

Caracas
Septiembre
1968
n. 5

cine al día



Aspiraciones
y resultados
de
"Imagen
de
Caracas".
Los que
no ven
televisión.
Lukacs
y el cine.
Entrevista
con

J.C. Mármol.

Formación y
deformación
del espectador.

La exhibición
cinematográfica.

Cine latinoamericano:

Notas para Mérida

La TV de R. León. Cine amateur en Venezuela. Persona.
Crítica. Información nacional e internacional.

Precio del ejemplar Bs. 2,50

cine al día

Septiembre
1968 n. 5

FORMACIO

Redacción: Alfredo Roffé (Dirección),
Oswaldo Capriles, Sergio Facchi, Ro-
dolfo Izaguirre, Ambretta Marrosu,
Carlos Rebolledo, Luis Armando Ro-
che, Miguel San Andrés.

SUMARIO

Deformación y formación: Editorial	2
Cine latinoamericano. Notas para Mérida: Alfredo Roffé	5
El cine como reflejo de la realidad: Federico Riu	9
¿Existe una crisis de la exhibición cinema- tográfica? I. Datos y comentarios: J. B. II. La opinión de Stanley J. Day	14
De "Caracas, Estudio 1" a "Los días duros": Entrevista con Julio César Mármol	17
Imagen de Caracas. Las aspiraciones y los resultados: Oswaldo Capriles	23
Televisión: ¿Quiénes no ven televisión en Venezuela?	31
La TV americana tiene demasiada li- bertad	31
Viendo la publicidad	33
Notas Críticas: La leyenda del indomable (S. Rosenberg); Retrato de un rebelde (M. Winner); Mon amour, mon amour (N. Trintignant); La resistencia no re- siste (J. P. Rappenaun); Los mercenarios (J. Cardiff); Ambiciones de dos pícaras (D. Davis); Dana (V.M. González); Espera la oscuridad (T. Young); El ex- tranjero (L. Visconti); La coleccionista (E. Rohmer); Persona (I. Bergman); Los adolescentes (A. Salazar); ¿Dónde estabas cuando se fue la luz? (H. Aver- back)	34
Información Nacional	44
Información Internacional	45

Cine al día se publica cada dos meses. El valor del ejemplar es Bs. 2,50 y el de la suscripción por 6 números de Bs. 15,00. La correspondencia debe dirigirse a "Cine al día", Apartado 10.447, Sabana Grande, Caracas, Venezuela.

Editada por la Sociedad Civil "Cine al día".

La redacción no mantiene correspondencia sobre colaboraciones no solicitadas. La revista no se hace responsable de las opiniones o declaraciones contenidas en los textos firmados, y tampoco está necesariamente de acuerdo con ellas.

Cine al día es distribuida por Mensa-Press, Ca-
racas, teléfono 71.45.09.

La coleccionista, de Eric Rohmer.



Si se piensa en los 50 millones de espectadores que cada año van a los cines comerciales en Venezuela y en los 400.000 aparatos de televisión que diariamente hacen llegar a unos 3 millones de personas la programación de las emisoras comerciales, no es difícil imaginarse cuál es el efecto del cine y la televisión en la orientación de las tendencias básicas de nuestra sociedad nacional.

La dinámica de la producción y consumo de productos culturales, en este caso cine y televisión, comprende cuatro grandes momentos: la producción, la distribución, el consumo y los efectos que se producen en la sociedad, sociedad que a su vez es tomada en cuenta para bien o para mal, en el momento de iniciarse la producción. Esta es puesta en marcha por individuos o empresas que tienen capacidad para ello. Persiguen algunos objetivos, sobre todo económicos e ideológicos. En el proceso de elaboración intervienen un sinnúmero de personas, técnicos, artistas, que dentro de los lineamientos esenciales fijados por los productores tienen cierta posibilidad de intervención e influencia en la formación del producto final. A partir de este momento el film o el programa de televisión queda sometido a toda especie de mutilaciones, que pueden llegar hasta a su eliminación, a manos de las censuras personales, de grupo o estatales. Después de lo cual el producto es puesto en venta y comienza la última etapa del proceso que consiste en la influencia que ejerce sobre las diversas capas de espectadores-consumidores. La industria cultural del cine y la televisión obedece, pues, a los principios generales de la producción industrial: producción en masa, distribuida mediante técnicas de difusión masiva, dirigida a la masa, ese enorme conglomerado de individuos ubicados en todos los estratos y clases sociales. Además posee ciertas características específicas, en especial la de tratar de satisfacer y guiar al mismo tiempo las necesidades de esparci-

N Y DEFORMACION

miento, culturales e ideológicas de esa masa a quien se dirige.

¿En qué condiciones tiene lugar este proceso en Venezuela?

Los productos cinematográficos son casi en su totalidad importados. Cada año se estrenan unos 400 ó 500 films importados contra 4 ó 5 nacionales, en el mejor de los casos. En cuanto a la televisión basta con recordar los porcentajes de tiempo destinados a publicidad (27,45%), programas vivos (20,31%) y telecine importado (52,24%). Sin entrar a discutir la calidad de los productos importados, puede afirmarse, sin riesgo alguno, que sólo una minoría representan en forma objetiva cuestiones que de una manera u otra tengan que ver con el desarrollo histórico y social, y que por lo tanto tengan validez también para nosotros, aunque sea en un plano de elevada generalidad. El resto, casi en su totalidad, bajo un aparente disfraz de diversión, está impregnado de una propaganda destinada a mantener la situación existente, con toda su carga de injusticia y desequilibrio social. Y en todo caso se trata de productos que nada tienen que ver con nuestra problemática nacional más directa. No se trata de un rechazo a todo lo extranjero. Todo lo contrario. Se trata de establecer la necesidad del conocimiento y difusión de productos culturales extranjeros que nos permitan enriquecernos y tener continuos puntos de referencia en relación a la dinámica civilizatoria contemporánea. Pero también de establecer la oposición a aquella producción que en el fondo trata de imponernos una mentalidad y un modo de vida que no sólo nos son ajenos sino que son contrarios a los más profundos intereses y objetivos nacionales, y la necesidad imprescindible de una producción nacional que responda a ellos. Por las condiciones de nuestro país se sabe que es imposible que esta producción nacional sea mayoritaria. Pero entre el cero casi absoluto que vivimos y la existencia de una producción nacional, limitada por razones de mercado, pero significativa,

hay una enorme diferencia, que hay que salvar y que es la que da razón de ser a estos comentarios.

La distribución y exhibición concuerdan con la situación existente en la producción (más valdría decir importación). Las distribuidoras de películas para cines se agrupan en dos asociaciones, una de las cuales reúne a las que tienen un capital predominantemente nacional y la otra a las que tienen un capital extranjero. Pero en ambas la actitud ha sido muy similar: combatir cualquier tipo de cambio y mantener las condiciones existentes hasta los límites de sus posibilidades. Así, la importación de films de calidad, todavía en una proporción muy pequeña pero evidentemente mayor que hace algunos años, y la reticente aceptación de distribución de los films nacionales, no hace muchos años saboteados sistemáticamente, han sido, para ellos, arduas batallas perdidas en defensa de la situación existente hace unos 10 años. Los exhibidores dependen en nuestro país directa o indirectamente de los distribuidores, y carecen de voz propia. Su política y su actividad, en consecuencia, están dictadas por aquellos. El Estado prácticamente no interviene, salvo para imponer limitaciones en función de sus relaciones y compromisos internacionales, y que son aceptadas de buen grado por los distribuidores. En cuanto a la televisión, las mismas emisoras importan directamente, o lo hacen a través de algunas empresas, cuya forma de operación es muy poco conocida y que en general actúan como representantes de algunos trusts internacionales que manejan el negocio. La ineficacia e insignificancia de la intervención estatal en el control de la televisión es ya proverbial, por lo que no se insiste en ella.

Por último está la masa consumidora. Es ésta quien en definitiva acepta o rechaza cada producto. La industria cultural tiene la peculiaridad de que tiene que cambiar necesariamente y continuamente los productos finales

que ofrece. Aunque la mecánica de producción, los capitales invertidos y la forma de difusión son similares a los de cualquier industria, los productos finales no son todos iguales entre sí, como los enlatados, las bebidas o los automóviles. En cada caso el producto tiene que pasar por la prueba de la aceptación y consumo. Es evidente que no todos tienen la misma aceptación. Estos son los puntos débiles del control de los industriales de la cultura sobre sus productos. En primer lugar tienen que recurrir al talento creador, que es el que puede producir esos productos constantemente renovados (piénsese que sería de las editoriales sin los escritores, o las productoras de cine sin guionistas o directores), pagándole y tratando de delinear los campos para su creación, pero teniendo que soportar las innovaciones, cambios, y creaciones auténticas que los hombres de cultura puedan imponerles. En segundo término está la dependencia del industrial de la cultura de la aceptación del público consumidor. En la medida que este público aumente su nivel de exigencia de calidad en los productos que se le ofrecen, en la medida que sus muy diversos componentes en cuanto a clases, estratos sociales y culturales, se organicen y formen grupos importantes de presión, los industriales de la cultura, en función de su propia supervivencia, se verán obligados a orientar su producción de acuerdo a las exigencias del público consumidor. En Venezuela es indudable que en los últimos años, probablemente por efectos de la todavía relativa mejoría de los niveles educacionales, ha habido un ligero aumento en la capacidad de exigencia de productos culturales de más calidad. Pero todavía esta exigencia está muy lejos de lo que debía ser. En cuanto a educación se refiere no existen en ningún nivel, ni en primaria, secundaria, especial o universitaria, cátedras que pongan al estudiante en capacidad de analizar, comprender y enjuiciar lo que se le vende en las salas de cine o en los aparatos de tele-

visión. No existen instituciones (salvemos de nuevo el esfuerzo heroico de los diez o doce cine-clubs que sobreviven en el país, de las dos o tres salas de cine seleccionado, de dos o tres centros de cinematografía) que en forma significativa desde un punto de vista cualitativo y cuantitativo contribuyan a la formación de nuestra ciudadanía en estos aspectos. No existen asociaciones que tengan por finalidad organizar al público en defensa de sus intereses culturales y nacionales contra la invasión ideológica y económica en este campo del desarrollo nacional. No existe casi una crítica orientadora y formadora ni en la prensa ni en la radio.

¿Cuál es el balance de esta situación? En lo que al cine respecta puede decirse sin dudas de ningún tipo que esta rama de la industria cultural está controlada en nuestro país por los distribuidores-importadores. La producción nacional es ínfima. Los controles estatales inexistentes. La demanda del público desorganizada y poco exigente. Como se ha indicado antes, gran parte de las distribuidoras son de origen extranjero y actúan como agentes representantes de productoras extranjeras. El resto de ella, la parte nacional minoritaria, se pliega a las directrices de las más poderosas. En consecuencia los films que vemos y veremos dependerán de la voluntad de las distribuidoras-importadoras. La selección de los films importados se hace en función de la obtención de máximos beneficios, que son reexportados, y de criterios ideológicos que tratan de mantener la situación existente por la cual nuestro país es cómodo mercado de explotación para intereses económicos extraños a lo que pueda ser su desarrollo nacional integral.

En cuanto a la televisión la situación es similar, con el agravante de que su vida económica depende de la publicidad y los anunciantes, y el público, al no tener que pagar nada por el producto, es todavía menos exigente y más desorganizado. La producción nacional alcanza apenas a un 20% del tiempo total de programación. El 52% de la programación corresponde a telecine importado. El resto es publicidad. Los criterios de importación son los mismos que orientan la importación para salas de cine. Los controles estatales, si bien en el papel son mucho mayores, en la práctica funcionan muy poco. En consecuencia la programación de televisión depende en última instancia de la voluntad de los anunciantes, que pagan para que se les haga una propaganda agobiante a sus productos, y para que esta propaganda llegue a la mayor cantidad de público. Las teleemisoras funcionan como intermediarios cuyo papel es atraer la mayor cantidad de televidentes con sus programas para hacerles llegar la propaganda comercial. La elaboración de los programas nacionales y la selección de los telefilms im-

portados, en consecuencia, también responde a la doble premisa: atraer la mayor cantidad de público, para que los anunciantes paguen más, y evitar en esa programación todo elemento que signifique una superación de la situación existente, óptima para los intereses de las empresas privadas anunciantes.

¿Hay algunas perspectivas de cambio? A nadie medianamente preocupado por el desarrollo del país, en todos sus niveles, económicos, sociales, culturales, se le escapa que la situación imperante en la industria cultural que opera en Venezuela no es sólo un freno para ese desarrollo sino que inclusive trabaja activamente contra él. Cualquier persona medianamente interesada en el país y en la cultura tendrá que estar de acuerdo con que se impone un cambio. Un análisis del proceso que hemos descrito permite inmediatamente identificar cuáles son las vías más practicables, que en ningún caso son fáciles.

En primer término es necesario propiciar un aumento de la producción nacional en cine y en televisión. El problema del contenido y calidad de esta producción tendrá que ser enfocado en el momento en que ésta exista. Se sabe que de hecho esta producción no podrá ser mayoritaria, por la estructura de nuestro mercado interno, y que necesariamente tendrá que subsistir un considerable volumen de importación. En la actualidad las únicas vías posibles para el desarrollo de esa producción son la creación de mecanismos estatales que la ayuden a financiarse y obliguen su distribución y la creación simultánea de una conciencia nacionalista en el público, por la cual éste pueda presionar en favor de una producción nacional de cierta magnitud y calidad. La creación de esta conciencia y la creación de organizaciones de espectadores son también el único medio válido para lograr que la selección de los films importados respondan a criterios coherentes con los del desarrollo nacional y válidos culturalmente en un plano universalista. La intervención del Estado en esta cuestión no es de ningún modo aconsejable, en ningún sentido, ya que es axiomático lo negativo de la intervención estatal en la orientación y calificación de las actividades culturales.

De este planteo inicial surgen algunas consecuencias inmediatas, en relación al papel del Estado y el público en la cuestión. La intervención del Estado tendría que ser positiva, activa, de estímulo irrestricto a la producción y a la formación de un público consciente y exigente en la materia. Su intervención limitativa, de control, debería circunscribirse a evitar los excesos en que actualmente se incurre y a garantizar la distribución de la producción nacional.

De todo lo expuesto aparece claramente la importancia decisiva de la

actitud del público. En su calidad de consumidor es el público quien tiene en sus manos las armas decisivas para determinar qué es lo que quiere, qué es lo que acepta y puede aceptar, y qué lo que no desea ni acepta. En tal sentido, cualquiera que sea el sistema político imperante, aparece como evidente la necesidad de aumentar la capacidad de exigencia y de conciencia de este público y de que se creen las organizaciones y asociaciones que puedan dar forma concreta y poderosa a su sentir general, y en consecuencia modificar radicalmente las tendencias predominantes de la producción y distribución de productos culturales.

En Venezuela, dadas sus muy particulares condiciones, este debería ser el objetivo primordial de todos aquellos, repetimos, que se preocupan por el papel de la cultura en nuestro desarrollo nacional integral.

En este campo, está todo por hacer y cualquier iniciativa es obstaculizada por la ignorancia y los intereses creados. Se trata pues de una labor ardua y difícil, pero impostergable. Las experiencias de otros países pueden ser un estímulo valioso para ella. En Estados Unidos, el país abanderado de la libre empresa, fue aprobado el año pasado (Bill 1160 May 1967, U.S. Senate) la "Public Broadcasting Act" que establece: 1) extender el programa de ayuda para la televisión y la radio educativa no-comercial; 2) establecer y financiar una corporación sin intenciones de ganancia para ayudar la operación de programas de televisión y radio educativas no comerciales; y 3) autorizar un estudio de la instrucción mediante la utilización de la radio y la televisión. Para enero de 1968 habían en Estados Unidos 150 emisoras no comerciales de televisión educativa. Existen cursos a nivel superior sobre cine en las Universidades de Boston, Columbia, New York, Northwestern, Ohio State, Stanford, Iowa State, Southern California y California. En Francia la apreciación cinematográfica forma parte obligada de los programas de educación secundaria y la poderosa Federación Francesa de Cine-Clubs, en unos 10 años, no sólo ha colaborado con la existencia y funcionamiento de millares de cine-clubs sino que ha permitido la creación de una vasta red nacional de los famosos cines de ensayo (126 salas en 1967) que por sí solos le garantizan un considerable público a cualquier producción de interés cultural. En casi todos los países europeos y en Estados Unidos existen además poderosas asociaciones de televidentes, que son capaces de imponer a las emisoras una cierta política de selección de programas.

Se trata pues de una lucha difícil, con poderosos enemigos, pero que en otros países ha sido ganada, y que también puede ser ganada en el nuestro.

CINE LATINOAMERICANO

Notas para Mérida



La Hora de los Hornos, de F. Solanas y O. Getino.

Alfredo Roffé

EL TERCER CINE

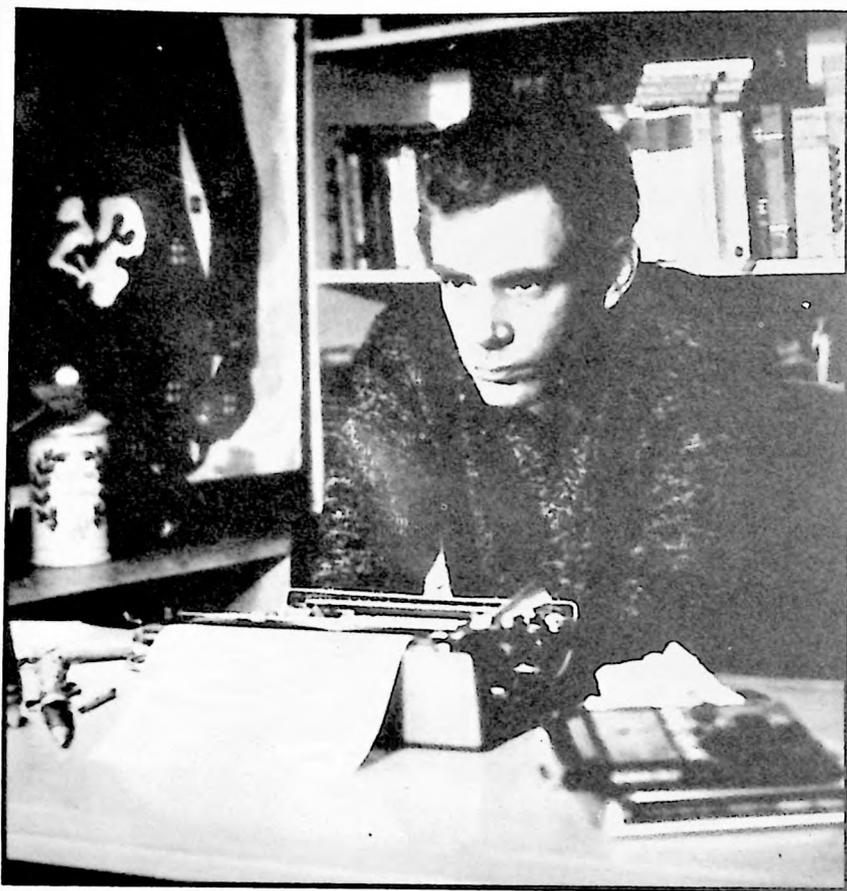
En momentos en que tiene lugar en Mérida la Primera Muestra del Documental Latinoamericano, manifestación de trascendencia nacional y continental evidentes, se plantea con especial actualidad la problemática del cine latinoamericano, en proceso de renovación y, casi en su totalidad, de formación *ex novo*. Mientras se espera de conocer el contenido de las discusiones de la Muestra de Mérida, *Cine al Día* asoma estas "Notas" como una aproximación a un desentrañamiento más profundo y completo de esa problemática y como posible punto de discusión.

Cuando se piensa en el cine latinoamericano, de inmediato aparecen en tropel interrogantes, dudas, propuestas sobre cada uno de los innumerales aspectos del fenómeno del cine en nuestros países. Las posiciones más angustiadas y las más cínicas, una infinidad de entrevistas, declaraciones y cuestionarios, unas cuantas muestras, no pocos enunciados de principios, resoluciones y congresos ofrecen un vasto material para la meditación. Sin embargo nunca, que sepamos, se ha intentado una sistematización, nunca se ha ensayado abandonar el campo candente de las situaciones específicas salvo para lanzarse a abstracciones flotantes e ineficaces. Por alguna parte hay que comenzar esta urgente revisión, este trabajo de análisis y síntesis que permite la definición de los inevitables puntos de referencia, imprescindibles en la organización de cualquier acción. Demos por descontado de que se trata de una tarea compleja, difícil, larga. Pero aceptamos el hecho de su utilidad y de su necesidad. Estas notas, con toda seguridad deleznable, se presentan como un modestísimo aporte a la iniciación de este

proceso de revisión y sistematización crítica.

UN PRIMER DESLINDE DE CAMPOS

En toda obra coexisten elementos sensibles, emotivos o afectivos, prácticos e ideológicos. Pero en cada obra puede predominar alguno de ellos. Así que propondremos clasificar la producción cinematográfica en tres grandes grupos. El primero de ellos incluirá aquellas obras en las que predominen los elementos prácticos, con el común denominador de la preponderancia de la transmisión y registro de informaciones. Entrarían en él, el cine científico, el didáctico, el periodístico informativo, el industrial, etc. Las obras restantes irían distribuidas entre lo que llamaríamos cine de ficción y cine de ensayo. Para simplificar la distinción entre estos dos grupos nos limitaremos a decir que el cine de ensayo es aquel que aspira a que se lo considere como verdadero, a que se le apliquen criterios de verdad, es decir, en fin de cuentas, que está de acuerdo con la realidad objetiva. En cambio el cine de ficción no pretende ni aspira que se le considere como



Memorias del subdesarrollo, de Tomás Gutiérrez Alea.

verdadero en sentido estricto; a lo más, y no siempre, se presenta como verosímil. El cine de ensayo es un cine donde predomina la opinión, la exposición de tesis. El cine de ficción es el cine esencialmente de creación. Tomando tres films de Alain Resnais, de acuerdo con los criterios expuestos, **Van Gogh** sería un film de información, **Nuit et Brouillard** sería un film de ensayo e **Hiroshima, mon amour** un film de ficción.

Cada vez que una obra es creada entra a formar parte de la realidad objetiva, pasa a ser un hecho concreto, y como tal susceptible de ser conocido por los hombres. En realidad, cada creador aspira a que sus obras sean conocidas. Las obras están destinadas a ser difundidas, a entrar en el campo de experiencia de un público, de unos espectadores, y a ser conocidas por éstos. Hay dos hechos importantes en este proceso: uno, la comprensión intelectual, afectiva y sensible de la obra por el espectador, y dos, las mecánicas de difusión que permiten el contacto entre la obra y el espectador. En nuestro tiempo existe una poderosísima industria cultural legal que controla prácticamente todos los canales de la producción y distribución masiva de obras culturales, una producción semi-industrial, también legal, con muy limitadas posibilidades de difusión y por último

una producción clandestina, con posibilidades de difusión no sólo limitadas sino difíciles. Por otra parte, en términos muy genéricos, casi inmensurables, se plantea que el creador toma en cuenta en el proceso de elaboración de su obra el que ésta pueda ser comprendida por el menos que más determinado grupo de espectadores al que va supuestamente dirigida.

Eliminaremos de las siguientes consideraciones al cine práctico. Por su misma índole toda su problemática es muy reducida y concreta. La lucha por la objetividad, por la veracidad y eficacia de la información es una lucha dura, llena de escollos, pero está claramente planteada y hay un casi universal acuerdo sobre la materia.

LA HORA DE LAS POÉTICAS PÚBLICAS

En todas las épocas los artistas se han preocupado por su oficio, por la realidad que los rodeaba, por lo que querían o debían hacer, por la relación entre sus obras y esa realidad. Así, el estudio de las poéticas es considerado en la actualidad como un instrumento crítico indispensable. Pero ha habido un cambio notable en las fuentes. La investigación sobre la poética de un autor del pasado tenía que dirigirse a las mismas obras, a cartas, a conversaciones registradas. En la actualidad hay una fiebre por las de-

claraciones públicas sobre las poéticas que animan a cada autor. Este hecho es especialmente notable en el cine. Desde el más infeliz guionista al más relumbrante director, todos tienen la necesidad de vocear el cómo, por qué y para qué de lo que hacen y de lo que no hacen pero quisieran hacer, y no en cartas a una remota amiga, sino utilizando los medios de comunicación colectiva. Esta necesidad de explicarse públicamente pudiera interpretarse como un resultado de una generalización de la conciencia sobre el carácter trascendente del cine (de ficción y de ensayo), de su función social, de la responsabilidad del cineasta, y, en consecuencia, de la necesidad de explicarse, que es siempre una forma de justificarse. Parecen haber quedado atrás los años gloriosos del "triunfo de la realidad", en los que era posible la separación entre ideología y creación, en los que la ideología del autor y su obra podrían ir por distintas vías.

Hoy en día cada autor tiene perfecta conciencia de sí mismo, de su concepción del mundo, de su responsabilidad o irresponsabilidad ante ese mundo, y todo eso lo inyecta, como puede, en sus obras. En los cineastas del Tercer Mundo esta conciencia llega a ser angustia permanente, fuente permanente de preocupación y de inquietud. Existe una realidad y la necesidad de actuar en esa realidad a través de la creación cinematográfica: "El arte es necesario para que el hombre pueda conocer y cambiar al mundo", sin olvidar que "(el arte) es necesario también por la magia inherente en él" (Fischer). Los temas recurrentes pueden encontrarse en cualquier documento, en cualquier declaración: La eliminación del subdesarrollo, entendido como "consecuencia de la deformación de las estructuras económicas y sociales impuestas por la explotación directa e indirecta del colonialismo de ayer y del neocolonialismo imperialista de hoy". La defensa de los valores nacionales frente a la invasión de la ideología y formas artísticas de los países dominantes; El rechazo al nacionalismo estrecho y al universalismo imitador; La lucha contra la colonización cultural, utilizada para "inculcar, mediante los medios masivos, la discriminación racial, el egoísmo, la pasividad social y la ideología de la servidumbre... a crear una aceptación general del **status quo**"; y también: La busca de un estilo y un lenguaje nacionales; La incorporación de y a las tradiciones culturales populares; La cultura como acción; La validez del lenguaje personal cuando no es un fin en sí mismo.

LA CULTURA COMO ACCION

La existencia en los cineastas latinoamericanos de una conciencia que maneja de su responsabilidad social y la definición precisa de ciertos objeti-



Terra em Transe, de Glauber Rocha.

vos y modalidades son hechos contundentes. Pero lo que no aparece claro por ninguna parte es el modo de operación: Cómo traducir en acciones concretas, en obras concretas, y algo más, en obras concretas vistas, conocidas, toda esa energía, toda esa inquietud. El lema "La cultura como acción", en este caso "El cine como acción" todavía está muy lejos de ser realidad. La identificación de las causas de esta situación podría ser de enorme utilidad para avanzar en este camino.

Un primer factor, evidente, es el problema de los canales de difusión. El segundo, tal vez el menos importante, es el de los medios materiales de producción. El tercero, sin duda el más complejo y problemático, es el de la elaboración creativa de la obra misma y de la consideración en esta elaboración de los problemas del contenido, el lenguaje, la comprensión y la difusión de la obra.

Un análisis somero de la documentación disponible demuestra que en la generalidad de los casos estos factores no han sido tomados en cuenta, y que no se han logrado los objetivos fundamentales perseguidos; demuestran que esfuerzos prolongados, intensos, casi heroicos, se han perdido por lo que llamaríamos una falta de planificación cultural. En Pesaro, Italia, en la última Muestra del Nuevo Cine fue

exhibido y premiado un film de los argentinos Fernando E. Solanas y Octavio Getino **La Hora de los Hornos. Notas y testimonios sobre el neocolonialismo, la violencia y la liberación.** En el folleto repartido en aquella ocasión puede leerse: "La Hora de los Hornos está integrado por tres obras cuya duración total es de 4 horas 20 minutos. El film, el primer film-ensayo argentino sobre la cuestión nacional y la liberación, demandó dos años de trabajo. Los autores recorrieron durante la realización más de 18.000 kms. a lo largo del país. Fueron grabadas en los lugares más diversos 180 horas de reportajes. La mayor parte del film se realizó originalmente en 16 mm. para su posterior ampliación. El trabajo se desarrolló dentro de los marcos clandestinos que impone la actual situación argentina". Un film con estas características de contenido, en 35 mm. y una duración de 4 horas 20 minutos es un contrasentido. El esfuerzo de estos cineastas es admirable y posiblemente se trate de un film de gran valor. Pero esto sólo lo podrán atestiguar el limitado público de Pesaro y algunos centenares más que habrán tenido la excepcional oportunidad de disponer de una copia de la película, de equipos de proyección adecuados, y de una sala de exhibición no registrada en los archivos policiales. **Pasado el meridiano** realizado

en Colombia por José María Arzuaga no ha podido ser exhibido ni en ese país. Si la lista de largometrajes en las mismas condiciones es larga, la de los cortometrajes es interminable.

La confusión en relación a los problemas de la elaboración es también generalizada. Una de las tantas entrevistas de Glauber Rocha (esta vez en la revista "Presencia Latinoamericana", 15 de junio, 1968) puede servir de ejemplo: "Cuando mostramos al Brasil tal cual es, estamos contribuyendo a que el pobre adquiera más conciencia de los problemas políticos", "El rechazo de la platea (al film **Terra em Transe**) refleja solamente una falta de conciencia de la realidad". En ambas frases se reconoce una falta de conciencia política entre las masas. Pero en la primera se plantea la necesidad de contribuir a la creación de esa conciencia a través del cine, mientras que la segunda revela sólo una actitud de desagrado ante el hecho de que su film no sea aceptado. Evidentemente el problema no radica en el público, ya que se conoce su situación de conciencia, sino en la elaboración del film, que por su forma y su temática está destinado no a un público masivo sino a unas minorías de intelectuales. Sus propias declaraciones demuestran que Rocha a pesar de sus buenas intenciones ("Si un griego hace cine, tiene la obligación de

crear un estilo y un lenguaje que sea suyo, nacional, de su tierra", "En Brasil nos preocupamos por sobre todo de liberarnos del Imperialismo norteamericano, bajo cualquier ángulo: técnica, lenguaje, temática") le da una importancia fundamental precisamente al lenguaje como expresión personal: "Personalmente no pienso renunciar a la obtención de un lenguaje independiente", "Está entendido que ese es mi lenguaje y no debe ser válido para los otros". Es sorprendente que Rocha afirme: "Si tengo dificultades de comunicación, es porque esa dificultad es la misma (en Brasil) para la música, la televisión o la prensa. Se debe al comportamiento pasivo, al cual ya estamos acostumbrados, por las imposiciones colonizadoras", ya que no se preocupa por alcanzar una coherencia entre contenido y forma (y el influir en la sociedad es parte del contenido) sino al contrario por una forma que sea característica de Rocha, su lenguaje, y que en fin de cuentas no es más que un manierismo más.

¿QUE HACER?

En este punto conviene separar al cine que se ha llamado de ensayo del cine de ficción. El cine de ensayo es un cine eminentemente de opinión, de planteamientos ideológicos, con finalidades muy precisas: intenta convencer, incitar, demostrar, agitar, persuadir. Los problemas de la elaboración se simplifican. No se trata de una creación sino de una reelaboración. La concretización obedece a principios racionales, discursivos, lógicos. Es absurdo pensar en plantear directrices en este campo. La filosofía general está bien definida, los objetivos generales fijados con cierta precisión. Las tácticas y estrategias expuestas. Las concepciones pueden ser contradictorias; los caminos a seguir distintos. Las condiciones peculiares de cada país determinarán en cada caso el más conveniente, los más convenientes. Pero en todos los casos el cineasta-ensayista debe saber que tiene cerrados los caminos de la difusión masiva y proceder en consecuencia. Para sus obras no queda otra salida que la exhibición organizada y promovida, legal o clandestina, en función de hasta donde llegue la obra y hasta donde llegue al régimen imperante. No to-

mar en cuenta estas condiciones en la configuración de la obra es imperdonable. Por otra parte está presente la necesidad de trabajar en la organización y promoción de esos circuitos especiales de exhibición. Es cierto que por su carácter entran más bien dentro de organizaciones más amplias, políticas, sindicales, estudiantiles, intelectuales, pero los cineastas tienen un papel fundamental en la creación de la conciencia de su necesidad y su efectividad.

El cine de ficción es sin duda el problema más complejo. Por tratarse de un típico producto de la industria cultural tiene obligatoriamente que entrar en la mecánica de ésta. No es un misterio que en la actualidad los canales de distribución internacional, y las redes locales de distribución y exhibición están controladas, en gran medida, por unas pocas grandes empresas, y que hay una marcada tendencia a las prácticas monopolísticas. Sería ingenuo esperar que estos canales se abran a films que de una forma u otra vayan contra ellos mismos. Admitirán sólo la producción más corrompida o la simplemente indiferente, pero se opondrán radicalmente a la distribución de cualquier film que signifique el más leve peligro de cambio para la situación existente. La complacencia gubernamental, en mayor o menor grado cómplice de esa misma situación, evitará que se tomen medidas coercitivas en favor de la distribución de producciones nacionales. Pero esta maquinaria no es tan rígida como parece. Por la necesidad constante de nuevos productos que caracteriza a la industria cultural, por los cambios de actitud del público consumidor, de cuando en cuando tiene que aflojar, dar más libertad a los autores. Son ocasiones que deben ser aprovechadas. Pero la producción cinematográfica latinoamericana no puede depender de estas coyunturas. La única salida, y no es la primera vez que se plantea, es la creación de una red de distribución y exhibición del cine latinoamericano independiente. Una labor nada fácil y que todavía está en espera de sus "mártires". No insistiremos en el factor medios materiales de producción, ya que nuestros cineastas son capaces de suplir con entusiasmo y trabajo incansable gran parte del fi-

nanciamiento, y casi siempre es posible conseguir el mínimo necesario en efectivo. Esto ha sucedido sin contar con una posibilidad de distribución (exceptuando el caso único del "cine novo" brasileño) y en el caso de contar con éste la situación se facilita considerablemente.

Quedaría, para terminar, añadir algunas sugerencias sobre la cuestión de la elaboración. Habría que desbarazarse de la alucinación del "lenguaje personal". La forma estética es la forma de un contenido determinado. En la relación dialéctica forma-contenido, el contenido determina la forma al concretizarse en ella y con ella. La pretensión de algunos autores de poseer un lenguaje propio no significa más que la fijación de ciertas fórmulas de utilización de los medios expresivos, que se transforma así en manera, o sea, en un modo de expresión rígido, con autonomía propia, independiente del contenido, de la materia a ser plasmada, y que no varía por más que varíen los contenidos. La originalidad expresiva hay que buscarla en la originalidad del contenido, en el descubrimiento y expresión de lo nuevo que se da en la realidad, y no en la pura fórmula formal, por inédita que sea. Habría que insistir en que sólo el contacto con la realidad específica de cada país, el conocimiento y la vivencia de sus problemas, pueden proporcionar la materia básica para una creación verdaderamente nacionalista; insistir en que esa experiencia tiene que ser decantada y cristalizada a través de un proceso de selección y particularización para superar así los niveles naturalistas, sin caer en las abstracciones universalistas. Sometido a la presión asfixiante de los modelos propuestos por la industria cultural de los países desarrollados, a veces modelos de sus problemas reales, con frecuencia modelos de sus prototipos e ideales institucionalizados, el cineasta latinoamericano no puede dejar de tener presente su compromiso y su responsabilidad con su realidad nacional. No puede olvidarse tampoco de las limitaciones y peligros que acechan la difusión de su obra. Tiene que buscar y encontrar el modo de vencer no sólo las cinco dificultades brechtianas sino las cien dificultades latinoamericanas, para decir la verdad.

SUSCRIBASE A CINE AL DIA

Personalmente en las librerías "Cosmos" (Pasaje Río Apure, Local 200, Centro Simón Bolívar, Sótanos) o "Cruz del Sur" (Centro Comercial del Este, Local 11, Sabana Grande).

Enviando su cheque por 15 Bs. (5 \$) a "Cine al día", Apartado 10.447, Sabana Grande, Caracas, Venezuela.

FEDERICO RIU

EL CINE COMO REFLEJO DE LA REALIDAD



Harakiri, de Masaki Kobayashi.

I.

En el cuarto tomo de su "Estética" (edición Grijalbo), Lukács sitúa el cine al lado de la música, la arquitectura, la artesanía y la jardinería, dentro de un capítulo titulado "Cuestiones liminares de la mimesis estética". Afirma que lo característico de todas estas manifestaciones artísticas es que llevan a cabo un "reflejo doble" de la realidad. ¿Qué significa este concepto? Antes de responder esta pregunta creemos que vale la pena presentar, en forma general, una visión de la teoría lukacsiana del reflejo estético simple. Por razones de concreción y sencillez, nos guiaremos por dos textos significativos del ensayo de Lukács, "Arte y verdad objetiva", publicado en 1934.

A) En el primero de estos textos, Lukács señala que el reflejo estético consiste:

"en proporcionar una imagen de la realidad, en la que la oposición de fenómeno y esencia, de caso particular y ley, de inmediatez y concepto, etc., se resuelve de tal manera que en la impresión inmediata de la obra de arte ambos coincidan en una unidad espontánea, que ambos formen para el receptor una unidad inseparable. Lo general aparece como propiedad de lo particular y de lo singular; la esencia se hace visible y perceptible en el fenómeno; la ley se revela como causa motriz específica del caso particular expuesto especialmente. Engels expresa esta manera de ser de la

plasmación artística de un modo muy claro, al decir a propósito de la caracterización de las figuras en la novela: 'cada una es un tipo, pero al mismo tiempo un determinado individuo particular, un éste, como dice el viejo Hegel, y así ha de ser'".

Dice pues Lukács, en este texto, que todo gran arte debe proporcionar una imagen de la realidad, en la cual, los componentes constitutivos de ella, en oposición dialéctica:

- a) Esencia-fenómeno
- b) Ley general-caso particular
- c) Concepto-representación inmediata

aparezcan formando una unidad inseparable y espontánea, directamente aprehendida por el receptor. Y añade Lukács, a continuación, que esto sólo es posible en la medida en que:

- a) lo general aparezca como propiedad de lo particular y lo singular.
- b) la esencia se haga perceptible en el fenómeno.
- c) la ley se revele como causa motriz específica de lo singular.

Esta peculiar puesta en unidad de los componentes estructurales de la realidad —se sobreentiende, de la realidad histórica y social, por un lado, de la realidad natural antropomorfizada, por otro—, es lo que distingue al reflejo estético del científico y el cotidiano. En efecto, el reflejo científico de la realidad relaciona también los anteriores elementos estructurales pero de un modo totalmente inverso al arte. Se trata de una relación en la que: a) lo particular aparece como un

caso cualquiera de la ley general, b) el fenómeno se hace perceptible como manifestación derivada de la esencia, c) la representación inmediata aparece determinada por la representación general. El reflejo científico de la realidad, en suma, reduce el fenómeno, el caso particular, la representación inmediata— por respecto a la ley, esencia, concepto— a la condición de "uno de tantos", "uno cualquiera". O expresado en otra forma: no resume y condensa la teoría general en un individuo concreto —este átomo, este rayo, esta bacteria, etc.—, sino que lo hace simple expresión verificable o aplicable de la teoría general.

Sería totalmente erróneo creer que el reflejo estético significa, en contra, un abandono de lo general, la ley, etc., en beneficio exclusivo de lo singular indeterminado. Ocurre todo lo contrario. El valor del arte, como reflejo de la realidad, lo que hace de él, en cierto modo, un tipo privilegiado de conocimiento, es que proporciona también una imagen adecuada de los elementos estructurales de la realidad, pero con esta diferencia, que así como la ciencia utiliza un procedimiento **abstractivo**, el arte emplea un procedimiento **condensativo**. Mientras la ciencia abstrae lo general y lo mantiene separado en forma de sistema teórico, el arte lo encarna y condensa en lo particular en forma inmediata, sensible, directamente aprehensible.

Esta condensación o encarnación sensible de lo universal en lo particular y singular, recibe en Lukács, siguiendo la tradición de la estética marxista —que a su vez sigue aquí la tradición hegeliana y clásica—, el

nombre de tipo. Lukács define la idea de tipo del siguiente modo:

"En la representación del tipo, en el arte típico, se unen lo concreto y lo legal, lo eternamente humano y lo históricamente determinado, lo individual y socialmente general. Así pues, las direcciones más importantes del desarrollo social recibiendo adecuada expresión artística en la configuración de tipos, en el descubrimiento de situaciones típicas y caracteres típicos".

En otro texto nos dice: **"El tipo no se convierte en tal como consecuencia de su medianía, pero tampoco por su carácter individual, sino porque en él concurren todos los momentos humanos y socialmente esenciales y determinantes de un tiempo histórico, de que la creación de tipos muestra estos momentos en su más alto nivel evolutivo, en el desarrollo más extremo de las posibilidades guardadas en ellos, en la más extensa representación de extremos que concretiza a la vez el cénit y los límites de la totalidad del hombre y del período".**

Este último texto es particularmente ilustrativo. El tipo, nos dice Lukács, no es ni un término medio, ni un común denominador de los casos particulares; es antes bien, desde el punto de vista categorial, un **"universal concreto"**, es decir, un objeto de nueva índole que sintetiza los elementos concretos del caso singular y los abstractos y generales de lo universal. Pero esta síntesis, dice Lukács, debe ser tal que en y por ella se expresen, en su forma más extrema, en su más alto nivel, los momentos y las tendencias dominantes de una totalidad histórica.

Ahora bien, si definimos el arte como reflejo de la realidad, ¿dónde buscar y descubrir estos particulares típicos privilegiados que condensan en su limitado perfil la infinidad extensiva de la totalidad? La respuesta de Lukács a esta pregunta es precisa y contiene el principio fundamental de su teoría del reflejo. La respuesta es: en concreto, en ninguna parte. Los tipos son el producto de la imaginación creadora del artista. El reflejo estético de la realidad no equivale, como suele pensarse equivocadamente, a una mera copia fotográfica de la realidad, ni implica tampoco una castración de la facultad creadora del artista. Por el contrario, la exige en su más alto grado. El genio de un artista se pone a prueba precisamente en su capacidad para configurar y dar vida a aquellos casos particulares y singulares, que la realidad cotidiana nunca manifiesta directamente y que encarnan, por medio de su aventura singular, de su carácter, de sus pasiones, lo peculiar y representativo de la totalidad de una época. Por el contrario, la fidelidad, mal entendida, a lo inmediato, la obsesión por los detalles, el apoyo en el documento y en el reportaje, no dan nunca un reflejo adecua-

do de la realidad. Aunque en tales formas de captación estamos aparentemente lo más cerca posible de la realidad, de hecho estamos a la mayor distancia: pues lo real no es lo inmediatamente percibido, lo concreto no coincide con el puro fenómeno, la profusión de detalles no expresa el verdadero ser. Si la realidad histórico-social-humana es dialéctica, es decir, constituye una totalidad dinámica de partes o elementos interrelacionados, entonces el verdadero ser de cada uno de ellos sólo puede captarse en relación con el todo.

Hagamos en este punto otra observación importante. Se trata de ver —y es algo que se deriva de lo dicho—, que en la base de la idea lukácsiana de tipo, y en la base de la teoría del reflejo, funciona como fundamento una determinada y exclusiva concepción de la realidad: la concepción marxista. Esto quiere decir que no toda forma de unidad entre lo particular y lo universal, no cualquier modo de concentración del segundo en el primero, constituye sin más un tipo. Para entendernos de inmediato: el Roquentin de "La náusea" de Sartre, que condensa en forma extrema la realidad metafísica del hombre como "ser arrojado en el mundo", no constituye en un sentido estrictamente lukácsiano del término, ningún tipo. Antes bien, representa la desfiguración y mixtificación de lo típico, pues en Roquentin la exageración de la subjetividad metafísica del hombre llega a tales extremos que la relación social del hombre con el mundo del capitalismo, es decir, su ser social, resulta prácticamente eliminado. Lo típico no equivale sino a la concentración universal-particular del carácter concreto de una situación histórica. Y los aspectos unilaterales de la subjetividad, la dimensión metafísica, etc. sólo serán típicos en la medida en que aparezcan plasmados en relación con el todo.

C) Pasemos ahora a un segundo texto significativo del ensayo "Arte y verdad objetiva". Dice así:

"Toda obra de arte importante crea su 'mundo propio'. Las personas, las situaciones, el curso de la acción, etc., poseen una cualidad particular que no le es común con otra obra de arte alguna y es absolutamente distinta de la realidad cotidiana. Cuanto más grande es el artista, con tanta mayor concisión se pone de manifiesto, en todos los detalles, dicho 'mundo propio'".

Se impone aquí, ante todo, la siguiente distinción fundamental. "Mundo" quiere decir en este texto lo mismo que **totalidad**. Este concepto constituye, como es sabido, una de las categorías fundamentales de la filosofía marxista. Significa, en líneas generales, que los fenómenos históricos, tanto objetivos (productos, instituciones, etc.), como subjetivos (formas de conciencia, estados afectivos, modos de pensar, etc.) no existen en la rea-

lidad como elementos heterogéneos, como mera suma o agregado molecular, sino como partes interdependientes de un todo en proceso. "Mundo propio" en cambio significa, en el mismo texto, lo mismo que la totalidad peculiar y particular de cada obra de arte y se refiere, en el caso de la novela, por ejemplo, a la interrelación creada por el artista entre personajes y situaciones, dentro de la trama que los impulsa y los cambia.

Lo que debemos retener de esta distinción, para el tema que ahora nos ocupa, es que la configuración de un "mundo propio", en el sentido indicado, constituye la **mediación** indispensable para que una obra de arte pueda reflejar una determinada realidad histórica y social. De nuevo vemos que el reflejo estético de la realidad, en el sentido de Lukács, nada tiene que ver con la idea de copia fotográfica. El "mundo propio", como el tipo, es una configuración creada por el artista "absolutamente distinta" de la realidad cotidiana inmediatamente dada. El "mundo cotidiano" es siempre con respecto al espectador igualmente cotidiano un abigarramiento de hechos, situaciones, comportamientos, que se ahogan y diluyen en su pura inmediatez o se agrupan en forma meramente contingente dentro de un marco espacial y temporal extraordinariamente limitado. Por el contrario, corresponde a las posibilidades más genuinas de la obra de arte el proporcionar al espectador, en una forma inmediata, una **visión intensiva** de la totalidad, el reflejarla a través de su "mundo propio", precisamente a través de la interrelación de unos cuantos destinos y unas cuantas situaciones concretas. Sobre esta posibilidad nos indica Lukács lo esencial en esta breve cita tomada de su ensayo "Balzac y el realismo francés": **"se plantea la cuestión de si la base social de la grandeza artística y de la fuerza plasmadora de la novela es la unidad o bien la dualidad entre el mundo interno y el externo"**. Aquí expresa Lukács el principio clave de la posibilidad artística de la plasmación de un mundo. Sólo cuando una obra de arte logra elevar y mantener como criterio rector el principio de que el ser del hombre es la expresión de una relación dialéctica entre lo subjetivo y lo objetivo, sólo cuando los momentos interiores de la subjetividad se ponen en función de la objetividad concreta, se plasman, no de una manera autónoma y abstracta, sino en interrelación con los demás factores objetivos de la vida social, y, a su vez, estos factores objetivos son presentados como mundo interiorizado por los hombres, como correlatos de sus acciones y pensamientos, puede la obra de arte constituirse en reflejo de la realidad. Toda acentuación unilateral del interior o el exterior o, en último caso, su ruptura, por más interesante y sugestiva que sea, reduce en proporción aquella posibilidad.

En relación con este punto de vista ha orientado Lukács su crítica de la

literatura contemporánea y sus exégesis particulares de la novela psicológica, del expresionismo y el vanguardismo. También sobre esta base se opone, como puede verse en su artículo de 1932, "Reportaje o configuración", a las tendencias objetivistas de la novela reportaje, hoy actualizadas —y recibidas con gran admiración y poca crítica— en la obra de Capote, "A sangre fría". Por último, se mueven igualmente por el mismo camino sus críticas a las tendencias formalistas del arte por el arte, el arte puro, etc.

C) No quiero terminar este artículo, meramente introductorio, sin señalar algunas observaciones críticas que hoy se hacen a la concepción lukacsiana del reflejo estético y del arte en general. Algunas de estas observaciones provienen del mismo campo marxista. Della Volpe, por ejemplo, en su conocida "Crítica del gusto", resume de este modo lo positivo y lo negativo de la concepción lukacsiana del arte. Lo positivo: el haber sustituido el método hegeliano de la interpretación estética por otro más concreto; el haber aclarado el problema del contenido frente a las tendencias del "arte por el arte" y el formalismo; los análisis sobre la novela clásica burguesa, sobre Tolstoy, etc. Lo negativo: la teoría de lo típico, su concepción del realismo, de base filosófica, la preeminencia casi exclusiva de los análisis de contenido con un total descuido de los problemas lingüísticos y técnicos de la creación literaria. Por otra parte, Della Volpe considera también que la teoría lukacsiana del realismo procede fundamentalmente en una mala

lectura de las opiniones de Engels sobre Balzac y de Lenin sobre Tolstoy. Según Della Volpe, lo que Engels y Lenin elogian respectivamente en los dos escritores mencionados es su capacidad para presentar la verdadera realidad "tanto en sus aspectos progresistas como reaccionarios". "El error de Plejanov y de Lukács —prosigue el mismo crítico— es no haber entendido este fondo de la lección de Engels y de Lenin y el error es grave en sus interpretaciones sustancialmente carentes de comprensión de un Ibsen o un Flaubert. El liberal e inquieto demócrata que fue Ibsen (al que se debe una representación no superada de la hipocresía cruel y la mentira burguesa, de las antinomias internas de la moral individualista) y el agnóstico en política que fue Flaubert (al que debemos el descubrimiento de uno de los rasgos más profundos de la moral burguesa: el vicio de la romántica evasión de la mujer burguesa) no son en absoluto menos instructivos que un Balzac o un Stendhal".

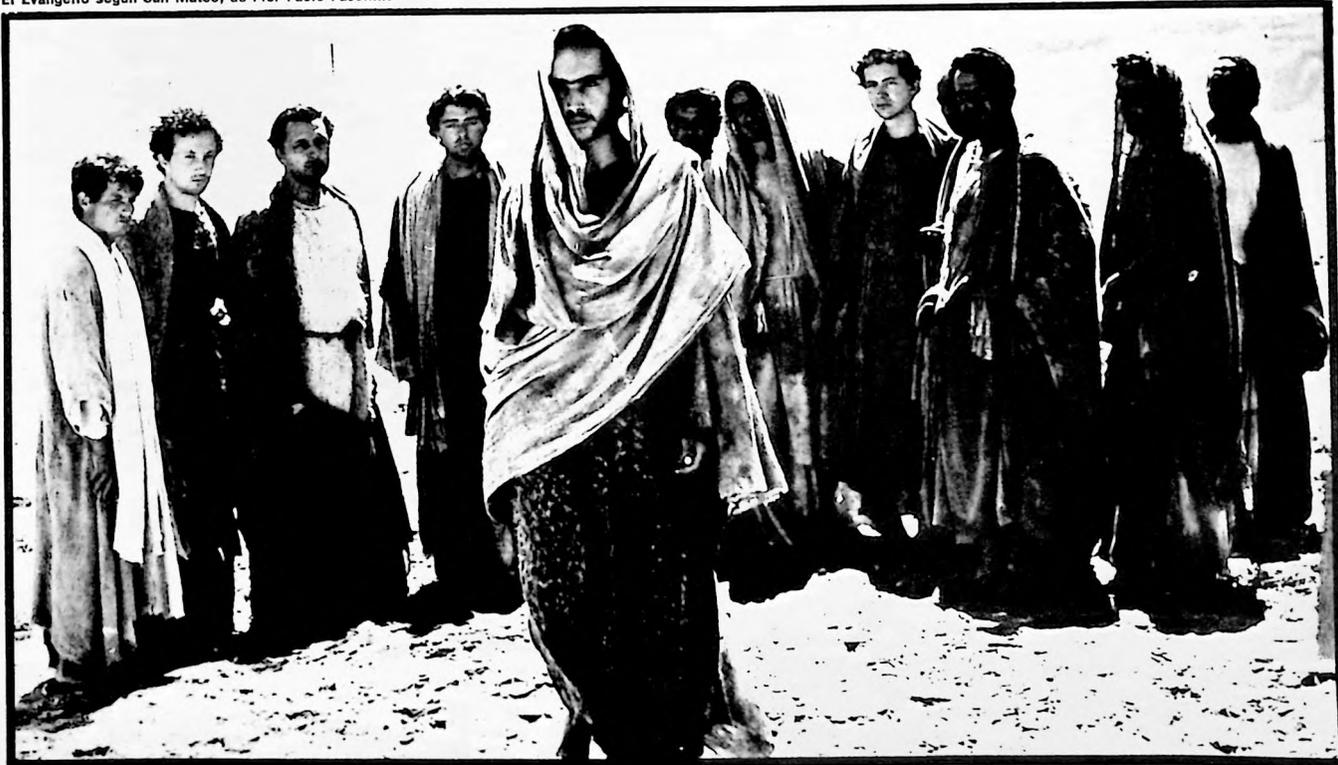
Estas críticas de Della Volpe apuntan directamente al centro mismo de la concepción de Lukács. En efecto, el punto problemático de esta concepción es la relación fundamental que ella establece entre reflejo de la realidad y reflejo estético en el sentido de la teoría del realismo, es decir, por medio de las ideas de "tipo", "mundo propio", "totalidad", etc. La forma fija en que Lukács mantiene esta relación y, sobre todo, la explícita de una manera invariable y monótona a través de los modelos de la gran novela clásica burguesa, producen a la postre una impresión de dogmatismo,

de falta de sensibilidad o gusto por respecto a las formas y tendencias de la literatura posterior. No solamente esto. La orientación preferente de Lukács por el análisis de contenido, desde un punto de vista ideológico, hace que desaparezcan de su horizonte crítico todos los problemas relativos a la revolución formal, lingüística, etc. operados en la literatura después de Balzac. Por último hay que destacar también el hecho de que Lukács, dentro de una tradición hegeliana, se ha excedido demasiado en considerar el arte y particularmente el arte literario, desde el punto de vista del materialismo dialéctico, es decir, como una forma de conocimiento; ello deja poco lugar al aspecto de libre creación, invento, libertad, aventura, que es también inherente y esencial a toda praxis artística.

II.

Los aspectos generales del reflejo estético, que acabamos de exponer en la parte anterior, sólo son fructíferos en la medida en que se precise su carácter particular en los distintos campos específicos del arte. Para referirnos directamente al cine, objeto de este artículo, la tarea es mostrar cómo acontece, dentro de su medio homogéneo, la refiguración estética de la realidad y cómo ella se distingue de las demás expresiones artísticas. Las preguntas a formular son, entre otras, las siguientes: ¿Cómo elabora el cine, a diferencia de la épica, la tragedia o de otras expresiones estéticas, mucho más afines, la imagen de la realidad?

El Evangelio según San Mateo, de Pier Paolo Pasolini.



¿Qué procedimientos utiliza? ¿Cabe hablar en el cine de "tipicidad", "mundo propio", "totalidad intensiva", etc.? ¿Cuáles son sus posibilidades y limitaciones?

Las respuestas de Lukács a estas cuestiones deben ser vistas mucho más como sugerencias y puntos de vista preliminares, que como posiciones de una doctrina elaborada. En rigor, no hay en la obra de Lukács ninguna teoría sobre el cine. Ni siquiera cabe hablar en esta obra de una verdadera ocupación sobre la materia. Si uno repasa, por ejemplo, la muy completa bibliografía lukacsiana que figura en el libro de homenaje publicado en 1965, por la editorial alemana Luchterhand, con ocasión de los ochenta años del filósofo ("Festschrift zum achtzigsten Geburtstag von Georg Lukács", Luchterhand, Neuwied, 1965), llama la atención el hecho de que sólo figuren dos escritos sobre el cine: uno publicado en 1913, en el diario alemán "Frankfurter Zeitung", titulado "Reflexiones sobre una estética del cine" y otro, de 1965, escrito como prólogo a la obra de Aristarco, "La disolución de la razón". Por tanto, el único texto verdaderamente importante de Lukács sobre el cine es el que aparece en la sección IV de la primera parte de su *Estética* —algunas de cuyas cuestiones se anticipan ya en una carta de 1958 dirigida a István Mészáros.

También en este texto de la *Estética*, ya a juzgar por la bibliografía utilizada —escasa y anticuada— uno percibe la poca información de Lukács sobre la materia, no obstante que se planteen allí cuestiones trascendentales desde el punto de vista de la filosofía del arte. El propio Lukács, en el citado prólogo a la obra de Aristarco, confiesa que, aunque se ocupó de cine en su juventud, en un momento en que estaba en el centro de la discusión el problema de si el cine era o no un nuevo arte (sobre este punto versa principalmente su breve ensayo de 1913, "Reflexiones sobre una estética del cine"), le ha faltado tiempo para adentrarse adecuadamente en las cuestiones específicas del arte cinematográfico. Igualmente, en la ya mencionada carta a Mészáros, declara textualmente: "soy un indolente frecuentador de salas de cine y conozco muy poco de la producción fílmica". Sin duda, ambos aspectos se ponen de relieve en el texto de la *Estética*. Lo verdaderamente importante que allí se expone no puede ser juzgado en relación con la extensa y compleja problemática cinematográfica actual y ni siquiera con respecto a la extraordinaria evolución experimentada por este arte — Lukács sólo maneja como referencia unas cuantas películas. Debe ser visto mucho más en función de sus principios estéticos fundamentales y de su filosofía del arte, en la cual la perspectiva histórico-social juega un papel determinante. Se trata pues de

una aplicación de estas premisas a lo específico del cine, de manera que su trascendencia sólo puede medirse con respecto a ellas. Por esta razón hemos iniciado este artículo con un esbozo de la teoría lukacsiana del reflejo estético.

Empecemos nuestra exposición con el concepto de **reflejo doble**, que caracteriza, según Lukács, el modo como el cine refigura la realidad. Se trata de una categoría propia del dominio fílmico, aplicada también por Lukács, con las correspondientes diferencias, a otras artes como la arquitectura, la música, la artesanía y la jardinería. **Reflejo doble** quiere decir que el reflejo propiamente estético no obra directamente sobre la realidad inmediatamente percibida o vivida (realidad en sentido cotidiano), sino sobre una previa refiguración de la misma. Esta se constituye entonces en un intermedio indispensable entre la forma estética y la objetividad original. El hecho de que Lukács, bajo esta idea, ponga a la música en un mismo plano categorial con las otras artes mencionadas, ameritaría una amplia discusión que ahora no podemos emprender. En el caso del cine, que ahora nos ocupa, la cuestión parece mucho más obvia y convincente. El arte cinematográfico opera sobre la base de la fotografía en movimiento, que supone ya un primer reflejo de la realidad. En la medida en que la fotografía es ya de por sí un medio independiente de lo estético —sujeto a sus propias exigencias técnicas, a limitaciones y posibilidades concretas—, en la medida, además, en que constituye una refiguración neutral de la realidad, próxima, aunque distinta, al reflejo cotidiano, cabe hablar con entera propiedad de **reflejo doble**.

Precisemos de inmediato que esta idea de **reflejo doble** es utilizada por Lukács en relación directa con su teoría del **realismo**. No se trata pues de la cuestión de si el cine, a partir del reflejo fotográfico, puede o no producir experiencias estéticas nuevas — cosa que es evidente—, sino de la cuestión, para Lukács fundamental, de si el cine, sobre la base de la fotografía, es capaz de configurar una imagen estética de la realidad **qua** totalidad, como la que suministran la novela o el drama. El hecho de que la peculiaridad del diálogo cinematográfico no pueda rebasar el nivel del habla cotidiana inmediatamente vinculada a la acción concreta de los personajes; el hecho de que el cine reproduzca la realidad con máxima objetividad e inmediatez; el que tenga que valerse necesariamente de la imagen sensible, de carácter fenoménico, etc., pone la cuestión del reflejo estético de la realidad en un plano **sui generis**. Pensemos un momento, por vía de ilustración, en la idea de **tipo**. Hemos dicho antes que representa un **universal concreto**. Entraña la posibilidad de condensar alrededor de una figura

singular, de un éste, los rasgos esenciales de la totalidad de una época. En el campo de la literatura, a través de la palabra como medio expresivo, esta esencialidad puede elaborarse, en forma muy amplia, con toda clase de descripciones sobre el mundo interior y exterior del personaje; con una gran riqueza y libertad de medios auxiliares para plasmar su conexión con el todo social. En el cine, por su propia índole expresiva, hay que apelar a otros recursos. El **tipo** sólo puede plasmarse a través de la imagen sensible, de un individuo concreto que aparece ante nuestros ojos inmediatamente dado. Es evidente que cualquier forma de condensación universal y esencial, que rebasa sus límites singulares, pero que, al mismo tiempo, se presente fundada inmediatamente en ellos, no puede obtenerse sino a través de imágenes igualmente visuales de carácter fenoménico. La peculiar relación entre fenómeno y esencia, que es posible en la literatura por medio del concepto, la narración, la descripción interpolada, etc., tiene que buscarse y darse en el cine en una forma completamente distinta. Lo mismo ocurre con los conceptos de "totalidad intensiva", "relación sujeto-objeto", etc. En todos estos casos el problema no se limita a examinar la posibilidad de este tipo de plasmaciones, sino a discutir también el grado de profundidad y riqueza espiritual que puede obtenerse con ellas. En un sentido más amplio se trataría incluso de dilucidar si el cine, como reflejo estético de la realidad, en el sentido de Lukács, tiene que someter necesariamente la elaboración de su forma estética a los principios antes señalados (tipo, totalidad, etc.) o, si por el contrario, posee otros de naturaleza distinta.

El texto de la *Estética* se limita a presentar estos problemas y sólo suministra, en **passant**, algunas reflexiones preliminares y orientadoras. Podríamos destacar, por ejemplo, la idea de **tono emocional** que, según Lukács, juega en el cine un papel fundamental equivalente al que juegan en la literatura los aspectos conceptuales e ideológicos. Insistir en las comparaciones que establece entre cine, teatro y novela. En sus breves reflexiones sobre el guión cinematográfico, etc. Se trata en general de puntos de vista que carecen de un desarrollo suficiente. Una cuestión, en cambio, que sí nos parece importante y sobre la cual deseamos extendernos un poco, es la relativa a la relación entre forma y contenido, ya abordada por nosotros. Por su importancia, como veremos enseguida, esta cuestión afecta a la *Estética* de Lukács en su totalidad.

Pensemos de nuevo en el concepto de **reflejo doble**, característico del cine. Es inevitable plantearse la cuestión de si este concepto tiene que limitarse a cierto número de artes o es, por el contrario, una característica esencial del arte en general. Todo arte



Masculino Femenino, de Jean-Luc Godard.

parece que opera a través de un reflejo intermediario que, en cuanto a la forma, posee su propia autonomía y sus exigencias intrínsecas. En la literatura, por ejemplo, este intermediario es el lenguaje. No estamos de acuerdo con Lukács cuando sostiene que la diferencia entre literatura y cine, con respecto al tipo de reflejo, es que en la primera la forma estética obra directamente sobre la realidad cotidiana. La diferencia entre “lengua” y “habla”, en el sentido de Saussure, proporciona un criterio evidente para entender que la literatura trabaja sobre la base de la “lengua” como forma de expresión social, sujeta a leyes y principios estructurales, que el escritor debe respetar o que tienen un efecto determinado independientemente de la conciencia explícita que tenga sobre ellos. En una perspectiva no estructural, sino historicista, es igualmente obvio que las formas de la lengua literaria se desarrollan y cambian en conexión con formas anteriores y con la evolución del lenguaje social. Existe una historia de la lengua literaria y de sus técnicas y recursos formales. En todos los casos, una obra literaria es antes que nada una **refiguración** de la lengua cotidiana. Es decir, la lengua literaria no opera directamente sobre el contenido, sobre la realidad, sino a través de una primera refiguración que lleva a cabo la lengua cotidiana —la que habla el escritor cuando mentalmente esboza el carácter de un personaje o de una situación— y en un segundo grado, desde el punto de vista de la novedad y la creación, a través del lenguaje literario anterior ya objetivado. Si retenemos

este aspecto, veremos que ya no sólo el concepto de **reflejo doble**, sino el de reflejo estético, presentan, en la forma en que los concibe y desarrolla Lukács, problemas críticos de gran envergadura.

Preguntemos, por ejemplo: ¿En una obra literaria, en dónde reside lo **estético** del reflejo estético? A juzgar por las ideas de Lukács lo estético residiría, no en la forma de traducir la realidad a través del lenguaje, sino en las formas de sintetizar y elaborar el contenido. Estas formas de elaboración se distinguen, sin duda, de las que son propias de un género como la historia —para referirnos a una ciencia cuyo objetivo es suministrar una idea de la totalidad. Lo **estético** del reflejo estético reside en la configuración de tipos, en la totalidad intensiva, etc., es decir, en el modo de organizar la materia o el contenido. Sin embargo, es evidente que lo estético no reside en esto, o no exclusivamente por lo menos, sino en la forma de expresión, en el lenguaje que cada arte emplea. Cualquier lector, por ejemplo, es capaz de sentir estéticamente la belleza de la lengua, de percibirla en su propia consistencia y esplendor. De ver como informa, bajo su propia aura, el contenido. Si el lector pasa por alto este aspecto, si por su grado de formación o de cultura no lo capta, puede asegurarse que no ha captado tampoco el elemento estético de la obra. Pues el contenido puede despertar, sin duda, reacciones sentimentales, juicios de valor, etc., pero un verdadero sentimiento estético está ligado indisolublemente al modo en que este contenido resulta expresado.

Estas mismas consideraciones deben extenderse al campo del cine. La forma estética de su peculiar reflejo de la realidad hay que encontrarla, sobre todo, en el **lenguaje filmico**, que es, como en el caso de la lengua literaria, una **refiguración** de los elementos intrínsecos de la fotografía. Por esta razón tiene que existir por respecto al valor estético de una película —como existe respecto de una obra literaria— una diferencia notable entre la vivencia del simple espectador y la del entendido que ve el contenido a través de una sensibilidad y un conocimiento que le permiten aislar y distinguir, dentro si se quiere de una captación inmediata de contenido y forma, los caracteres propios de esta última. Con esto no pretendemos negar el valor general de las tesis de Lukács sobre el realismo. Sin duda un verdadero arte sólo existe cuando es capaz de reflejar el contenido en una forma total e intensiva. Donde se trata de un puro y simple juego formalista, donde el lenguaje propio se desentiende de la realidad y se impone en y por sí mismo, puede haber sentimientos estéticos, pero faltará siempre la plenitud y el carácter sublime del verdadero arte. Sólo queremos volver a recordar que Lukács, por el hecho de que arranca de la tradición estética de Hegel, por un lado, y del materialismo dialéctico, por otro, tiende a considerar el arte como una forma de conocimiento, como una especial captación de la realidad, que se distingue por su modo de reflejar el contenido. Esto le lleva a minimizar los aspectos formales y con ello el carácter de vida y creación que hay en todo arte.

LA ECONOMIA DEL CINE EN VENEZUELA. I

¿ EXISTE UNA CRISIS DE LA EXHIBICION ?

Con excepción del trabajo de Antonio Pasquali "El cine. Situación y perspectivas de su industria y mercado en Venezuela" (en "Comunicación y Cultura de Masas", Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1963) no ha sido publicado en el país ningún estudio sobre la economía de las actividades cinematográficas, y si existe alguno no es accesible al público general ni a los interesados en el problema. Esta situación de misterio da pie a todas las opiniones e interpretaciones. En estos momentos en que la necesidad de una legislación adecuada que permita el desarrollo de esta industria se hace cada día más evidente y se agudiza el debate entre los que se oponen a ella y los que la sostienen como indispensable, se hace imprescindible clarificar lo que está sucediendo con el cine en Venezuela desde el punto de vista económico. En este número "Cine al día" inicia la publicación de

una serie de trabajos sobre este tema. Se trata, en esta ocasión, de una visión panorámica sobre las cifras de recaudaciones en el período 1957-1966 (no se han publicado aún las cifras para 1967) que consta de dos partes. La primera comprende una recolección de datos estadísticos y un comentario de los mismos. La segunda, las respuestas del Sr. Stanley J. Day, gerente de la distribuidora Pelimex-Artistas Unidos, a un cuestionario que le fue sometido por la redacción. El Sr. Day, quien tiene muchos años en el ramo de distribución en el país, es por su experiencia y conocimiento del problema, una de las personas más capacitadas de ese sector para emitir una opinión autorizada.

I. DATOS Y COMENTARIOS

Los datos disponibles sobre recaudaciones, número de espectadores y de funciones, precios de entrada y gasto

por habitante están recogidos en los Cuadros 1 y 2, los que incluyen además una serie de índices que permiten una rápida comparación entre las cifras de cada año. De la observación de estos datos pueden deducirse algunas conclusiones:

- En cuanto a las recaudaciones brutas, (Cuadro 1, Columnas 2, 5, 8 y 9) hay un aumento en el período 1957-59 (+24,71%) un descenso en el período 1960-63 (-31,47%) y una recuperación en el período 1964-66 (+19,57%), es decir que aún cuando se supera en 1966 el total de recaudaciones para 1957 todavía no se alcanza el nivel de 1959. Si se ajustan las recaudaciones a precios corrientes a los precios de 1957 se observa una tendencia creciente en el período 1957-60 (+17,73 por ciento), descendente en el 1961-63 (-36,26%) y de nuevo ascendente en el 1964-66 (+10,26%). Esto significa que aunque hay una recuperación no se ha llegado siquiera al nivel del año inicial considerado (1957).

- El gasto promedio por habitante se ha calculado en función al total de habitantes del país y en función de la población de 15 o más años, que es en verdad la que en general compone el público de cine (Cuadro 1, Columnas 3, 4, 6 y 7). Estos datos muestran un crecimiento en el lapso 1957 - 59 (+15,23%) un descenso en el 1960-64 (-39,65%) y una recuperación en los dos últimos años 1965-66 (+7,57 por ciento). Entre 1959 y 1964 se produce, pues, una brusca caída del gasto por habitante en espectáculos cinematográficos. A partir de este año comienza una lenta recuperación, la cual, de todos modos, coloca al gasto anual muy por debajo del nivel de 1957.

- Mientras el número de funciones ha aumentado en un 26,02% entre 1957 y 1966 el promedio de espectadores por función ha disminuido en un 27,44% en el mismo período (Cuadro 2, Columnas 2 y 3). Por su parte la asistencia global (Cuadro 2, Columnas 6 y 9) después de subir de 45 a 53 millones entre 1957 y 1960 (+17,21%), baja de 53 millones a 41 millones en-

Cuadro N° 1. Recaudaciones brutas a precios corrientes. Índices. Recaudaciones a precios de 1957.

(1)	(2)	(3)	(4)	(5)	(6)	(7)	(8)	(9)
1957	78.167.050	12,04	21,54	100,00	100,00	100,00	78.167.050	100,00
1958	78.923.803	11,68	20,85	100,97	97,01	96,80	78.468.684	100,39
1959	97.483.389	13,86	24,82	124,71	115,12	115,23	90.187.241	115,38
1960	97.342.039	13,29	23,93	124,53	110,38	111,10	92.023.103	117,73
1961	87.993.915	11,56	20,96	112,57	96,01	97,31	78.467.910	100,38
1962	77.897.783	9,90	18,00	99,66	82,23	83,57	72.842.512	93,19
1963	72.884.080	8,95	16,32	93,24	74,34	75,77	63.682.027	81,47
1964	75.027.145	8,90	16,28	95,98	73,92	75,58	64.896.760	83,02
1965	83.190.637	9,54	17,47	106,43	79,24	81,11	71.598.792	91,60
1966	88.178.500	9,77	17,91	112,81	81,15	83,15	71.619.964	91,63

Conceptos:

- (1) Años.
 (2) Recaudaciones brutas en bolívares.
 (3) Gasto promedio por habitante.
 (4) Gasto promedio por habitante de 15 o más años.
 (5) Índice de recaudaciones brutas (1957=100).
 (6) Índice del gasto promedio por habitante (1957=100).
 (7) Índice del gasto promedio por habitante de 15 o más años (1957=100).
 (8) Recaudaciones a precios de 1957.
 (9) Índice de las recaudaciones a precios de 1957 (1957=100).

Nota. Incluye todas las ciudades de más de 5.000 habitantes hasta 1964 y de más de 2.000 luego.

Fuentes: Boletines y Anuarios Estadísticos del Ministerio de Fomento. Memorias del Banco Central.

tre 1960 y 1966 (-25,89%). Como consecuencia la asistencia global en 1966 es inferior a la de 1957 en 4 millones de espectadores (-8,32%).

• El promedio de asistencias anuales al cine por habitante (Cuadro 2, Columnas 7, 8, 10 y 11) está dado en relación a la población total y a la población de 15 o más años. Las cifras indican un aumento entre 1957 y 1959 (+6,42%), una violenta caída entre 1959 y 1964 (-41,14%) y una mínima recuperación entre 1964 y 1966 (+2,32 por ciento). Para 1966 el promedio es muy inferior al de 1957 (-32,40%).

• El promedio del costo de entrada ha aumentado en forma constante entre 1957 y 1966, pasando de 1,73 Bs. a 2,13 Bs. El aumento del índice (+23,12%) es similar al aumento general de precios en el país.

Todas estas cifras indican que entre 1957 y 1959 la exhibición cinematográfica conoció un momento de auge. Todos los índices suben aceleradamente. En 1960 se inicia una recesión que llega a su climax en 1963. A partir de este año comienza una lenta recuperación. De todos los índices, sin embargo, sólo hay dos que muestran una estabilidad significativa. El primero es el aumento constante de los precios de entrada. El segundo el promedio de asistencias anuales por habitante de 15 o más años, el cual en los últimos 4 años se mantiene entre 8,14 y 8,69. Si estos índices se mantienen, en el futuro se mantendrá el aumento de la asistencia global, al mismo ritmo que el del crecimiento de la población (asistencia global = promedio de asistencia por habitante \times total de habitantes) y también se mantendrá el aumento de las recaudaciones globales, como consecuencia del aumento del número de espectadores y de los precios.

La conclusión general que pudiera sacarse es que si el sector distribución-exhibición pudo soportar la crisis del período 1960-63, tiene ante sí un período de relativa estabilidad. Cabría preguntarse si aún en ese período de crisis este sector se enfrentó con una situación deficitaria, pero este problema será tratado en próxima oportunidad.

¿Cuáles han sido las causas de esta situación? ¿Hasta qué punto es válida una generalización, o bien hay variaciones sustanciales desde el punto de vista geográfico y en función al tipo de film y de público? Es en relación a estas preguntas que hemos elaborado un cuestionario que ha sido sometido a varias personas con amplio conocimiento de la materia. A continuación publicamos las respuestas del Sr. Stanley J. Day.

J. B.

II. LA OPINION DEL SR. STANLEY J. DAY

1) Es más o menos claro que la baja de las recaudaciones no es general y que

(1)	(2)	(3)	(4)	(5)	(6)	(7)	(8)	(9)	(10)	(11)
1957	275.726	164	1,73	100,00	45.251.984	6,97	12,47	100,00	100,00	100,00
1958	272.101	168	1,74	100,58	45.378.383	6,71	11,99	100,28	96,27	96,15
1959	295.281	176	1,87	108,09	52.110.354	7,41	13,27	115,16	106,31	106,42
1960	303.695	175	1,83	105,78	53.041.720	7,24	13,04	117,21	103,87	104,57
1961	321.414	141	1,94	112,14	45.444.843	5,97	10,83	100,43	85,66	86,85
1962	299.949	140	1,87	106,94	42.036.874	5,34	9,71	92,90	76,61	77,87
1963	303.531	121	1,98	114,45	36.759.920	4,51	8,23	81,23	64,71	66,00
1964	291.287	129	2,00	115,61	37.499.892	4,45	8,14	82,87	63,85	65,28
1965	342.226	121	2,01	116,19	41.380.474	4,74	8,69	91,44	68,01	69,69
1966	347.470	119	2,13	123,12	41.489.100	4,59	8,43	91,68	65,85	67,60

Conceptos:
 (1) Años.
 (2) Número de funciones en el año.
 (3) Promedio de espectadores por función.
 (4) Costo promedio de entrada por espectador.
 (5) Índice de costo de entrada por espectador (1957=100).
 (6) Asistencia global de espectadores.
 (7) Promedio de asistencias anuales por habitante.
 (8) Promedio de asistencias anuales por habitante de 15 o más años.
 (9) Índice de asistencia global (1957=100).
 (10) Índice de los promedios de asistencias anuales por habitante (1957=100).
 (11) Índice de los promedios de asistencia anuales por habit. de 15 o más años (1957=100).
 Nota. Incluye todas las ciudades de más de 5.000 habitantes hasta 1964 y de más de 2.000 luego.
 Fuentes: Boletines y Anuarios Estadísticos del Ministerio de Fomento. Memorias del Banco Central.

afecta determinados tipos de films en determinadas circunstancias. ¿Podría Ud. dar su opinión sobre las tendencias de las recaudaciones en relación a:

- El tamaño de las ciudades.
- La competencia de la televisión.
- El origen de las películas.
- El tipo de película.

1—a) **Area Metropolitana de Caracas.** La tendencia en Caracas es que unas pocas salas de lujo que tienen prioridad para las mejores películas, se inclinan a mantener sus entradas de años anteriores, pero el cine de estreno, antiguo o que se ve privado por razones competitivas normales, de buen material, ha bajado su entrada hasta un 50%. Los cines de barrio, aun teniendo buen material, sin embargo han bajado alrededor de un 40%. Los Autocines en general mantienen e incluso han aumentado sus recaudaciones.

2—**Ciudades grandes como Maracaibo, Barquisimeto, etc.** Las recaudaciones en la ciudad de Maracaibo han bajado un 55%. Sus salas de lujo de estreno, han logrado mantenerse diremos al 70% de sus recaudaciones anteriores, pero los cines de barrio han visto reducidas sus entradas al nivel irrisorio del 20%, comparado con lo que anteriormente recaudaban y muchos de ellos se han visto obligados a cerrar.

Existe una apatía casi total en Barquisimeto frente al espectáculo cinematográfico. La vasta mayoría de los cines de esta plaza están experimentando pérdidas. Hay demasiadas salas de cine en esta plaza y muchas de ellas han bajado a más del 50% de la cifra que anteriormente recaudaban. Plazas como Maracay y Valencia han

experimentado muchos cambios, pero la tendencia es que la gran mayoría de los cines han visto mermadas sus entradas de un 20% hasta un 60%. En Valencia la introducción de cinco autocines en los últimos años, ha trasladado al público de los cines cerrados a estos autocines y en general, la plaza está produciendo más que anteriormente, aun cuando no en forma proporcional con el aumento experimentado por su población.

Ciudades de cierto tamaño como Cumaná, Maturín, Mérida y Puerto Cabello. La tendencia es hacia la baja. Casi todas estas plazas tienen exceso de salas cinematográficas para el interés que hoy día muestra el público por este entretenimiento, con el resultado que ha decaído el interés tanto para el capitalista como para el empresario. **Pequeños Pueblos.** En estos lugares la baja es también general.

Las tendencias anteriormente mencionadas, están apoyadas por la estadística territorial, la cual indica que a pesar del aumento del 25% que desde el año 1960 ha sufrido la población, sin embargo hay una merma en la asistencia del 30%.

b) La competencia de la televisión no deja lugar a dudas y ésta afecta más a las películas de habla española que a las de habla inglesa, porque los programas de televisión van generalmente dirigidos al público de habla castellana. La baja en recaudaciones es mucho menor en aquellas plazas donde no llega la televisión, pero tan pronto como va extendiendo sus redes, inmediatamente se observa una merma en la entrada de los cines del lugar.

c) Como hemos mencionado más arriba, la televisión perjudica más a las salas de exhibición que se dedican al

material en español y a las salas populares porque:

1) Es casi una duplicación de este tipo de entretenimiento.

2) El factor económico entra más en consideración en la clase menos favorecida.

d) La baja afecta a todo tipo de película, pero en menor grado al gran espectáculo, el cual no puede ser duplicado en televisión y este tipo de película ve compensada la falta de asistencia, por el aumento en el precio de admisión.

El aumento en la alfabetización ha trasladado parte del público que dependía de la película hablada en castellano para su esparcimiento, a ver películas habladas en idioma extranjero, puesto que la facilidad de leer, le permite seguir el argumento de la película extranjera.

2) ¿De cuáles otros factores piensa Ud. que pueda depender la variación en las recaudaciones?

No hay duda que el factor sociológico ha influido también en la baja que han experimentado los cines cerrados. En las ciudades grandes, la mayoría de las familias ya no tienen servicio y esto empuja a esas familias a los autocines, adonde pueden llevar sus niños. También han cambiado las costumbres de los pueblos. Hoy día, no exis-

te tanto interés como antes por lucir los vestidos o hacer un evento social de la asistencia al cine, porque se ha desarrollado un aumento considerable en las diferentes oportunidades de entretenimiento, lo cual ha hecho que se disminuya el interés social por el cine.

El hecho de que la fuerza laboral en los sectores petroleros se haya reducido, ha influido en forma crítica y directa en las recaudaciones de los cines, como a la inversa, el desarrollo de la industria siderúrgica ha contribuido a subir las recaudaciones de plazas como Puerto Ordaz y San Félix.

3) ¿Podría usted proporcionar algunos datos estadísticos en apoyo de sus opiniones?

3—Están mencionadas estadísticas en los lugares pertinentes.

4) ¿En qué forma, a través de cuáles medidas, piensa Ud. que pueda solucionarse el problema?

4—Para muchos de los males que está sufriendo la industria cinematográfica no hay remedio. La película mediocre y la sala mediocre tienen que desaparecer, porque han sido sustituidas por la televisión que llena este deseo rutinario de matar el tiempo sin que el espectador tenga que moverse de su casa o gastar en entradas. Para aquellas salas que puedan crear

el deseo de asistir a un evento social y que ofrecen un entretenimiento que no puede proporcionarlo la televisión, no habrá problemas y posiblemente lleguen a aumentar sus recaudaciones.

También los Autocines seguirán sin problema, porque han logrado llenar una nueva satisfacción la cual es ver una buena película de manera muy cómoda; fumando o tomando si se quiere, en un ambiente muy íntimo si se desea, y donde también se puede tomar simultáneamente una comida. Si tomamos el negocio cinematográfico en general, considero que tendrá que ajustarse desapareciendo parte de él, de acuerdo con la baja en la demanda, mientras que la otra parte, puede adaptarse a las nuevas tendencias y condiciones, y seguir existiendo satisfactoriamente, pero nunca como en el pasado por la sencilla razón que ahora en forma permanente, existen tantas alternativas para atraer el bolívar que se gasta en esparcimiento, que los beneficios de aquellos tiempos de oportunidades limitadas no volverán. Una excepción a lo anteriormente mencionado, es cuando se presenten en el horizonte estrellas de gran atractivo, en cuyo caso éstas y las películas en las cuales intervengan, creen su propia ley.

Stanley J. Day.



INEMATECA NACIONAL

SALA DE PROYECCIONES
DEL
MUSEO DE BELLAS ARTES



PROGRAMA DE OCTUBRE (Primera quincena)

Desde el día 5

PROGRAMA ESPECIAL

LOS MEJORES FILMS DE LA PRIMERA MUESTRA DE CINE DOCUMENTAL LATINOAMERICANO DE MERIDA.

- Los mejores documentales latinoamericanos
- Selección de largometrajes del Cine Nuevo de Brasil, Argentina, Bolivia, México, Perú.
- Un acontecimiento cinematográfico de alcance continental.

NOTA: La programación diaria será anunciada en la prensa capitalina.

INSTITUTO NACIONAL DE CULTURA Y BELLAS ARTES \ CARACAS



DE "CARACAS, ESTUDIO 1" A "LOS DIAS DUROS"



Entrevista con Julio César Mármol

Nuestro ciclo de entrevistas de jóvenes cineastas venezolanos presenta en este número a Julio César Mármol, quien a pesar de su amplia experiencia en el oficio de cine sólo ha podido realizar un cortometraje, **Estudio 1**, acerca del cual se centra la entrevista. Sabemos sin embargo que ha estado filmando otro documental, **A orilla de la carretera**, que espera una oportunidad para ser terminado en laboratorio y sala de montaje, y que actualmente tiene en rodaje el largometraje de ficción **Los días duros**, por la producción de Cofilmven. Por los numerosos aciertos contenidos en **Estudio 1** se desprende que en Mármol coexisten condiciones de imaginación formal y sensibilidad social, que unidas a las inquietudes, las ideas y el temperamento pasional que le conocemos prometen si no se deja derrotar por las difíciles condiciones de la producción nacional, culminar en una personalidad fundamental para el panorama del naciente cine venezolano.

A.R. ¿Cuál fue el origen del **Estudio 1**? ¿Tú escogiste el tema o fue un encargo preciso?

J.C.M. En principio es un documental de encargo, porque para mí surgió circunstancialmente. Originalmente Guédez y Rebolledo habían tenido el encargo de hacer una serie de documentales para ilustrar el **Estudio de Caracas** iniciado por la U.C.V. Rebolledo no pudo encargarse y entonces me llamaron para el trabajo. El documental mío iba a ser más extenso que el de Guédez, ya que él pudo concentrarse en un solo tema, y en cambio el mío tenía que comprender todos los otros temas que Guédez no había tratado. La Comisión me proporcionó la temática, de acuerdo a los estudios que ellos estaban haciendo. La idea inicial fue partir de la U.C.V. y de allí ramificarse en los otros aspectos: La ciudad abandonada, la ciudad misma,

el juego, la prostitución, la miseria, la invasión de la pornografía y la publicidad. Cada uno se habría prestado para un documental, pero había que tratarlos todos en uno solo. Estos temas me sirvieron como motivaciones, algunas poéticas, otras sociológicas, de búsquedas: en los límites en que podía hacerlo. Tuve muchos contactos con el personal de la Comisión, y finalmente se escogió la infancia abandonada, la propiedad horizontal, las escuelas, la invasión del ruido a la ciudad, del ruido en general, no sólo de los vehículos, sino de la publicidad, la música que crea una especie de niebla pesada sobre la ciudad. El otro aspecto que quise señalar fue el de los juegos de azar, como modo de diversión de la población, y paralelamente la forma de diversión de los europeos, en contraste con la nuestra: sus paseos por Los Próceres, etc. En el medio había una secuencia sobre el tráfico, basada en la investigación sobre el monóxido de carbono que se hacía en el **Estudio**, pero orientada más bien hacia el problema del hombre en el tráfico agobiador, el hombre en una especie de **gran garage**. Finalmente, la idea poética que quise introducir como trasfondo de toda la ciudad era la de la soledad del hombre en una ciudad como Caracas, la soledad como una imposibilidad de conocerse, de aferrar la ciudad, y que esta idea sirviera de ligazón entre las diversas secuencias, aunque creo que esto no se pudo conseguir. De pronto, cuando terminé de montarlo, el documental se transformó más bien en una especie de **reportaje con intenciones**. No es un documental auténtico, lo que exigiría un discurso ordenado y concreto en relación al tema, sino más bien una serie de visiones fugaces y a veces puramente emocionales de una serie de realidades. En el fondo,

lo más logrado es haber podido expresar una idea que en principio era secundaria, pero que después llegó a ser dominante: la idea de que Caracas era una ciudad sin un rostro preciso, una ciudad inaferrable, sin una constante, con muchos rostros, y quizás sólo con el denominador común de esta falta de constante. En cuanto a mis relaciones con la Comisión fueron de lo más cordiales, tuve algunos problemas personales que causaron un gran retraso en la terminación del documental, pero a pesar de estos inconvenientes fueron para mí unos productores ideales. El guión y las ideas que les propuse fueron aceptadas sin reservas. La única imposición fue la que señalé. La necesidad de tratar muchos temas. Yo acepté esto porque quería hacer mi primer documental en Venezuela.

M.S.A. Pero tú habías hecho antes algunos para televisión, una serie que creo se llamaba **Crónica de Caracas**, incluyendo un trabajo sobre **Bárbaro Rivas**.

J.C.M. Estos programas los hacíamos con Francisco Da Antonio y Abigail Rojas. Eran programas muy baratos, filmados en reversible. Y se hicieron varios siguiendo algunas ideas de Da Antonio sobre la ciudad. Hicimos, además del de **Bárbaro Rivas**, uno sobre **Michelena**, uno sobre **La Guaira** antigua, una crónica sobre el **Museo Colonial**. Todos fueron para la **Televisora Nacional**, el programa duraba media hora, quince minutos de cine y quince de comentarios directos. No se planificaban casi y eran bastante espontáneos. Una especie de reportaje, de cine-verdad, y algunos resultaron bastante ágiles.

A.R. ¿Hasta qué punto se detalló el guión de **Estudio 1** antes de iniciar el rodaje?

J.C.M. El guión estuvo bastante trabajado, con unos 300 planos. Guédez colaboró muy eficazmente conmigo en su elaboración. El comentario fue añadido posteriormente. El guión estaba referido a la imagen más bien. En la filmación se rodó cerca del 70% de lo previsto en el guión. El resto fue modificado por la realidad misma. Por ejemplo yo pensaba filmar una muchacha de la alta sociedad haciendo prácticas de montar, siguiendo las órdenes de algún extranjero, y no un torneo hípico. Pero lo que se consiguió fue eso, y como la idea era representar una cierta clase social, lo tomé. Las modificaciones fueron impuestas por la realidad, que a veces es más rica y siempre más poética que las previsiones.

A.R. ¿El comentario es tuyo?

J.C.M. No. Guédez tuvo una idea que me pareció muy buena. El había encontrado una serie de ordenamientos legales que podían sustituir el comentario. Otros comentarios se basaron en datos suministrados por el Estudio de Caracas.

A.R. ¿Tuvieron problemas en el rodaje y el procesamiento?

J.C.M. El problema es siempre la falta de recursos. A veces tenía que hacerlo todo, *script*, mandados, organización general... Esto te aleja de tu preocupación central, lo cual perjudica evidentemente el trabajo más creador. Pero éstas fueron las únicas dificultades y las resolvimos con lo que teníamos, el entusiasmo. Filmamos unos 5.500 pies para montar unos 750, y no tuvimos otros problemas. Con el camarógrafo, Javier Lovera, me fue muy bien. Usamos una Bolex y una Arriflex como cámaras. El trabajo de laboratorio fue infame. No he podido obtener una copia que me satisfaga. Pero como en realidad es un reportaje largo, una media hora, dejé de preocuparme por esos aspectos. La filmación duró unos 15 días y el montaje lo hice yo, con Garrido. Es decir, lo hizo Garrido pero estrictamente bajo las indicaciones que yo le daba. La música es de discos, escogida por mí. Pero no obtuve un sonido satisfactorio por problemas de la grabación que era muy mala.

A.R. ¿Cómo se ha distribuido Estudio 1?

J.C.M. No ha tenido ninguna distribución. Ni siquiera lo he intentado. Se hizo un contacto con Joris Ivens, pero no se ha concretado nada. Aquí en Venezuela se han hecho sólo algunas exhibiciones semi-privadas, en la Universidad, en los Encuentros de Cine, en la Cinemateca. No lo he intentado siquiera porque la guerra nuestra es una guerra con los distribuidores. Por una razón muy sencilla, porque en 10 minutos pueden pasar 10 cuñas de 1 minuto o 20 de 30 segundos, que le producen mucho más. Entonces, ¿qué interés puede tener un distribuidor en un documental nues-

tro, de carácter artístico, de duración mínima de 6 minutos? El costo de distribución de una cuña por televisión es de mil bolívares por cada vez que se pasa. En cine una cuña de 30 segundos cuesta pasarla 2.500 bolívares semanales. Los noticieros también pagan por ser exhibidos. Esto da una idea de las dificultades, de la imposibilidad de lograr una distribución de nuestros documentales, en las condiciones del mercado de exhibición en la actualidad.

A.R. ¿Cuál ha sido la reacción de la crítica local ante tu documental?

J.C.M. La crítica que a mí me interesa, la de las personas que yo considero capacitadas, es buena. No son todas favorables y se me dicen cosas muy serias, que acepto cuando son razonables. Y hay otro tipo de crítica que no me interesa porque no es honesta, se mueve por intereses personales y es poco capaz. A mí en Venezuela me ha ido muy mal, me he sentido muy solo, muy desorientado. Yo he esperado que se me reconociera por lo menos la honestidad de mi trabajo, y ni siquiera eso he logrado. Uno termina por no preocuparse, porque si no viviría prácticamente inutilizado.

A.M. Pero, además de las críticas verbales, se han publicado algunas, como la que salió en Imagen.

J.C.M. Yo hablé con González Vega y le dije que la consideraba injusta, porque decir que un film no es artístico porque es sociológico me parecía banal. Casi nos enojamos, pero como somos amigos, seguimos como amigos.

M.S.A. En relación a Estudio 1, una de las críticas que he oído es que el sonido es demasiado efectista.

J.C.M. Es un documental cuya música está motivada por emociones y por necesidades. A mi juicio esas imágenes necesitaban ese sonido, puesto que la idea que quería dar era lo caótico de la invasión del sonido en la ciudad, y creo que eso está logrado.

M.S.A. Eso está muy logrado en el momento en que entra la radio, las cuñas, pero antes hay una serie de cambios un poco forzados.

J.C.M. Yo habría podido tratar el sonido por disolvencias, lo cual hubiera quizás evitado esa impresión de sonidos presentes, puesto que hubiera suavizado las relaciones entre ellos, pero me di cuenta de que no era posible, que lo importante en eso era la inmanencia de algunos sonidos en la nueva imagen, que permanecían a pesar de que la relación imagen-sonido hubiera desaparecido y de la presencia violenta de otro sonido. Entonces eso hubiera podido tener *La cucaracha*, la música de *Alma Ilanera* o de una cuña. Lo importante para mí era la presencia agobiadora, agresiva, de la música y del ruido en esa secuencia. La música es efectista en la medida en que acompaña mi emoción en relación a la imagen. No estoy defendiendo el

CARACAS-ESTUDIO UNO



resultado final, estoy defendiendo la génesis. Puedes decir que el resultado final es pobre. Eso puedo aceptarlo o no. Pero en relación a la emoción y a la necesidad de esa música, eso sí lo defiendo. Otro tratamiento habría desvirtuado el sentido de esa secuencia.

A.M. Quizás el mismo resultado se habría podido obtener en una forma más naturalista.

J.C.M. ¿Pero tú crees que no es naturalista el haberlo hecho tal como en realidad es?

A.M. Yo me refiero al matiz, quizás está demasiado sobrecargada, poco fluida.

J.C.M. Yo eliminé la posibilidad de fluidez. No quería que fuera fluido. Para mi gusto habría debido ser mucho más violenta y mucho más caótica.

A.R. Tomadas individualmente, casi todas las tomas son sugestivas, están cargadas de materia, pero el problema es que no hay ilación, uno se siente perdido. Es posible que eso fuera lo que tú buscabas.

J.C.M. Eso era lo que yo buscaba, aunque parezca oportunista. Pero sí existe ilación: eso también lo defiendo.

A.R. Si es así, me parece que dentro de la economía del documental no hay mucha coherencia. Hay algunas escenas a las que se les da un tiempo muy largo, y quedan más o menos organizadas, mientras el resto es de cambio constante.

J.C.M. Yo creo que hay algunos errores de montaje, por ejemplo respecto a la muchacha en el caballo. Me sucedió lo que le sucede a un director joven: me enamoré de las imágenes. Después, vistas de nuevo, me preguntaba: ¿por qué duran tanto? Es un error, digamos, leal, honesto, pero un error que no debía haber cometido. Pero no hubo posibilidad de ajustarlo después.

A.R. También es larga la secuencia del hipódromo.

J.C.M. Ahí no estoy de acuerdo. Cuando la veo ahora, todavía continuo aceptando su ritmo, su modo de ser. Yo acepto tu observación quizás racionalmente, no emotivamente. Era mi ritmo en esa secuencia y lo sigue siendo cuando la veo ahora. No la cambiaría. Sí acortaría la secuencia de la muchacha montando. De todos modos, el ritmo en el cine no está en la velocidad de las imágenes.

A.R. Yo no me refería al ritmo, sino a la duración de las tomas y al cambio constante de imagen, que no da posibilidad de formarse una idea coherente del film.

J.C.M. ¿Y por qué no te formas una idea coherente a film terminado?

A.R. Dentro del film hay un desequilibrio en la importancia asignada a cada parte. Si la idea unificadora es mostrar el caos de una manera caótica...

J.C.M. No era exactamente esa. Sino mostrar como la constante de una ciu-

dad como Caracas es la de no poseer una constante única.

A.R. Algo que es bastante interesante es el tratamiento del sonido y la relación sonido-imagen. Hay algunos momentos muy logrados, como la secuencia de las canciones populares, españolas, italianas, etc., y el montaje de la lectura de los reglamentos con las imágenes mismas que muestran exactamente lo contrario de lo que impone la norma jurídica. Hay una secuencia que me molesta mucho: la de la medición del monóxido de carbono, no por el Dr. Jelambi, quien merece todo mi respeto por su incansable trabajo, sino porque su atmósfera y tratamiento no tienen nada que ver con el resto del documental.

J.C.M. Piensa en que la libertad es impura.

A.R. Hay momentos en que el texto no corresponde directamente con la imagen y otros en que sí. ¿A qué se debe la decisión en cada caso?

J.C.M. Es posible que haya despegues de la imagen con respecto al texto y se debe sobre todo a la falta de recursos y de tiempo, a la improvisación. ¿Por qué esconderlo? Podría decir que no, que la imagen tiene un trasfondo poético que lejanamente llega a la palabra. No. Es posible que la palabra a veces hable de cosas que la imagen no da porque la imagen da otras cosas que la palabra no captó o simplemente que la palabra pretende hacer a la imagen más importante de lo que es. No hay ninguna idea detrás de esto.

M.S.A. Ahí es donde estoy desconcertado. Si el documental es de tipo divulgativo, no de tipo poético, cuando la palabra no amplía o no explica a la imagen se establece una especie de choque, uno trata de ver una cosa y oír la otra, y si no hay una relación eso no funciona como experiencia cinematográfica, me parece a mí, al menos en este tipo de documental. No que haya una explicación pleonástica, pero sí que haya una interrelación.

A.R. Yo creo que esto requiere más capacitación del espectador, pero no creo que constituya un problema.

J.C.M. Yo he descubierto una cosa importante. De pronto da lo mismo que sea de una manera o que sea de otra con tal que la idea esté ajustada. Yo me he encontrado con un camarógrafo como Abigail Rojas, a quien le tengo toda la confianza, quien de pronto me dice: "Mira, primer plano de aquél, allá". Si la idea permanece, a mí me da lo mismo que sea un primer plano o un plano medio. Esto funciona en este tipo de trabajo, por supuesto.

M.S.A. Para mí no. Porque el resultado es distinto aunque la idea permanezca.

J.C.M. Por ejemplo en Godard no importa.

A.R. A Godard le importa hasta el punto de llegar al extremo de rodar



una película empatando película para fotografía hasta formar tiras largas y obtener así la película virgen para el rodaje del film. Todo esto para obtener un efecto que no es posible obtener con la película virgen que se consigue en el mercado normalmente. Es decir, que hay casi un rebuscamiento en ese sentido.

J.C.M. Lo que quiero decir es más amplio. Hay una razón en el fondo, de orden narrativo fundamentalmente, que implica una libertad extraordinaria. No hagamos del encuadre un fetichismo.

A.R. En un documental, que para mí debe acercarse más al panfleto que a cualquier otra cosa, que deforme — y no describa — con fines polémicos, es quizás válido el aceptar la total predominancia de la idea y el desinterés por la forma misma.

J.C.M. Estamos de acuerdo. Pero mi documental es una interpretación de la realidad. No un ejercicio formal, pero tampoco un panfleto.

M.S.A. Ese es un tipo de documental muy distinto, de otro género, y no se puede comparar un documental de análisis e interpretación, con otro que es puramente descriptivo, que se limita a mostrar una situación.

J.C.M. No se puede llamar documental a un servicio filmico, y mi trabajo no se limita a mostrar una situación. Implica una interpretación de la realidad e inclusive una transformación y una creación de la realidad. A veces es más importante recrear la realidad, incluyendo elementos que no existían en ella, para dar una idea exacta de lo que la realidad es. Y a mi juicio este es el gran realismo. Señalaba Brecht: "El realismo no es aquel de las cosas verdaderas, sino el de como son verdaderamente las cosas".

A.R. ¿En cuanto a proyectos futuros?

J.C.M. Tengo intención de realizar un documental sobre la superstición, la magia, la brujería, pero no he podido aún recoger la documentación. A corto plazo tengo pensado un documental sobre pueblos como Tucacas, que se mueren a la orilla de la carretera.

A.R. De tu experiencia en las cuñas ¿hay algún aspecto cualitativo que se pueda destacar?

J.C.M. Ninguno. Porque no puede llamarse valores cualitativos al aprendizaje del oficio. Del resto no hay nada que pueda considerarse positivo en esta actividad.

M.S.A. ¿A qué se debe que después de una larga trayectoria en el teatro y en el cine de largo metraje te orientes ahora hacia los documentales?

J.C.M. Yo no hago un largometraje porque no puedo hacerlo. Si no ya lo hubiera hecho. Tengo inclusive un guión terminado, que se llama *Los días duros* y es una historia de sentimientos ambientada durante el período de la dictadura.

A.R. ¿Has hecho algunas gestiones para intentar financiamiento?

J.C.M. No lo he intentado, porque la historia envuelve un problema social muy serio que no puedo hacer sino de manera muy honesta, equivocada o no, pero tiene que ser como lo concebí, si no es así es una gran mentira, sería inútil. He pensado hacerlo a lo Godard, es decir, como pueda en el sentido de que Godard ha terminado con el fetichismo de la gran producción industrial del cine. Ha demostrado que se puede hacer cine con poco dinero. La única proposición concreta que he recibido es la de hacer una película sobre un guión comercial que yo escribí y se lo hice ver a Manuel Socorro y le gustó mucho. Tengo la impresión de que cuando me diga que tiene el dinero para hacerlo no voy a saber decirle que no.

M.S.A. Yo no tendría mayor problema en hacer un film comercial si no hay otras posibilidades.

J.C.M. Pero, ¿hasta qué punto puedes librarte de ese círculo vicioso? La próxima película que te ofrezcan va a ser también comercial. Y siempre estarás haciendo películas comerciales para después hacer lo que tú quieres, un después que no llega nunca. Cuando uno comienza a ganar dinero, después es muy difícil detenerse.

Al saber que Julio César Mármol había comenzado el rodaje de un largometraje, Cine al Día consideró indispensable volverlo a entrevistar brevemente al respecto, para completar de este modo la imagen de este joven cineasta que está ahora enfrentándose a la prueba más compleja y difícil de su carrera, y que esperamos marque el comienzo de un fecundo e ininterrumpido contacto entre su obra y el gran público de las salas comerciales.

1.—¿Cómo resolviste los problemas de producción del largometraje que estás filmando?

R.—En realidad la idea de hacer *Los días duros* surgió del convencimiento de que no teníamos un centavo para hacer una película. Cofilmven (Cooperativa Filmica de Venezuela) se interesó en un guión mío, que escribí en colaboración con José Ignacio Cabrujas, basado en el libro de relatos de Alfredo Armas Alfonso, "*Los Cielos de la Muerte*". Nos reunimos, nos entusiasmos y comenzamos a planificar la producción. Después de un tiempo, inclusive ya habiendo hecho contactos con el exterior para una posible coproducción, nos dimos cuenta que "*Los Cielos de la Muerte*", era una película que no podíamos hacer con el solo entusiasmo. Necesitábamos un mínimo de capital, que sin embargo escapaba a nuestras posibilidades. Nos descorazonamos, pero de pronto se me ocurrió que la solución sería hacer una película en Caracas, un poco con la técnica del reportaje, en blanco y negro y los sábados y domin-

gos. Era y es una locura, pero no teníamos otra alternativa y comenzamos a filmar. Aprovechamos la circunstancia de que yo tenía un guión escrito, *Los días duros*, y comenzamos a trabajar. Nos hemos enfrentado a grandes problemas pero hasta ahora todos han sido resueltos. No me preguntes cómo porque no lo sé. Pero la película es ya un hecho: tenemos filmada más de la mitad y creo que ya no nos detiene ni Mandrake el mago.

2.—¿Qué es *Los días duros*?

R.—Es una historia de amor ambientada en los tiempos de la dictadura. Es la lucha contra la opresión. Es el antagonismo entre dos maneras de enfrentarse a nuestra realidad. El intelectual que la resuelve a un cierto nivel y el joven de la calle que la resuelve con su única alternativa: la violencia. La lucha heroica, desesperada. Es también una historia de Caracas, sus construcciones modernas, su frenesí de ciudad dislocada, sus construcciones horribles y sus personajes. Escritores, poetas, escenógrafos, pavitas, maricos y policías. Es una historia mía. De los hombres de mi edad.

3.—¿Con qué equipo cuentas?

R.—El equipo técnico nos proviene de Pedro Fuenmayor (Producciones Fuenmayor), que también nos realiza todo el trabajo de laboratorio. A Pedro Fuenmayor le estaremos eternamente agradecidos, pues gracias a su entusiasmo de hombre enamorado del cine hemos podido resolver grandes problemas. También Luis Capriles nos ha echado una mano y en sus laboratorios haremos el sonido de la película. En realidad nosotros hemos descubierto que la gente que hace cine en este país está deseosa de que se hagan buenos films. Esperamos no defraudarlos. En lo que se refiere al equipo humano, me siento verdaderamente emocionado. Los muchachos de Cofilmven han demostrado una mística de trabajo insuperable, lo que no saben lo suplen con su tenacidad y dedicación al trabajo; creo que en el futuro ellos serán un equipo de primera con el cual deberán contar todos nuestros cineastas. Por otra parte no puedo olvidar a Mario Bartolomei, organizador y productor ejecutivo del film. Gracias a su experiencia y a su crédito de hombre de cine, puedo decir que hasta ahora he tenido todo lo que un joven director en este país puede desear. Carlos Guerrero, como director de producción, es una especie de ángel tutelar. La verdad es que no sé cómo hace, pero lo resuelve todo. La fotografía es de Tony Rodríguez, la cámara de Gustavo Chami y la música de Manolo González.

4.—¿Cuándo estará lista tu película para la exhibición?

R.—Esperaremos que en el mes de noviembre. No olvides sin embargo que filmamos solamente los fines de semana y los días feriados.



Los días duros, de Julio César Mármol.

● **A. R. ¿Cómo llegaste al cine?**
J. C. M. Yo comencé a estudiar canto a los 14 años. Pero cuando tenía 16 mi maestro se fue a Italia y yo decidí seguirlo, a pesar de los problemas económicos y familiares. En Italia seguí estudiando canto, pero entré en contacto con un grupo de jóvenes que se decidió a hacer teatro, y logré llegar a dirigirlos. Tuve que estudiar intensamente para no quedar mal y así por dos años trabajé con ellos. Fue una experiencia muy útil como formación teórica (Stanislavski, Piscator, Meyerhold, Gordon Craig) y como formación práctica, en cuanto al conocimiento de los mecanismos psicológicos del actor. Una vez montamos Brecht en el Trastevere y Zavattini se interesó en el grupo, y en mí como director del grupo. Fue extraordinariamente amable y me invitó a su casa. Me preguntó en la conversación si me interesaba hacer cine y le dije que sí. Además me estaba dando cuenta de que como cantante no podía llegar a ser más que un buen intérprete y me preocupaba no ser el creador mismo. Estaba insatisfecho y esto originó mi atracción por el teatro y por el cine. A través de Zavattini logré algunos contactos. Mi primer trabajo fue con Guido Malatesta que estaba filmando *La Strada del Giganti*, como

ayudante del asistente del director. Allí, siguiendo los consejos del asistente, me le pegué al director, en la forma más decidida que se puede imaginar. Y me fue tan bien que en la siguiente película que hizo, *Toriok, la Furia de los Bárbaros*, me pidió que fuera su asistente de dirección, lo cual fue un ascenso vertiginoso. Después, ya introducido en el medio, hice otra película con Giacomo Gentilomo, *El último de los Vikingos*, también como asistente. Trabajé luego en otras películas: *Maciste contra los Monstruos*, de Malatesta, *Le Modernissime*, de Améndola. Después fui a hacerle una entrevista a Gina Lollobrigida que estaba rodando *Anna di Brooklyn*, dirigida por De Sica y como me recibieron muy bien aproveché para pedirle a De Sica que me dejara trabajar como asistente aun sin cobrar, y pude conseguirlo. Después hice algunas otras cosas menos importantes. Aprendí mucho con esas experiencias, especialmente con De Sica y su extraordinario trabajo con los actores. Tuve también oportunidad de trabajar en *Ben-Hur*, rodada por los americanos. Yo era algo como décimo asistente, pero gané más que en ningún otro trabajo, casi 600 dólares semanales. Durante este proceso me estaba dando cuenta que ha-

bía ido aprendiendo cómo hacer el cine, pero no sabía por qué. Algunos años atrás había hecho una petición de ingreso al Centro Sperimentale y me habían aceptado. Allí estudié en el curso de actuación unos seis meses, pero me retiré por una discusión con Brunello Rondi. Entonces me inscribí en el curso de dirección e hice los dos años del curso, pero no llegué a titularme por algunos problemas. A pesar de que había hecho inclusive el trabajo de filmación, que se exige como práctico final, no me permitieron aplazar la fecha de unos exámenes, cosa que tenía que hacer por razones de trabajo (un montaje teatral). Y de manera impuesta e increíble, me impidieron presentar los exámenes orales. Me indigné muchísimo y de todos modos me dieron un certificado de frecuencia de los cursos. De allí me fui a España y estuve trabajando en teatro. Monté *La cantante calva*, que fue una especie de revolución en el ambiente. Luego escribí un guión sobre el arquitecto Gaudí, que no se hizo porque iba a resultar muy costoso. El ambiente era bastante propicio porque se había aprobado la nueva ley del cine, y García Escudero estaba en la Dirección General de Cinematografía. Me puse a trabajar en un largometraje. Estaba en con-

tacto en Barcelona con el grupo de *Nuestro Cine*, conocí a algunos jóvenes realizadores como Gubert y Aranda, y terminé un guión, que se llamaba *La Espera*. Lo mandamos al Sindicato a ver si se conseguía alguna ayuda estatal. Al guión le dieron lo que ellos llaman "interés especial cinematográfico", que significa que el Estado produce al 50% el costo de la película. Comenzamos a organizar la producción, pero la presión familiar era muy intensa porque tenía ocho años fuera de Venezuela. Decidimos entonces que regresara por tres meses, resolviera el problema aquí y volviera entonces ya para el rodaje de la película. Pero en España se presentaron varios problemas: el crédito se retrasó, el muchacho con quien yo iba a trabajar se puso a hacer otra cosa mientras esperaba, luego tuvo que hacer el servicio militar y la película se cayó. Yo me casé, y me quedé aquí.

SUS

302

TITULOS EN VENTA

SUS

98

TITULOS EN PRENSA

SUS

65

LIBRERIAS METROPOLITANAS

SUS

15

LIBRERIAS EN VENEZUELA

SUS

23

DISTRIBUIDORES EN EL EXTRANJERO

HACEN DE LA

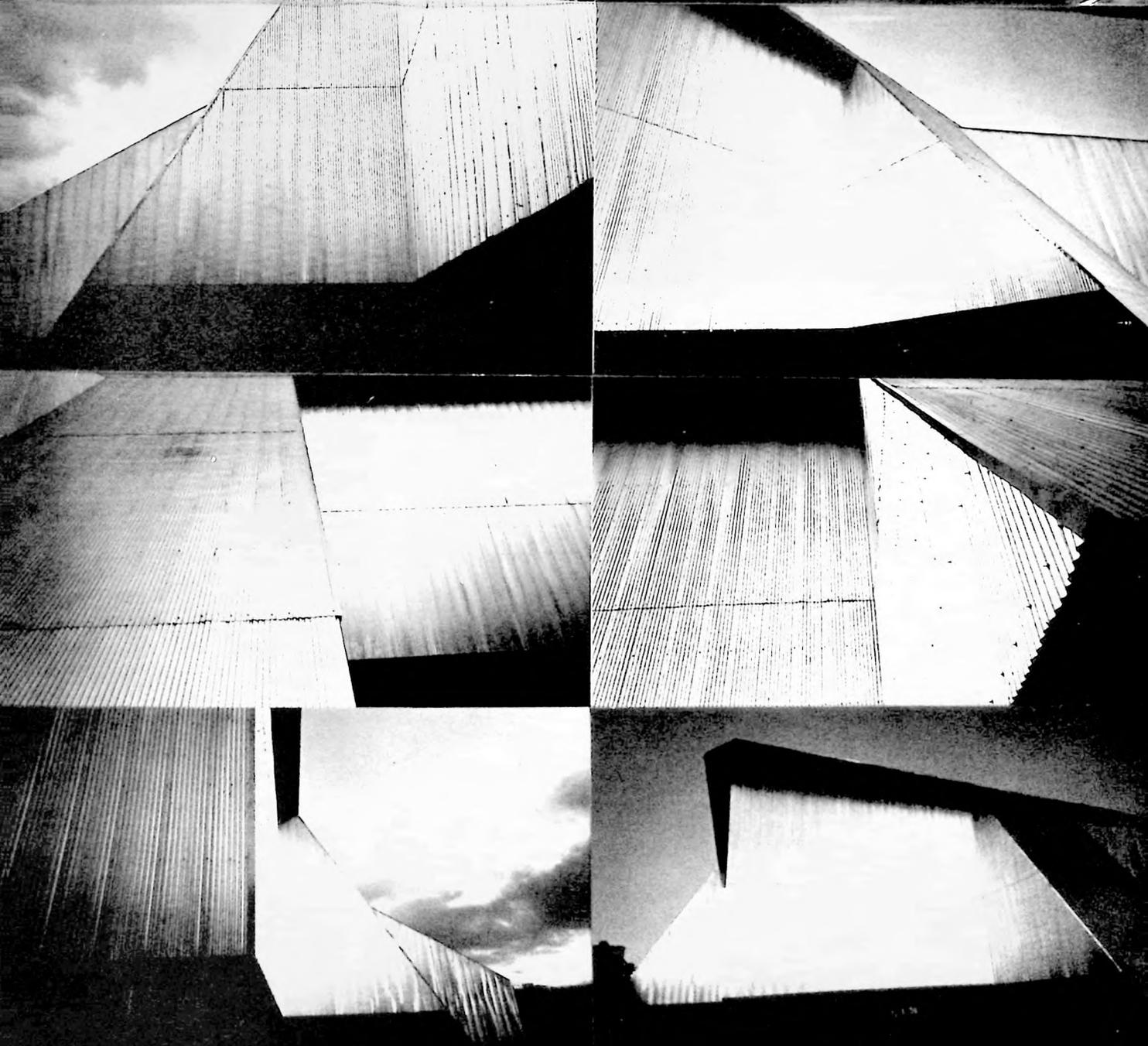
universidad

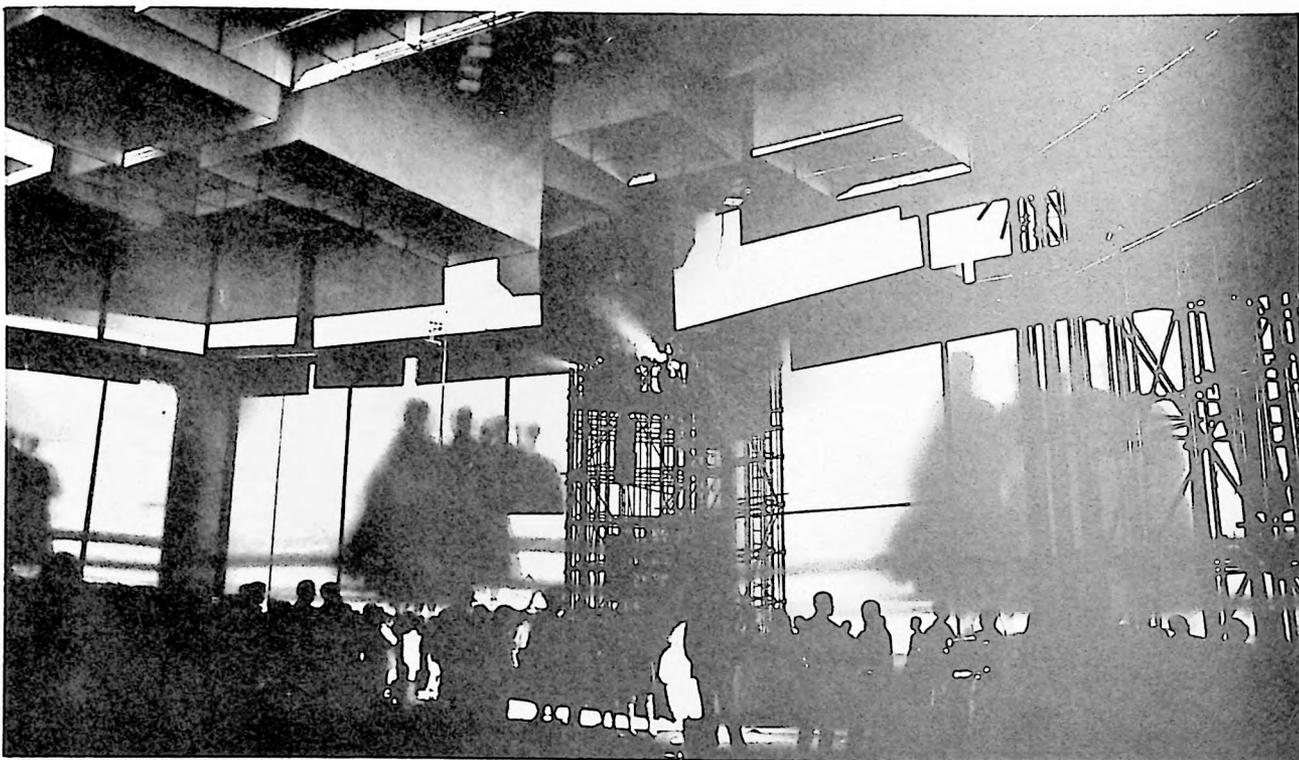
**central
de
venezuela**

LA MAS PODEROSA
EMPRESA EDITORIAL
VENEZOLANA

GEN DE CARCAS: ASPIRACIONES

Y LOS RESULTADOS





El dispositivo. Fotografía de Paolo Gasparini.

(Este texto ha sido redactado por Oswaldo Capriles, después de una discusión en el grupo de redacción de "Cine al día").

La consabida tragedia de la empresa cultural en nuestro medio. Tal es la conclusión fundamental que surge en toda discusión sobre el polémico espectáculo *Imagen de Caracas*. No podemos desprendernos de la agobiante atmósfera de pesimismo que se ha impuesto sobre la suerte de esta ambiciosa y zarandeada iniciativa con la que se pretendía celebrar y hacer verdadera justicia al Cuatricentenario de Caracas.

Antes que nada, debemos reconocer el enorme caudal de trabajo ambicioso y perseverante, sacrificado y angustioso, invertido durante dos años que transcurrieron en medio de la inseguridad económica, los choques, las diferencias de concepción, las casuales deserciones, que no redujeron en ningún momento el entusiasmo del equipo.

LAS IDEAS DE LOS AUTORES

Imagen de Caracas fue preestrenada para los periodistas el 29 de mayo de 1968. En ese momento, Rafael Ravard, Presidente del Concejo Municipal, declaraba a la prensa: "... un espectáculo único, atrevido, inaudito...", "se convertirá en un

moderno y eficaz método didáctico para la enseñanza de la historia de nuestro país". En la misma fecha, Inocente Palacios, declaraba: "La limitación del tiempo nos obligó a sacrificar no pocos hechos de nuestra vida pública, de nuestra actividad cultural y pensante, que han dejado huella en el transcurrir histórico... Por tal causa, el espectáculo consta de dos partes. La primera de ellas comprende hechos ocurridos desde la fundación de Caracas hasta comienzos del siglo pasado. La segunda desde esa fecha hasta el presente. Semejante división no afecta la unidad de cada una de estas partes: en todas ellas, el personaje central es la ciudad del presente. El espectador va hacia el pasado, encuentra nuestro pasado por la vía de la trasposición del tiempo". Unos días antes, había aparecido en "El Nacional" un reportaje basado en declaraciones de Jacobo Borges, Jorge Chirinos y Mario Robles, en el cual se hace un resumen de la historia del espectáculo: "Durante dos años, un equipo de artistas venezolanos se empeñó en la realización del espectáculo. En el agitado ambiente de las horas que preceden al estreno, tuvimos la oportunidad de conversar un instante con cuatro de los trece directores artísticos del montaje: Jacobo Borges, Mario Robles, Jorge Chirinos y Ramón Unda. De esta conversación conjunta emerge algo fundamental: un heroico trabajo colectivo, que implicó una fusión de personalidades muy diferentes, sin anularlas o quitarles sus características propias. Cada

uno de ellos reconoce que fue duro lograr el entendimiento. A las discusiones de mesa, muchas veces violentas, se unieron momentos depresivos y dificultades económicas bastante serias. Sin embargo, al cabo de múltiples esfuerzos (se elaboraron hasta cinco guiones) surgió la idea básica. ... Se intercambiaron con frecuencia los papeles respectivos: El director hacía de camarógrafo, el camarógrafo de fotógrafo, el escenógrafo de actor y así sucesivamente. La mayoría de los integrantes del elenco técnico se formaron a medida que el espectáculo iba tomando cuerpo". "Cuando ellos recalcan que quisieron hacer un trabajo y no ganar un sueldo, se ubican como artistas convencidos de que —contrariamente a lo que piensan otros— en Venezuela se pueden hacer y decir cosas. El trabajo logrado es una demostración flagrante de esa actitud, de este convencimiento... ¿Aprenderá historia el público que vaya a presenciar el espectáculo? A la interrogante respondieron que el montaje no está planteado como una clase de historia, sino como una obra de arte. Por lo tanto, señalaron, enseña como puede enseñar una obra de arte... Lo que se buscó y logró, a nuestro juicio, es una carga emotiva que incida sobre el público con gran fuerza. No se trata de narrar el pasado de manera nostálgica, sino de mostrarlo en su justo valor, entrelazado estrechamente con el presente".

En otras declaraciones para la prensa, los organizadores del espectáculo insistían en sus planteamientos



El dispositivo. Fotografía de Paolo Gasparini.

formales; así, "La República" publicó el 20 de junio, lo siguiente: "El director artístico, Jacobo Borges, explicó que se ha buscado una integración de los varios medios de expresión en un nuevo espacio. Lo importante no son los elementos que lo componen (teatro, cine, música, etc.) sino el hecho de que se plantea un sentido nuevo en la relación del público con la obra de arte. El hecho —agregó Borges— de que no hay escena ni espacio fijo para el actor y el público cambia todo... El elemento plástico no es simplemente una escenografía o una decoración, es un lenguaje, ya que en este medio —el dispositivo escénico— se desarrolla una historia que los envuelve a todos, incluyendo al público... Diez mil diapositivas en blanco y negro y color, doce horas de proyección cinematográfica y cuatro canales de sonido componen la primera parte. El público guiado por la descripción, avanzará por un laberinto de pantallas y estructuras metálicas. Los realizadores de *Imagen de Caracas* pueden estar seguros de que todo lo proyectado por ellos marchará bien, pero se enfrentan con una incógnita: la reacción del público. Los espectadores, a medida que circulan por el espectáculo, participarán de alguna manera ya sea penetrando en él o reflejándose en él o porque se enredan en él. Pero ésta su reacción o planteamiento puede ser muy imprevisible".

En las declaraciones recogidas por Mivó Vestriani en su reportaje publicado en "El Nacional" el 13 de abril,

se lee lo siguiente: "... por su parte, el arquitecto Juan Pedro Posani señala que la idea fundamental del dispositivo es "crear un pequeño universo simultáneo de realidades ópticas o acústicas, nucleadas alrededor de un contenido determinado a priori. El espectador —subraya— tendría, en efecto, diferentes versiones de los acontecimientos tal como ocurre en la realidad en que se mueve, fuera del espectáculo. Para que existiera y se mantuviera semejante libertad de interpretación por parte del espectador, no era posible fijarlo en un solo asiento como en una sala de cine. Era necesario dejarlo libre de desplazarse, de ubicarse, de escoger el punto de vista en cada momento del espectáculo". Afirma Posani que "la historia se convierte así en movimiento cuya sustancia es la actualidad y el presente: dimensión ésta que es la que define la conciencia del acontecer. El espectador —añade— al terminar el espectáculo, vuelve a encontrar la ciudad: la misma en el fondo que ha vivido o padecido durante el transcurrir del movimiento del espectáculo, pero ahora con una visión más elevada y crítica del mundo". El pintor Manuel Espinoza recalcó que "nos guía entre todos los principios que nos guían, una necesidad y un deber inalienable de contribuir al desarrollo de este país. Creando imágenes para cristalizar una conciencia a nuestro pueblo, a nuestra sociedad, creando sólidas y profundas convicciones creadoras dentro de una amplia concepción histórica".

Dentro del desarrollo del espectáculo resulta especialmente interesante observar que los muchos y diversos puntos de vista de sus realizadores nunca llegaron a conjugarse dentro de un criterio único y organizado. De las declaraciones de los integrantes del grupo creador no puede extraerse un enfoque unitario. Algunos de los colaboradores se abstuvieron, como Adriano González León, autor del guión original, o por lo menos del comentario de fondo, quien se retiró del grupo bastante antes del estreno del espectáculo. El único documento colectivo fue el manifiesto titulado "Hacia un nuevo espacio" (publicado en "Cine al día" N° 4), que intentó recoger las ambiciones estéticas e ideológicas que según sus autores se materializaban en *Imagen de Caracas*.

Con todos estos antecedentes fue presentado finalmente el espectáculo.

EL ESPECTACULO ES PRESENTADO AL PUBLICO

El 29 de Agosto se iniciaron las presentaciones públicas. La constatación inmediata para el espectador, especialmente si conocía del proceso de producción, fue de que el espectáculo no estaba terminado. La maquinaria escénica funcionaba muy parcialmente, faltaba por completo la representación con actores, el enorme espacio del Dispositivo parecía vacío cuando no había proyección cinematográfica, lo que se veía daba constantemente la sensación de improvisación. La explicación de los autores

el nuestro, está muy poco habituado a despliegues artísticos de tal intensidad y categoría.

Por otra parte, **Imagen de Caracas** establece un precedente importante para los sectores de la producción y para los administradores del crédito público, en el sentido de que los ha convencido de las posibilidades existentes en Venezuela para una industria cinematográfica. El espectáculo, además, ha sido un enorme experimento en materia de conjunción de artes plásticas que no puede ni debe quedar sin seguidores; estamos seguros que de las lecciones aprendidas habrán de surgir muchas nuevas iniciativas que desde ya aseguran a nuestro país un puesto privilegiado en la experimentación plástica-audiovisual.

Imagen de Caracas ha creado un personal especializado; técnicos, tramoyistas, camarógrafos, directores, realmente un numeroso grupo de personas ha tenido una oportunidad que los canales regulares de la producción comercializada no hubieran nunca concedido a gentes sin experiencia, o simplemente no tan maleables a su capricho, como es el caso normal dentro de eso que alegremente se llama "nuestra industria cinematográfica".

OBSERVACIONES AL MARGEN

Imagen de Caracas es una manifestación de vanguardia, especialmente interesante frente a tantas "vanguardias". Si bien es cierto que no nos entusiasma especialmente el despliegue formalista del espectáculo, debemos en cambio aplaudir la tenacidad con que se ha trabajado sobre una idea de vanguardia. La ruptura con los esquemas tradicionales, con la cultura de importación, y también con la cultura "oficial", nos alegra, aunque esa ruptura no se haya estructurado en una manifestación coherente. Con esto, evidentemente, no estamos celebrando el anarquismo. Celebramos todo lo que en **Imagen de Caracas** responde a una idea, a un hábito de trabajo y a una proposición nueva. Esa proposición nueva, nosotros la vemos en el carácter intensamente dramático de la representación de nuestro país y de nuestra historia. En el intento de realizar un espectáculo popular destinado a una toma de conciencia al menos parcial sobre nuestras realidades, sobre nuestro pasado y nuestro futuro.

En lugar de inscribirse en la larga cola de ese cometa agonizante que se llama "civilización occidental", a través de los famosos experimentos del disturbio óptico, o de la pureza lineal y las construcciones sin objeto, que "basta a sí mismas", **Imagen de Caracas** adopta el partido del tercer mundo, adopta el partido más acorde a un país dominado y sin verdadero desarrollo económico y cultural. Los juegos encandilantes o los rizos móbidos de una civilización que se ha ido despojando de todo contenido,

por temor a perder su individual esencia, su personaje "occidental, libre y racional", no nos corresponden; esa otra vanguardia traída del fracaso vital no puede decir nada a Venezuela, ni a América Latina. Por eso, **Imagen de Caracas** es, dentro de la situación cultural de Venezuela, un ejemplo que contiene un extraordinario valor de enseñanza, no sólo por sus méritos sino también, si se nos permite la paradoja, por sus defectos. **Imagen de Caracas** no es reaccionaria por partir de una herencia cultural, de una tradición, que se hace más contraste que distancia en el tiempo, y que es ORIGINALIDAD, modernidad conquistada a través de un enfoque propio y particular. Puede parecer esa modernidad un salto al vacío, una construcción sin bases; pero nosotros decimos que saltar al vacío es hundirse en la deshumanizada gloria del artefacto perfecto, el bello objeto importado y su contemplación interminable. Si nuestra historia salta de la sociedad colonial-feudal a una supuesta sociedad de consumo sin haber pasado por sus etapas intermedias, nuestro arte se ve obligado también a salvar las enormes contradicciones sociales por una postura atrevida, por un enfoque que no puede dejar fuera los elementos sociales e históricos en su contenido, pero que tampoco puede escapar a esas enormes contradicciones, a esa irresolución incesante de sus alternativas. Y es por eso que para nosotros las fallas y los errores de **Imagen de Caracas** son quizás más significativos e importantes que sus méritos.

Contraponiendo dos posturas estéticas profundamente diferentes, ambas vanguardistas, distinguimos claramente una de ellas, entregada a los últimos logros científicos y artísticos de esa civilización occidental que no solamente ha resuelto los problemas de su propia existencia, sino que ha sido la creadora de los países proletarios; y distinguimos otra, para la cual nuestra pertenencia a esa civilización es una pertenencia trágica, es una contradicción por superar: situados conflictivamente en un vértice de la historia, sus defensores luchan por dar al arte el contenido vivencial angustioso que diariamente los asalta por la calle.

Imagen de Caracas representa un trabajo de equipo; y esto es realmente inaudito en Venezuela: es la demostración, la lección más importante de todas cuantas puedan extraerse de su existencia. Aún agonizante, **Imagen de Caracas** ha dejado un testamento imperecedero: La audacia, la firmeza de propósitos y la capacidad de trabajar en grupo, con todos los sacrificios, y haber llegado al fin de tan difícil objetivo.

LA SUERTE DE IMAGEN DE CARACAS

Por los momentos, los artistas y trabajadores de **Imagen de Caracas**

han sido desalojados de su lugar de trabajo mediante la fuerza policial. Después de apenas dos meses de exhibición, el espectáculo parece destinado a no ser visto por las grandes multitudes que los últimos llenos dejaban prever para el futuro. El mismo organismo que patrocinó el espectáculo lo hizo morir, sin atender a razones, sin oír los clamores, manifiestos, declaraciones y solicitudes de círculos, comisiones e individualidades de la cultura y de las artes. Muere probablemente también, con **Imagen de Caracas**, la posibilidad de institucionalizar lo que había sido hermoso gesto en favor de la ciudad, su historia y su cultura, a través de la creación de un Centro experimental de formación cinematográfica, utilizando para ello todo el equipo destinado a la filmación y grabación ya adquirido para el espectáculo, una vez que éste hubiera terminado sus exhibiciones públicas. Creemos que se hace imprescindible una acción coordinada para salvar ese equipo en favor del arte cinematográfico y así impedir que caiga en manos de los traficantes de la subcultura "cuñera" u oficialista. Lo mismo puede decirse del material filmado, esos doscientos mil pies de película impresionada, que van a ser consumidos por el tiempo y la acción de los elementos en algún archivo polvoriento, a menos que los defensores del cine, del arte y la cultura exijan la protección de ese material y su utilización sin dispersiones ni deformaciones de ninguna naturaleza.

Conviene señalar la displicente actitud de los personajes políticos de los cuales dependía la suerte de un espectáculo de tal magnitud estética y cultural. Ninguno de los candidatos presidenciales a los cuales se dirigieron telegramas en busca de apoyo a **Imagen de Caracas** para evitar su cierre inminente, se dignó a responder el suyo o interesarse por lo que estaba sucediendo. En el Concejo Municipal, sólo la voz de Héctor Strédel se elevó en defensa de los artistas y contra el atropello. La fuerza policial, sin embargo, arrastró a los trabajadores y artistas, y desoyendo la existencia de un pliego conflictivo, les destruyó sus carpas de vigilancia frente al que había sido su lugar de trabajo y procedió al arresto de aquellos que se encontraban allí de guardia. Todo por orden del Gobernador de Caracas, acérrimo enemigo del espectáculo.

Una lección más se puede extraer, pues, de la sufrida **Imagen de Caracas**: Los intelectuales deben estar en guardia contra los turbios intereses que se mueven constantemente en contra de cualquier iniciativa cultural y la influencia que tales intereses tienen sobre los ambientes políticos de nuestro país. La lucha no es en modo alguno fácil, y de la politiquería militante nunca el arte ni la cultura podrán obtener durables beneficios.

volucionarias), sino al contrario de susurros incomprensibles, no llega a recrear la pasión de la lucha clandestina por un ideal y se queda en la simple emoción pasajera ante la belleza de la imagen en sí. Si el objetivo era crear conciencia histórica no ha debido escogerse una forma lírica sino una forma narrativa, de por sí más simple, más accesible, de mayor impacto.

El problema se plantea en verdad para nosotros por la constatación de una ineffectividad fundamental en el tratamiento del contenido histórico. Es más, se llega, sin quererlo, a la falsificación del significado vivencial del espectáculo sobre el público: Nos conmovemos ante la conquista como asalto de cuerpos y de almas, tomamos partido contra los monopolios extranjeros en "Juan Francisco de León", nos enardecemos en la contemplación de los suplicios de José María España, canalizamos nuestras furias en un cinco de Julio, para desahogarlas finalmente en una Batalla de Carabobo a lo Tito Salas, determinando con ello un supuesto final dialéctico a nuestro proceso histórico, sin comparar, sin trasladarnos incesantemente al presente, mucho más conflictivo, contradictorio y lamentable; presente que nos demuestra, al contrario, que el problema no ha sido resuelto, que las fuerzas en conflicto están más activas que nunca, dentro de la necesaria metamorfosis que les ha conferido el paso del tiempo.

Caracas, vista como una confrontación de su presente conflictivo y su pasado revolucionario; como contradicción entre su caótica vivencia actual y su historia. Tal es el con-

flicto que no aparece delineado en las secuencias cinematográficas. El futuro multitudinario, la eclosión de la vieja ciudad de los techos rojos, la invasión de las turbas actuantes del pasado y de las desesperanzadas multitudes de ahora, he allí otros tantos elementos no confrontados por la imagen, la palabra o los símbolos, y que son fundamentales, imprescindibles en una visión trágica y realista de nuestra actualidad. Cuando no se hace una cosa, se hace lamentablemente lo contrario, si los elementos no están usados con claridad; por ello podemos inferir una postura patrioterica en un contenido y un desarrollo que no lo son, que pretenden plantear una alternativa de angustia popular de esa ciudad que fue realmente cuna de independencia de espíritu y de valerosa rebeldía. Al "solucionar" las etapas históricas de acuerdo al hermano Nectario María,⁽¹⁾ cerramos la puerta a toda comprensión crítica de los formidables elementos que hemos visto aparecer y actuar en cada secuencia.

Volvemos con las anteriores constataciones al problema de haberse lanzado a la gigantesca empresa de filmación sin tener un guión general, especialmente un guión técnico con todo su esquema de producción: esta falla, además de traer una gran dispersión de los esfuerzos y una dilapidación de los recursos económicos y humanos, se refleja necesariamente en la carencia de una comprensión histórica y de una teleología en la utilización de los otros medios no

(1) Autor de una "Historia de Venezuela" para escolares.

cinematográficos en el espectáculo. Se sabe que los textos básicos del comentario fueron rehechos varias veces por el escritor Adriano González León, por haber sido trabajados sobre una idea original que luego fue objeto de interminables modificaciones; asimismo el enorme trabajo previo de investigación histórica se perdió en medio de la improvisación constante y el predominio del encanto plasticista que se apoderó de los realizadores. La música del profesor Azuar, bastante bien lograda y apropiada a las ideas básicas del proyecto, pierde mucha fuerza con la mala calidad del sonido y por la debilidad del contenido histórico.

ASPECTOS POSITIVOS DE IMAGEN DE CARACAS

Entre los aspectos positivos deben mencionarse varios destacados por la crítica de manera unánime y otros que a nuestro juicio son dignos de especial mención. En primer lugar debemos señalar la buena calidad del material cinematográfico, la existencia de un gusto refinado en sus realizadores. Se ha demostrado públicamente a los sectores más reacios a nuestro cine, que sí se puede hacer cine de calidad en Venezuela con dominio de las técnicas, con un buen montaje, con una clara y bella fotografía, con personal abundante y con figuración de multitudes y utilización de efectos especiales; lo mismo puede decirse del montaje general del espectáculo en cuanto a "exhibición": se ha logrado sincronismo entre diversos proyectores, se manejan luces y efectos sonoros y se logra conmover y conquistar un público que, como

"Huida a Oriente"



fue la escasez de recursos económicos, especialmente en el período final, el corto tiempo que se les dio para montar el espectáculo, las dificultades técnicas de las instalaciones agudizadas por la carencia de personal especializado. Todo esto es cierto. Pero también habría que señalar la evidente falta de planificación, la falta de un sentido organizado de la producción. Hay muchos indicios de que durante el proceso de elaboración se cambió demasiado de ideas, se escribieron demasiados guiones y nunca se tomó una decisión que canalizara la producción, de que el material histórico fue creciendo y fue creciendo el metraje de película rodada, hasta el punto de que al final hubo que dividir el espectáculo en dos partes y seguramente aún así habría quedado material sin utilizar, de que el medio cine absorbió la atención de los autores hasta los últimos momentos. El equipo de **Imagen de Caracas** ha alegado que era una forma de experimentar, pero la experimentación aún en arte, tiene sus límites y sus métodos, sin los cuales se transforma en improvisación. Puede decirse que el grupo de autores, en su entusiasmo por el cine, logró llegar lejos, pero finalmente perdió el control de la situación y dispersó los últimos recursos inútilmente. Una de las causas ha podido ser también la escasísima utilización de personal profesional. Es cierto que en la producción se formaron muchos, muchos adquirieron un cierto dominio del medio, pero también aquí puede hacerse la misma observación: el objetivo fundamental era **Imagen de Caracas**, no una escuela de cine. La formación de personal ha podido hacerse mientras no pasara a ser un elemento de detrimento para la realización del espectáculo.

LA ARQUITECTURA DEL DISPOSITIVO

El primer impacto que recibe el espectador antes de comenzar la proyección es el del enorme espacio interno del Dispositivo. Como arquitectura el diseño de Juan Pedro Posani es de imponente sencillez. Al no haber un programa preciso, ya que el montaje del espectáculo se hizo en las últimas semanas, después de que el Dispositivo estaba construido, era necesario escoger una forma de suficiente flexibilidad para admitir muchas posibilidades de montaje y se adoptó el cuadrado. Las dimensiones fueron definidas por el número de espectadores que se estimó asistirían a cada función. Como el espectáculo se previó para un tiempo determinado la estructura tenía que ser desmontable. La más económica y que resultó de extraordinaria flexibilidad fue la tubular. La construcción fue simple y rápida. Sobre unas bases de concreto de 1,20 mts. se erigieron cuatro grandes pilares. Toda la armazón del techo se apoya en ellos, salvando lu-

ces impresionantes de 30 mts. La cubierta se construyó con acerolit, que resultó del análisis como el material más económico, fácil de colocar, aislante del calor y del ruido de la lluvia. Los salientes laterales son contrafuertes para resistir la presión del viento. Los cuatro vertientes del techo son el resultado de la necesidad de tener una fuente pendiente y una altura mínima. Toda la conformación resultante obedece a principios funcionales claros, a la economía de materiales, a la rapidez de la ejecución, a la flexibilidad del espacio interno. No hay una búsqueda de formas nuevas ni adaptadas. Lamentablemente el recipiente, la arquitectura, estaba pensada para un espectáculo total de gran escala. Al no producirse éste sino muy parcialmente, el espacio resultó demasiado, por la inversión de términos, fuera de escala. La forma que ha surgido de todas las determinantes funcionales y estructurales es de una gran calidad, ajena a todo eclecticismo. Se ha alcanzado en síntesis, una solución arquitectónica poco común en la que se conjugan admirablemente racionalismo y sensibilidad.

REALIZACION: EL ESPECTACULO COMO TOTALIDAD

Imagen de Caracas se presentaba como una realización "total", conjugación de los más variados elementos formales, teatro, música, cine, arquitectura, espacio, y hasta el mismo espectador considerado como un elemento más del complejo expresivo. La incorporación del público, su participación directa, podríamos decir su absorción por parte del espectáculo, era quizás uno de los propósitos fundamentales de los realizadores, a juzgar por sus declaraciones más enfáticas.

En este sentido, las benéficas influencias del teatro, desde Piscator y Brecht hasta el Living Theater, o las técnicas mixtas como la *Linterna Mágica* de Praga, no encontraron la aplicación intensiva que en este caso se pensaba.

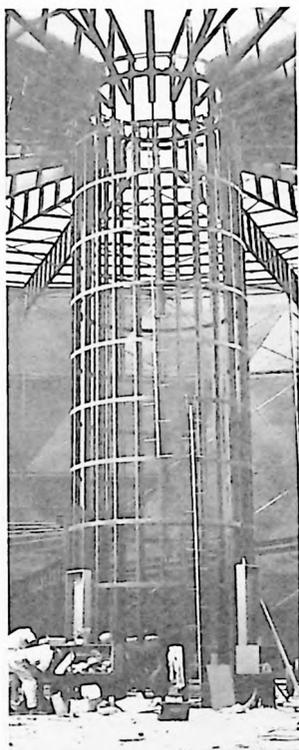
La creación de ambientes precisos y constantemente variables, a base de luz, colores, imágenes, ruidos, música, seres humanos en continuo desplazamiento, todo ello con finalidades definidas previamente en función de un contenido histórico analizado ideológicamente. Algo muy parecido se esperaba de **Imagen de Caracas**, y evidentemente, muy poco de esta "totalidad" quedó patentizado en la presentación definitiva. En los intervalos entre las proyecciones nada viene a acentuar o estimular la participación del espectador. Los intervalos entre las diferentes secuencias filmadas contribuyen más bien a distraer, debilitando la atención, el "encanto" que podría haber alcanzado el espectador medio en un momento determinado por la fuerza del con-

tenido histórico o la belleza de las imágenes. La falta de verdadera absorción del espectador se debe a la carencia de los otros medios expresivos, sobre todo, la no modificación, en el sentido sustancial, del espacio-espectador: el dispositivo seguía siendo el mismo dispositivo, en variantes puramente exteriores; el espectador no ha sentido cambios motivados y definidos de su punto de vista durante el transcurso del espectáculo, sólo se ha movido, exteriormente empujado por estímulos que le son ajenos, incomprensibles. Su libertad de desplazamiento, que debe admitirse como un aspecto positivo de **Imagen de Caracas** se queda en eso: simple libertad de movimientos; nada lo incita realmente a comulgar con lo que se pasa ante sus ojos. Los cubos bajan, las pantallas se mueven sin obedecer a ningún criterio de organización especial que a su vez sea función de la materia histórica representada con imágenes y sonido. Como consecuencia el espectáculo adquiere características fundamentalmente cinematográficas, se queda en una proyección de cine sobre múltiples pantallas, y los inusitados cambios en el espacio, o las breves y esporádicas apariciones del "talento vivo" (un hombre que se desliza por una cuerda desde las alturas), vienen sólo a perturbar la narración en la que el espectador se ha ido introduciendo, con su habitual ansiedad narrativa de televidente contemplativo.

PREDOMINIO FORMAL:

En líneas generales, muchas de las críticas dirigidas al espectáculo insistieron, con razón, en el predominio de una actitud lírica y no precisamente narrativa; las impresiones sensoriales suplen a los elementos racionales, narrativos, sin lograr transmitir en consecuencia un contenido interpretativo, una posición comprensiva de la historia de Caracas.

La concepción general de la elaboración formal de **Imagen de Caracas** parece haber sido la de crear "imágenes" en el espectador, motivarle estados de ánimo y no estados de conciencia. Ninguna de las secuencias, con excepción de la Declaración de Independencia y parcialmente la de Juan Francisco de León, tiene una línea narrativa. Por el contrario, están construidas con planos cinematográficos muy similares, variaciones sobre un mismo tema, que por efecto acumulativo, actuando sobre la sensibilidad con un impacto puramente sensorial, logran condicionar al espectador y hacerle sentir una emoción que no va acompañada de una racionalización historicista y que por lo tanto desaparece con el estímulo. La Conquista, Joaquina Sánchez, la Campaña de Oriente, Carabobo, son ejemplos terminantes. Las misiones furtivas de Joaquina, al no ir acompañadas de una exposición clara de su motivación (la propagación de ideas re-



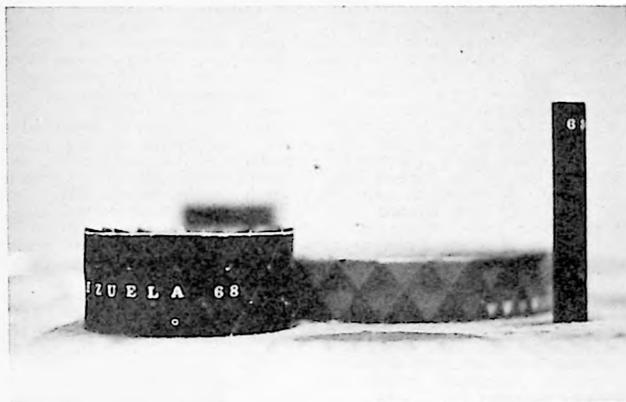
La Oficina Central de Información se encuentra actualmente organizando la exposición "Visión de Venezuela", en la cual se aprovecharán las experiencias que se lograron con "Imagen de Venezuela". La exposición tendrá lugar en el Parque El Conde donde se está construyendo un nuevo conjunto de pabellones, especialmente diseñados para ella. El proyecto es del Arq. Jorge Castillo quien ha desarrollado el diseño en estrecho contacto con el grupo encargado del montaje de la exposición, coordinado por Daniel González. El conjunto consta de 3 pabellones y una torre de 35 metros de altura. La torre y dos pabellones forman una unidad continua, y el tercer pabellón funcionará en forma autónoma. Constructivamente los pabellones son desmontables y están realizados a base de estructuras metálicas y cerramientos a base de un mismo módulo triangular, que es simplemente un panel tipo sandwich de poliuretano recubierto de fibra de vidrio.

La exposición está concebida en forma tal que el espectador sigue un camino continuo a través de diversos auditoriums y salas, donde tiene oportunidad de ver films, diapositivas y elementos gráficos. La entrada está al pie de la torre, de allí se sube a un mirador ubicado en lo alto mediante ascensor con cabina para 50 ó 60 personas. Mientras sube un comentario grabado le explica el objetivo y las modalidades de la exposición. También hay música y mediante dispositivos electrónicos funcionará un juego de luces de colores cambiantes. Después de una breve estadía, el visitante baja por el ascensor a un nivel intermedio, a unos 11 m. de al-

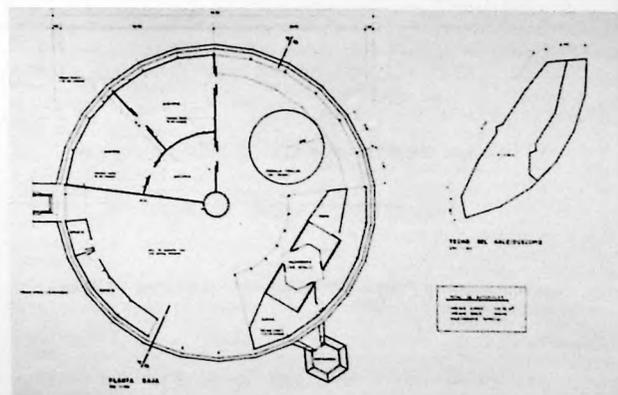
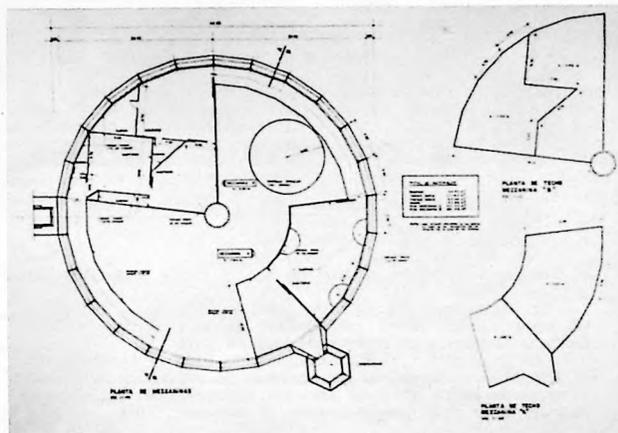
tura aproximadamente, por donde penetra al primer pabellón. En ese nivel hay un balcón que permite dominar visualmente el interior del pabellón. De allí se pasa al primer auditorio, donde se proyectará **Visión Histórica** (Dirección de Jesús Enrique Guédez) sobre tres pantallas y con tres secuencias. La primera secuencia, la colonia, en sepia, se proyecta sobre las tres pantallas que forman un volumen cerrado. Luego se abren dos pantallas y forman un plano horizontal con la tercera, para la proyección de las dos siguientes, la República, en colores, y el Siglo XX en blanco y negro, que cubre el período desde principios de siglo a la muerte de Juan Vicente Gómez. En el film se ha utilizado bastante material de archivo. De este auditorio se pasa a un segundo, donde se proyecta **El país en que habitamos** (Dirección de Joe Fabri) sobre una pantalla collage. Se trata de una pantalla rectangular traslúcida en la que se proyectan diapositivas desde atrás y desde adelante se proyectan dos películas sobre dos pantallas circulares opacas sobrepuestas a la primera. De este auditorio sale una rampa que lleva a un tercer auditorio. Allí el visitante puede ver el film **Ciudades** (Dirección de Herman Lejter) sobre una pantalla triple y que da una visión del medio urbano. La proyección es de cine sobre una pantalla y de diapositivas sobre dos pantallas laterales fragmentadas en láminas que permiten una visión simultánea con la del film. Este tercer auditorio está conectado con un cuarto donde se proyecta **La nación que construimos** (Dirección de Carlos Angola) sobre cinco pantallas, cuatro ubicadas sobre las paredes y la quinta en el techo. Todos estos films duran aproximadamente 5 minutos cada uno, y los auditoriums tienen una capacidad para 50 ó 60 personas, de forma que el grupo puede ir pasando de uno a otro sin dificultades.

Una nueva rampa lleva al nivel de tierra, y desde ella puede observarse una sala donde habrá una exposición gráfica, organizada por José Luis Garrido y Bernardo Suárez. Está realizada a base de grandes afiches con fotografías y diseños gráficos que ilustran diversos aspectos del desarrollo: comunicación, deporte, electrificación, etc. En este punto el público se mueve con más libertad en cuanto a direcciones a seguir y tiempo de estadía. De este espacio se pasa a un auditorio donde estará un kaleidoscopio doble, un espacio completamen-

VISION DE VENEZUELA



La maqueta de Visión de Venezuela.



te cubierto por espejos donde se proyectará el film **Electrificación** (Dirección de Luis Armando Roche) cuyas imágenes, por el sistema óptico, darán una sensación de infinita profundidad. Una sexta sala de forma circular servirá para proyección de diapositivas con imágenes sobre la vida cultural. Los proyectores girarán y las imágenes se irán desplazando lentamente sobre la pantalla circular, siendo sustituidas por otras al dar la vuelta completa. Todavía hay tres salas más. En la primera habrá proyecciones de diapositivas que ilustran a través de sistemas de animación (Producción de Enrique Navas) datos estadísticos. La segunda contiene tres pantallas unidas por un extremo sobre las que se proyectará el film **Deportes** (Dirección de Herman Lejter), alrededor de estas pantallas habrá una plataforma circular giratoria donde se ubican los espectadores que podrán ver las proyecciones desde un punto de vista cambiante continuamente. En la tercera habrá una enorme pantalla de TV de 3x2,20 mts. que por un sistema especial proyecta con una imagen cinematográfica transmisiones televisivas provenientes ya sea de un circuito cerrado que se instalará en la exposición ya de la Televisora Nacional.

En este punto un acceso comunica el primer pabellón con el segundo. En este habrá dos grandes auditorios para unas 400 personas sentadas, donde se

proyectarán films de una duración entre 12 y 15 minutos cada uno. En el primero el film **Planificación** (Dirección de Juan Santana) sobre tres pantallas planas, y que muestra la obra de planificación de la Corporación Venezolana de Guayana. En el segundo se proyectará un film que mostrará una visión del futuro, tratado en forma de ficción, pero partiendo de datos concretos de la situación actual (Dirección de Daniel González).

Además de los films citados se están preparando los siguientes: **Petroquímica y Vialidad** (Dirección de Pino Iodice) y **El Libertador** (Dirección de Luis Mariño); así como montajes de diapositivas: **Desarrollo Social**, 4 pantallas (Producción de Enrique Navas), **Educación**, 3 pantallas (Producción de Herman Lejter) y **Cultura Popular** (Producción de Donald Myerston).

Del segundo pabellón el visitante sale al exterior, y puede visitar el tercero. La organización de la exhibición de este último todavía se está preparando, pero fundamentalmente estará orientado a una forma de exposición libre de tipo experimental, donde se conjugarán la proyección de cine experimental con música electrónica y otras formas de expresión similares.

La producción general de todos los films está a cargo de Carlos Camacho. El diseño interior de los pabellones están a cargo de Isabel López. La realización es del Centro Simón Bolívar.



SIRVE! LA CVP SIRVE A VENEZUELA

La Venezolana del Petróleo está al servicio de Venezuela y a través de ella la nación participa directamente en los beneficios de la explotación petrolera en su suelo.

CVP es una Empresa integrada: explora, extrae, refina y distribuye petróleo y sus derivados como productos de primera calidad.

La Venezolana del Petróleo también rescata el gas natural para servirlo como combustible de alta calidad y bajo costo a hogares e industrias en todo el país.

Los productos CVP se expenden en todo el territorio de la República a través de centenares de expendios que son ejemplo de buena atención para los consumidores y próspero negocio para sus concesionarios y representantes.

LA VENEZOLANA DEL PETROLEO ¡SIRVE!

El linotipo de esta Revista ha sido hecho en

LINOTIPO VIDAL, C. A.

Puente Anauco a Puente República, 14 - Teléfono 54.78.89.

EL DEPARTAMENTO DE CINE DE LA UNIVERSIDAD DE LOS ANDES

se propone:

Producción de películas para uso docente y divulgación:
noticieros-documentales-reportajes

CINE ARTE:

exhibición de cine de calidad, seleccionado y presentado en ciclos variados, dirigido a un amplio público

CINE CLUB:

exhibición especializada de cine, foros, publicaciones.

CINE INFANTIL

televisión

¿QUIENES NO VEN TV EN VENEZUELA?

En 1963 se inició en Venezuela el "Estudio de Conflictos y Consenso", realizado por el Centro de Estudios de Desarrollo (CENDES) de la Universidad Central de Venezuela en colaboración con el Centro de Estudios Internacionales del Instituto de Tecnología de Massachussets. La investigación "intenta identificar la naturaleza de los conflictos socio-políticos del país y las bases del consenso". Para su ejecución se planificaron cuidadosamente muestras para los estratos más representativos del país. Los resultados publicados hasta la fecha se recogen en una serie de folletos, en los cuales se explica con toda precisión la metodología aplicada. El Capítulo I de cada Muestra (La Situación Personal) incluye el cuadro número 2 (Uso de los medios de comunicación de masas). La información que recogemos trata de comparar como se distribuye entre los diferentes estratos investigados la frecuencia con la cual se ven programas de televisión. Los porcentajes son los publicados por el CENDES. Los no declarantes no se han incluido. El promedio mensual de veces que se ve televisión es una estimación nuestra, calculada así: el porcentaje de los que ven televisión todos los días se multiplicó por 30; el de los que la ven una vez por semana por 13; el de los que la ven alguna vez por mes por 2; el de los que la ven con menor frecuencia por 0,5; y el de los no declarantes por 8; los resultados se sumaron y el total se dividió entre 100.

Del cuadro pueden deducirse algunos hechos. Desde un mínimo de la tercera parte hasta un

	Promedio mensual	Todos los días	Alguna vez por semana	Alguna vez por mes	Menor frecuencia
Líderes estudiantiles	12,58	24,8	37,0	8,1	29,9
Líderes sindicales	14,95	34,0	31,3	5,4	23,5
Profesores universitarios	15,13	33,1	36,8	10,5	18,2
Profesores de educación secundaria	15,34	37,7	27,3	13,6	20,1
Maestros de educación primaria	15,55	42,0	19,8	10,8	27,0
Obreros y empleados de la industria manufacturera (Centro Venezuela)	17,52	46,9	23,2	11,7	16,8
No ejecutivos de la industria petrolera	18,35	50,7	21,8	8,5	18,5
Empleados públicos (Sueldos de más de 4.000 Bs. mensuales)	19,55	48,4	37,3	6,0	7,0
Empleados públicos (Sueldos entre 2.000 y 3.999 Bs. mensuales)	22,11	59,8	29,6	4,3	3,6
Empleados públicos (Sueldos entre 500 y 900 Bs. mensuales)	22,91	57,8	34,2	3,5	2,8
Ejecutivos de la gran industria manufacturera	23,88	69,8	21,4	3,8	4,3

máximo de la sdo terceras partes, la población investigada ve televisión todos los días. El promedio de veces que se ve televisión al mes oscila entre 13 y 24. El grupo que menos televisión ve es el de los líderes estudiantiles y sindicales, seguido por el grupo de profesores tanto de educación superior, como de media o primaria. La categoría más importante desde el punto de vista numérico, la de obreros y empleados de las Industrias y de los empleados públicos está a continuación, con promedios que van de 18 a 23 sesiones por mes, y porcentajes entre 47 y 60% que ven televisión todos los días. La tendencia general es,

muy a **grosso modo**, que a medida que aumenta el nivel cultural y la preocupación política la gente ve menos televisión. Un caso sorprendente es el de los ejecutivos de la gran industria manufacturera, que ocupa el último lugar de la escala, con un promedio de 24 sesiones por mes, y un 70% que ve televisión todos los días, hecho éste que hace suponer que no existe ninguna correlación entre los ingresos y la pasión por la televisión.

Otra conclusión generalísima es que la televisión juega un papel de gran importancia en la formación y orientación de la opinión pública y que está en posición de influir en forma con-

siderable en los patrones de actitudes y formas de vida. Una vez más aparece como urgente la tarea de investigar con profundidad este importante aspecto de la vida nacional, tarea que debería estar a cargo de instituciones universitarias. Estas investigaciones, de paso, le harían un inmenso favor a los anunciantes y agencias de publicidad, quienes hasta la fecha sólo cuentan con los reportes de los famosos "ratings", confeccionados, con escasas excepciones, con muy poca seriedad científica y orientados por los objetivos económicos de las televisoras, o sea, los de vender más tiempo a los anunciantes.

● LA TV AMERICANA TIENE DEMASIADA LIBERTAD

El Congreso americano aprobó financiar un estudio sobre la influencia de la TV en la violencia que sacude el país. Una ola de ataques se ha desatado sobre la TV. El profesor Boorstin de la Universidad de Chicago declara: "El desarrollo de la radio, el cine y la televisión indica que ser atractivo significa casi por definición ser violento". Un importante editor añade: "Cuando pienso en el poder, la pompa y la riqueza de la industria de la TV, la incapacidad o la inconciencia de cualquier rama del gobierno para controlarla, me asusto mortalmente". Estas declaraciones pro-intervencionistas dejarían boquiabierto a cualquier liberal, para quien los Estados Unidos es la imagen máxima de la libertad de empresa. Pero inmediatamente la cerrarían al saber lo que

se cocina atrás.

Las críticas que acompañan esas rutilantes declaraciones se refieren a la forma como la TV americana ha presentado la guerra del Viet-Nam, el problema de los conflictos raciales y a la influencia de la TV en los resultados electorales.

Los oficiales americanos se quejan de que la TV presenta episodios donde sólo soldados norteamericanos son heridos o muertos, de que los comentaristas dan opiniones sobre materias militares que no conocen. Uno comenta "Es una historia muy vívida esa de seguir a los jóvenes soldados y contar como sufren y cuantos han muerto. Pero eso es sólo la tercera parte de la historia". Lamentan que cuando ha habido demostraciones simu-

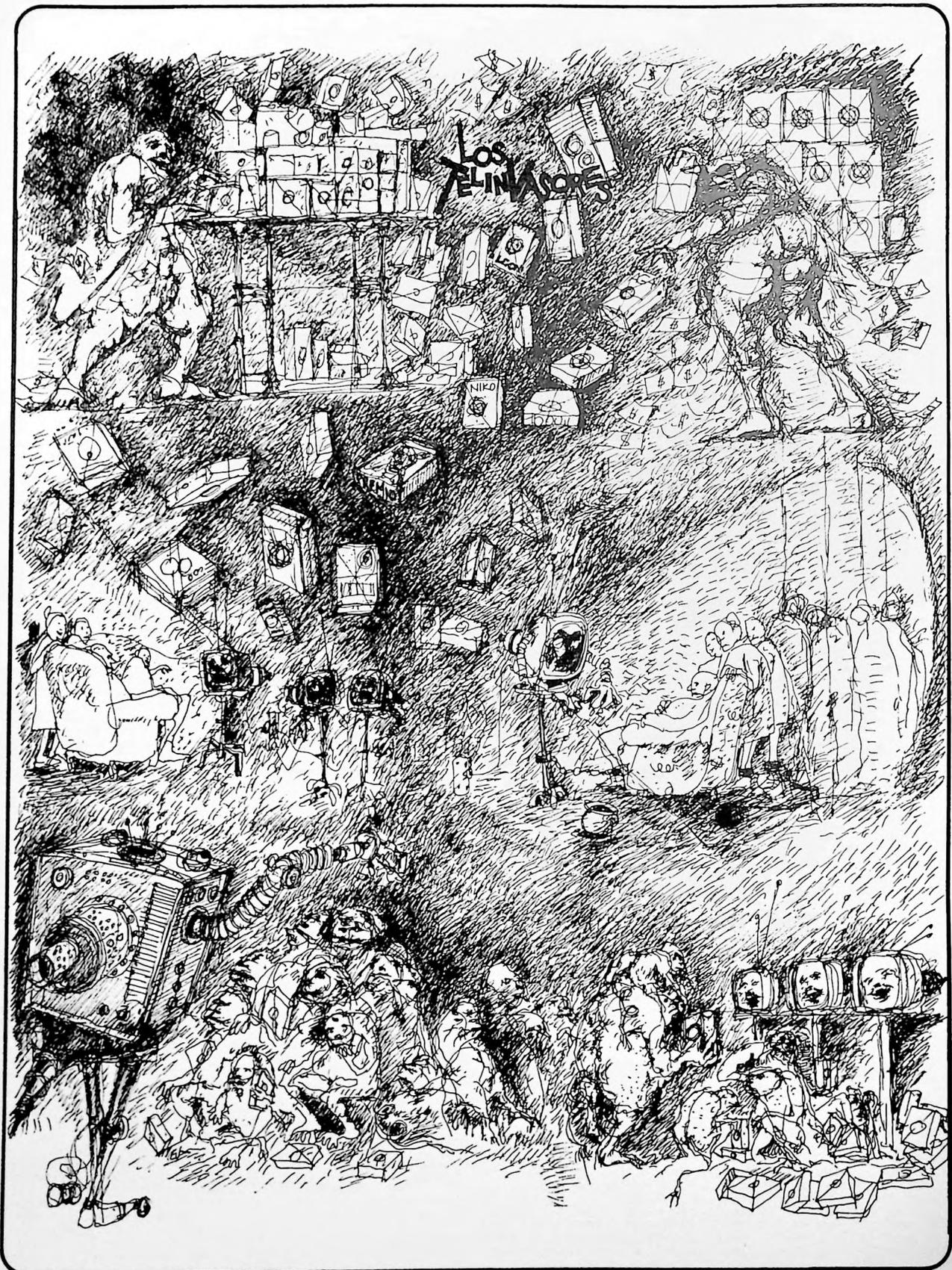
táneas en favor y en contra de la guerra de Viet-Nam, la TV le presta más atención a los pacifistas.

Las consideraciones sobre el problema racial son más polémicas. "La revolución de los negros nunca hubiera ocurrido sino fuera por la TV", "Sin la ayuda de la TV las demostraciones no habrían tenido ningún impacto en el país". Se acusa a los camarógrafos de enseñar a la multitud a quemar autobuses, de distribuirles carteles, de incitarla al saqueo, para obtener tomas impresionantes.

En cuanto a la política se acusa a la TV de deformar. "La TV es entretenimiento en un 90%. Las noticias tienen que adaptarse a este sistema", "La TV es superficial por naturaleza.

En un periódico se puede ir al fondo de la información. En la TV la noticia llega y se va rápidamente". Las campañas electorales se transforman en espectáculos teatrales. Los candidatos son presentados como actores y el más atractivo se lleva la mejor parte, independientemente de sus ideas. Además 9 empresas controlan el 75% de las emisoras, lo cual significa una especie de monopolio, también utilizable en el campo electoral.

Lo que se pide en fin de cuentas no es el control del Estado sobre la TV sino una censura más, una censura oficiosa que se añada a la auto-censura de las empresas y que evite, aún más, el poner en contacto al pueblo americano con los grandes problemas políticos del país.



VIENDO LA PUBLICIDAD

En la televisión comercial venezolana se transmiten diariamente 1.313 cuñas, un promedio de 26 cuñas de 33 segundos por hora. El 27,45% del tiempo es dedicado a la publicidad. Los efectos deletéreos de esta situación no necesitan mucha demostración. Sin embargo ni el estado ni las instituciones privadas parecen preocuparse mucho por este hecho. O si se preocupan no hay ningún hecho concreto que lo demuestre. Uno de los sectores más descuidados es el de la preparación de adultos, jóvenes y niños para enfrentarse a la invasión, mediante una adecuada educación. En Venezuela no se ha siquiera pensado en cursos en los que se enseñe la apreciación de la televisión. En los programas de primaria y secundaria existen algunas materias que intentan dar al estudiante una noción sobre la historia y apreciación de la música, la pintura y otras formas de expresión tradicionales. Esto es muy bueno. Lo que no es muy bueno es que no se intente hacer lo mismo con las formas de expresión contemporáneas, que tienen un efecto infinitamente más importante desde el punto de vista de la formación de ese estudiantado.

En países como Inglaterra, donde la publicidad por televisión está estrictamente controlada, donde no se permiten más de 7 minutos por hora de mensajes publicitarios, donde el anunciante no tiene ninguna ingerencia en la elaboración de los programas, existen en forma regular cursos que se dictan desde la escuela primaria y que le permiten al espectador mantener una actitud crítica y analítica ante lo que se le ofrece, incluyendo la publicidad. En la obra de A. P. Higgins "Talking about Television", publicada por el British Film Institute se describe uno de estos cursos para primaria (en la St. Bernadette's Catholic School, Notting-ham) que incluye un capítulo sobre "Publicidad", del cual nos parece interesante publicar algunos extractos, para darle al lector una idea sobre la materia.

En el estudio de los mensajes publicitarios la tarea del profesor es crear conciencia. Sin embargo, no es obviamente una cuestión de capacitar para la apreciación; en este departamento de la televisión, el papel del maestro es el de proyectar. El tiene que persuadir a los niños a ver claramente que valores y actitudes están implícitos en el mensaje publicitario, tiene que hacerlos conscientes de la naturaleza del llamamiento que se les hace, y tiene que ayudarlos a ver y considerar al cuadro de la sociedad contemporánea que se les presenta. Un trabajo puede ser la introducción de un curso de estudio de los mensajes publicitarios por televisión durante una semana. Puede proporcionárseles una lista de los diferentes tipos de productos y pedirles contar cuantas veces cada tipo es anunciado durante la semana; el tiempo total en publicidad puede ser anotado también,

y no es difícil calcular cuanto dinero se gasta en publicidad durante la semana.

"Una segunda etapa del trabajo pudiera implicar el estudio de la naturaleza del llamamiento hecho por los diversos anuncios. Una discusión preliminar puede ayudar a identificar los diversos tipos de llamamiento. El uso del producto puede provocar alguno de estos efectos: ayudar a crear una familia feliz o hacer sentir que se es un padre exitoso; hacer capaz a uno de tener un hogar agradable y confortable; ayudar a tener una buena salud; salvar el dinero o proporcionar alguna ganancia de alguna manera; hacer sentirse encantador y/o traer el romance a la vida del espectador. El producto puede ser asociado con la vitalidad y energía de la juventud; puede ser nuevo o ayudar a uno a sentirse muy al día; su valor puede haber sido constatado por expertos y/o pruebas científicas. A cada grupo dentro de la sección se le puede asignar un tipo de enfoque y pedirle contar cuantas veces es usado. Este es un ejercicio relativamente difícil porque un mensaje publicitario puede incluir más de un tipo de llamamiento. En verdad, a cada niño debería enseñársele que muy a menudo se la vende más bien una imagen que un producto.

"La imagen que el consumidor tiene en su mente de las cualidades inherentes en él (reales o imaginarias), la clase de persona que lo usa, el tipo de circunstancia en que es apropiado, la clase de persona que le demuestra que llegaría a ser si lo usara... la imagen de un producto puede tener casi toda su base en hechos, o sólo parte de ella. Por otra parte, ésta puede ser sólo la creación del mercadeo, la publicidad, el embalaje o la promoción. (Harry Henry, Motivation Research).

"Los niños pueden ser capaces de sugerir ejemplos de la 'imagen' - 'todo el natural bienestar del campo en...', 'el gusto de los paraísos del Mar del Sur capturado en...', o las diversas situaciones románticas en las que una muchacha recibe una caja de chocolates. Los niños comenzarán a darse cuenta de la fuerza del comentario de J. B. Halloran:

"Un estudio de los métodos utilizados por los publicistas nos ha demostrado que uno de los propósitos fundamentales de los mensajes publicitarios es eliminar las consideraciones objetivas sobre la calidad y la utilidad substituyéndolas por una pasiva aceptación en función de la atracción de la imagen. Rara vez el individuo es confrontado en un nivel en el cual se le da la mayor parte a la habilidad de razonar y seleccionar. En realidad, mucha de la publicidad persuasiva está hecha para reducir la habilidad del consumidor para escoger racionalmente".

"Un tercer tipo de investigación que puede ser hecha por grupos dentro de la sección es el estudio de los valores y actitudes y del cuadro de la vida contemporánea que son presentados por los mensajes publicitarios. ¿Qué clase de persona es la madre? ¿el padre? ¿el joven? ¿Qué dicen los avisos sobre el trabajo, el esparcimiento, las relaciones entre los sexos? etc. La gente aparece muy poco en el trabajo.

Como implicación, el propósito del trabajo es hacer posible el esparcimiento permitiendo ganar dinero para gozarlo. Nada se dice sobre el trabajo como algo satisfactorio o útil en sí mismo. Gozar es una de las cosas más importantes de la vida, y no se puede gozar sin dinero. La vida familiar es casi siempre feliz porque las familias tienen trajes limpios y disfrutan de una cantidad de cosas agradables para comer y beber. Los padres tienen relaciones informales y amistosas con los hijos. El hogar es un buen sitio; debe ser limpio, higiénico, y libre de olores desagradables. La pieza más importante del equipo es la lavadora. Al igual que las cosas más obvias como los cosméticos y la crema para el pelo, otras como la gasolina y los detergentes pueden ayudarlo a que le vaya bien con el sexo opuesto. Es más importante para una muchacha hacerse atractiva para el otro sexo que viceversa; tener un pelo agradable y no oler desagradablemente son las cosas que de verdad hacen una muchacha más atractiva. La juventud, con su energía y vitalidad, es extremadamente deseable. Al contrario, la edad es menos deseable, y la gente vieja hace comparativamente pocas apariciones en los mensajes publicitarios. De igual manera, los anuncios hacen énfasis en la extraordinaria importancia de mantenerse al día comprando el más último producto. Cualquier cosa nueva es buena".

"Los mensajes publicitarios son imágenes, música, sonidos naturales y palabras, y deben normalmente ser estudiados como una experiencia total. Sin embargo es una buena experiencia gastar algún tiempo considerando el uso y el mal uso del lenguaje en los anuncios. Los niños pueden considerar algunas palabras claves, contar cuantas veces son usadas, y tratar de explicar por qué. Algunas de las palabras más importantes son: amor, resplandor del sol, gentileza, pureza, poder, energía, fresco, nuevo, natural, paz, suavidad, riqueza, ternura, facilidad".

La lectura del breve libro del Profesor Higgins sería un excelente ejercicio para los encargados de velar por la salud mental de los venezolanos.



La TV. ajena

• La Sociedad Uruguaya de Actores y los Canales 4, 10 y 12 de Montevideo han acordado la realización de un concurso de obras de teatro nacional para la televisión, como una forma de motivar la actividad local en ese medio. La duración máxima fijada es de hora y cuarto, con 12 actores como límite. Habrá 3 premios de igual categoría y se considerarán preferentemente las obras con temática nacional. Además del montaje de las obras el premio es de 100.000 pesos uruguayos.

• La ORTF (Office de Radio-télévision Française) anunció el 31 de julio una completa reorganización, cediendo a la presión ejercida por sus empleados y trabajadores durante los sucesos de Mayo. Fue eliminada la Oficina Interministerial a través de la cual el gobierno presionaba a los periodistas; el gobierno emitirá sus propios programas de noticias, separadamente de los noticieros informativos; se aumentará el número de representantes del sindicato (y del gobierno) en la Dirección; se intentará una definición de una política cultural. En compensación hubo una purga en el personal, habiendo sido expulsados todos los que tomaron parte activa en las protestas contra el régimen imperante.

• La trasmisión por TV de la Convención Republicana en Miami Beach implicó el trabajo de 2.000 hombres, 238 toneladas de equipo y una inversión de 12 millones de dólares. La CRS empleó por sí sola un helicóptero, 270 automóviles, 13 videotapes, 300 monitores y 500 teléfonos.

• La saturación y el cansancio de los espectadores ante la publicidad por televisión ha sido puesta en evidencia por una reciente encuesta en los Estados Unidos. Se comprobó que un 75% de televidentes no recordaba lo que había visto y oído anunciado el día anterior. Las agencias publicitarias han comenzado un proceso de "renovación" que les permita encontrar nuevas vías de "envenenamiento".

• El Dr. Ward, director del Centro de Televisión de la Universidad Strathclyde de Glasgow, ha propuesto la creación de una biblioteca mundial de programas de televisión cultural y educativa. El sonido se grabaría en cintas separadas para facilitar las traducciones y doblajes.

• En Africa del Sur la televisión continúa prohibida. Los gobernantes creen que su política de racismo a ultranza podría ser perjudicada por transmisores provenientes de otros países.

crítica



La leyenda del indomable, de Stuart Rosenberg.

LA LEYENDA DEL INDOMABLE

Al hablar de *La leyenda del indomable* no pueden omitirse unas cuantas anotaciones positivas.

Antes que todo, la dirección de Stuart Rosenberg, cinasta prácticamente desconocido, que se revela singularmente rica, penetrante, sensible e indicadora de un perfecto dominio del medio. Sería prematuro sin embargo celebrar el nacimiento de un nuevo autor; conocemos demasiado bien el mecanismo del cine hollywoodense, donde por lo general domina el superpoder de la producción en la combinación de los elementos del equipo creador (es decir en la determinación de la "fórmula del éxito"), de modo que a menudo es esta misma producción la que da lugar al acierto y al desacierto, lo cual tiene como consecuencia una gran desigualdad entre las películas de un mismo director. No obstante, vale la pena recordar el nombre de Rosenberg, evidentemente capaz de reservarnos nuevas sorpresas. La lograda, conmovedora relación entre el paisaje, con su atmósfera física sea a pleno sol como en la noche, y la insoportable condición de opresión y vejación de los condenados; la bien sostenida escena de la visita de la madre de "Cool Hand" Luke; la concisión eficazísima con la cual se enfocan, en particular, los personajes de los carceleros y los episodios de violencia, están entre los signos de una notable capacidad expresiva.

Luego, la actuación de Paul Newman en el rol del protagonista, nueva y más clara prueba de madurez de un actor que parecía destinado a una carrera de galán y que al contrario ha ido afinando las cuerdas de su arte hasta una capacidad de tensión interior y de múltiples sugerencias expresivas que lo coloca entre los mejores actores norteamericanos.

Por último, la actitud de denuncia, en este caso la de un régi-

men carcelario arbitrario y brutal, cada vez más rara en el cine, no sólo de Estados Unidos.

Pero al lado de estas indicaciones hay que hacer una consideración general que llega a tener, en nuestra opinión, mayor importancia, ya que pone de manifiesto una característica acerca de la cual se impone una revisión.

La leyenda del indomable es sobre todo, en efecto, el replantamiento, extremado y concentrado, del héroe norteamericano por excelencia, del mismo que nos entusiasma desde nuestras experiencias cinematográficas infantiles y cuyo prototipo ha poblado centenares de "westerns", no pocas películas de guerra y prácticamente todas las que involucran riesgo, peligro, lucha contra la injusticia, etc. Es un personaje al cual valdría la pena dedicar un amplio estudio, no sólo por el peso que siempre ha tenido en el cine norteamericano, hasta caracterizarlo inclusive, sino también por las sugerencias ideales y morales que no puede haber dejado de ejercer sobre su inmenso público.

Es este personaje un joven apuesto, atlético, irresistible para las mujeres, imponente para los hombres, irremovible en sus propósitos, desafiante ante el peligro, casi siempre único defensor de todos los valores morales y vitales, o si no líder insustituible. Está dotado además de un don de simpatía todo particular, en el que se mezclan el humor popular, la torpeza o la tosqueidad que ocultan, o mejor dicho evidencian, su sensibilidad y ternura, y una inevitable picardía, que es más bien la travesura de un cándido niño. La combinación de superpoderes físicos y morales con el gusto de la chanza infantil, es acaso uno de los hallazgos más acertados de la fábrica de éxitos que ha sido Hollywood. Estrellas tan brillantes como Gary Cooper, Clark Gable o John Wayne se han sostenido por decenios gracias a esa combina-

Pero el fenómeno tiene un aspecto más interesante. Por una parte, este modelo se inspira sin duda en el hombre del pueblo de Estados Unidos y lo que cuenta aun más, encarna o encarnaba un ideal popular. Por la otra, es en realidad el prototipo del "personaje positivo", que impone finalmente los valores morales, aun a través de las más divertidas y poco ortodoxas hazañas. Solo contra el mal, entre la cobardía y la flaqueza de una comunidad-rebaño, el héroe impone el bien a puños, adacias y sacrificio personal, desapareciendo luego en su mítico mundo de desarraigo social, rechazo de cadenas, libertad y rebeldía individuales.

No intentaremos negar nuestra simpatía por tal personaje, ni su alcance poético a veces admirablemente logrado. Pero *La leyenda del indomable*, con su particular complacencia precisamente en relación al fenómeno de adoración del mito (en este caso por parte de los compañeros de prisión, quienes encuentran en la fuerza de "Cool Hand" Luke el rescate moral de su propia sumisión, y en fin de cuenta la capacidad semi-religiosa de seguir sufriendola) nos ha enfrentado con una evidencia por momentos chocante (baste recordar la estúpida coquetería del personaje en su enfrentamiento con "Dios" en la iglesia donde se refugia, escena con la cual los guionistas han intentado de manera imponderable concretizar una implicación filosófica que sólo consiguen rebajar a niveles de ridícula ficción): la falsedad, en resúmenes cuentas, de un mito romántico cuya exasperación hacia un absoluto individual y excepcional viene finalmente, más que a afirmar la esencialidad de la dignidad humana, a la negación de que ésta pueda y deba darse a nivel colectivo y social.

Un mito romántico, cuya validez nos atrevemos a poner en duda en una época en la cual es a través de una conciencia social

que se plantean las alternativas éticas.

Ambretta Marrosu

COOL HAND LUKE. Estados Unidos, 1967. Dir.: Stuart Rosenberg. Prod.: Gordon Carroll, Carter DeHaven (asoc.), Arthur Newman (gerente), para Jalem. As. dir.: Hank Moonjean. Guión: Donn Pearce, Frank R. Pierson, de la nov. de D. Pearce. Fot.: Conrad Hall. Panavision. Technicolor. Mont.: Sam O'Steen. Dir. art.: Cary Odell. Dec.: Fred Price. Mús.: Lalo Schifrin. Trajes: Howard Shoup. Son.: Larry Jost. Int.: Paul Newman, George Kennedy, J. D. Cannon, Lou Antonio, Robert Drivas, Strother Martin, Jo Van Fleet, Clifton James, Morgan Woodward, Luke Askew, Marc Cavell, Joy Harmon, Richard Davalos, Robert Donner, Warren Finnerty, Dennis Hopper, John McLiam, Wayne Rogers, Dean Stanton, Charles Tyner, Ralph Whalke, Anthony Zerbe, Buck Kartalian, Jim Gammion, Joe Don Baker, Donn Pearce, Norman Goodwins, Charles Hicks, John Pearce, Eddie Rossen, Rush Williams, James Jeter, Robert Luster, James Bradley Jr. y Cyril Robinson, Rance Howard. Dist.: Fox/Warner.

RETRATO DE UN REBELDE

Este film de Michael Winner (responsable del refinado ¿Quién robó la corona?) nos introduce en el ámbito de los grandes "trusts" publicitarios, de cierta clase alta flotante y aburrida, y también de los intelectuales frustrados dentro de una sociedad de consumo. Con buena fotografía y buen montaje, Winner nos describe la trayectoria de un publicista ardoroso, inquieto intelectual, inseguro y rebelde frustrado, desde su vieja imagen de estudiante, mostrada por breves flash fellinianos con todo su contexto onírico de sexo-autoridad-angustia, hasta la explosión final de su "bomba", protesta introducida dentro de una cuña para televisión. En contraste aparece el titánico Welles, oficiando como gran jefe de la publicidad, rompiendo con precisos tiros de golf las ventanas de su principal enemigo en el nequicio de la publicidad, y comprando revistas y oficinas como un Rico Mac Pato a la Dickens. Suena precisa y verídica la

Retrato de un rebelde, de Michael Winner.



te a las féreas estructuras que lo rodean. Lo cual no quiere decir que nos parezca realmente "sincera" su angustia. Dentro de esa estructura están las mujeres: La esposa en trámites de divorcio, paciente y burlesca, la actriz-amante, distante, sofisticada y glacial, y la diáfana, alegre y simple muchacha, a la que se vuelve en busca de lo puro, a la que se va a liberar del peso de su virginidad agobiante. No se sabe por cuales razones, Winner elimina de un solo manotón a la niña (¿para mejor convertirla en símbolo?) y al intelectual amigo del héroe, un viejo periodista de arte que abdica de su pureza para comprarse un auto deportivo. La evidencia y pesadez de los símbolos, incluyendo al propio auto deportivo, hacen este film grandilocuente y falsifican una historia por demás interesante. La incoherencia del "récit" es producto de la reiteración de elementos ajenos a la "rebelión" del héroe, como por ejemplo la fiesta de los antiguos alumnos, los cursilones rodeos por los jardines de Cambridge, elementos en los que Winner parece seguir las huellas de Schlesinger, por su incapacidad para redondear y puntualizar los esquemas narrativos.

Winner, a través del actor Oliver Reed, nos da con algo de brusquedad, pero con convicción, su versión de un rebelde, ciertamente sensual, inadaptado al mundo adulto que lo absorbe por su talento o su atractivo, pero que él quiere rechazar en pro de un idealismo que bien quisieramos haber visto explicado o analizado en el film, pero que nunca pasa de ser una actitud sin otro antecedente que la historia Individual de frustraciones y deseos infantiles. Sin embargo, la angustia de la inminente madurez, la indefinición entre amor erótico y amistad amorosa (apartando la ridícula instauración de la virginidad simbólica) o más concretamente entre mujer y mujeres, el universo desolador de la actitud intelectual en los países donde la sociedad de consumo ha irremisiblemente adherido a los instintos y fines humanos su impermeable pintura de fría sordidez, todo eso nos induce a una instintiva identificación generacional. Cuando Nicholas, el admirado amigo idealista (Norman Rodway) se entrega a los símbolos del éxito

y del dinero, es cuando Andrew Quind, el protagonista, precisamente cree estar venciendo su sujeción a los mismos elementos; queda planteada de todas maneras su actitud más como una forma de inmadurez que como una rebeldía sustancial, consciente. Y ello porque no solamente el aspecto sexual es solucionado desde afuera, sin decisión propia, sino porque la misma protesta final termina en tributo, edulcorante al "establishment". Por momentos, sin embargo, es tan convincente en todos sus interrogantes no resueltos este *Retrato* que nos parece un film definitivamente interesante en su desigualdad, importante en su incoherencia y significativo por encima de sus soluciones.

Oswaldo Capriles

I'LL NEVER FORGET WHAT'S HIS NAME. Gran Bretaña, 1967. Dir.: Michael Winner. Prod.: Michael Winner, R.L.M. Davidson (gerente), para Scimitar. A Universal presentation. As. dir.: Michael Dryhurst, Michael Guest. Guión: Peter Draper. Fot.: Otto Heller. Technicolor. Mont.: Bernard Gribble. Dir. art.: Seamus Flannery. Mús.: Francis Lal. Dir. mús.: Christian Gaubert. Son.: Charles Paulton, Hugh Strain. Int.: Orson Welles, Oliver Reed, Carol White, Harry Andrews, Michael Hordern, Wendy Craig, Marianne Faithfull, Norman Rodway, Frank Finlay, Harvey Hall, Ann Lynn, Lyn Ashley, Veronica Clifford, Edward Fox, Stuart Cooper, Roland Curram, Peter Graves, Mark Burns, Mark Eden, Josephine Rugg, Mona Chong, Robert Mill, Terence Seward. Dist.: Rank/Universal.

MON AMOUR, MON AMOUR

Una trama convencional e intrascendente. Los problemas metafísicos de una mujer encinta y la Indecisión de darle o no la noticia a su amante.

Donde la película tiene valor e interés es en la excelente dirección de actores de varias secuencias. El director es Nadine Trintignant, esposa del célebre actor francés. Aunque es su primera película, muestra una gran maestría en dirigir, especialmente a las mujeres. Las secuencias donde dos de ellas dialogan sobre asuntos femeninos alcanzan un raro nivel de realidad a través de unos diálogos espontáneos que tienen el sonido de algo conocido, algo real. Puede que el hecho de que el director sea una mujer haga que los

movimientos, los gestos, los diálogos, la psicología de los personajes femeninos sean tan auténticos. Estas secuencias hacen recordar las primeras películas del realizador francés Michel Deville, aunque nunca igualan la brillante técnica de este último.

Aparte de estos breves momentos, el director se deja influenciar por el cine "a la moda" y plagia el "modernismo" del cine francés actual desde Godard hasta LeLouch. Del primero y de algunos otros realizadores que hicieron parte de la llamada "Nouvelle Vague", surgen algunos diálogos sólo para entendidos y frecuentadores de cine clubs o cinematecas, con referencias a otras películas, personajes del mundo cinematográfico parisino, etc. Surge también el uso de la cámara lenta como en la escena de encuentro de los enamorados (usado hace poco, irónica y humorísticamente por Gene Kelly en su película *Guía para el hombre casado*); lo mismo con las secuencias oníricas, repetición arbitraria de una misma acción para dar una sensación de obsesión: procedimientos usados con mayor unidad de estilo por Jean Vigo, Buñuel, Resnais y hasta Richard Lester. De LeLouch, por el cual tiene particular predilección, fotografía con teleobjetivo, uso de la música y la presencia de Jean-Louis Trintignant en un papel con más de una similitud con el de *Un hombre y una mujer*.

En resumen, esta primera obra nos muestra un director sensible y hábil, capaz en ciertas secuencias, siempre las más sencillas, de lograr momentos interesantes. Pero todavía sin tener ni estilo cinematográfico, ni visión propia sobre el mundo que nos presenta.

Luis Armando Roche

MON AMOUR, MON AMOUR. Francia, 1967. Dir., Guión, Adpt., Dial.: Nadine Trintignant. Prod.: Les Films Mercœur-Cacador, Les Films de la Boétie. Fot.: Willy Kurant. Mús.: Francis Lal. Mont.: Nicole Lubchansky. Int.: Yean Louis Trintignant, Valerie Lagrange, Michel Piccoli, Anna Katarina Larsson, Annie Fargue, Bernard Fresson, Jean-Pierre Kalfon. Dist.: Orbe.

LA RESISTENCIA NO RESISTE

Una pareja formada por una encantadora criatura (Catherine Deneuve) y su obtuso y fastidioso marido (Philippe Noiret) el

cual es el hijo de la Irascible y orgullosa dueña del castillo normando en que se desarrolla la acción, ven interrumpida su bucólica existencia por la aparición de un personaje que primero se muestra como ladrón de manzanas, pero que luego se revelará como un agente de la Francia Libre preparando un aterrizaje de paracaidistas en los terrenos del castillo, justamente detrás de las poderosas defensas costeras alemanas en Normandía. El enarmonamiento del agente (Henri Garcin) hacia la linda señora lo impulsa a unas noches de alcoholismo en Londres, con el resultado de que es lanzado en paracaídas una vez más sobre el castillo donde vive su amada, a fin de que tome contacto con el jefe de la Resistencia del lugar quien no es otro que el padre de la joven (Pierre Brasseur). A estas alturas, los alemanes se han posesionado del castillo bajo las imprecaciones de la nobilísima propietaria. El comandante alemán se enamora a su vez, fervientemente, de la damisela que, entretanto, se ha hecho cómplice, junto con su marido, del agente-paracaidista, aunque la complicidad de la esposa vaya cada vez más en divergencia a la de su marido, en su ansia de fugarse a París con el recién llegado. El agente de Francia Libre ha sido presentado al comandante alemán Klopstock (Carlos Thompson) como hermano de la hermosa Marie. El problema amoroso termina por producir una crisis en la que el comandante alemán hace perseguir a la dama y su enamorado agente; Marie logra huir dejando tras ella al alemán y al francés de la resistencia sumidos en largo pleito. Entretanto la invasión va a fracasar porque los alemanes han sembrado de enormes varas puntiagudas los terrenos del castillo para impedir la llegada de paracaidistas, pero Jerome, el marido hasta ese momento fastidioso e inactivo, se escapa del castillo con su suegro (el jefe de la resistencia, alias Domingo) y, luego de arrancar las varas, se lanza al asalto del fortín alemán y lo destruye con granadas. Marie, al ver a su marido bajo la nueva y heroica luz, olvida toda otra veleidad, y así termina el film.

Pretexto para varias anécdotas simpáticas, con un ambiente en

Mon amour, mon amour, de Nadine Trintignant.



La resistencia no resiste, de J. P. Rappennau.





Los Mercenarios, de Jack Cardiff.

que se alternan las influencias del cine costumbrista francés con la suave picardía de las obras de Anouilh, a través de personajes clásicos y fuertes como la arrogante madre, insultante, pero romántica, el comandante alemán, magníficamente representado por Thompson, su lugarteniente servil y polifacético (Marc Dudicourt), el film es todo un bello pastel de pasatiempos ligeros, pero que lamentablemente nos deja indiferentes fuera de los breves momentos de risa, sin establecer ningún tono particular al film con el agravante de un final en que lo cómico se vuelve insoportablemente chauvinista hasta lo grotesco, con una solución absurda aun dentro de lo cómico, y más aún, especialmente por la visión de una guerra medio "seria" y un marido convertido súbitamente en "Audie Murphy" que no encajan en absoluto en la línea narrativa ni en el ambiente festivo del film. La cámara, manejada por Pierre Lhomme magistralmente, nos muestra algunas bellas imágenes, sobre todo al comienzo del film. La dirección de Jean Paul Rappeneau, aun obteniendo un buen trabajo de sus actores, no lleva esta película a salvarse de un cierto tedio, un dulce hastío que aqueja al espectador de este film que, además de ser anacrónico, no encuentra su tratamiento adecuado.

Oswaldo Capriles

LA VIE DE CHATEAU. Francia, 1965. Dir. Jean Paul Rappeneau. Prod.: Nicole Stéphane, Jacques Juranville (Gerente), para Ancinex/Cobela/La Guéville. As. Dir.: Olivier Gerard, Nicolas Ribowsky. Guión: Jean Paul Rappeneau, Alain Cavalier, Claude Sautet. Dial.: Daniel Boulanger. Fot.: Pierre Lhomme. Mont.: Pierre Gillette. Dir. Art. Jacques Saulnier. Mus.: Michel Legrand. Son.: Jacques Maumont. Int.: Catherine Deneuve, Pierre Brasseur, Philippe Noiret, Henri Garcin, Carlos Thompson, Mary Marquet, Marc Dudicourt, Alexis Micha, Robert Moor, Donald O'Brien, Paul le Person, Pierre Rousseau, Marie Marc, Annie Guégan, Niksa Stefanin, Christian Barbier, Jean Pierre Moulin, Valerie Camille. Dis.: Columbia.

LOS MERCENARIOS

Este film de Jack Cardiff es posiblemente uno de los más abyectos que se han exhibido en Venezuela en muchos años. Cardiff, hace gala de un excepcional cinismo para lograr dos objetivos: asegurar un cierto éxito de taquilla y presentar una tesis his-

tórica propia del más fanático colonialismo, la tesis de que el Congo era un pueblo de tribus salvajes, que necesitaba por muchos años la mano rectora de los europeos.

Los congolese en el film son una masa informe y sólo dos de ellos hablan. Las características de esa masa son la silenciosa y leal sumisión de los servidores, en la tropa o en el servicio doméstico, y el salvajismo desenfrenado de los rebeldes, antropófagos, asesinos, torturadores. No hay más nada. Los dos que hablan, el Sargento Ruffo, educado en California, y Katakí su subalterno, son buenos, "luchan por la patria", no por dinero, y lo hacen combatiendo con las tropas dirigidas por mercenarios blancos al servicio de Ubi (Tschombé). La tesis es obvia: sin los europeos el Congo es el infierno y los diablos son los que no están con los europeos.

Los mercenarios, con excepción de alguno que otro nazi, son las fuerzas del orden y el progreso. Un periodista que declara su disgusto por ellos es también, casualmente, un racista que llama "mono" a Ruffo y da oportunidad al capitán Curry de demostrar de que es un cómodo imbécil. Un avión de la ONU ametralla el tren que va a rescatar un grupo de europeos en peligro.

Sobre este contexto se monta la acción: una expedición de ida y vuelta a un pueblo en territorio simba para rescatar 50 millones de dólares en diamantes que permitirán a Ubi continuar recibiendo ayuda europea. Las marionetas: Curry, un americano que se enternece ante unos niños asesinados pero que le quiebra el brazo a Henlein antes de matarlo a puñaladas y que es capaz de mantener con sus manos la cabeza de un hombre sobre el riel mientras los ordena a la locomotora avanzar; el nazi Henlein, por supuesto el villano que ametralla niños, asesina a Ruffo por la espalda intentando robarse los diamantes y termina como chivo expiatorio a manos de Curry; Claire, recogida en la selva traumatizada por el descuartizamiento de su marido por los simbas y quien dos horas después no puede vivir un segundo sin Curry; el borrachito Dr. Wreid, quien encuentra muy oportunamente a una africana



Ambiciones de dos picaras, de Desmond Davis.

que necesita cesárea en una misión amenazada por los simbas, para recuperar la paz interior. Las situaciones típicas: el administrador guarda en una caja fuerte de tiempo los diamantes, así, mientras esperan que se abra, hay tiempo de que lleguen los simbas, maten al Dr. Wreid y las monjas, saqueen el pueblo y ataquen al tren; un obús despega un vagón del tren y los simbas se dan un nuevo banquete además de recuperar los diamantes; los camiones se quedan sin gasolina, para dar oportunidad a que Curry vaya solo en busca de ayuda, de que Ruffo le confíe los diamantes, de que Henlein mate a Ruffo y Curry a Henlein (además de una tremenda cuña de varios minutos que muestra a un jeep Toyota haciendo de todo).

Al lado de la ideología subrepticia, la más manida fórmula para la taquilla: melodrama, sexo, violencia. Los Mercenarios está todo armado en función de crear los momentos oportunos, sin la menor preocupación por un mínimo de verosimilitud o coherencia. Hay que mostrar el salvajismo de los simbas, el espíritu de sacrificio de los misioneros y médicos, la lealtad de los administradores porque ésta es la tesis; inclusive hay que mostrar que Curry en el fondo es bueno, ya que al final, cuando cobra conciencia, decide entregarse a una corte marcial por el asesinato de Henlein. A una corte marcial de mercenarios-belgas que son las fuerzas del bien para Cardiff, a la "lucha por la libertad" del Congo, que aquí claramente es identificada con la libertad bajo el dominio europeo. Pero además de asegurar la taquilla hay que mostrar escenas de un sadismo y una brutalidad inimaginables: bayonetas atravesando cuerpos, cadáveres descuartizados, rostros quemados con antorchas, peleas de hombres transformados en fieras, torturas. Y algo de sexo, no mucho porque la infeliz Yvette Mimieux es incapaz de mostrar nada que esté a tono con el resto del film.

Jack Cardiff y sus colaboradores muestran en este film lo que se puede alcanzar a través de una mezcla de grandes dosis de mediocridad e ideología colonialista, cuando van unidas a una cínica pasión por los dólares y al

más completo desprecio por la dignidad de los espectadores.

Alfredo Roffé

THE MERCENARIES. Gran Bretaña, 1967. Dir.: Jack Cardiff. Prod.: George England, John Palmer (supervisor), Douglas Twiddy (gerente) para George England Enterprises. As. Dir.: Ted Sturgis. Guión: Quentin Warty, Adrian Spies, basado en la novela "Dark of the Sun" por Wilbur A. Smith. Fot.: Edward Scalfie. Panavision. Metrocolor. Mont.: Ernest Walter. Dir. art.: Elliot Scott. Efec. Esp.: Cliff Richardson, Mus.: Jacques Loussier. Son.: A. W. Watkins, Gerry Turner (grabación). Int.: Rod Taylor, Yvette Mimieux, Peter Carsten, Jim Brown, Kenneth More, André Morell, Oliver Despax, Guy Deghy, Bloke Modisane, Calvin Lockhart, Alan Gifford, David Bauer, John Serret, Danny Daniels, Murray Cash. Dist.: Difra/M.G.M.

AMBICIONES DE DOS PICARAS

Bajo una apariencia muy "mod", Desmond Davis nos presenta aquí nuevamente su temática, ya planteada en sus precedentes *La muchacha de los ojos verdes* y *Yo fui feliz aquí*. Es el contraste entre el mundo provinciano, romántico y humano y el otro, el urbano, frío, cínico, falso.

La diferencia más evidente entre *Ambiciones de dos picaras* y las dos películas precedentes es que esa es una producción a todo lujo, en colores y con despliegue de "swinging London" bajo todos los ángulos y en todas las salsas, y no una producción modesta, de las que pasan casi inobservadas pero que quizás por eso mismo traen consigo, más o menos felizmente, la marca más profundamente personal de su autor. Y es esa sinceridad, que especialmente con *La muchacha de los ojos verdes* había podido alcanzar momentos de verdadera, conmovedora autenticidad, que está completamente perdida en *Ambiciones de dos picaras*.

Aquí el mundo provinciano está sobreentendido: su poesía, falsa o verdadera, está ausente, sólo está dado su rasgo más general y tosco: una pretendida ingenuidad. El otro mundo, el de Londres, expuesto a través de una sátira desigual, fácil, localista y basada en los que ya no son sino lugares comunes acerca de la publicidad, el éxito, el esnobismo y la moda. El todo, y es lo que ha llamado la atención, en un tono franca y exasperadamente cómico, que exhuma, como ya se ha dicho demasiado los "gags"

del Gordo y el Flaco. Muy bien. Nada impide que, una vez más, se citen las glorias pasadas del séptimo arte: es un juego muy "á la page" practicado por los Godard y los Truffaut, con elegancia y cultura, y por los Kramer y los Edwards, con renovado humorismo o facilidad comercial.

Pero el defecto de esta especie de cita cultural, basada en tortazos y caídas de nálgas en tremendos charcos, en máquinas infernales y absurdas y hasta en el más directo paralelismo entre Lynn Redgrave y Oliver Hardy, contrapuesta a Rita Tushingham como émulca de Stan Laurel, es que, al tener asomo, ya no hace reír; y tomando en cuenta el hecho de que toda la película está llevada sobre esta base, después de las primeras sorpresas desaparece por completo el interés. Lo mismo dígame de los episodios satíricos dedicados a los miembros de la familia real (una quinta parte de la reina, convertida en admiradora de la última cantante "pop"; una princesa propietaria de boutique) o de la iglesia (el predicador llevado hasta la blasfemia — sobreentendida — por las tortas de crema) o de la comunidad homosexual (en repetidas ocasiones) y así, sucesivamente, a la música "pop", la televisión, los fotógrafos de moda, las modelos, los agentes de estrellas, los respetables burgueses, etc., etc. Todo se nos presenta a un mismo nivel, una cosa vale la otra, no hay gradaciones ni definiciones y el resultado es que lo verdadero y lo falso, lo grave y lo intrascendente, pertenecen de la misma manera a una zona absurda que, lamentablemente, ni siquiera llega a lo surreal.

Si hay que salvar algo, salvemos a Rita Tushingham: su actuación, por más estereotipada que la pretenda el director, siempre logra ser una revelación de gracia personal, de asombrosa y fascinante sencillez, de humorismo innato, que es lo que nos permite, en definitiva, aguantar todo lo demás como si fuera un poco de aire fresco introducido de repente en un almacén de trastos viejos.

Ambretta Marrosu

SMASHING TIME. Gran Bretaña, 1967. Dir.: Desmond Davis. Prod.: Carlo Ponti y Roy Mitchell. Bruce Sharman (gente), para Partisan/Carlo Ponti. As. dir.: Jake Wright. Guión: George Melly.

Fot.: Manny Wynn. Eastman Colour. Mont.: Barrie Vinco. Dir. art.: Ken Bridgman. Mus.: John Addison. Skip Bifferty Group por Victor Smith. Can.: John Addison, George Melly. Vest.: Ruth Myers. Tit.: Trop. Són.: Robin Gregory. Int.: Lynn Redgrave, Rita Tushingham, Anna Quayle, Michael York, Ian Carmichael, Irene Handl, Jeremy Lloyd, Toni Palmer, Peter Jones, Arthur Mullard, George A. Cooper, Ronnie Stevens, John Clive, Murray Melvin, Mike Lennox, Bruce Lacey, Sydney Bromley, Cardew Robinson, David Lodge, Roy Macklin, Amy Dalby, The Tomorrow, Veronica Carlson, Richard Coe, Danny Green, Valerie Leon, Frank Seaman, Michael Warp, Susan Whitman. Dist.: Paramount.

DANA

Dana, una pasión ardiente, es una historia triangular típica. Esteban, el marido, un ejecutivo de cierta edad, es engañado por su joven mujer, Dana, con Fabián, su joven ayudante. La intrigante, el cuarto personaje, ex-amante de Esteban, lo atormenta con cartas y llamadas anónimas. Fabián y Dana se agitan apasionadamente. Finalmente Dana emplaza a Fabián para una fuga. Este se muestra cínico y renuente y Dana le pega un tiro.

El hecho de que la historia carezca totalmente de originalidad no quiere decir nada. La de la Virgen María ha sido una historia pintada mil veces y ha proporcionado materia a no pocas obras maestras. Pero en Dana no se satisfacen ninguna de las posibilidades de desarrollo que pudieran hacer de una historia banal y trillada una obra válida. La historia no es utilizada para la representación del contexto en que se desarrolla. En Dana no existe el contexto, es una historia abstracta, vertida sobre sí misma. Apenas si se reconocen, para quien los conoce, algunos escenarios. Pero no aparece nunca la sociedad ni ninguno de sus estratos, ni existe ninguna relación entre los personajes y la sociedad. Tampoco es utilizada para un estudio de caracteres y de las motivaciones de su conducta y su dinámica. Fabián y Dana del comienzo al final están dedicados a la apasionante tarea de acariciarse, besarse, bañarse, acostarse. Dana es tan apasionada al comienzo como al final. Fabián casi. Sólo en los últimos tres minutos se transforma en un bandido para justificar el tiro. Esteban es el más dinámico. Al comienzo duda si es cornudo, al final está convencido.

La última posibilidad, a la cual

quizás apuntó el director Víctor González, habría sido la de la creación de una obra totalmente lírica, en la que a través de un continuo golpear de imágenes ligeramente variadas, se habría de recrear en el espectador un estado emocional, un estado de gracia, que significara para un él una experiencia de totalidad. Desafortunadamente una obra de este tipo exige una elaboración formal de muy alto nivel y Dana está muy lejos de él. No nos referiremos a las ligeras faltas de sincronismo entre sonido e imagen, ni a algunos defectos técnicos o gramaticales que por sí solos bastarían para romper el necesario ensimismamiento del espectador. Las causas son otras.

En primer lugar el no haber resistido la tentación de introducir algunos elementos narrativos absolutamente inverosímiles. En segundo término una completa falta de sensibilidad en el manejo del medio. Ya que el film es un ejemplo continuo, bastará con citar algunos fragmentos. En una de las primeras secuencias Dana y Fabián están en la playa, se establece que la hora es el mediodía, comienzan a besarse, hay un corte y ambos aparecen en el mar, al atardecer. Después de unas 5 horas, es que Fabián se decide a desabrocharle el sostén a Dana. Claro que ésta corre púdicamente y Fabián termina por abotonárselo de nuevo. La intrigante trata de que Esteban rompa con su mujer, pero después, inexplicablemente, intenta entrometerse entre Dana y Fabián, ofreciéndose a éste. Esteban trata de conquistar a su mujer, la lleva a un dancing donde también está Fabián. Claro, hay diálogos entre Fabián y una amiga, y entre Esteban y Dana que son mudos, ya que sólo se oye la música (la funesta influencia de Lelouch), y Dana termina por desenfrenarse. Pierina España hace lo que puede, pero el desfrenado es el de la cámara que se contorsiona rocambolescamente en el vano intento de crear una conducta mediante un efecto mecánico. Más adelante Fabián y Dana comen, ella no tiene hambre, él tampoco, "¿Quieres cuernos?" le pregunta picarescamente Dana, mientras consume frituras corniformes y juega con un osito (sugerencia freudiana). El osito reaparece mientras Dana y Fabián efectúan un interminablemente reído paseo en automóvil y comienzan su

incursión en los páramos. En una cómoda alcoba, la llameante hoguera de la chimenea nos informa que (¿ por fin?) Dana y Fabián hacen el amor. De pronto el espectador se ve sumergido en una secuencia en color. En 34 tomas (el osito ha desaparecido) vemos el climax de la pasión. Esta secuencia, que sería definida por Metz como un sintagma alterna, comprende varias escenas intercaladas. Unas 14 tomas aproximadamente muestran a una bailarina árabe, en primer plano, entregada a plena danza umbilical mientras atrás sentados Dana y Fabián miran complacidos. Estas tomas están reagrupadas en subconjuntos de 3 ó 4 e intercaladas con otros subconjuntos que nos muestran sucesivamente a Dana y Fabián en un tío-vivo, en un bosque, y en la playa. Las tomas de la playa, en preciosas contraluzes, incluyen algunas en que los protagonistas corren, Dana sosteniéndose los senos con las manos para evitar que se agiten demasiados. Esteban llega del exterior por Viasa y es enloquecido por los cuernos. Obsesionado ve por todas partes los rostros de Dana y Fabián que lo persiguen y termina en gran final tirado en la cama matrimonial autotitulándose el rey de los cornudos. Dana y Fabián tienen su última escena de amor. Unos primeros planos de estatuas anuncian la tragedia: un tigre, un hombre que está a punto de salear a otro. Otra toma está posiblemente destinada a crear la misma atmósfera: un primer plano de dos periquitos en una jaula con fondo desafocado, cambia el foco, la jaula se difumina y aparece un sillón vacío atrás. Dana mata a Fabián, arrastra el cadáver a la playa y se tiende a su lado. Las tres tomas finales nos muestran cada vez desde puntos más distantes. Hasta la tensión emotiva que habría podido crear un movimiento hacia atrás de la cámara es rota por esta fragmentación de tomas unidas por cortes.

Posiblemente esta nota habría debido ser escrita en otro tono. Dana es una film venezolano. Víctor González le ha dedicado cinco años de esfuerzo admirable. Los actores dan lo mejor de sí y logran algunos momentos felices. La música es buena, casi pegajosa, aunque usada con poca oportunidad. La fotografía correcta. El tema casi inédito en la producción nacional. Hay momentos, co-

Dana, de Víctor M. González.



El extranjero, de Luchino Visconti.



mo los de la secuencia inicial, de frcsura e intensidad sentimental. Se abandona la comedia fácil, el folklorismo, la acción; no hay recursos comercializantes. Se intenta una trama y una forma contemporánea. Pero el resultado es el resultado, y para quienes seguimos el proceso del cine nacional, con el mejor de los ánimos y de las esperanzas, es una nueva ocasión perdida.

Alfredo Roffé

EL EXTRANJERO

Sea en las fuentes de su inspiración como en la manera en que aborda la materia creativa, y también en la particularidad cualitativa de los resultados, Visconti ha revelado siempre (y no sólo por su corta pero imponente filmografía sino también, nos atrevemos a sugerir, por su mucho más extenso trabajo teatral) un espíritu profundamente literario.

Su trabajo estrujante con los actores, de los cuales logra matices imprevisibles y a pocas veces impresionantes alteraciones físicas "desde adentro", con el evidente intento de dar lugar a una serie de referencias no solamente psicológicas sino también "culturales" (sociológicas e históricas); la minuciosidad, que se ha dado en llamar "barroca", de los ambientes y vestuarios, que no tiende a una expresividad plástica sino a un descriptivismo con funciones narrativas, otra vez para dar lugar a referencias análogas a las anteriores; el tipo de valores estéticos que confiere al diálogo, que a pesar de su naturalidad va siempre "literariamente" más allá y se convierte en acción; la ascendencia, directa o indirecta, de todos sus argumentos, de obras literarias —nos parecen elementos suficientes para apoyar la definición.

Y entrando, acaso abusivamente dado el carácter más bien limitado de estas notas críticas, en el terreno de la percepción, sentimos que es justificado señalar el hecho de que cada película de Visconti deja en el espectador una sensación muy similar a la que se obtiene después de la lectura de un libro. Más precisamente, de un libro que nos haya puesto frente a una realidad humana a través de la narración de una sucesión dialéctica de hechos concretos. A pesar del esmero figurativo tan característico de este director, cada escena de sus películas vuelve a la memoria del espectador con la claridad de un momento preciso de una historia, con su "antes" y su "después" narrativos. Asimismo, en sus personajes se advierte una prolongación espiritual, una proyección de la calidad "típica" que le confiere, casi sin excepción, el carácter histórico del personaje literario.

No queremos insinuar con esto que el cine, fuera de Visconti, no haya logrado dar otras obras con tales características, pero estas últimas no han sido en realidad las que han dominado en el arte cinematográfico. Asi-

mismo, la obra de Visconti no ha demostrado jamás obsesiones estéticas de búsquedas de lenguaje: el director ha utilizado libremente el lenguaje cinematográfico para sus fines, sin la mínima duda de que fuera o no suficiente para ello. Con lo cual queremos excluir la suposición de que esta obra sea un derivado de la literatura, un sub-producto sin autonomía artística específica, o que en ella se de un dominio estetizante de la palabra sobre la imagen. Al contrario, nos referimos a una postura del artista frente a la materia a elaborar, y también a un "gusto" literario que puede muy bien contraponerse al "gusto" pictórico de otros grandes cineastas, y a otras tendencias dominantes —específicamente cinematográficas— en la obra de otros autores del mismo nivel artístico.

No nos parece, a pesar de las duras reacciones críticas provocadas mundialmente, y aquí también, por esta última obra, que este espíritu, característico de la cinematografía de Visconti y en fin de cuentas justificación de su validez, le falte a *El extranjero*. Si *El extranjero*, como *Il Gattopardo*, traspone directamente una obra literaria y no se inspira simplemente en ella como las películas restantes de este director, logra sin embargo plenamente su doble intento: reconstruir en otra forma un relato así como su contenido, y sostenerse por sí misma como obra cinematográfica, que contiene a su vez un relato significativo, se conozca o no la novela de la cual proviene. Lo que no vamos a negar es que esas otras películas revelan, por su autonomía, un mundo mucho más coherente y propio del autor, haciendo excepción por *Le notti bianche* que fue en realidad un divertissement estético de naturaleza más teatral que cinematográfica.

Es curioso como la crítica, en conocimiento de la novela de Camus, acuse a Visconti de haber abandonado su estilo dramático acostumbrado y lo acuse de "experimentar una dirección fenomenológica, de constante objetivación de los hechos psicológicos" (Renato Tomasino, *Filmcritica* n. 181). A nosotros nos parece que esa era la única sugerencia válida que pudiera emanar del estilo despojado de la novela de Camus y de la visión despegada, subjetivamente "objetiva" de su protagonista Meursault. Las características del personaje se repiten con fidelidad absoluta en la forma dada a la película: su extrema sensibilidad a contacto con las sensaciones físicas (el calor, la frescura, la luz y la sombra, el deseo sexual, el placer de comer, correr, nadar, etc.); su igualmente extrema indiferencia ante los sentimientos, combinada lógicamente con una tolerancia del modo de ser ajeno, particularizada por una curiosidad casi científica pero, de alguna manera, afectuosa, que justifica ampliamente la galería de retratos que desfila en el proceso, por ejemplo.

Un personaje afectuoso y despegado, como la sonrisa de un Mastroianni bien ajustado al papel, es decir "fraternal", como lo quería Camus: "... me abría por primera vez a la terna indiferencia del mundo. Al encon-

trarlo tan semejante a mí, tan fraternal, en fin, comprendía que había sido feliz y que lo era todavía". Ni falta, en la película, la inflexible fidelidad a sí mismo, la "pasión del absoluto y de la verdad", que Camus quiso en su "extranjero" y que Visconti obtiene por métodos análogos.

El elemento dramático aparece solamente al final de la película, en la catarsis del propio personaje y a través de unas bellísimas imágenes donde Meursault, en primeros planos de fuerte claroscuro, queda completamente aislado del mundo exterior y de su misma celda, solo frente a su muerte. Porque solamente entonces Meursault adquiere una conciencia que de fenomenológica se hace trascendental. Escribía Sartre en 1943: "Tendrá su iluminación en la última página, pero vivía desde siempre según las normas de Camus. Si hubiera una gracia del absurdo, podría decirse que él posee la gracia". Es decir que Meursault se ajusta todo el tiempo perfectamente a una filosofía de la cual, sin embargo no obtiene la "revelación" hasta el final. Hasta entonces, la ha vivido sin desasosiegos que no pudiera atribuir simplemente a las sensaciones físicas de que se ocupaba, es decir sin conciencia. Y hasta entonces, libro y película se limitan a registrar la realidad de una "vida privada, solitaria, sensual".

Todo lo cual, sin embargo, no puede hacernos colocar *El extranjero* al lado de las mejores películas de Visconti, que son sus más personales. Con seguridad, se encuentra en segundo plano porque no sigue el camino individual del director, sino el del autor literario. Aunque es preferible a cierta calidad de híbrido que pudo fácilmente reconocerse en *Il Gattopardo*, donde Visconti intentó combinar las búsquedas de Lampedusa con las suyas propias. Lo que puede criticarse a *El extranjero* es que sea una traducción: pero es una traducción de alto nivel.

Ambretta Marrosu

LO STRANIERO. Italia-Francia, 1967. Dir.: Luchino Visconti. Prod.: Pietro Nottarianni (Asoc.) para Dino de Laurentiis - Marianne Film Productions en colaboración con la Casbah Film. Guion: L. Visconti, S. Cecchi D'Amico, basado en la novela *L'Étranger* de Marcel Camus.

Fot.: Giuseppe Rotunno. Technicolor. Mus.: Piero Piccioni, Bruno Nicolai. Mont.: R. Mastroianni. Intérpretes: Marcello Mastroianni, Anna Karina, George Wilson, Bernard Blier, Pierre Bertin, Jacques Herlin, George Geret, Bruno Cremer, Alfred Adam, Angela Luce, Mimmo Palmara. Dist.: Paramount.

LA COLECCIONISTA

A propósito de *La Coleccionista* la crítica francesa, de derecha a izquierda, reconoce unánimemente el talento de Eric Rohmer, y con sorprendente unanimidad lo cataloga entre los intelectuales que cultivan cerebralmente la descripción psicológica de los comportamientos y basta. Así Louis Chauvet (Le Figaro): "Señalemos en todo caso su valor documental"; Jean de Barocelli (Le Monde): "La mirada que dirige Rohmer a sus personajes es la fría y distante del entomólogo"; Pierre Macabru (Arts): "Rohmer intenta... atrapar sus personajes, no a partir de datos psicológicos, sino sometidos a una observación puramente fenomenológica, rehusando toda preconcepción... describiéndolos sin ninguna prevención moral, sin ninguna preocupación social o metafísica"; Jean Louis Bory (Le Nouvel Observateur): "... la misma propensión al análisis psicológico refinado... idéntica ausencia de la menor emoción"; Marcel Martin (Lettres Françaises): "Se reconoce cierto tipo de cine intelectual y cerebral muy practicado por la 'nouvelle vague'... análisis de un 'caso' psicológico, comentario en primera persona, preminencia del texto sobre la imagen... Pero sí *La Coleccionista* evita todo estetismo plástico, es de todos modos la obra de un esteta y de un esteta helado... Rohmer ha reemplazado la moral por una estética, concibe la vida como una obra de arte, en función de un dandismo aristocrático que se demuestra, ser el fundamento de su ética".

Sin embargo el film de Rohmer, a pesar de estar centrado sobre un tema minúsculo: las relaciones entre tres personajes en un breve período de vacaciones en una villa casi aislada, está lleno de resonancias más generales. Los tres personajes, introducidos admirablemente en tres brevísimos prólogos, son bastante representativos de estratos muy bien determinados y

La coleccionista, de Eric Rohmer.



no poco numeroso. Haydée, bellísima, encantadora, es definida por sus amigos como una coleccionista. Adrian le dice: "Haydée, si te acuestas a izquierda y a derecha, así, sin premeditación, eres el escalón más bajo de la especie, la execrable Ingenua. Pero si coleccionas de manera continua, con obstinación, si es un complot, las cosas cambian del todo". Pero Haydée lo único que quiere es "tener relaciones osibles y normales con la gente. No se lo que me pasa, pero es siempre muy difícil para mí. En este campo muy rara vez tengo lo que quiero". Daniel es un pintor anti-pintura entregado a la rabia de la perenne insatisfacción sin saber porque. Su amigo Jouffroy especula sobre él: "La distancia establecida por la elegancia en relación a las gentes no elegantes es capital... porque establece una especie de vacío alrededor de la persona... es este vacío alrededor de la persona que tú creas... Este efecto, es ya una creación, es ya el comienzo de la Revolución..." y él mismo afirma: "Lo que importa no es gustar, sino disgustar". En fin Adrian, el personaje central, el que lleva el peso de la narración a través de una continua utilización del monólogo interior fuera de campo y de una continua participación en la acción dada por las imágenes, no es menos típico. Su aparente aspiración es establecer una galería de pintura, para él "Lo importante no es pensar, sino participar... Lo que no quiero es pensar en mi propia dirección. Quiero dejarme llevar... No busco nada. Si encuentro un libro lo leo... Y si una muchacha me cae en los brazos y es bella, la tomo". Adrian se plantea vivir en libertad, en disponibilidad ante lo que la vida le trae día a día, en una disponibilidad de todos modos condicionada, condicionada por su pura reacción afectiva, ya que en ningún momento se propone racionalizar su razón de ser y actuar ni fijarse objetivos éticos de ninguna especie.

El film va construyendo los personajes con cada toma, con cada palabra. Haydée vive una experiencia sexual tras otra, en busca de esas vaquas "relaciones normales con la gente", y con absoluta libertad y coherencia. La libertad la demuestra en que aunque se acuesta con muchos no lo hace con Adrian, a pesar de que éste baja las armas y la busca. Es decir que decide libremente. No sabemos mucho más de ella porque Rohmer ha preferido explorar más a fondo el personaje de Adrian. Daniel se comporta como siente y como piensa, aunque sus pensamientos sean cortos. No le interesa nada, salvo su propia rabia. Toma, deja, acusa, increpa, como le viene en gana, sin ninguna razón aparente. Adrian es el que sufre el conflicto y sus consecuencias en sí mismo. Definidos los personajes, la única tensión dramática se establece entre Adrián y Haydée.

En el prólogo Adrian se ha separado de su amante Mijanou, con cierto despecho porque ella prefiere irse a Londres que acompañarlo. En sus vacaciones, condicionado por este estado de ánimo, se propone no hacer nada, llegar a la nada, a la soledad absoluta. No está dispuesto a nada y lo expresa. No obstante

desde el primer momento la presencia de Haydée lo turba. Se construye una actitud de defensa ante ella que se va desmoronando. A mitad de film está ya entregado. Pero Haydée es la que no quiere. Adrian se va desmontando, va quedándose consigo mismo, desprovisto de envolturas y defensas. Al final intenta un gesto extremo. Mientras Haydée conversa con unos amigos en la carretera, Adrian la abandona y sigue en su carro: "Yo gozaba de mi éxito, atribuyéndome a mí sólo y no al azar, el mérito. Me dejaba invadir por el sentimiento de una independencia deliciosa, de una total disposición de mí mismo". Sin embargo en la noche, cuando intenta dormir... "en el vacío y el silencio de la oran casa, una angustia me sofocaba. No pude dormir..." Al día siguiente Adrián parte para Londres.

A través de una anécdota insignificante Rohmer ha logrado crear y profundizar unos personajes que concretizan en su realidad una condición humana generalizada. Los seres de *La Coleccionista*, en sus problemas y meditaciones intrascendentes, limitadas al extremo, ejemplarizan toda una serie de problemas que harían las delicias de todos aquellos que se preocupan con fanática devoción por el destino de la humanidad, si estuvieran dados directa y esquemáticamente: la carencia de una perspectiva que permita la incorporación y la participación en la dinámica de la sociedad, la imposibilidad de las relaciones humanas plenas y libres en una sociedad alienada, etc. Rohmer ha tenido la sensibilidad y la capacidad de hacer oresentes esos problemas, no con recursos didácticos, sino con los más válidos recursos artísticos. A través de la representación de un fragmento, todo lo menor que se quiera, de la vida de unos personajes, que se desarrolla no según el dictado de sus deseos y de sus especulaciones, sino obedeciendo a mecanismos mucho más profundos, a mecanismos sociales en última instancia.

La elaboración formal alcanza en todo momento la necesaria sutileza que exigía la historia. Permite que el film pase a formar parte brillante de esa tendencia que ha comenzado a desarrollarse muy recientemente en el cine. Esa tendencia que intenta la exploración en profundidad del personaje, no sólo para mostrarlo en todos los matices de sus conflictos y transformaciones, sino para poner en evidencia también los mecanismos sociales profundos que determinan la presentación y solución de los conflictos mismos. Rohmer utiliza al máximo los recursos del medio. Las imágenes crean el ambiente, dan los datos precisos sobre la física de personajes y escenarios, añaden el significado de los gestos, de las miradas, de los movimientos. El monólogo interior no da nunca informaciones sobre los acontecimientos, se limita a comunicarnos el flujo del pensamiento de Adrian. El diálogo actúa como articulación entre el pensamiento de Adrian y sus acciones, y naturalmente como apoyo, motivación y complemento de esas mismas acciones. Tómese como ejemplo la escena en que

Adrián y Haydée van de paseo junto a un viñedo. En un plano general vemos el bosque y las viñas al otro lado de un camino por el cual avanza el auto de Adrián y se detiene. Haydée baja, la cámara la sigue mientras va hacia el bosque, toma una flor y la sopla. Sobre estas imágenes va el monólogo de Adrian: "De todos modos había un no se que de cojo en la situación... y que no se me escapaba, aunque Haydée disimulaba muy hábilmente lo que mal o bien yo suponía que era su juego". Adrian entra a cuadro pero continuamos oyendo el monólogo con verbos en pasado, lo cual nos hace aceptar el todo como una narración auténtica de uno de los mismos personajes: "Y esta reserva de su parte, precisamente, me irritaba. Me arriesgué a forzarlo todo... y, por miedo de dejarme ablandar insidiosamente, opté por lo irreparable". Haydée salta un pequeño foso y sale de campo. Adrian se prepara a tirarle una manta. Los movimientos pasivos, la contemplación ha terminado y el diálogo permite pasar a la acción presente: "¿Nos sentamos aquí?, 'Si... Si', 'Ten, agarra...'" La cámara sigue la manta que es agarrada al vuelo por Haydée. Rohmer ha podido utilizar una técnica narrativa específicamente cinematográfica a la altura de la mejor novelística realista.

Se trata en síntesis de una obra de considerable interés y admirablemente realizada, que demuestra que Rohmer como cineasta ha encontrado su campo verdadero, ya que como crítico tiene en su haber una de las más lamentables apologías de Hitchcock que se hayan escrito.

Alfredo Roffé

LA COLLECTIONNEUSE. Francia-Italia, 1967.: Eric Rohmer, Prod.: Georges de Beauregard, Barbet Schroeder para Les Films du Losange, Rome Paris Films. Prod. Asoc.: Alfred de Graaf. Tit.: LAX. Fot.: Néstor Almendros. Mont.: Jacqueline Reynal. As. Dir.: Patrice de Baillencourt, Laslo Benko. Mus.: Blossom Toes y Giorgio Gomelsky. Int.: Patrick Bauchau, Haydée Polittoff, Daniel Pommereulle, Alain Jouffroy, Mijanou, Annik Morice, Dennis Berry, Seymour Hertzberg, Brian Belshaw, Donald Cammell, Alfred de Graaf, Pierre Richard Bre, Patrice de Baillencourt. Dist.: Difra/M.G.M.

ESPERA LA OSCURIDAD

Consciente y dueño de un lenguaje y técnicas eficaces, así

Espera la oscuridad, de Terence Young.



como de una fácil disposición hacia la espectacularidad y la truculencia, Terence Young dio pruebas fehacientes de su habilidad como realizador, con los dos primeros films de la serie destinada a celebrar las hazañas de James Bond en su lucha contra la temible Spectra; antes de que esta última fuese totalmente desmantelada por Lewis Gilbert en *Sólo se vive dos veces*. (Ver Cine al día, N° 2).

Separado del rocamboloso personaje que tanta fama y prestigio le otorgara, Young intenta abrirse paso y buscar nuevos caminos dentro del espectáculo cinematográfico, sin olvidar mucho el grado de excitación y frenético desasosiego que él mismo supo encontrar en sus anteriores experiencias. Prueba de ello es *Espera la Oscuridad*, film basado en la pieza de teatro de Frederick Knott, autor especializado en situaciones de suspenso y misterio policial, a quien debemos aquel excelente *Dial M for Murder* (La llamada fatal), llevado al cine por Alfred Hitchcock. Las obras teatrales de Knott —habitualmente sonoras fracasos en escena—, han servido de base sólida y seguro apoyo para la elaboración de films en los que priva con mayor acento el suspenso psicológico, el ramalazo sádico, la complicada intriga policial. Estos elementos configuran la elaborada trama e inverosímil situación de que se vale Terence Young para someter a los espectadores mediante el empleo de un fabricado terror.

Una joven esposa (Audrey Hepburn), ciega a causa de un accidente automovilístico ocurrido hace pocos años, se ve envuelta en un asunto de tráfico de drogas y crímenes monstruosos. Sola, debe enfrentar a los asesinos que buscan en su casa y en ausencia del marido, una muñeca de trapo donde está oculto el cuantioso contrabando de heroína. Para vencer a sus perseguidores descubiertos por ella los hilos y absurdos mecanismos del juego en los que forzosamente quiere comprometerla el guionista, la joven ciega espera la noche y deja en completa oscuridad la casa, no sin antes tropezar con los cuerpos de los otros criminales, asesinados por el jefe del gang. Habitada al mundo de permanente sombra en que vive después del

malhadado accidente, logra neutralizar el sádico y brutal acoso del asesino, en una secuencia final que debe más al crudo impacto y a la marcada truculencia que a la concepción misma del suspenso y el razonable desenlace.

En este sentido, Terence Young retoma el esquema tradicional de los films de intriga criminal con todos los obligados elementos y situaciones de rigor: la inválida o (en este caso), la ciega víctima de oscuras maquinaciones; el cerrado ambiente y el aislamiento; la fuerte dosis de sadismo y horror físico; la feliz y oportuna presencia del marido o de la policía y la espectacular muerte de los asesinos. Todo ello, para reproducir con ligeras variantes una historia que el cine ha narrado en no pocas ocasiones.

Lo que en manos de Hitchcock habría adquirido acaso mayor intensidad y refinado y macabro humor, en Terence Young deriva hacia el esquematismo, la diabólica frialdad de un argumento demasiado elaborado y el propósito único de fabricar una atmósfera de terror.

Lo que podría interesar en esta bien construida aunque poco eficaz historia de suspenso, gangsters, drogas y seres en peligro de muerte, es la incorporación dentro del conocido esquema policial, de un elemento particularmente conmovedor como es el progresivo terror que va cercando a la heroína y los mecanismos de defensa que ella esgrime. Esto es, el de someter a las tinieblas al asesino; reducirlo, una vez que la noche llega, a un mundo de sombras en el que Audrey Hepburn, ciega y aterrada, emerge dueña de una pasmosa seguridad.

Pero este atractivo esguince en argumento tan artificioso y poco convincente, no logra dotar al film de un mayor alcance; exceptuando, tal vez, el de provocar algunos escalofríos en el espectador.

El artificio, la inverosímil situación y el desbordamiento hacia la truculencia restan, por vía de oposición, la eficacia del suspenso que quiso encontrar el realizador. Así esté cimentado el film en el vehemente y vigoroso lenguaje de Terence Young.

Rodolfo Izaguirre

WAIT UNTIL DARK. Estados Unidos, 1967. Dir.: Terence Young. Prod.: Mel Ferrer, Russel Llewellyn (Gerente) para Warner Bros/Seven Arts. As. Dir.: Jack Aldworth. Guión: Robert Carrington, Jane-Howard Carrington, basado en la obra teatral de Frederick Knott. Fot.: Charles Lang. Técnico color. Mont.: Gene Milford. Dir. Art.: George Jenkins. Dec.: George Jason Hopkins. Mus.: Henry Mancini. Can. Tit.: Jay Livingston and Ray Evans. Son.: Everett Hughes. Int.: Audrey Hepburn, Alan Arkin, Richard Crenna, Efram Zimballist Jr., Jack Weston, Samantha Jones, Julia Herrod, Frank O'Brien, Gary Morgan. Dist.: Fox/Warner.

PERSONA (EL PECADO COMPARTIDO)

Pienso que "Persona" es el film más "cinematográfico" de Bergman, y probablemente uno de los más geniales desarrollos del aspecto formal en el cine moderno. La camarografía, el montaje, la continuidad de las secuencias, todo testimonio de un exquisito sentido de la sintaxis cinematográfica. En "Persona", Bergman recoge todos los

desarrollos de las diferentes tendencias "vanguardistas", para ponerlas en cuestión, con breves y convincentes antítesis. Una cámara que escoge con increíble precisión su sitio, para no moverse luego ante los cambios o desplazamientos de los protagonistas; un sentido del espacio en cada encuadre, reestructuración de los sapientísimos planos de Carl Dreyer. Una calidad de la luz, del grano y el contraste, como elementos del suspenso metafísico (aun tomando en cuenta la infame reproducción de la copia realizada en nuestro país). Todo lo que es "expresión" encuentra en "Persona" un ejemplo de perfección inigualable. Y así como apreciamos una impecable gramática, descubrimos la delicadísima redacción de un hombre de ideas narrando una historia con la plena conciencia de los medios, utilizando la película para mostrarnos el cine, utilizando, en suma, la forma cinematográfica como una reflexión sobre sí misma en tanto que manera de "explicar" una narración. Cine sobre el cine, pensamiento sobrepuesto a la materia narrada.

Y precisamente, he aquí el problema de la acuidad de "Persona". Toda una tenue, preconcibida construcción donde nada es dejado a los sentidos, donde todos los elementos son fundamentalmente "racionales", donde los planos son piezas de un rompecabezas que se construye a un primer nivel psicológico y a un segundo nivel metafísico, o mejor dicho, a un segundo nivel poético-filosófico. Todo está allí, incluyendo las necesarias y actuales referencias a los judíos, a la guerra, a la muerte y a la despersonalización. Pacientemente, Bergman nos plantea una vez más su problemática, elíptica y cerebral. La persona, la estructura exterior del ser humano, creada por la comunicación, por la vida social, desaparece con ésta. "Alma", el ser que vigila, que cuida, que cura, (en "Noche de Circo", Alma era la domadora); también es "sustancia de una cosa o de un ser", "viveza, espíritu, energía". La contraposición Alma-Persona es también una identificación progresiva, pero imposible, como lo dice claramente el autobús final que surge y se pierde brevemente en la bruma marina.

Cuando decimos que "Persona" nada deja a la intuición, no dejamos de reconocer que toda la construcción del film opera por imágenes sumamente sensoriales; lo que queremos decir es que todo ello está explicado, demasiado preconstruido en el orden de las secuencias, en la evidencia de la preocupación filosófica de Bergman. Elisabeth rechaza su arte, el arte teatral, precisamente, el juego de las máscaras y de lo social, (profesión fundamental del propio Bergman); generalizando, caemos en la "inutilidad del arte" (preocupación fundamental expresada muchas veces por Bergman). Elisabeth se cura transfiriendo su antiguo problema vital a su enfermera. Alma, la enfermera, llega a ser Elisabeth, constata la eterna mentira de lo social en la propia Elisabeth, en el propio movimiento de "fundirse" en aquella. El eterno leit-motif de los espejos, de la reflexión del ser humano, como "reflexión"



Persona, de Ingmar Bergman.

(acto de pensar) y "reflexión" (verse a sí mismo, apreciarse como objeto, descubrirse en los demás), no es otro que el viejo dilema de la conciencia, y la angustia del ser humano por la "alteridad".

...El estudio sistemático de la conciencia... se hace tema clásico central de la filosofía cuando en la técnica de los medios de pura representación, de presencia sin acción, irrumpe y se impone la pantalla: la pantalla cinematográfica sobre todo. Ella es la imagen —Das Bild en términos kantianos— de la conciencia; la metáfora visible que la conciencia ha creado e impuesto, sutilmente, a la técnica para hacernos caer en cuenta... de que existe, de que tenemos ese monstruo maravilloso que se llama conciencia...

...Una sesión de cine es una demostración "sui géneris" de que existe la conciencia, pues sólo quien esté convencido... de que puede tener en sí y para sí todas las cosas sin que se proponen y obren dentro de él como obran en el mundo real, y obtener que existan para él con una realidad sutil diferente de la que tienen ellas para estar en sí cada una, será capaz de inventar una manera sensible equivalente de presentar, para sí, las cosas: presentación en que todas están reducidas a simple presencia inoperante, a simple ostentación de visibilidades, a cinta cinematográfica, a proyección en pantalla... "La artificialidad o innaturalidad del universo, presente en una pantalla, es el equivalente, la imagen o el símbolo de la extracosidad, del absolutismo entitativo de la conciencia. Y el carácter de invento, esencial a la cinematografía, es símbolo imperfecto del carácter de creación, esencial a la conciencia." (J. D. García Bacca: "Nueve filósofos contemporáneos y sus temas", Vol. I pp. 62-63. Subrayado nuestro).

Sustituimos en lo anterior el término extracosidad por la idea de "alteridad", y daremos satisfacción a nuestro terco filósofo visual, a Bergman, eterna, incurable víctima de la patología de una sociedad a la que se ha sustraído su piedra de toque: el individuo. Bergman se empeña en hacernos tomar conciencia del medio cinematográfico, (Se co-

mienza con el encenderse del arco, las imágenes antiguas, y al final la cinta que sale del proyector, el arco que se apaga), o sea, hacernos tomar conciencia de la conciencia, o al menos de la representación, de la imagen de la conciencia; juego de espejos que se hace interminable en el espíritu, y que en el film podría desdoblarse al infinito en el binomio personalidad-alteridad representado por Elisabeth-Alma, sustituyéndose incansablemente los términos del mismo. Por esto, Bergman nos recuerda en varios momentos del film que estamos en una **proyección** (introducción de imágenes del cine clásico); intenta pues, guardarnos en "estado de conciencia", frente al problema evanescente de la conciencia.

Se trata pues, de un pequeño tratado filosófico, a propósito de Elisabeth, quien quiere dejar de ser objeto para sí misma, aprehender la verdad de la conciencia, abandonar la mentira de la comunicación. En definitiva, la conciencia vendrá a ella, paradójicamente (y simbólicamente) a través de Alma, es decir, en el contemplarse, absorbiendo la imagen de sí misma, devorándola en la representación; y en el plano comprensivo, pensándose como conciencia actuante. Y se tratará más de Alma que de Elisabeth en un final que no es sino la continuación incesante del juego sustitutivo.

Y por eso digo que Bergman os aquí demasiado ambicioso: La creación de una estructura de suspenso psicologista (con acentuaciones tontas como la de presentar el rostro formado por las dos mitades Almá-Elisabeth, acompañado de música de cimax), para plantear toda la cuidadosa y pesada problemática de la conciencia individual frente al mundo, resulta por lo menos irritante.

Oswaldo Capriles

Es invariable que cada obra cinematográfica de Ingmar Bergman suscite una serie de contradictorios y personales comentarios y explicaciones. El carácter cerradamente simbólico, ambiguo y psicoanalítico de muchos de sus films, ha obligado a una suerte de extenso y variado muestrario de interpreta-

ciones polémicas en torno al rico, complejo y voluntariamente oscuro universo bergmaniano. Interpretaciones que buscan centrar la atención en el carácter y contenido de la obra, más que en el análisis de su realización formal. Por otra parte, es conocida la actitud del propio realizador sueco de negarse sistemáticamente a suministrar ninguna explicación o clave de conocimiento en torno a sus películas; de allí que toque a los críticos la tarea descifradora.

No otro es el caso de **Persona**. Diversas explicaciones se han asomado en el intento de una clarificación de tan sugestiva y extraña obra. En una primera impresión, la crítica encontró la huella pirandelliana de un proceso de confusión de identidades entre dos personajes centrales: la actriz Elizabeth Vogler (Liv Ull), recluida en el más absoluto mutismo, y Alma (Bibi Andersson), la enfermera designada para cuidarla. En la confrontación de ambas entidades, en la medida en que se anuda la relación entre las dos mujeres, la personalidad de la enferma va imponiéndose sobre la de la enfermera hasta obtener una sola identidad, una sola actitud psíquica. Detrás del silencio de la enferma y la voluntad de confesión de la enfermera surge en el trasfondo argumental la imagen de la antigua máscara griega que cubría el rostro de los actores, señalaba los roles y las identidades y proyectaba una palabra que hoy Bergman, en esta particular y dramática situación entre enferma y enfermera, entre máscara y alma, yo y otro yo, se niega a poner en boca de Elizabeth Vogler. La confesión de Alma inicia un lento proceso de incorporación mental al silencio de Elizabeth. Ella surge como un personaje indescifrable, como una actriz que representara un papel de extraño silencio. Lentamente, Alma descubrirá que entre su actitud hacia la vida y sus acciones, existe una abierta y dolorosa contradicción. Es lo que observa la enferma en la carta que Alma se permite leer: "...me divierto estudiándola. A veces flora por algunos pecados de la adolescencia: una orgía con un desconocido; un aborto. Sufre intensamente porque sus ideas sobre la vida no corresponden con sus acciones". Alma encontrará en el silencio de la enferma la proyección de su yo y desdoblará su personalidad hasta confundirse con Elizabeth, hasta incorporar su espíritu (Alma) al individuo, a la persona (máscara) que pasivamente absorbe sus confesiones y el vuelco total de su experiencia.

Dentro de esta apreciación general, pueden encontrarse significaciones mucho más complejas que la simple confusión de personalidades. Más que la huella pirandelliana, debe verse en la argumentación de **Persona** el valor de la oposición que Jung establece en el inconsciente entre el Yo, la persona y el Otro yo, su proyección subjetiva. Alma, en el film, es el otro yo de Elizabeth; ésta, la máscara, el Inconsciente de Alma. Dos personas que forman una sola. Se es también otra persona al mismo tiempo. Bergman logra con imperceptibles disoluciones (en un monólogo acusador que se

repetirá íntegramente) sustituir una parte del rostro de Alma con parte del rostro de Elizabeth, hasta formar un rostro único que compone más una semejanza o identidad espiritual, interior, que una semejanza física. En ese instante, el yo y su proyección, el otro yo, se confunden, Persona y alma. Hombre y espíritu.

La sucesión de experiencias vitales que Alma expone a través de su largo monólogo compone también la imagen de una similar experiencia por parte de Elizabeth. Ambas experiencias cercadas por la frustración, la presencia de un hijo no deseado, el horror a la violencia, la inseguridad ante la profesión (teatro o enfermería), el incierto afecto hacia el marido (o amante), convergen en una sola dirección y se funden en algo puramente esencial a la vida de ambas mujeres. Lo que en Alma es propósito, anhelo, en Elizabeth es algo realizado y frustrado. La dificultad y dolorosa contradicción que esta última observa en Alma en el sentido de pensamientos que no corresponden con las acciones, habrá de surgir también en ella, en el fondo de su extraño y dramático silencio. El diálogo que en **Silencio** apenas rozaba la áspera incomunicación entre Anna y Esther, en medio de un país extraño y un idioma incomprensible, se torna en **Persona** monólogo que hace diálogo en el silencio que existe tras la máscara de la actriz. Monólogo que se torna diálogo en la confusión de identidades, en la semejanza interior, en la proyección hacia el otro yo que Bergman establece entre Alma y Elizabeth.

Esta proyección psíquica está resuelta en el film mediante el empleo acertado de una proyección cinematográfica dentro de la proyección a que asiste el espectador. Una proyección que por momentos se rompe, se quema, justo en los momentos en que también se rompe el los rostros de Alma y Elizabeth Alma, que las confunde en una sola identidad.

Y el film termina con las imágenes de la frustración: el niño que busca el rostro de la madre; los rostros de Alma y Elizabeth confundidos en forma alterna, etc., hasta que la película se revienta y sobreviene la oscuridad después que Elizabeth pronuncia la única palabra: nada.

Impotencia frente al horror de la existencia, revelación de la psiquis, profundo análisis del comportamiento del Yo y empleo del cine como instrumento de investigación psicoanalítica del hombre contemporáneo, como nueva **Persona** al modo de máscara antigua, tales serían los señalados aportes que ofrece Ingmar Bergman con **Persona**.

Rodolfo Izaguirre

Bergman está todavía lejos de liberarse de los pesados simbolismos, más o menos herméticos, que reflejan una tradición cultural abstractizante y esquemática; a ellos, además, no deja de yuxtaponer elementos psicoanalíticos y también religiosos, en una curiosa mezcla arcaico-científica. Sin embargo, y más aun que en todas sus otras obras, **Persona** revela una dimensión asombrosamente real, que elimina todas las barreras

culturales e ideológicas entre la obra y su público.

A través de una anécdota casi totalmente espiritual, que consiste en el descubrimiento cada vez más angustioso y caótico de una interioridad, **Persona** nos hace asistir a un tal grado de desnudez del ser humano que resulta casi sorprendente la constatación de que queda aun un inmenso terreno por explorar. La película se cierra, antes de la imagen de los carbones del proyector que se separan, sobre la figura patética del hijo no querido, en inútil anhelo del amor maternal. Sin embargo, se siente que más que una definición psicoanalítica, la imagen se convierte en un símbolo de soledad y de impotencia: soledad entre los hombres, impotencia frente a un mundo atroz, sumido en un insostenible dolor.

Es porque a lo largo de la obra, si se entrecruzan con increíble, enmarañada riqueza, una cantidad de temas sentimentales, psicológicos y existenciales, dos son los que se imponen por su fuerza expresiva, directa, realista, dramática: el del acercamiento de dos seres y el de la posibilidad de vivir en una sociedad monstruosa.

El primero está llevado a través de la relación casual de dos mujeres aparentemente muy distintas entre sí, social, cultural e intelectualmente: la actriz Elizabeth Vogler y la enfermera Alma. La "persona" (máscara, personaje) de la primera, espiritual, fría y callada, se convierte en oyente de Alma, maravillada y feliz de poder hablar de sí y ser escuchada. La de Alma es una entrega profunda: se siente comprendida, y fascinada por la personalidad de la actriz siente hacia ella una atracción que se hace deseo de identificación. El choque que significa descubrir su frialdad, su insalvable distancia, la hace pasar por una gama de sentimientos violentos que desembocan en una identificación verdadera. La fractura que Bergman hace evidente a través de insertos desgarradores y didascálicos llevan a una representación convulsa de lo que se ha convertido en la lucha interior de una sola persona: la oposición de dos seres independientes es ahora la oposición interna de dos partes de un solo

ser: una fría, incapaz de amar, convencida de la inutilidad de la relación entre los hombres; la otra apasionada, conmovida, decidida a arriesgarlo todo, la certidumbre, el orgullo y la verdad, por vivir. A pesar de alcanzar una total conciencia recíproca, ninguna de las dos partes cede: la simbiosis se deshace, las dos mujeres se separan.

El segundo tema se plantea de inmediato: Elizabeth ha decidido repentinamente dejar de actuar y de hablar, como folgorada por una verdad irrenunciable. Y esta verdad se revela de tres diferentes maneras. La doctora de la clínica acierta: la vida está hecha de mentiras inevitables y sólo la inmovilidad y el silencio pueden evitarlas. Alma acierta: confirma el diagnóstico con el encuentro imaginario con el marido de Elizabeth, y sobre todo descubre la profunda imposibilidad del amor maternal, es decir de un amor que sea entrega de sí mismo. Pero Elizabeth misma, con su mirada comprensiva e inflexible ante Alma, con su mirada horrorizada, conmovida y también inflexible ante el bonzo en llamas que aparece en la televisión, ante la foto de los deportados judíos, imágenes contempladas en esa soledad voluntariamente escogida, acierta; y ese es el momento más profundo. Es el sentimiento de impotencia ante un mundo que marcha inexorablemente en el dolor, en el horror de lo cruel y lo injusto, es el sentimiento de la responsabilidad y la imposibilidad de responsabilizarse, lo que determina su renuncia a vivir. Y es una misma cosa con la imposibilidad de mentir y amar.

El círculo se cierra en un solo problema existencial, donde Bergman vuelve a asomar aquella "falta de Dios", fantasma escandinavo de toda su obra. Pero es indudablemente su versión más moderna, más universal y más realista.

Ambretta Marrosu

—Una exhibición vertiginosa de temas existencialistas en su fase exasperada, de patología esquizofrénica y de ultra-perfeccionismo lingüístico. Vertiginosa en el sentido más filosófico del término, porque líquida de entrada las distinciones del entendi-

Persona, de Ingmar Bergman.



miento normal entre posible y real, entre intención y acto. Los posibles o "fantasmas de la realidad" se vuelven fácticos y corpóreos; lo real sólo se exhibe en su versión mental y posibilista. Caen los linderos entre la intención y la efectación, en situaciones visualizadas "como si" las intenciones prácticas se condensaran inmediatamente en reales actos prácticos.

—Una razón fáusticamente lúcida que indaga la enajenación, desdoblándose para situarse en la alteridad y estar a la vez fuera de ella. Alienación y no reificación (que es una situación ni sentida ni comprendida por la sensibilidad de Bergman). Pero alienación que invierte doblemente el sentido marxista del término: derivada de una "relación a..." (sin término ad quem), y no referida al ser genérico del hombre como "extrañado respecto del otro hombre concreto", sino inmanente y referida a un "otro" que es fantasma y halo psíquico de un yo irrelacionado; a un "otro" de existencia modalmente indefinida (¿posible, inefectivo?), mudo como una proyección mental pero habilitado in extremis para pronunciar la palabra blasfema: "nada".

—Solipsismo protestante, nórdico y alucinado, atrapado por sus propias paradojas y por eso (ahora) fuertemente laico. Los dioses antropomórficos resumen y exaltan los atributos humanos. El Dios de Bergman se revela como la hipóstasis de la incommunicabilidad terrenal; por eso se hace a su vez inaccesible y abandona al hombre que se anonada ahora en su solitaria alucinación, sin las aperturas a la trascendencia de El séptimo sello o de El Manantial. Pero, en eso, juego limpio; se busca y se crea al otro en clave abiertamente psicológica; la psicopatología (substituto de la vieja teología) sustenta las mismas búsquedas metafísicas de antaño. Más que en Kierkegaard, entonces, habría que buscar ahora el punto de partida allende; tal vez, en esa confluencia en que el espiritualismo decadente y el egoísmo empirista se encuentran en el "Je suis seul à être moi", en la psicología de J. S. Mill entendida como ciencia de los principios supremos de la dimensión cultural. Por eso, posibilidad de un franco determinismo psíquico que substituya la vieja aspiración ascética. El existencialismo reducido a psicoanálisis existencial.

—Prodigiosa e insólita docilidad del lenguaje cinematográfico a las finuras del análisis psico-existencial. El único antecedente, tal vez, Ordet de Dreyer. La "dura" y despiadadamente realista imagen fílmica, que hace que "un fantasma en la pantalla sea tan real como una cafetera" (Machado), recobra súbitamente su valor esencial de "sombra", de transparente sugerencia que no destruye la ambigüedad cristalizándola en signos semánticamente unívocos. Por eso (y es una impresión absolutamente personal), *Persona* es el anti-cine elevado a las cumbres del virtuosismo. Pero, ¿cómo dejar de admirar la suprema capacidad poética de Bergman, basada en técnicas cinematográficas ultra-refinadas que sin embargo se "ocultan" en los pliegues del discurso?

Son primeras impresiones que

deberían someterse a prueba en un análisis más pausado de la obra.

Antonio Pasquali

Notas sobre la proyección de Persona

La proyección de *Persona* en el cine Broadway tuvo las siguientes características:

1. Antes del film se proyectaron 40 minutos de publicidad, porque los vidrios, cuñas, noticieros y trailers son pura publicidad. Consecuencia, el público comienza a ver el film en un estado de exasperación que se hace evidente por las todavía tímidas protestas de algunos espectadores. Llegará el día en que el abuso creciente con un público que paga por ver un film y no por ser atiborrado de cuñas y la inercia de las autoridades, llevarán a los espectadores a tomar justicia por sus propios manos.

2. Tal como se anunció en "Cine al Día" N° 4, el film se proyectó mutilado. No se cortó totalmente la secuencia de la descripción de la orgía, pero se eliminó un 80% de ella.

3. La copia en blanco y negro, según parece procesada en el país, es de mala calidad. Aun cuando esto en general es lamentable, en *Persona* es una tragedia: el balance luminoso, la gama de grises, y la sutileza de los contrastes tiene una extraordinaria importancia expresiva. Todo esto se pierde en una copia quemada, hecha con descuido. Estamos de acuerdo con la protección al cine nacional y a los laboratorios que forman parte de esa industria nacional, y estamos seguros que esos laboratorios pueden hacer un trabajo excelente. Es por esto que protestamos contra lo que no es más que displicencia, descuido y apresuramiento. Un poco más de trabajo y un poco menos de ganancia significarían un trabajo de más calidad y un prestigio para la industria nacional que significan mucho más que unos pocos bolívares.

4. El formato del film es el tradicional de 3x4. En el Broadway fue proyectado con formato panorámico de 1x2. Esto significa que la imagen estaba constantemente cortada casi en una tercera parte. Cada plano de *Persona* está cuidadosamente estudiado y lo que se vio continuamente fueron figuras descabezadas, rostros sin frente, ambientes recortados. No hay derecho a que en un cine de primera categoría no se le preste cuidado a cuestiones de este tipo que no son precisamente detalles, a que se mantenga un soberano desprecio por un público que en fin de cuentas paga, mantiene a los propietarios del cine, les da utilidades, y merece que se le trate con un mínimo de atención.

Alfredo Roffé

PERSONA. Suecia, 1966. Dir. Ingmar Bergman. Prod.: Lars-Ove Carlberg (gerente) para Svensk Filmindustri. As. Dir.: Lenn Hjörtzberg. Guión: Ingmar Bergman. Fot.: Sven Nykvist. Mont.: Ulla Rygho. Dir. Art.: Bibi Lindström. Mus.: Lars Johan Werle. Son.: P. O. Petersson, Lennart Engholm. Int.: Liv Ullmann, Bibi Andersson, Margaretha Krook, Gunnar Björnstrand, Jörgen Lindström. Dist.: Arletas Unidos/Pelímax.

LOS ADOLESCENTES

La presencia de los nombres de Juan Ibáñez y Fernando Colín, respectivamente director y fo-

tógrafo de la lograda película mexicana *Los caifanes* (ver crítica en *Cine al día* N° 4), en los créditos de *Los adolescentes* nos llevó al grave error de ir a ver esta última, en la vaga ilusión de encontrarnos con una muestra, aunque modesta, del nuevo cine mexicano. Es verdad que que aquí Juan Ibáñez no es el director sino el autor de una adaptación cinematográfica del argumento, pero por los indicios se trataba de la obra de unos jóvenes y en la particular situación del cine mexicano, del cual se indica como razón fundamental de su estancamiento, en los niveles más bajos de la calidad, la política de puertas cerradas a los jóvenes, ese dato constituía recomendación suficiente para ver la película.

Y de una producción de jóvenes se trata, en efecto, pero la recomendación no es suficiente. Sobre un argumento digno de la más chata foto-novela, estos jóvenes emprendedores trabajan siguiendo con esmero el estilo de la cuña del aceite Branca, con algunos toques del estilo de la cuña de la Pepsi-Cola, utilizando en cantidades elementos plásticos como las arañas de cristal, las piscinas y diversos modelos de motocicletas y automóviles. El famoso "conflicto de generaciones" está cuidadosamente falsificado y regresado al esquema de la diferencia de clases (de manera que al final siempre hay el consuelo de saber que la muchacha pobre se casará con el muchacho rico) y de la acostumbrada protección de la virginidad de las hijas. El amor vence ante los padres desconcertados y entre el contento motorizado de la juventud.

De todo esto sólo se puede tener una moraleja bien conocida. Cine comercial no debe equivaler necesariamente a cine malo y el afán de contentar a los productores y a los distribuidores de películas lleva demasado a menudo a "renovadores" y "pioneros" a suministrar al público un cine mucho peor que el comercial corriente, y de los viejos. Una alerta, pues, a los que quieren hacer cine también en Venezuela: pónganse, cuando puedan, de acuerdo con los productores y los mercantes, pero traten de darle algo al público también, quien tiene derecho a un mínimo de buen gusto, de realismo y de productos que por lo menos den prueba de buena voluntad profesional.

Ambretta Marrosu

LOS ADOLESCENTES, México, 1968. Dir.: Abel Salazar, Prod.: Edgardo Gázquez. As. Dir.: Tito Navarro. Mont.: Juan Mungla. Arg.: J. M. Fernández Unsain. Adapt.: Juan Ibáñez. Fot.: Fernando Colín. Mus.: Enrico C. Caballotti. Int.: Julissa, Carlos Piñar, Lucy Gallardo, Renata Saydel, Carmen Montejo, Luis Aragón, Carlos Fernández, Julián Pastor, Carlos Navarro. Dist.: Columbia.

¿DONDE ESTABAS CUANDO SE FUE LA LUZ?

Un film basado sobre el famoso "apagón" que afectó ocho Estados y partes del Canadá, sembrando el desconcierto en la confortable Norteamérica a fines del año 65. Ha pasado bastante tiempo desde entonces, por lo que podría pensarse que se trata de una sesuda y aguda sátira de la sociedad americana, con un muestrario completo de las si-

tuciones equívocas e inequívocas puestas al descubierto por la inocua catástrofe. Pero no; la virginal presencia de Doris Day impuso su estilo a esta película, aniquilando la demoníaca presencia de Robert Morse.

El increíble personaje de Doris Day se subsume dentro de la eterna "femme fidèle" que huye de su marido porque ha descubierto que éste la engaña; en este caso es una actriz de Broadway perseguida por su agente (Terry Thomas) el cual se dedica a espiarla en su vestuario con una constancia extraordinariamente desprovista de morboidad. Por su parte Morse es tesoro de una compañía con cuyos fondos logra ingeniosamente largarse, lamentablemente en el preciso momento del apagón; apagón que servirá para su encuentro con la actriz, y que se limita a una sucesión interminable de estúpidos y beatos malentendidos, incluyendo la vuelta del marido pródigo, hasta que todo vuelve al orden; y el tesoro sigue de tesoro, después de haber devuelto el dinero bajo el pretexto de haberlo "cuidado", y el hijo del "boss" se fuga realmente a Brasil con los famosos fondos. Todo ello sin el menor asomo de ingenio o de picardía. Insoportable.

Oswaldo Capriles

WHERE WERE YOU WHEN THE LIGHTS WENT OUT? Estados Unidos, 1968. Dir.: Hy Averback. Prod.: Everett Freeman, Martin Melcher, Robert Vreeland (gerente) para Metro Goldwyn Meyer. Guión: Everett Freeman, Karl Tunberg, de la obra de Claude Magnier. Mús.: Dave Grusin. Canción: "Showtime" por Joe Lubin, cant. por The Lettermen. Fot.: Ellsworth Fredricks. Panavisión. Metrocolor. Dir. art.: George W. Davis, Urle McCleary. Dec.: Henry Coles, Dick Poffierle. Efectos esp.: J. McMillan, Johnson, Carroll L. Shephard. Mont.: Rita Roland. As. dir.: Al Jennings. Intérpretes: Doris Day, Robert Morse, Terry-Thomas, Patrick O'Neal, Lola Albright, Steve Allen, Jim Backus, Ben Blue, Pat Paulsen, Dale Malone, Robert Emhardt, Harry Hickox, Parley Baer, Randy Whipple, Earl Wilson. Dist. Difra/M.G.M.

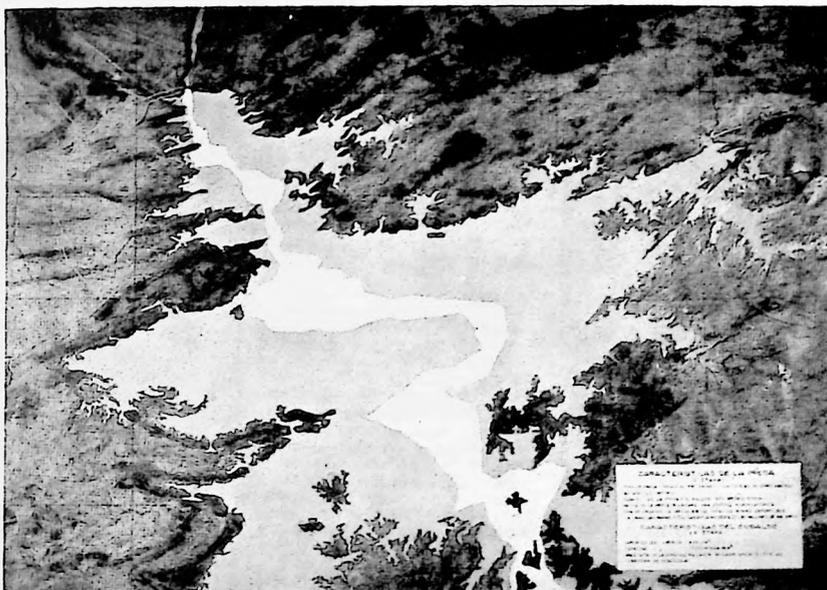
¿Dónde estabas cuando se fue la luz?, de H. Averback.



OPERACION RESCATE

OPERACION RESCATE se ha llamado a la acción coordinada y enmarcada dentro de un interés de protección a los recursos naturales, que se realizará en el sitio de Guri, río Caroní, y cuyo objetivo es la salvación de los ejemplares de la fauna del lugar que corran peligro al formarse el inmenso embalse de 800 kilómetros cuadrados, para alimentar las tres unidades generadoras de la mencionada presa de Guri, de 175 mil KW cada una.

La OPERACION RESCATE se iniciará tan pronto el Caroní, luego de ser cerradas las compuertas de la presa —1° de Septiembre—, inunde la vasta zona prevista y se apreste Guri a entrar en funcionamiento.



El embalse de Guri en su primera etapa: 800 kilómetros cuadrados

• Al frente de la Operación Rescate se encuentra la COMISION EJECUTIVA, formada por representantes de los organismos siguientes:

CVG, Electrificación del Caroní (EDELCA), Asociación Nacional para la Defensa de la Naturaleza, Sociedad Venezolana de Ciencias Naturales, Sociedad Protectora de Animales, Jardín Zoológico del Pinar.

• Se contará con la participación activa de:

Ministerio de la Defensa a través de: Fuerzas Armadas de Cooperación, Fuerzas Navales de Venezuela, Fuerzas Aéreas Venezolanas.

Ministerio de Comunicaciones a través de: Dirección de Marina Mercante, Dirección de Aeronáutica Civil, Ministerio de Agricultura y Cría.

Cuerpos de Bomberos:

Cuerpo de Bomberos Marinos, Cuerpo de Bomberos Aeronáuticos, Cuerpo de Bomberos Rurales (Plan Piloto), Cuerpo de Bomberos Voluntarios de la UCV, Centro de Excursionistas de la UCV.

LA OPERACION RESCATE, en Guri, es la mayor y de más importancia hasta ahora en América.



En vista de las dificultades y riesgos, propios de una labor de esa índole, las instituciones responsables han tomado las medidas pertinentes y establecido un conjunto de normas, con miras a evitar accidentes.

Aquellas personas interesadas en colaborar de alguna manera en esta tarea conservacionista, deberán obtener la información adecuada o los permisos respectivos, en las Oficinas de Relaciones Públicas de la Corporación Venezolana de Guayana: Edificio "La Estancia" piso 13; Chacao; Caracas. O dirigirse por correo al Apartado 7.000 Caracas.

GUAYANA, CLAVE DEL DESARROLLO DE VENEZUELA
CORPORACION VENEZOLANA DE GUAYANA

nacional

DANA Y EL INCIBA

Los productores y distribuidores de **Dana**, el film de Víctor González, tuvieron la doblemente peregrina idea de incluir en la publicidad del film un letrero que decía "Patrocinada por el INCIBA". Decimos dos veces peregrinas porque el Presidente del INCIBA, Dr. Simón Alberto Consalvi, les soltó inmediatamente los abogados y los acusó públicamente de piratas, y también porque es una idea insólita la de pensar que el patrocinio del INCIBA pueda por sí solo atraer el público a las taquillas. En una micro-entrevista publicada en La República (6-8-68), González se defiende afirmando que en su poder hay una carta firmada por el Dr. Consalvi que dice: "El Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes ha seleccionado la película **Dana** para representar a Venezuela en el Festival de Cannes". Refiriéndose a la opinión de algunos directores franceses sobre su film, González remata con un juicio polémico: "Que **Dana** podría situarse en las películas de quinta categoría que se producen en Francia e Italia, lo que significa que es de primera categoría en nuestro país". Todo lo cual revela que el enorme entusiasmo de González por el cine ignora completamente la realidad y los problemas del país, y no sólo en materia cinematográfica.

LA HISTORIA DE VENEZUELA AL CINE

En el número 3 de "Cine al día" (Abril, 1968) se publicó una amplia reseña sobre el proyecto de filmación de un **Bolívar**. A principios de Agosto llegaron a Caracas el productor Rafael Mateo con Alessandro Blasetti quien dirigirá el film (sustituyendo a Nanni Loy, considerado demasiado izquierdizante) y algunos técnicos que han comenzado ya el trabajo del rodaje de exteriores. Remitimos a nuestros lectores a dicho número para cualquier información adicional.

A propósito de este acontecimiento el Profesor J. A. Escalona Escalona, Secretario de la Sociedad Bolivariana de Venezuela y asesor histórico del film, dio unas interesantes declaraciones (El Nacional, 28-8-68) tanto por su singular enfoque del medio cinematográfico como por su actitud frente al fenómeno del cine en general, que pareciera indicar un cambio bastante radical en la tradicional indiferencia de nuestros intelectuales ante el cine.

Entre otras cosas afirma el Profesor Escalona: "Ningún medio tan eficaz como el cine, que es el más moderno y poderoso instrumento de comunicación de masas, para dar a conocer en escala internacional la figura de Bolívar". "Creo que respecto (al cine) un país no puede desatender un fenómeno tan trascendental, creando para ello un cine nacional. Hay la intención que este film sea ese sólido co-

mienzo que todos anhelamos. Hay planes al respecto. Podría decirse, privadamente, que ya está listo el guión sobre Miranda, según un texto de J. Nucete Sardi. El film sobre el Libertador sería el primero de una trilogía en la cual además de Miranda, se incluirá a Don Andrés Bello, con texto mío, que son los tres grandes criollos universales. También se piensa en la adaptación de obras literarias y al respecto se estudian novelas de Don Ramón Díaz Sánchez".

PUBLICIDAD Y PORNOGRAFIA

"La República", que no teme perder los avisos de los cines entre otras cosas porque casi no los tiene, y "El Nacional" en un insólito gesto de riesgo, ya que sí los tiene y tan abundantes que constituyen el segundo renglón de ingresos del periódico, le han dedicado un cierto espacio a la cuestión de la utilización de estímulos destinados a remover las más bajas y turbias sensaciones como gancho para atraer al público hacia las taquillas de los cines. Utilización que se ha hecho sistema en la publicidad cinematográfica y que llega hasta transformar a los films más serios y púdicos en burlescos de la peor especie.

"Cada hombre un pistolero... frente a él la violencia y la muerte... que no cuenta los dólares"; "Una ardiente historia moderna de amor que revela al desnudo el cuerpo, el alma, la pasión y el pecado de dos amantes"; "Vertiginosa... divertida... violenta... ingenuamente sexy... Se trata de lo que tu sabes"; "Son salvajes y violentos... y viven sin mañana"; "¡Ningún espectador se quedará sentado en su butaca!"; "Eran la clase de hombres que otros hombres odian y temen... y que las mujeres detestan... y aman..."; "Pilotos suicidas que llevan la muerte y la destrucción en un ataque desesperado"; "Nuevamente los agentes de CIPOL Mr. Solo e Ilva Kuryakin entran en acción..."; "B.B. jugando al amor... como sólo ella sabe hacerlo!"; "El film más trepidante... con los jóvenes más desenfundados... en la ciudad más fabulosa del mundo!"; "La película dedicada a la vida, la libertad y a la búsqueda de emociones"; "Dos hombres violentos en una orgía de furia... ¡Todo por una mujer!"; "Ni en la calle, ni en la cárcel... Ni con las mujeres, ni bajo el látigo... ¡jamás hizo traición a su salvaje espíritu! de independencia y rebeldía!"; "¡Acorralada! Una ardiente noche de verano... Un grupo de salvajes motociclistas... En el más depravado de todos los juegos... Una chica inocente es el primer premio!"; "Un juego infernal... el más ingenioso robo..."; "Los odios, la violencia y los ritos de los Hippias de California EE.UU."; "Unos quieren besarla... otros quieren matarla..."; "El robo que conmovió al mundo... el golpe más grande del

siglo". Todos estos "slogans" fueron publicados en un sólo día en la publicidad de cine de El Nacional. No se necesita un análisis de contenido muy profundo para descubrir como los que comercian con el cine en Venezuela conciben y tratan de condicionar la mentalidad y actitud de los espectadores. Es sólo un síntoma de una situación de fondo mucho más grave y que las timidas circulares de la Inspección de Espectáculos del Distrito Federal (en el Distrito Sucre ni con el pétalo de una flor) son absolutamente incapaces de modificar.

LA MARCHA DE LA PRODUCCION NACIONAL

Continúa en rodaje la película de largo metraje **Los días duros**, producida por Cofilmen y dirigida por Julio César Mármol, de quien recogemos las declaraciones en otra parte de esta entrega. Los intérpretes principales de esta historia que intenta explorar una temática propiamente venezolana son José Bardina, Cecilia Villarreal, Zaida González y Manolo González, quien es también el autor de la música.

Clara Posani está filmando **El viaje**, primer largometraje de un proyecto de cuatro películas, por la producción de "Equipo uno".

Las tres siguientes, según el proyecto, serán **El extraño mundo de Alejandra** de Mauricio Odremán, **Sin fin** de Clemente de la Cerda y **La Guerra Federal** de César Cortez.

Ciro Durán, que ya tiene a su activo como director de largometrajes, **La paga y Aquileo Venganza**, ha terminado de colaborar en la filmación en Colombia de **La muerte escucha**. Sabemos que de allí ha salido para Grecia, para seguir cumpliendo con un plan de coproducciones.

Miguel Torres, productor para Venezuela de la coproducción franco-colombo-venezolana **La muerte escucha**, está organizando la realización de una nueva película con participación italiana, que deberá comenzar a filmarse en Guayana hacia fines de año. Película de acción en color y cinemascope, estaría basada en una idea de Elías Marcelli, quien dirigió en 1960 una película venezolana de notable calidad: **Séptimo paralelo**.

El 10 de septiembre se inició el rodaje, en el Estado Mérida, de la superproducción **Epopeya de Bolívar**, dirigida por Alessandro Blasetti con la interpretación de Maximilian Schell y Rosanna Schiaffino. Aunque no se trate de una producción venezolana, esta película tiene cierta importancia para nuestro país, no sólo por el tema y la colaboración

LAS MEJORES RECAUDACIONES

Las mejores recaudaciones en Caracas de los meses de junio y julio correspondieron a las siguientes películas:

JUNIO:

01.	Sabes quien viene a cenar (S. Kramer)	201.434
02.	El Valle de las Muñecas (M. Robson)	171.150
03.	Al Maestro con Cariño (J. Clavell)	137.435
04.	Reflejos en tus ojos dorados (J. Huston)	109.533
05.	Los cañones de San Sebastián (H. Verneuil)	105.813
06.	El Planeta de los Simios (F. Schafner)	104.486
07.	Cuando sólo el corazón ve (G. Green)	98.788
08.	Los cañones de Navaron (J. Lee Thompson)	90.590
09.	Los Angeles del Demonio (D. Haller)	87.995
10.	El graduado (M. Nichols)	87.880

JULIO:

01.	El Libro de la Selva (W. Reitherman)	306.405
02.	La Fuga Fantástica (G. Oury)	157.209
03.	El graduado (M. Nichols)	150.050
04.	Sabes quien viene a cenar (S. Kramer)	124.390
05.	Manon 70 (J. Aurel)	106.394
06.	Que hacías cuando se fue la luz (H. Averback)	99.166
07.	El Extranjero (L. Visconti)	94.867
08.	La leyenda del Indomable (S. Rosemberg)	88.289
09.	Doctor Fausto (R. Burton)	81.736
10.	Psexoanálisis (H. Olivera)	81.173
15.	Aquileo Venganza (C. Durand)	64.396

En los primeros siete meses de 1968 las diez películas que han obtenido mayores entradas brutas en Caracas son las siguientes:

01.	Al Maestro con Cariño (J. Clavell)	799.999
02.	Bonnie & Clyde (A. Penn)	516.610
03.	Sabes quien viene a cenar (S. Kramer)	451.040
04.	Vivir por vivir (C. Lelouch)	418.452
05.	Al calor de la noche (N. Jewinson)	403.287
06.	Todo a su tiempo (R. Boulting)	366.087
07.	Los cañones de San Sebastián (H. Verneuil)	347.552
08.	Doce del Patíbulo (R. Aldrich)	338.864
09.	El libro de la Selva (W. Reitherman)	306.405
10.	Acción en Caracas (J. Xiol Marchal)	278.705

prestada por el Gobierno Nacional y la Sociedad Bolivariana, sino también por utilizar un grupo de técnicos nacionales, que seguramente aprovecharán esta importante experiencia profesional.

La O.C.I. tiene actualmente en producción los siguientes documentales: **Visión histórica** de Jesús Enrique Guédez, **El país que habitamos** de Joe Fabry, **La nación que construimos** de Carlos Angola, **Electrificación** de Luis Armando Roche, **Deportes en Venezuela y Ciudades** de Herman Lejter, **Petroquímica y Vialidad** de Pino Iodice, y **El Libertador** de Luis Mariño. Todos están enmarcados dentro del programa de la exposición "Visión de Venezuela 68" y tienen como productor a Carlos Camacho.

RODOLFO IZAGUIRRE, DIRECTOR DE LA CINEMATECA NACIONAL

Desde fines de Julio Rodolfo Izaguirre ha sido encargado de la Dirección de la Cinemateca Nacional, en sustitución de Margot Benacerraf, quien ha partido para Europa con el propósito de preparar la filmación de su segundo largometraje, que confiamos no corra con la suerte del primero, Araya, y pueda ser visto por el público venezolano antes de 1978.

Rodolfo Izaguirre, crítico y literato de larga y coherente trayectoria, es uno de los pocos intelectuales venezolanos que en forma sistemática se ha ocupado del cine, y lo ha hecho siempre con total seriedad y honestidad. Difícilmente podría imaginarse una mejor selección para el importante cargo.

Entre los objetivos que se ha fijado Izaguirre están dos fundamentales, en primer lugar extender la acción didáctica de la Cinemateca, no sólo a través de la Sala del Museo de Bellas Artes, sino yendo directamente a las universidades, liceos, escuelas, sindicatos, gremios profesionales, etc.; y luego intensificar la tarea del rescate del material fílmico, nacional o extranjero, que se halla en el país. Entre otros muchos proyectos estaría la renovación de los espectáculos que regularmente ha presentado la Cinemateca, mediante la presentación de ciclos de gran interés, entre los que se proyectan algunos dedicados a las jóvenes cinematografías la-

tinomericanas y al "underground" norteamericano.

La gente de "Cine al día" felicita calurosamente a Rodolfo, quien es además nuestro compañero de redacción, por el nombramiento y le desea la mejor de las suertes en el difícil compromiso que ha asumido.

VENEZUELA Y LA PRODUCCION INTERNACIONAL

De haber algo de verdad en los rumores que ruedan Venezuela está a punto de transformarse en un emporio de la producción internacional. Por enésima vez un representante de la Motion Picture Export Association de Estados Unidos ha visitado el país. Se trata esta vez del Sr. Robert Cokery quien ha declarado "los deseos de su asociación de colaborar, en la medida de sus posibilidades, con el desarrollo de la industria del cine nacional, tomando en cuenta que el mercado venezolano es muy importante para ellos". Las malas lenguas afirman que la colaboración de la M.P.A. consiste sobre todo en presionar contra cualquier Ley o Reglamento que signifique una "intromisión" del Estado en la libertad de empresa, y que es sintomático de cada visita de sus representantes que existe algún "peligro" de que algo sea aprobado.

El Sr. Jennigs Lang, Vicepresidente de la Universal Pictures, y su señora esposa también pasaron por el país, procedentes de Río de Janeiro y con rumbo a los Estados Unidos. Fue recibido en el Aeropuerto por los Sres. José Antonio Cortez e Ilio Ulivi. El Sr. Lang también declaró que su empresa está estudiando la posibilidad de hacer algunas películas en Venezuela. En los círculos cinematográficos se comenta que es muy posible que la distribución del sello Universal, actualmente a cargo de la Organización Rank, pase a la distribuidora Difra, uno de cuyos representantes es el Sr. Ulivi.

En Londres fue anunciada el 16 de Julio "la formación de un verdadero mercado común del cine, en el cual están representados el Brasil, Chile, Venezuela, Argentina, Bolivia, Uruguay y Paraguay". La noticia fue dada por el "International Film Consortium" en el que se agrupan bajo la égida del Inglés Dimitri Grunewald, un gran número de productores japoneses, alemanes,

italianos, franceses, y portugueses. La presencia de los productores portugueses garantiza que la industria cinematográfica latinoamericana recibirá un extraordinario impulso.

BREVISIMAS

- En el montaje de la obra teatral "Album de Familia" se utilizará el cine. Unos ocho minutos de proyección han sido preparados por los brasileños Martin Goncalves y Helio Eichbauer con un costo de unos 15.000 Bs. proporcionados por el Ateneo de Caracas. En este caso, según el director Goncalves, como "una manera de aclarar y tomar evidente el mensaje de reforzar las situaciones, a la par que se presta como comentario crítico".

- El Festival de Cine Soviético anunciado para el 7 de Agosto en los teatros Acacias y París ha sido pospuesto por causas ignoradas. Entre los films anunciados está **El Fascismo Ordinario**, una película de montaje de Mikhail Romm, de la cual hay extraordinarias referencias.

- Alberto Alvarez cobró seis mil bolívares por su actuación en **Acción** en Caracas. Sin embargo, entrevistado en El Nacional, a la pregunta "¿Trabajarías de nuevo con o para Espartaco Santoni?" respondió: "¿Quién, yo? Ni loco. A ese señor no le gusta pagar". Alvarez además informó que viajaba a México en relación al acuerdo de reciprocidad firmado entre México y Venezuela. Según este convenio habrá un intercambio de talento en el montaje de "novelas" en México se harán con un 75% de talento mexicano y un 25% de talento venezolano, en Venezuela con un 75% de talento venezolano y un 25% de talento mexicano.

- Los cineastas italianos Anasano Gianarelli y Marcello Gatti han estado en Venezuela rodando material para un largometraje patrocinado por el Centro de Sociología de la Comunicación de la Universidad de Roma. En su próxima entrega "Cine al día" publicará una entrevista sobre su experiencia en el país.

- El Instituto Venezolano Italiano de la Cultura presentó el 18 de Julio pasado un primer ciclo sobre el documental venezolano de hoy. Se programó una



Bonnie and Clyde, de Arthur Penn.

Mesa Redonda donde fueron invitados Rodolfo Izaguirre, Domenico Gardella, Oswaldo Capriles, Daniel Oropeza, Guillermo Carreira, Giancarlo Carrer, Carlos Camacho y Julio César Mármol. Fueron presentados **La ruta de Losada** (Neofilm), **La Universidad vota** en contra (J. E. Guédez y N. Arrietti), **El mágico mundo de Barlovento** (C. Camacho), **Caracas, Estudio I** (J. C. Mármol) y **Le Parc** (G. Carrer). Una magnífica iniciativa.

- **La Universidad vota en contra** de J. E. Guédez y N. Arrietti fue exhibido, conjuntamente con otros films que participaron en la Muestra del Nuevo Cine, en Pesaro, en la Cinemateca de Roma.

internacional

DE COHN-BENDIT AL FESTIVAL DE CANNES

La tremenda sacudida que estremeció a Francia desde el 22 de marzo, cuando los estudiantes revolucionarios encabezados por Daniel Cohn-Bendit ocuparon la Nouvelle Faculté de Nanterre, hasta mediados de junio, no arrastró solamente las masas estudiantiles sino también la clase obrera y finalmente el gremio

cinematográfico en su conjunto. La apertura ideológica, la generalización revolucionaria del movimiento estudiantil implicaba las más diversas reivindicaciones y toda protesta contra el orden constituido, político, económico, ideológico.

Para el cine, la señal la dio la ocupación de la Escuela Técnica de Fotografía y Cine, fundada en 1926 por Louis Lumiere y Léon Gaumont, por parte de los estudiantes. Los profesionales del

cine se juntaron a ellos de inmediato y al día siguiente, 16 de mayo, reunidos en asamblea votaron por tres puntos básicos: huelga en todos los estudios cinematográficos; asalto al Centro Nacional del Cine; clausura del Festival de Cannes. El 23 de mayo se hace efectiva la huelga: solamente la película norteamericana **La loca de Chaillot** continúa en rodaje. El 21 tiene lugar un intento de ocupación del C.N.C. por parte de un grupo

de jóvenes de la Escuela Técnica, pero el 22 el sindicato de técnicos cinematográficos presidido por Roger Vadim emite un comunicado opuesto a la ocupación del C.N.C. y a todo otro local privado o público de la industria cinematográfica. El Festival de Cannes, para la fecha, ya estaba detenido: el 18 de mayo, bajo el liderazgo de Truffaut, Malle, Berri, Lelouch y Albicocco, los manifestantes ocupaban el Palacio del Festival, cuando iba a pro-

yectarse **Peppermint frappé**. El director Carlos Saura y la protagonista Geraldine Chaplin se alineaban con los manifestantes. Al día siguiente, las autoridades del Festival declaraban la manifestación cerrada. Ya el jurado, por iniciativa de Louis Malle seguido por Monica Vitti, Roman Polanski y Terence Young, se había disuelto.

En efecto, ya el 13 de mayo, día de la huelga general, las sesiones habían sido suspendidas. Si en los días siguientes se intentó continuar, la atmósfera del Festival estaba sin embargo muy cargada. El carácter preminentemente mundano de la manifestación no soportaba los graves acontecimientos que sacudían el país. El festival de Cannes desapareció del panorama cinematográfico mundial, después de la presentación de once películas: **Rojos y Blancos**, de Miklos Jancso, Hungría; **Here we go round the Mulberry Bush**, de Clive Donner, Inglaterra; **Seduto alla sua destra**, de Valerio Zurlini, Italia; **Zywot Mateusza**, de Witold Leszczynski, Polonia; **O slavnosti a hostec**, de Jan Nemeč, Checoslovaquia; **Charlie Bubbles**, de Albert Finney, Inglaterra; **Kuroneko**, de Kaneto Shindo, Japón; **Grazie zia**, de Salvatore Samperi, Italia; **Mali Vonic**, de Bata Cengic, Yugoslavia; **Joanna**, de Michael Sarne, Inglaterra; **Hort ma panenka**, de Milos Forman, Checoslovaquia. Las películas restantes quedaron a disposición de los festivales de otros países.

La esperanza de la gente preocupada por el cine es que el accidente mortal del Festival de Cannes de 1968 lleve a una renovación profunda para el próximo año, pero es lógico presumir que lo que tendrá finalmente un valor decisivo al respecto será la situación política de Francia para la época.

En cambio, es posible que una serie de medidas progresistas se vayan llevando a cabo en relación con la industria cinematográfica francesa en general. Los Estados Generales del Cine Francés, o sea el organismo revolucionario constituido en la Escuela Técnica, dedicó los días de huelga y de revuelta a un trabajo intenso de diversas comisiones, preparando una serie de proposiciones destinadas a invertir la delicada situación del cine nacional. De 19 proyectos, se sometieron a votación los siguientes: el de Louis Malle (fundado esencialmente en el financiamiento por parte del estado y los capitales privados) recogió 429 votos; el de Pierre Lhomme (planeando la nacionalización de la producción), 325 votos; el de Claude Lelouch (asociación de productores y técnicos en la producción), 129 votos. Pero un acuerdo mayoritario fue imposible y finalmente, el 5 de junio, la asamblea decidió adoptar una moción donde se asientan seis principios de reforma que deberán constituir la plataforma del trabajo futuro. Los principios son los siguientes:

1. Destrucción de los monopolios, creación de un organismo nacional y único de difusión y explotación de las películas, creación de un organismo nacional de los medios técnicos (laboratorios, estudios);
2. Autogestión, siendo todos sus responsables elegibles,

controlados y revocables por las instancias que los habrán elegido;

3. Creación de grupos de producción autoadministrados sin tener en cuenta la ley de beneficio capitalista;
4. Abolición de la censura;
5. Integración de la enseñanza audio-visual en la educación general renovada;
6. Unión total de la televisión y del cine.

Con estas bases de lucha, unas cuantas promesas de André Holleaux, director general del C.N.C., acerca de una abolición de los impuestos de espectáculos, una mayor descentralización, un subsidio al sector privado y "la necesidad de aumentar el porcentaje del presupuesto de las actividades culturales", además de una serie de conquistas de tipo sindical con relativo aumento de los precios de las entradas a las salas cinematográficas, el cine francés ha vuelto a la "normalidad".

DESACUERDO INTERREVOLUCIONARIO EN VENECIA

Si resulta más o menos fácil comprender los acontecimientos de Cannes, no ocurre lo mismo con los de Venecia. La combatividad cultural y anticonformista del Director del Festival, Luigi Chiarini, cuyo amor al cine, por cierto, parece estar acompañado por un carácter poco manejable y una irremovible convicción en sus propias ideas, dejó de ser una razón suficiente para el apoyo de un fuerte grupo de cineastas y políticos de izquierda, quienes de una manera bastante extraña se encontraron alineados con las fuerzas más reaccionarias, con los productores a la cabeza. La razón de tan extraño fenómeno tiene que ser buscada en la eliminación, a manos de los estudiantes seguidos luego por numerosos artistas, de la Biennale de Arte de Venecia de este mismo año. El grave golpe sufrido por esa famosa manifestación artística internacional y por el "buen nombre" de la cultura italiana en el exterior, había llevado al parlamento una moción que proponía la revisión de todas las manifestaciones venecianas, creadas por el gobierno fascista, y la elaboración de nuevos estatutos para cada una de ellas. Por diversas razones de índole política, la discusión de una nueva ley al respecto fue aplazada, con el resultado de que llegó a la fecha del festival cinematográfico sin que nada nuevo hubiera pasado.

¿Cuál era la alternativa de las izquierdas? Presionar en pro de la reforma radical, o sostener a Chiarini, como hombre de izquierda a su vez, que defendía con una política cultural concreta, aunque netamente individual, un cine no comercial, joven, de alto nivel cultural. Una alternativa tan difícil que causó la división de los "revolucionarios": socialistas, comunistas, anarquistas, marcuserianos y marxistas individuales. Un ejemplo: Georges Lapassade, marcuseriano francés dirigente con Cohn-Bendit de las recientes revueltas de París e importado por los "anti-festival", no tomó posición y comentó públicamente: "Quisieran desta-

linizar la **Mostra** echando a Chiarini, para poner en su lugar el ANAC, es decir a Brezhnev y Kosiguin". El ANAC es la asociación nacional de cineastas, que dos días antes de la inauguración prevista había retirado su apoyo a Chiarini, pero que al último minuto, derrotada por la increíble resistencia de aquél y por las fuerzas policiales desplegadas en masa por el alcalde de la ciudad, introdujo las películas que pudo en la competencia. Por cierto que dos de estas películas resultaron premiadas: **Teorema** de Pier Paolo Pasolini (quien estuvo entre los más duros sostenedores de Chiarini) por la actuación de Laura Betti, y **Nuestra señora de los turcos** de Carmelo Bene (decididamente contra Chiarini), premio especial del jurado. El León de Oro, sin embargo se lo llevó un extranjero, Alexander Kluge, alemán, por su **Die Artisten in der Zirkuskupper**. El premio al mejor actor fue asignado a John Marley, protagonista de la norteamericana **Faces**, de John Casavetes. Otro premio especial a **Le Socrate**, del francés Robert Lapoujade; el de "primera obra" a la holandesa **El compromiso**, de Phil Bergstein; el del mejor productor a Antonio Querejeta, por **Stress es tres tres**, española.

No hay duda de que la intervención masiva de la policía fue el elemento determinante que frenó los ardores revolucionarios (además de la lógica falta de masas populares, en una ciudad que vive del turismo), pero la desmoralización era inevitable con una izquierda dividida ante la rectilínea e inquebrantable posición de Luigi Chiarini, viejo socialista (recién ha dimitido del partido, en relación precisamente con el conflicto veneciano) de 68 años, austero defensor de la cultura cinematográfica, fundador del famoso Centro Sperimentale di Cinematografia y de la revista "Bianco e nero". Director del Festival de Venecia por seis años, ha finalmente decidido retirarse del cargo, pero no hay duda de que la manifestación de este año es su gran victoria personal.

ROSSELLINI Y EL CINE DIDACTICO

En la actualidad, el cine es doblemente didáctico para Roberto Rossellini. Primero porque, de regreso a Italia después de largos años en el exterior, está dirigiendo ahora el Centro Sperimentale di Cinematografia de Roma, especie de universidad del cine correspondiente, en Italia, al IDHEC de París; luego porque como realizador está filmando, después de su famosa telepelícula francesa **La prise du pouvoir par Louis XIV**, una película-ciclo que tendrá una duración de doce horas y tratará de la lucha del hombre contra los peligros, el hambre, la muerte, la opresión. En esta historia habrá dos puntos culminantes: la aparición del cristianismo en el mundo pagano, y la de los trovadores y los goliardos, que estuvieron a la base del humanismo y crearon un nuevo concepto del amor. En esta misma línea, Rossellini está preparando tres ciclos más: **Los actos de los apóstoles** (como momento de convivencia de tres civilizaciones: la judía, la griega y la romana); **La vida de Sócrates** (como na-

cimiento de la idea de la democracia); y **Calígula** (como enfrentamiento del poder absoluto con las instituciones, de la autoridad con la opinión pública).

Rosellini no es hombre de pobres argumentaciones. En una reciente entrevista publicada en el semanario **L'Espresso** fundamenta su orientación con una serie de declaraciones interesantes. Según él la historia se dirige hacia una participación cada vez mayor de las masas en la gestión de la sociedad. Actualmente falta la información necesaria porque los extraordinarios medios a nuestro alcance están en manos de quienes miran hacia el pasado. El cine, como todo arte, debe servir para hacer inteligible una civilización. Pero el cine actual es un coro de lamentaciones, no está económicamente integrado y hasta cuando protesta lo hace en forma privada, infantil, velleitaria. Se ha llegado trabajosamente a la crítica de la economía del consumo cuando ya el mundo está viviendo una época post-industrial. El cine actual, además, cuenta historias particulares olvidándose del conjunto, mientras la participación se alcanza sólo a través de una amplia información, en la escuela como en el cine. Si sabemos que dentro de poco se trabajará sólo 147 días al año, debemos preocuparnos por formar un hombre distinto; que el impulso hacia el progreso, en lugar de ser determinado por la guerra, es ahora determinado por la paz, debemos enseñar al hombre a dominar sus instintos. Para Rossellini, el camino en su campo es un cine didáctico, pero sin mensajes, sin "la mala costumbre de la propaganda": un documento para el libre análisis colectivo.

Esta ideología, y la evidente influencia del movimiento libertario juvenil que en Francia tiene extraordinaria fuerza, han llevado a Rossellini a una serie de innovaciones también dentro del Centro Sperimentale: los profesores están marginados y los alumnos son directa y completamente responsables de su trabajo; tres meses de instrucción técnica se consideran suficientes para aprender el uso del instrumento cinematográfico, y los dos años restantes son de instrucción práctica; proyecto de becas para todos los alumnos; cursos unificados; estructura tipo "college"; clases de grandes directores extranjeros. De este modo, desde febrero ha terminado con las ocupaciones estudiantiles, las huelgas y los ayunos.

Agradecemos a las siguientes distribuidoras por habernos permitido la reproducción de fotografías:

Arfilm
Blanco y Travieso
Columbia
Difra — M.G.M.
Euroamérica
Orbefilm
Paramount
Pelimex — Artistas Unidos
Rank — Universal
20th Century Fox — Warner
Venefilm

VISITE LA EXPOSICION "40 AÑOS BANCO OBRERO"

VEA LO QUE
SE
HA HECHO
EN
VENEZUELA
EN MATERIA
DE
VIVIENDA

- CIFRAS QUE COBRAN VIDA AL DAR HOGAR A LA FAMILIA VENEZOLANA
- EL HOMBRE Y SU MEDIO EN EL PAISAJE VENEZOLANO
- LA EVOLUCION DE LA VIVIENDA, DESDE LA CHOZA DEL INDIO A LOS GRANDES CONJUNTOS RESIDENCIALES

- DE LA CARACAS DE PRINCIPIO DE SIGLO A LA GRAN METROPOLI EN CONSTANTE CRECIMIENTO

- LA TRANSFORMACION DEL MEDIO Y LOS SERVICIOS COMUNALES

PARQUE
EL CONDE

Horario:
Martes a Viernes de 6 a 10 p.m.
Sábados y Domingos de 10 a.m. a 10 p.m.
Días feriados de 10 a.m. a 10 p.m.

**la DIRECCION DE CULTURA
de la UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA**

ha publicado recientemente

Colección HUMANISMO Y CIENCIA

**LA INSUFICIENCIA DEL AHORRO NACIONAL EN AMERICA LATINA
de D. F. Maza Zavala**

Colección ANIVERSARIOS CULTURALES

MARIA CURIE

**de Anatol-Cezary Pawlowski
Irene Juliot-Curie**

Colección LETRAS DE VENEZUELA

Serie Ficción

ALACRANES

de Rodolfo Izaguirre

Serie Poesia

EN EJERCICIO DE MI

de Hell Colombani

CAMBIO DE SOLES

de Edmundo Aray

Solicite estas ediciones en todas las librerías

**Distribuye SERVICIO DE DISTRIBUCION DE PUBLICACIONES
Biblioteca de la UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA
Telf. 62.28.11 (directo) y 61.98.11 al 31 (Ext. 2130)
CARACAS**