

VENEZUELA

ESTRENA

ROMÁN

EL INATRAPABLE

**PALABRAS PARA
JULIA Y UN RODAJE**

EL **CINE**
O EL **HOMBRE
IMAGINARIO**

CONOCIENDO A
**MARIALEJANDRA
MARTÍN**

LUIS ALBERTO LAMATA,
LA RAZA DEL DIRECTOR



p.3 *¿Para qué otra revista?*

p.4 *Palabras para Julia
y un rodaje*

p.7 *Ensayo corto*

p.8 *Román, el inatrapable*

p.14 *Luis Alberto Lamata,
la raza del director*

p.22 *Conociendo a:
Marialejandra Martín*

p.24 *Carlos Badaracco*

p.28 *Un destello Interior*

p.30 *Vuelve a la vida*

p.32 *Algunas ideas sobre
el guion audiovisual*

Revista Venezuela Estrena

Editora: Ivenny Marcano

Coordinadora: Pily Galán

Redactores: Luis Laya - Yolanda Sueiro

Diseñadora: Katlin Franco

Corrector: Luis Laya

Colaboradores: Ali Costas Manaure – Carlos Tabares – Maite Galán

Agradecimientos: José Antonio Varela, Luis Alberto Lamata,

María Alejandra Martín

Amazonia Films

Presidente: Jorge Antonio Gómez

Directora Ejecutiva: Ivenny Marcano

Gerente de Gestión Productiva: Yolimar Rivas

Gerente de Operaciones: Gustavo Cortéz

Gerente de Gestión Humana: Edith Lira

Gerente de Administración: José Aguilar

Gerente de Planificación y Presupuesto: Tito Tovar

Consultora Jurídica: Arellys Aranguren



¿Para qué otra revista?

Un tembloroso repiqueteo nos llama la atención. Un establecimiento entre los demás establecimientos expone enormes rostros pintados, fotografías de besos, de abrazos, de cabalgatas. Entramos en las tinieblas de una gruta artificial. Un polvo luminoso se proyecta y danza sobre nuestra pantalla; nuestras miradas se empapan de él; toma cuerpo y vida, nos arrastra a una aventura errante; franqueamos el tiempo y el espacio, hasta que una música solemne disuelve las sombras sobre la tela, que vuelve a ser blanca. Salimos, y hablamos de las calidades y defectos de una película.

En estos días tan movidos, tan brutales, tan certeros, mi cabeza se mueve de un lado a otro y a cada lado suena ¿para qué? En el 2022, tuvimos que despedirnos de grandes protagonistas del cine como Sidney Poitier o Ivan Reitman, director de Cazafantasmas y Olivia Newton-John, la eterna Sandy de Grease; en septiembre, la historia del cine cerraba definitivamente un capítulo con la muerte de Jean Luc Godard, pieza fundamental de la Nouvelle Vague francesa; finalmente se fueron Angela Lansbury, Ray Liotta, Monica Vitti, William Hurt, James Caan, Paul Sorvino, Kirstie Alley... Al comenzar 2023 partieron Gina Lollobrigida, Lisa Marie Presley, Lisa Loring, Raquel Welch, Cindy Williams y Glenda Jackson. También se marcharon Carlos Saura y William Friedkin, Paul Reubens, Treat Williams, Earl Boen, Adam Rich, Alan Arkin y Fernando Botero. Fueron largos días de escuchar el lamento por la muerte de Roberto Hernández Montoya, del actor Julio Mota, Tina Turner, Ryuichi Sakamoto y hasta de la cantante Sinead O'Connor, ¡la que rompió la foto del papa! Días de la huelga de escritores y luego de actores, que tuvo en vilo a Hollywood, pero nada podía compararse con la partida de Román Chalbaud. En esos días el cine venezolano vistió de luto, hubo miles de voces que lamentaron su vuelo y miles más que recordaron su talento. Y las voces en mi cabeza me preguntaban: ¿qué hay que decir de nuevo en el cine venezolano? Y yo me lo pregunté también: ¿es un buen momento para iniciar una revista sobre cine venezolano?

Y la respuesta es que sí, éste es un buen momento para hablar de cine aquí en Venezuela. Como bien dijo Edgar Morin, en el prólogo de *El cine o el hombre imaginario* allá por 1956:

“¡Si vale la pena!” Gritan las voces. En este primer número de la revista Venezuela Estrena, el lector puede, gracias a los artículos publicados, imaginar el contenido de la investigación. Se publica la biografía de Román Chalbaud, un texto dedicado a Luis Alberto Lamata, y se presenta una reseña histórica dedicada al pionero de la exhibición de cine Carlos Badaracco. Esta investigación, dividida en partes, determina en su primera entrega, la vida privada y parte de los elementos que conforman al comercio de los espectáculos, permitiendo entender como se difunde la muestra de vistas temprana en nuestro país. Nada es definitivo, todo es relativo, porque en el cine...

...nos vemos reducidos a las películas tal como existen, tal como han sido conservadas de forma absolutamente aleatoria. [...] ¿Vamos a deducir que tal o cual película estuvo en el origen de tal o cual expresión del lenguaje cinematográfico? Esto es extremadamente difícil de definir y extremadamente dudoso.

Sadoul, 1947

Y al final, nos resuena una frase que ratifica nuestra decisión, la que plasma Virgilio Piñera en 1963, en su novela *Pequeñas maniobras*, escrita en Buenos Aires. Al igual que Sebastián, o como diría Román: cada uno tiene su manera de seguir viviendo después de muerto.



Palabras para Julia.....

Luis Laya / Fotos Pily Galán

Más allá de sus rendiciones sobre lo histórico, José Antonio Varela se ha convertido en un autor que fluctúa entre la gravedad y el tratamiento fresco y accesible, con ficciones atravesadas por lo romántico y el tono de comedia.

Luego de *Un Cupido sin puntería* y de las ya conocidas *La clase* y *Abril*, más sus colaboraciones para *Bolívar, el hombre de las dificultades* y *Carabobo, caminos de libertad* de Luis Alberto Lamata, Varela explora el relato de cotidianidad, esta vez con su nuevo proyecto como director, *Julia tiene sugar*, enmarcado en los conflictos de familia y los clásicos enredos amorosos.

Estuvimos en locación uno de los días de rodaje del equipo encabezado por el ya experimentado realizador, una combinación de interiores y exteriores en la imponente La Casona, lugar por donde se le vea teñido con la historia política nacional, de donde brota un chorro de alusiones a la pompa del poder.

Un sitio insólito, enclavado en el este de Caracas, proporcionó la ubicación perfecta para ambientar una de las subtramas de este nuevo largometraje, transcurrida en la institución médica donde, según reza el guión, el padre de la protagonista intenta recuperarse de una crisis mental



Las habitaciones principales, el jardín de la entrada antigua y un frondoso patio central fueron usados ese día de filmación para sacar adelante escenas tranquilas de conversación entre los protagonistas y el actor que personifica al médico tratante, más unos cuantos personajes secundarios.

Esa tarde de rodaje dio cuenta de particularidades acentuadas en la producción, una de las cuales es la juventud del equipo técnico. *Julia tiene sugar* fue

rodada con un porcentaje elevado de personal en formación, o sea, estudiantes: desde la asistente de dirección, la encargada del boom, la productora de campo, script y otras piezas fundamentales de la película, son universitarios o provienen de diferentes escuelas de cine, e incluso del teatro. Julia... constituye para ellos su primera experiencia profesional. Esto obedece a la filosofía del equipo, el cual dio énfasis a la continuidad del desarrollo de la profesionalización cinematográfica en el país. Los puestos clave –sonidista, director de fotografía– son cubiertos por gente de experiencia –como es el caso de Antonio García, por ejemplo–, pero en general se siente un ambiente permeable, de aprendizaje, flexibilidad y frescura, que espera impregnar el resultado en la pantalla, al finalizar la posproducción.

Es primero de agosto; en Caracas el calor es implacable y el sol hace unas travesuras que el equipo de fotografía elude, igual que un futbolista zigzagueando entre defensas. Filmar en exteriores en “verano” es todo un reto: las nubes atraviesan el cielo velozmente incidiendo en las condiciones de luz sin dar tregua: hay que cambiar de ASA, abertura, velocidad de obturación, rellenar y rebotar luz con telas blancas y gelatinas; a veces no queda otra que esperar.

Un asistente de fotografía parece un vigía sobre el mástil de un barco pirata, avisando de los cambios climáticos. Con tranquilidad y paciencia, Varela aguarda el momento. El plano está preparado y los actores han estado ensayando. Se hacen tomas, casi siempre cerca del límite que brinda la voluble nubosidad. En dos o tres tentativas se logra la ideal, salvo en par de ocasiones, en que se extiende a 5-6 intentos efectivos y la de “protección”. No más.

El “doctor” se ha equivocado en su línea; prorrumpen en risas y pide disculpas; una jauría de perros ladró. Sólo ocurre un par de veces. Nos cuenta el director de sonido que, por tratarse de una zona resguardada militarmente, en cercanía del aeropuerto La Carlota y rodeada de estaciones de la policía, las interferencias electrónicas les han cortado la recepción a los aparatos más de una vez.

Hubo, en ocasiones, que cambiar de emplazamiento y repetir todo desde el principio. No hay caso.

En general los actores se ven relajados, echando broma entre ellos o con el equipo de producción. Las suyas

..... y un rodaje

son líneas sencillas, con un margen limitado para la improvisación. Se nota un entorno de trabajo relajado, con un director "buena onda" concentrado en su puesta en cámara y claro del resultado que quiere obtener. Un guión bien resuelto suele ayudar en ello.

Durante el rodaje hay un uso recurrente del curioso dolly de plataforma, juguetico que disfruta el mismo director operando la cámara principal en tomas de travelling lateral. Hay dos camarógrafos más, incluyendo al director de fotografía, quien en el curso de esta pauta se encarga puntualmente del plano de apoyo en una escena del patio interno.

Esta cámara sobre trípode, registra sin alarde a los actores, que en una caminata reposada se acercan a ella de frente.

El personal es numeroso: es una producción con ciertos recursos aunque sin opulencia. En su momento, contando con las facilidades que otorga el lugar, la maquillista pone a punto un cutis aquí, un cabello acá, en pleno corredor de estilo colonial mutado momentáneamente en salón de belleza. Las asistentes pasan con café, jugo o torta. Jorge Reyes repasa su diálogo sentado en una silla de cuero de ganado; la actriz colombiana, Alejandra Sandoval, juega con su hija –en la vida real-, que está moneada a un matapalo.

*Cuando tocamos fondo,
a veces nos sonríe el amor*





El buen humor se respira entre el equipo, incluso entre las personas que resguardan las instalaciones.

En un momento dado todos forman un solo cuerpo, habitan una misma intención. Cadetes de

casa militar en atuendo de deporte se convierten en colaboradores ocasionales: hay que despejar la escena. Todo transcurre de manera fluida.

Varela está planeando cómo resolver la escena de una videollamada. Listo: lo tiene. Un equipo mínimo se desplaza de manera casi clandestina a una habitación donde, quizás en algún tránsito, bostezó Raúl Leoni, o Rafael Caldera se tomó un té calzando sus pantuflas mientras despachaba por teléfono con la Casa Blanca. Ahora, ese cuarto de la Guerra Fría contiene el baño de la producción, una cama enorme y una silla. Es sólo un escenario. En aquella época, también lo era, pero en otro sentido.

Allí la idea es simular la video llamada con un plano cerrado, al que luego se aplicará un filtro para conseguir la textura.

Mientras esperamos que se reanude la acción en el jardín, los jefes atacan desde los bambús. Los perros callan. Igual que todo el equipo están expectantes a lo que pasa, a que empiece de nuevo el registro de esta ficción, entre casetas de herramientas, dependencias de mayordomos, un gigantesco parque infantil, conejos, árboles centenarios, una piscina extravagante; más Aquiles Nazoa y la historia que nos miran desde las paredes.



Ensayo corto

Yolanda Sueiro / foto Libro Edgar Morin

Un tembloroso repiqueteo nos llama la atención. Un establecimiento entre los demás establecimientos expone enormes rostros pintados, fotografías de besos, de abrazos, de cabalgatas. Entramos en las tinieblas de una gruta artificial. Un polvo luminoso se proyecta y danza sobre nuestra pantalla; nuestras miradas se empapan de él; toma cuerpo y vida, nos arrastra a una aventura errante; franqueamos el tiempo y el espacio, hasta que una música solemne disuelve las sombras sobre la tela, que vuelve a ser blanca. Salimos, y hablamos de las calidades y defectos de una película.



Extraña evidencia de lo cotidiano. El primer misterio del cine reside en esta evidencia. Lo asombroso es que no nos asombra. La evidencia nos "saca los ojos" en el sentido literal de la frase; nos ciega.

"Que pueda inquietaros toda cosa llamada habitual" dice Berthold Brecht. Aquí comienza la ciencia del hombre. Aquí debe comenzar la ciencia del cine.

El arte del cine, la industria de las películas no son más que partes emergidas de nuestra conciencia de un fenómeno que debemos captar en su plenitud. Pero la parte sumergida, esa evidencia oscura, se confunde con nuestra propia sustancia humana, que es también evidente y oscura, como los latidos de nuestro corazón, las pasiones de nuestra alma. Por eso, "ignoramos todo lo que ignoramos del cine", Agreguemos, o más bien deduzcamos: ni siquiera sabemos lo que sabemos de él. Una membrana separa al homo cinematographicus del homo sapiens, al igual que separa nuestra vida de nuestra conciencia.

Román, el inatrapable



Que horror, que horror...

Luis Laya / Fotos Colección Román Chalbaud /
Ilustraciones Ivette Díaz Espin

Producto de un momento histórico, que aglutinó acontecimientos como la Segunda Guerra Mundial, la depresión económica estadounidense y el nacimiento de la bipolaridad política en el planeta, Román Chalbaud ha sido por lejos, el cineasta más grande nacido en Venezuela.

Sirva este mínimo contexto para entender la figura decisiva de este hombre de letras, de tablas y de celuloide. Nuestro país entraba a los años 40 y 50, atascado –como ya es usual– en sus contradicciones. Las pulsiones foráneas lo situaban en un triste y rácico papel: proveedor de petróleo de las potencias bélicas e industriales. Y a lo interno, el largo proceso de dictaduras, relinchos de tropas y gestas campesinas, nos volcó hacia un desesperado sueño de modernidad, común a gran parte de la humanidad.

Se pensaba en un mundo donde la tecnología, el confort y las obras públicas, iban a equiparar felizmente la suerte del hombre. No fue así, pero mientras duró esa quimera se forjaba toda una generación de artistas que observaba la iniquidad social, la contradicción sumergida en la idea de “progreso”, el problema de la identidad perdida y el flagelo de la pobreza.

Los pichones de cineastas bebían, cómo no, de las historias empacadas en Hollywood, pero en la

América al sur del Río Grande existía el auge del melodrama mexicano y había cabida también para el llamado cine de autor, suerte de poética en 35 mm donde entraban los cuestionamientos vía dramaturgia y con nociones personales de la puesta en cámara. Chalbaud, fiel a esto, en sus inicios fue un presagio de integralidad. Igual escribía poesía que drama de teatro y consumía con fiebre la cinematografía del neorrealismo italiano.

Ha sido desde entonces un artista intuitivo, en buena dosis un autodidacta, inspirado por su ambiente y los personajes que lo habitan, pero todo ello lo llevó al aprendizaje de lo técnico. Román incursionó en la incipiente televisión de los años 50, como productor y asistente de dirección, a la par que sacudía los cimientos del vetusto teatro de la primera mitad de siglo.

Ya a finales de los años 50 había dirigido su primer largometraje, *Caín adolescente*. Durante toda su carrera se acogió a un precepto: la adaptación de sus propias obras teatrales al lenguaje de la imagen en movimiento. En sus películas de los años 70 logró su firma, su propia voz, elevada por encima de cualquier estética acomodada. Filmes como *La quema de Judas*, *Sagrado y obsceno*, o *El pez que fuma*, compendia lo mejor de su repertorio.

Personajes quebrados por el desclasamiento, surgidos de la precariedad económica y la corrupción moral, inmersos en dramas ininteligibles para ellos, y sin embargo viviendo con dignidad y gracia; aferrados a un “saber estar” colorido, violento, desparpajado y fronterizo con lo chabacano. La astucia de Chalbaud proviene de su olfato, de su sensibilidad. Como todo gran autor, observa su entorno, escudriña en los tipos que muestra la sociedad de golpeada memoria en la que vive. Mesoneras, buscavidas, guerrilleros, intelectuales de barrio, limpiabotas, policías, el pueblo mismo en su conjunto es su plastilina. El conocimiento



de su materia prima, lo humano, lo gradúa de sociólogo empírico, e incluso le permite sobrepasar el concepto.

Películas de Chalbaud como *Carmen la que contaba 16 años* enseña además, la comprensión íntima y profunda del universo femenino. Su contradicción, su visceralidad, su poder natural y el tema arquetipal llevado a límites de una voluptuosidad increíble. La mujer venezolana, especie de María Lionza desencadenada, se impone con el cuchillo entre los dientes a un medio machista, torcido y denigrante: el mismísimo capitalismo. En su seno está la ternura, la ductilidad, lo equívoco, lo misterioso, lo sexual y lo espontáneo devenido casi en jocosidad.

Asimismo, las películas de Román a menudo suponen un tratado con trasfondo político. La vida del país, el transcurrir de nuestra tragedia ética, se ve en su obra reflejada, a veces como telón de fondo, otras como sustancia fenoménica, siempre natural. Una peli de Chalbaud nunca aburre: siempre la transita la tradición cultural del pueblo, la bullanguería, el diálogo picante y despreocupado pero inteligente, de frases entresacadas de lo coloquial, provistas de sabiduría lapidaria y de raíz.

En los 80 y 90 Chalbaud muestra querer cambiar sus objetos de estudio. Moldea películas de tonalidades oscuras, con una narrativa escabrosa y experimental, vaciada sobre el tapiz del humor y lo social. Parece su cine ir discurriendo por la propia historia venezolana y sus giros: el creciente escepticismo, la crisis de la clase política, un país saqueado de sus recursos económicos y morales. La gente estrujada como un trapo clama por mantenerse a flote. Chalbaud ahí se convierte en un cronista de la descomposición y del improbable resurgir de una promesa abandonada.

Una rara avis en su cinematografía es la inconclusa saga de *Cangrejo*, proponiéndose en un principio el director

completar los infaustos “Cuatro crímenes, Cuatro poderes” de Mármol León. Logra sacar adelante dos estupendas y equilibradas piezas, donde la puesta en cámara es un ejercicio rotundo de naturalidad, afincándose en la calidad actoral y un par de guiones sin fisuras, en sendos policiales con tinte político y social. El drama de la corrupción no desmejora la acción vertiginosa de estos filmes, sino que los aumenta en profundidad y, finalmente, los caracteriza como clásicos.

Más tarde, Chalbaud da rienda suelta a su libertad, afinando su estilo hasta hacerlo inconfundible e inimitable. Se atreve con historias rayanas en el grotesco, la estética del arte brut, y por supuesto, despliega su ya proverbial catálogo de personajes: mujeres insaciables y volubles que odian la miseria aunque provienen de ella; hombres ambiciosos y vulnerables;



Foto Felix Gerardi

patéticos artistas; y los eternos marginados que buscan derrotar su destino a cualquier precio. En fin, soñadores; “perdedores hermosos”.

Y por supuesto el barrio, el barrio y el país profundo, entreverado en recorridos delirantes como en los casos de *Manón* y sobre todo, *Cuchillos de fuego*. Nuevamente la venganza, las bajas pasiones y el sino





Foto Raul Simao



de fatalidad arderá con todos su poderes en estas películas de Chalbaud, consiguiendo un paroxismo en la casi surrealista parábola *Pandemonium*, de 1997.

Establecido como un autor, probado en las lides del experimentalismo, de un cine de melodrama y crítica social salpimentado por diálogos inolvidables, Chalbaud saca un conejo nuevo del sombrero a partir de los 2000: el film histórico. Parece consciente de la necesidad de contar el país a los más jóvenes, a través de películas lineales en narrativa como *El Caracazo*, con las que intenta explicar los sucesos que provocan el desmadre final de la “Cuarta República”.

Ya bien entrado el nuevo siglo propone tres estudios puntuales sobre gestas y momentos bisagra en la historia de Venezuela: Dirige así *Zamora, tierra y hombres libres*; *Días de poder*; y *La planta insolente*, con guión de Luis Britto García, en la que ha sido la colaboración más lujosa que se ha regalado el cine nacional en los últimos

tiempos, tomando en cuenta que, en su momento, fue habitual el trabajo conjunto de Román con otro escritor: el dramaturgo José Ignacio Cabrujas.

Dicha mancuerna parió maravillosas películas en los 70 y 80 ganadoras de premios y reconocimientos, haciendo merecedor a su autor de homenajes nacionales e internacionales, Román Chalbaud es uno de esos venezolanos universales; un irrepetible y forjador de tradición cinematográfica. Además, su legado enseña una manera de ser y hacer que no se divorcia. Ese renacentismo, esa audacia por superponer géneros y categorías, amén del atrevimiento de sus búsquedas, lo hacen genio y escuela.

Desde estas notas animamos a volver a su cine; a revisarlo, mirarlo y estudiarlo; a deleitarnos con él una y otra vez. Que allí, entre secuencias, rostros, paisajes y dramas, nos encontraremos en ese algo a veces inatrapable llamado venezolanidad.

Filmografía

- | | |
|---|--|
| 1951: Seis meses de vida -
ASISTENTE DE DIRECCIÓN | 1983: La gata borracha |
| 1953: Luz en el páramo -
ASISTENTE DE DIRECCIÓN | 1984: Cangrejo II |
| 1959: Caín adolescente | 1985: Ratón de ferretería |
| 1963: Cuentos para mayores | 1986: Manón |
| 1971: Chévere o La victoria de
Wellington Cortometraje | 1987: La oveja negra |
| 1972: Cuando quiero llorar no lloro -
GUIÓNISTA | 1987: Los años del Miedo -
PRODUCTOR |
| 1974: La quema de Judas | 1990: Cuchillos de fuego |
| 1976: Sagrado y obsceno | 1990: El corazón de las tinieblas |
| 1977: El pez que fuma | 1997: Pandemónium, la capital del infierno |
| 1978: Carmen, la que contaba 16 años | 2005: El Caracazo |
| 1978: El rebaño de los ángeles | 2009: Zamora ¡Tierra y hombres libres! |
| 1979: Bodas de papel | 2011: Días de Poder |
| 1982: Cangrejo | 2017: La Planta insolente |

todas las maneras
de trabajar son válidas
siempre y cuando
los resultados sean
iguales de válidos."

todas las maneras
de trabajar son válidas
siempre y cuando
los resultados sean
iguales de válidos."



Lunes

Máquina y Corazón



DIRECCIÓN: Josué Saavedra - PRODUCCIÓN GENERAL: Carlos Bolívar - DIR. FOTOGRAFÍA: José Gregorio González (ASVC) -
GUIÓN: Edgar Narváez - MÚSICA: Lester Paredes - DIR. DE ARTE: Rosa Elena Arcaya - MONTAJE: Giuliano Ferrioli - SONIDO:
Héctor Moreno - CÁMARA: Michael Montes - MÁQUINA: Misael Velarde - ELECTRICIDAD: Henry Melean - POST PRODUCCIÓN:
Avakian Estudios

Luis Alberto Lamata,

la raza del director

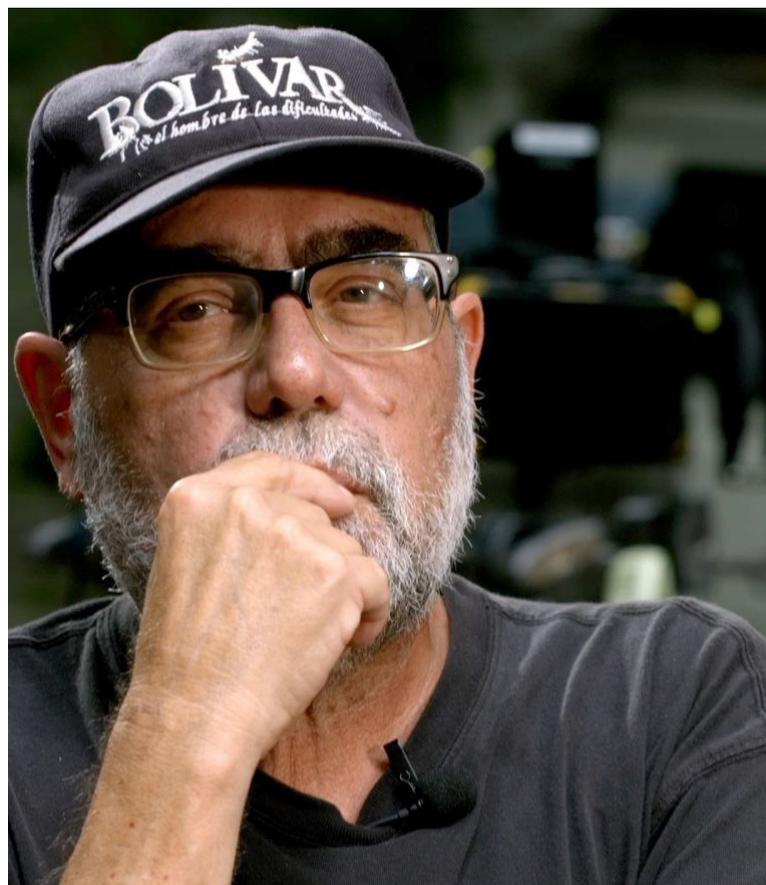
“Me gusta salir en la mañana e ir a rodar una película”

Luis Laya / Fotos www.luisalbertolamata.com

Nos sentamos a desmenuzar ciertos aspectos de la vida como cineasta de Luis Alberto Lamata, un creador sui géneris y sobresaliente en el cine venezolano de todas las épocas, si tomamos en cuenta su actividad casi ininterrumpida por más de tres décadas. Lamata abarca lo que un realizador puede lograr en diversos géneros fílmicos, en vista de las circunstancias particulares del país, que endurece el transcurrir de una actividad que es imagen, dedicación intensa y arte de plasmar sueños y visiones, con el ingrediente de la labor colectiva que conlleva inversiones económicas importantes. El cine venezolano ha sido de altibajos y procesos espasmódicos, de picos y bajones. También, sin duda, una escuela. Dentro de él, Luis ha forjado ya una firma, ha venido dejando una impronta personal con filmes épicos de curso histórico, cintas mínimas con sello de autor o incursiones en la televisión, vía miniseries o telenovelas. He aquí un fresco a grandes rasgos del personaje y de una filosofía creativa que sigue dejando estela.

Luis Laya: *Dame una breve semblanza, muy personal, de Luis Alberto Lamata en su etapa de formación; de cuando aún no era un cineasta sino un chamo con sueños, quizás, de convertirse en un director de cine, pero también... tal vez, de ser un explorador, un músico o un corredor de carros. ¿Cómo fue esa etapa de búsqueda, de avistamientos y de posibilidades?*

Luis Alberto Lamata: *Hay una frase muy conocida de John Lennon que dice “la vida es lo que nos pasa mientras estamos haciendo planes”; al final la vida decide. Yo fui un chamo con una infancia muy feliz. Me encantaba el lugar donde vivía, compartir con mis amigos de la cuadra, jugar beisbol; disfruté mucho mi liceo. En esa etapa, además del beisbol y el fútbol me tocó hacer teatro, a ese nivel. Desde muy jovencito me involucré en la actividad política, en el centro de estudiantes, lo que de alguna manera continuó en la universidad, donde entré y continué mi militancia. Yo nunca me vi haciendo cine, la verdad sea dicha. Y en esa edad que va de los 16 a los 17, saliendo de bachillerato y entrando en la universidad, la actividad política a nivel juvenil era el centro de mi vida. Cuando entro en la escuela de historia, que fue una decisión consciente, fundan la escuela de arte y*



recuerdo haber ido a ver el pensum, porque yo dudaba entre varias carreras, como todos los jóvenes a esa edad. Me gustaba la historia, la antropología, la química y una vez hasta se me ocurrió, a través de un contacto que tenía mi viejo, visitar la academia naval, porque pensé entrar en la marina. O sea, mil vainas, hasta decantarme por la historia. Entre esas mil cosas el cine siempre me llamó la atención, me interesó mucho, pero al ir a la escuela de arte recuerdo haber sentido cierta decepción ya que al leer el pensum me di cuenta de que la escuela no estaba pensada para formar cineastas sino teóricos del cine, que (también) me interesa, pero yo tenía ganas de algo mucho más práctico. Entonces rapidito decidí que lo mío era quedarme en la escuela de historia.

L.L.: *En tu filmografía, aunque es diversa y en ella se destaca el tema humano, está marcada la preponderancia del cine histórico, de la investigación en este sentido. ¿Por qué? ¿Sólo por haber estudiado historia?*



LAL: Noo no, en la base de todo estaría que la historia, y sobre todo la de Venezuela, me apasiona (desde) siempre, desde jovencito, desde bachillerato. Entonces es natural que haga proyectos históricos. Cuando me propongo hacer mi primer largometraje, este mira hacia la época de la conquista, unos años que yo considero extraordinarios, fascinantes; muy duros, sobre todo para la población indígena, autóctona, pero fascinante como historia. Entonces no es una casualidad **Jericó**. Y de resto han ido viniendo. (Incluso) de alguna manera ocurre que esos proyectos históricos a veces me buscan; yo los busco a ellos y ellos me buscan a mí. Te pongo el ejemplo: **Miranda** es un proyecto que me propone la Villa del Cine.



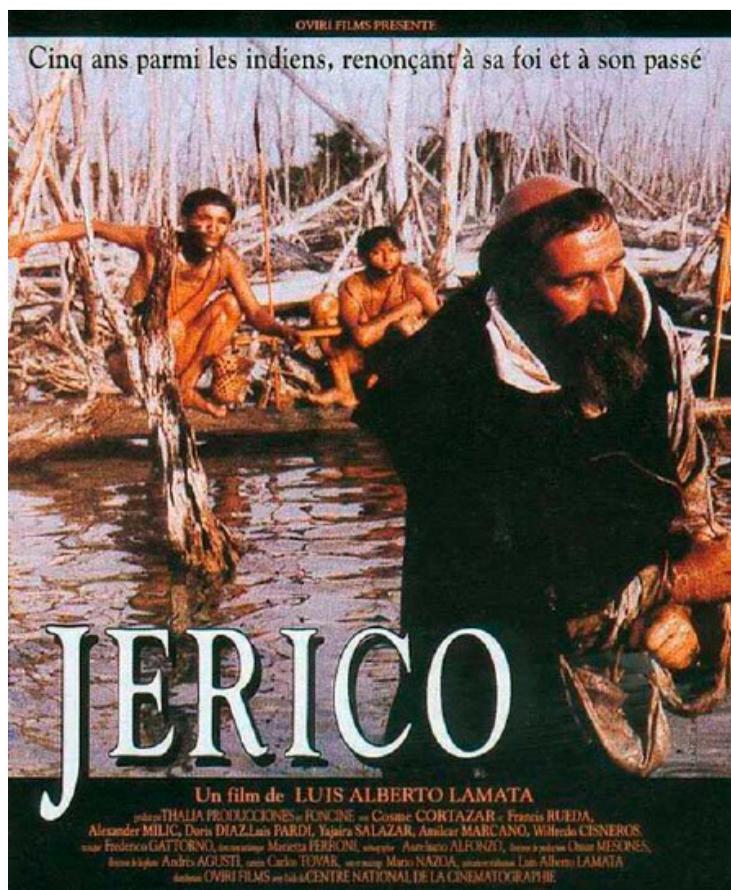
LL: Debutas con **Jericó** en materia de largometrajes. Es una película compleja. Yo diría que no parece una ópera prima. ¿Cómo fue llegar a ella?

LAL: Es mi ópera prima como director, pero tuve la suerte de tener algo de oficio (previo), porque venía de trabajar fuerte en televisión; desde jovencito comencé a trabajar en cine como guionista y como asistente de dirección en algunas películas, y

en un punto el cine venezolano se estancó (después de) una época dorada entre el 83 y el 84. Eso ocurre mucho, el cine venezolano, tú lo sabes, es cíclico. (Entonces) en una de esas paradas me ofrecieron trabajar en Radio Caracas (Televisión). Yo no quería, porque mi padre era un reconocido director de televisión, y en ese momento era ejecutivo (allí), y no quería mezclar una cosa con la otra. Pero un director que también había sido mi maestro en cursos, César Bolívar, me dijo "déjate de tonterías, yo sé que le estas sacando el cuerpo a entrar en Radio Caracas, pero aquí están entrando dos más que hicieron el curso de televisión, y yo quiero que tú vengas". Y César, además, me sedujo con un proyecto que fue muy bonito: era llevar a pantalla cuentos de don Rómulo Gallegos, y esa es mi puerta de entrada en la televisión. Esos cuentos eran no otra cosa sino pequeñas películas.

L.L: Los unitarios...

LAL: Sí. Cuando yo ruedo **Jericó** en el 88 ya tengo 4 años donde he hecho par de cortos (además de esos programas, entre otros trabajos); llegué a mi ópera prima con alguna experiencia. El asunto de **Jericó** era la escasez de recursos tan grande. **Jericó** es una película que en su momento costó 4 o 5 veces menos que el promedio de cualquier otra, a pesar de ser de época, con vestuario y rodada en el interior. Fue muy difícil porque no había los recursos (necesarios), pero tenía un equipo muy bueno, muy restando con el proyecto.



LL: ¿Qué papel tiene el documental en tu carrera? ¿Qué piensas del género en sí?

LAL: Soy un gran espectador del documental. Lo he hecho, pero muy poco. Me pasa como (con) el teatro. He dirigido teatro, pero mucho menos de lo que hubiera querido. Y (con los) documentales me ocurre igual. Pero me encantan y los disfruto muchísimo, al igual que el teatro. Digamos que las circunstancias no se han dado. Tal vez voy a hacer una reducción hacia lo exagerado, pero la combinación (que quise alcanzar), aunque parezca una manera muy binaria de hacer las cosas, era hacer televisión para poder hacer



cine. Las combinaciones que no existían eran teatro y cine, documental y ficción, (es decir) cine-cine... porque no me iba a poder sostener. Lo que me sostenía era la televisión.



Y me refiero a la parte económica. La televisión, además de que me gusta hacerla, era el sostén económico que me permitía hacer cine. ¿Por qué? Porque yo de repente hacía una telenovela o dos telenovelas y podía parar año y medio, dos años, para ocuparme de un proyecto de largometraje. Y cuando terminaba, que fue lo que pasó con **Jerico**... el último día de filmación fue un sábado y ya el lunes estaba arrancando con una telenovela. Esa era la verdad de la vida... porque además estaba "limpio" y lleno de deudas por todos lados. **Jerico** dejó una cantidad de deudas... -que honré, pero costó sangre, sudor y lágrimas-y la televisión fue siempre ese salvavidas.

LL: El cine es arte y es negocio... En Venezuela hay una industria aún incipiente, o emergente, siendo generosos. ¿Hacer cine se está convirtiendo lentamente en negocio?

LAL: Mira, todavía no es negocio, te voy a ser muy franco. Cuando, por ejemplo, yo doy talleres les digo a los estudiantes: "si esto lo ves solamente desde el punto de vista económico y tienes algún dinero para invertir, mejor monta un autolavado; eso es mucho más racional que una película. Pero si te gusta hacer cine y quieres hacerlo, tienes que correr el riesgo". Hay películas (a las) que les va bien y hay

(otras a las) que no. Si tú de repente tienes un esquema (determinado) del cine y lo quieres hacer fuera del país, es una opción válida. En mi caso no es lo que prefería porque me interesa mucho la historia de Venezuela, es el cine que yo quiero hacer. Entonces para mí no tenía mucho sentido

migrar, y no me refiero a esta etapa (actual), sino a (los) comienzos de mi carrera. Alguien (una vez) me lo dijo: "oye, si quieres hacer cine ¿porqué no te vas a España, a Los Ángeles?" No. Si tú revisas los títulos de mis películas todas tienen que ver con el país, y cuando son contemporáneas con una ciudad en particular que es Caracas. Ese cine es rentable, (pero) a veces no, (y por eso) entonces siempre necesité ese puerto seguro que fue la televisión.

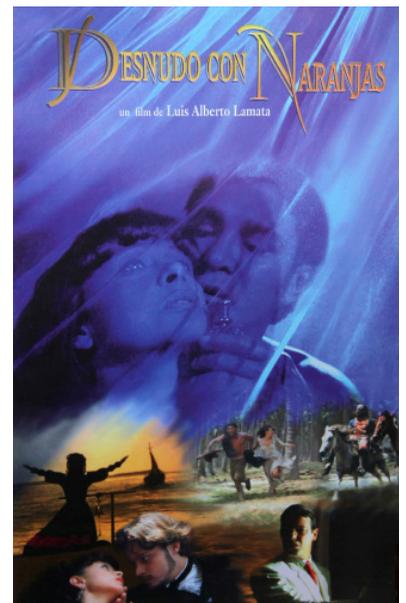
Ahorita ya no lo es, por otras circunstancias. No creo que ya seamos una industria, todavía no. Al menos (no) una industria plenamente consolidada. Eso sería un deseo, que el día de mañana tú pudieras decir que se puede vivir solo del cine.... Pero lo que sí se puede es hacer películas: a algunas les irá mejor y a otras peor, insisto en eso.

LL: Recuerdo **Desnudo con naranjas** como una pieza con ciertos visos de experimentalismo.

Al menos en mi memoria permanece la sensación de una película propositiva, distinta, en la narración. ¿Sientes que tus películas históricas posteriores son más directas o con un guión más lineal, accesible?

LAL: Creo que una de las riquezas del cine -como la de cualquier acto creativo- es que

tú tienes una gama muy grande de opciones según el objetivo que tengas y el público que estés buscando, o (de) la relación que estés buscando con un determinado público. Te pondría una comparación, tal vez la más extrema: que es (entre) **Miranda y Taita Boves**. **Taita Boves** es una película autoral; personal. Es mi visión de **Taita Boves**. Es una película donde, como "realizador estás, quieras que no, corriendo un riesgo". **Miranda** no; esa es una película fundamentalmente divulgativa, y eso no me parece que la desmerezca; creo que ambos objetivos son válidos. Y sí, son descaradamente diferentes en su aproximación,





porque **Miranda** tenía que ser, como creo que lo fue, una película que le sirviera al espectador que sabe de (Francisco de) **Miranda** como para reconocerse en el personaje. (Además) es una película que ha tenido una enorme difusión. Te diría que durante 13-14 años no había manera de prender la televisión y que no te la encontraras en algún canal público, y ese es el sentido de esa película. Recuerdo haberlo hablado con el equipo y con el elenco y decirles: "señores, tenemos la responsabilidad de contar esta historia lo mejor y lo más claramente posible", porque sí, la idea era que la gente entendiera la vida de **Miranda**. **Taita Boves** en cambio es una visión mucho más personal y subjetiva del personaje. Ambas caras de esa moneda son válidas. (En este caso) la idea era acercarnos a este personaje, en una versión libre de una novela. Es decir, (la película) no trata de ser un biopic en el sentido que lo puede ser **Miranda**. Y esto tiene la doble mano de que asumimos los derechos de **Boves el urogallo**, que es una novela de Francisco Herrera Luque que a mí me impactó mucho cuando salió. Pero no transcribimos (el texto) tal cual, sino que hicimos una versión muy personal. No pretende ser una obra histórica, como sí lo es de alguna manera **Miranda**, (así como) también **Bolívar, el hombre de las dificultades**, más pensadas en que el espectador se acerque históricamente a esos personajes.

LL: Has intercalado tu filmografía histórica con películas urbanas y psicológicas, dramas, como es el caso de **Parque**

Central. Da la impresión de que hacer una cinta de época debe conllevar un esfuerzo grandísimo en producción. ¿En general te resultó más liviano, más fluido, trabajar la producción de PC?

LAL: Sí, pero te voy a ser sincero: disfruto ambas visiones. Yo he hecho un par de películas con recursos muy limitados y que desde el principio fueron proyectos, digamos, casi de cine guerrilla: **El enemigo y Parque Central**. Ambas son muy sencillas en términos de producción y ambas las disfruté muchísimo. Se hicieron con equipos muy reducidos. En el caso de **El enemigo** fue una producción independiente, ni siquiera tiene aporte del Estado o de algún privado; se hizo con ahorros personales. **Parque Central** es (por su parte) una película muy bajita en términos de presupuesto, muy sencilla; y así quería que fuera. Yo disfruto eso. Es agradable hacer ese tipo de cine; pero también me gusta lo otro: proyectos más complejos, como este en el que estoy ahora. Y creo que es válido,

LL: ¿Qué rol tiene una película como **Salserín** en la filmografía de un director como tú? Obviamente tiene un enfoque y un propósito comerciales. Pero me refiero a que si crees que te dejó algo desde lo creativo, desde la experiencia como film maker.

LAL: A ver cómo me puedo explicar: a mí me gusta mucho mi trabajo y trato de ponerme siempre la cachucha del proyecto en el que estoy. Te pongo un ejemplo extremo: Cuando se me da la oportunidad de hacer **La primera vez**, que es una película con **Salserín**, yo me puse la cachucha de una chama de 16 años, y mi reto es tratar de contar algo que sea relevante para una (persona de esas características). Tú hablabas de lo duro de



los años 90 y (sí), fueron muy duros. De hecho, creo que fui uno de los pocos realizadores que tuvo la oportunidad de estrenar tres películas en los 90, y una de ellas, **La primera vez**, fue la película venezolana más taquillera de esa década, un momento muy difícil para nuestro cine. A mí me ocurre mucho encontrarme (con) muchachas, bueno, que ya están en sus cuarenta y dele, cincuenta (años), que de repente me dicen algo que me agrada mucho escuchar: "**mira, la primera película venezolana que yo vi fue Salserín**". (Incluso algunas) terminaron trabajando en esto,



son productoras, montadoras, editoras. Es una película que yo quiero mucho. Me ocurre a veces que me invitan a un foro donde van a hablar de mi filmografía y mencionan "... él fue el realizador de **Jericó, de Taita Boves, de Azú**, tiene este premio..."... y omiten **Salserín**, como si yo tuviera que sentir vergüenza por haber hecho esa película. ¡Nooooo! Esa es una película mía, tan mía como **Jericó**. Ahh, ¿que es una película menos personal? ¿que me gusta hacer cine personal? Claro que sí, me gusta hacer cine autoral, pero no tengo ningún problema en hacer también una película comercial. Las disfruto como espectador, ¿por qué no voy a disfrutarlas como realizador? ¿Por qué empequeñecer mi mundo diciendo "sólo hago este tipo de cine"? Mucha gente me decía, "oye Luis, pero después de haber hecho **Jericó y Desnudo con naranjas**, ¿cómo vas a hacer **Salserín**?" Esa fue una película que yo disfruté haciéndola, disfruto el efecto que tuvo y me enorgullece poderte decir, "¡oye, fue una película que cumplió su cometido!", que era comercial; y el hecho de que fuera taquillera me interesa. Eso no me hace querer menos otras películas que yo sabía no iban a

tener esa audiencia: **Parque Central**, por ejemplo. Pero **PC** también para mí fue un disfrute y me satisface (porque) es la película que quería hacer, tan sencilla y tan "historia mínima" como yo quería. Es decir, quiero resistirme siempre a que la gente (se) quede esperando una película que rememore esta o aquella. No. Me gusta descubrirme en distintos proyectos, tal como soy como espectador.

LL: Alternas cine y televisión, en muchos casos trabajando seriadamente. Sabiendo la gran diferencia en el tema "lenguaje", ¿se te llega a teñir alguna vez el guión de televisión con tu trabajo fílmico? ¿O lo tienes totalmente decantado y en ningún caso el trabajo se asemeja?

LAL: No, yo abordo cada proyecto con sus características y eso de alguna manera determina todo, cuál es el fondo del proyecto y (lo que) estoy contando. Dónde voy a poner la cámara, qué le voy a decir a los actores. Cada proyecto tiene su especificidad personal. Lo otro es parte del trabajo. Estoy muy acostumbrado a que siempre haya voces que censuran. Pero... es que a mí me gusta trabajar, y de alguna manera haber llegado a mis 63 años*1 y haber vivido del oficio que quería ejercer, que es contar historias con una cámara, durante 40... oye, siento que está bien. ¡Eso es lo que yo quería! No me puedo quejar. Si hubiera intentado repetir el "esquema **Jericó**" interminablemente me hubiera trancado, porque en Venezuela no tenemos la base sólida para que alguien desarrolle una carrera autoral tan autónoma. Y yo no soy de ese tipo de realizador que quiere esperar 15 años para hacer su siguiente película. No va conmigo. A mí me gusta salir en la mañana -o en la tarde



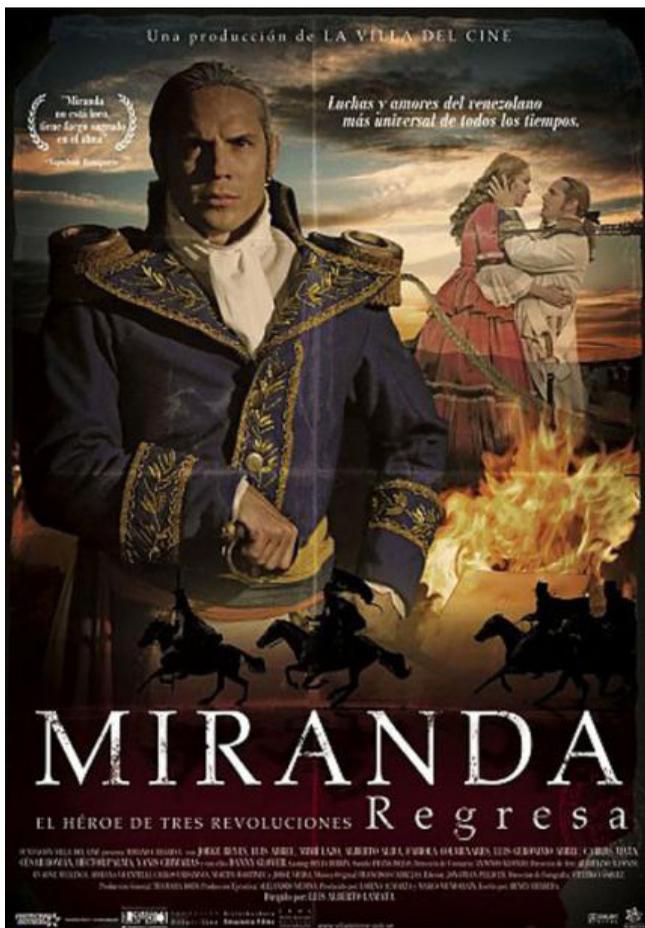


como hoy- e ir a rodar una película. Claro, hay películas más que tienen muchos años (de intervalo) entre una y otra, pero en el medio siempre estuve haciendo otras cosas. Mi último largo estrenado es **Parque Central**, pero en el medio están **Carabobo caminos de libertad**, que es una miniserie que me produjo grandes satisfacciones, y esta que estoy haciendo ahorita. Y para mí (todo) es trabajo y lo disfruto. Ahora, cada proyecto uno debe abordarlo con lo que (ese) proyecto te pide.

LL: El cine venezolano tiene varias décadas de historia, pero siempre hay debate sobre cuál ha sido su “época dorada”. ¿Crees que el cine de los 70 y primera mitad de los 80, con su contundencia social –a pesar de las limitaciones técnicas-, es superior a todo el posterior? ¿O ya se superó quizás en las últimas dos décadas, mediante una creciente madurez, variedad de temáticas, etc.?

LAL: Mira, es parte de un proceso. Tú no puedes amputarle ciertos pasajes a ese camino, olvidarte de ciertos hostales por donde transcurrió la trayectoria. Creo que todos son importantes. Yo disfruté de jovencito ese cine venezolano, recuerdo el impacto que a mí me causaron aquellas películas de Román Chalbaud y Clemente de la Cerda; de hecho yo hago cine porque vi esas películas en algún momento. Recuerdo el impacto de encontrarme en la pantalla grande con el país. ¿Me entiendes? Ver Venezuela en una pantalla. Eso para mí fue un impacto muy serio. Pero no podemos olvidarnos de que aquí ha habido años, creo recordar el 2013, donde llegamos a estrenar casi 20 largometrajes en un año; y entre esos largometrajes había una especie de variedad gigantesca, de todo: drama histórico, comedia, policiales, terror, lo que buscaras allí estaba. Y había un público que respondía. Ya mencioné (también) ese año maravilloso, si no recuerdo mal el 83*2 donde de las 10 películas más taquilleras (en cartelera) varias eran venezolanas: *Homicidio culposo*, *Macu...* ¿Por qué tenemos que quedarnos con una sola? ¿Por qué esa manía del hit parade de las cosas en la vida? Lo comentaba con un amigo: “¿por qué uno tiene que escoger entre Jimi Hendrix y Segovia en la guitarra? ¿Son

dos cosas distintas! Dos maneras de expresar la belleza en el planeta”. ¿Por qué tenemos que hacer un hit parade de cuál fue el año dorado? Esa polémica muchas veces está teñida de política; y en los últimos años he leído articulistas que insistían (en) que la época dorada era la anterior, porque esta... tal y qué se yo... Y en el fondo tú te das cuenta que lo que hay es una antipatía política (dirigida) a lo que se está haciendo. Ese año 13 tuvo algo muy bueno -que perdimos y debemos recuperar-: tu como realizador tenías una enorme cantidad de puertas para tocar, el CNAC, la Villa del Cine, y la posibilidad también de la producción independiente, porque había empresas



privadas corriendo el riesgo de hacer cine. Ahí hubo un momento que, si tuviera que hablar de época dorada, me siento tentado a (marcar). Pero como te digo, soy enemigo de los hit parades.

LL: ¿Qué hace falta para que el espectador joven, ese menor de 35 años, se acerque al cine nacional? Sigue, en mi opinión, habiendo un vacío cultural, una desconexión, y hasta visiones prejuiciadas dentro de este segmento.

LAL: Ahí se mezclan muchas cosas. Hay una generación, que por muchas circunstancias, y es una discusión larga, no se siente conectada al país. Yo siempre pongo el ejemplo... hay una novela que ya tiene varios años

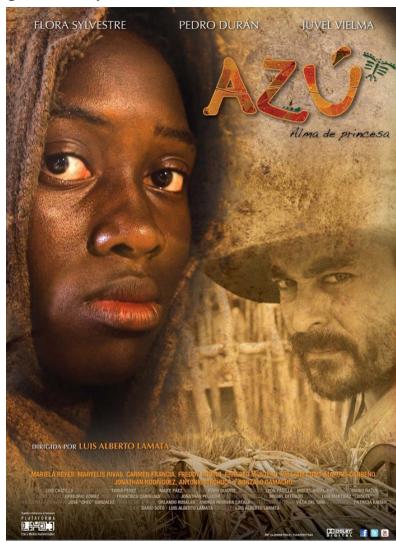


de publicada, que es *Blue Label*, de (Eduardo Sánchez) Rugeles. Tiene un epígrafe que nunca olvido: hay una muchacha venezolana a la que le preguntan "y tú qué quieres ser cuando seas grande", y ella dice "francesa". Hay una generación que no siente conexión con Venezuela.

¿Cómo va a sentir conexión con la historia de Venezuela o con el cine histórico? Pero, yo soy de los que cree que la vida es como es; "nunca es triste la verdad, lo que no tiene es remedio", dice Serrat en una canción, y creo que es así. A esa verdad y a ese público, hay que llegarles. Ese es parte del reto.

Y ese público, esa chica (inclusive) en algún momento se encontrará con una película venezolana que la retrate y la conecte nuevamente con el país. Tal vez soy un optimista irreductible (pero) creo que se trata de eso, de ver cómo te comunicas, cómo lo logras. Yo tengo un enorme respeto por un cine que no es el que yo hago. Te voy a poner un ejemplo concreto: te decía, yo fui espectador muy serio, y lo sigo siendo, de Román y de Clemente de la Cerda... pero ese no es mi universo, no es mi mundo. (Pero por otro lado) ¿Por qué tengo yo que querer sólo las películas que se acerquen a mi mundo? Yo veo **EL**

pez que fuma o Soy un delincuente y me parecen grandes películas. Recuerdo que cuando estrené **Jericó** -y todavía hoy cuando hago películas o series como **Carabobo, caminos de libertad**-, mucha gente me dijo: "oye, qué bien que tú no haces películas de malandros". Y yo digo, "ya va, un momentico, punto número uno: me reservo el derecho de hacer una película de malandros cuando quiera hacerla; número dos: respeto mucho ese cine. Y (a) ese cine el público responde (bien)". Entonces, creo que siempre hay una película venezolana que se abre paso y logra esa conexión con el público. Pero también te digo: no necesariamente (va a ocurrir), y esto no tiene que ver con el término comercial porque yo cada vez que hago una película me digo claramente, "Luis Alberto, lo probable es que pierdas plata". No ha ocurrido (siempre) así, afortunadamente, (porque) hay películas que han tenido una venta internacional muy interesante pero, por ejemplo, cuando hago **Parque Central** la hago porque quiero hacer **Parque Central**, no porque pretenda que (ese proyecto) sea un éxito. Y no quiero que nadie me presione al decirme "tienes que hacer una película taquillera". No, voy a hacer la película que quiero hacer. ¿Que quiero llegar a un gran público? Sí. ¿Me explico? Si a mí alguien me dice "haz un balance de estos años" yo vuelvo a lo que ya te comenté: mi gran satisfacción es haber vivido durante cuarenta años de mi oficio. Si esta (película) no fue comercial algún proyecto (que) estuvo involucrado (en el medio) sí lo fue, y de alguna manera uno compensó el otro. Siento que esos nueve largometrajes que pude estrenar (entran en) una cuenta que no me gusta sacar porque para mí tan importantes son mis películas como otros títulos. **Carabobo, caminos de libertad**, por ejemplo; o **Señora**, que era una telenovela con guión de José Ignacio Cabrujas. Hay proyectos que siento muy





míos, muy personales, los cuales hice teniendo en cuenta (estrictamente) su razón de ser. No hubiera tenido sentido que dirigiera **Salserín** pensando en el público de la Cinemateca; absurdo. O (que) hubiera hecho **Miranda** pensando en una película, o una miniserie, para ganar premios en los festivales. No, no, no. Si yo asumía **Miranda** como un proyecto de autor, con una narrativa muy sofisticada y audaz, iba a perder a ese público (al) que buscábamos (llegarle) de una manera casi divulgativa. **Miranda** había que hacerla con el sentido que tenía. Cada proyecto tiene su razón de ser y uno debe respetar eso a pies juntillas.



honesto y decente. Esta (por ejemplo) no pretende revolucionar el género del biopic, lo que quiere es ser un biopic serio, (y estoy) tratando de hacerlo bien; siéndole leal a su sentido.

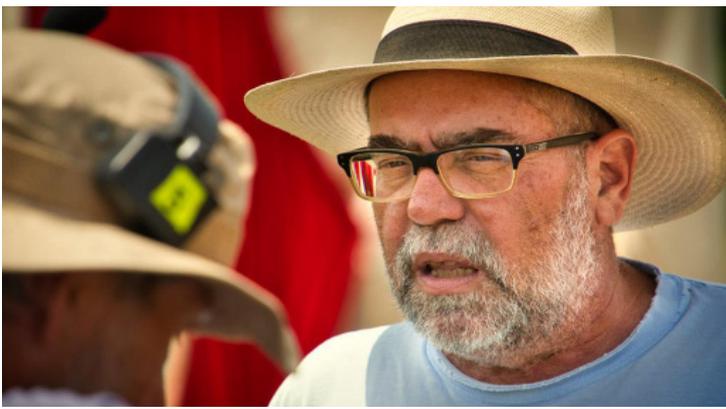
LL: ¿Cómo describes tu actualidad? ¿Qué sientes respecto a tu trabajo actualmente en desarrollo? ¿Cuál es su razón de ser?

LAL: La Villa del Cine, que es quien genera este proyecto y lo promueve, ha sido muy prudente al hablar de él y de cuál es

su tema. Entonces no me atrevo a hablarte en concreto porque le respeto a la Villa esa prudencia que tiene al manejarlo. Pero digamos que es un pedazo de la historia contemporánea venezolana muy importante que nosotros tratamos de trabajar desde el respeto más absoluto a la verdad histórica. A lo que sabemos. Yo creo que pocos proyectos en los que he estado envuelto



ha tenido la investigación que ha tenido este. Nos hemos entrevistado con cientos de personajes que tienen que ver con la historia que estamos contando, para que cada uno nos dé su versión. Versiones que a veces se contraponen y que nos obligan como realizadores a tomar un camino (así como) una decisión. Pero es un proyecto que estoy disfrutando muchísimo, y espero que ese disfrute esté expresado en la pantalla. Pero igual lo hago con una visión muy particular. A ver, me acuerdo que en algún momento alguien hizo una crítica a una película que hice y escribí que esa película no hacía ningún aporte fundamental al lenguaje cinematográfico, y eso me pareció excesivo, porque el 99 % de las películas no lo hace. Eso está para **El ciudadano Kane** u otras películas. El resto (de los cineastas) tratamos de hacer una película



LL: Gracias.

*1 Entrevista realizada en octubre de 2023

*2 Homicidio culposo es una película de 1984 y Macu es un largometraje de 1987



Conociendo a ...

Maria Alejandra Martín

Actriz, directora, productora venezolana

Pily Galán / Fotos Marcos Isaías Nieves

Una frase

» **Agárrate de la brocha que me llevo la escalera**

Un lugar

» **Son muchos lugares, nunca es un solo lugar**

Un maestro

» **Iván Feo**

Una película

» **Ifigenia, me abrió la puerta al cine**

Una serie

» **Inspector Morse y Endeavour, El joven morse**

Una actriz

» **Beatriz Vázquez**

Un actor

» **Luigi Sciamanna**

Un libro

» **El Monje de Matthew G Lewis**

Una pasión

» **El cine**

Un recuerdo

» **Una despedida en un aeropuerto con mi hermana**

Un anhelo, un deseo

» **Poder materializar todos los proyectos que tengo y que nunca se me acabe la llama**

Un viaje

» **A los festivales de cine venezolano, siempre me han inspirado**

Un color

» **Verde**

Un sonido

» **El de los sapitos de Caracas**

Un aroma

» **Café**

Una comida

» **Los pimentones y las berenjenas en todas sus formas, soy muy comelona**

Un pasatiempo

» **Ver cine**

Días lluviosos o soleados

» **Por qué escoger, ambos**

Mar o montaña

» **Ambos**

Palabra que menos te gusta

» **El insulto, la ordinariez**

Palabra favorita

» **Escuchar**

Qué te causa placer

» **Las ganas de aprender de la gente joven y la gente mayor que sigue**

Qué te desagrada

» **Cuando la gente es muy cuadrículada**

Su mayor logro

» **La perseverancia en haberme decidido dirigir cine ahora y continuar empezando desde cero**

¿Qué te da miedo?

» **Decir o hacer algo que pueda dañar a alguien**

¿Qué te enoja o irrita?

» **Que no respeten las normas, el abuso de autoridad**

¿Qué te divierte?

» **Compartir un buen champú cultural con mis amigos**

Su mayor pesar

» **Las pérdidas de seres queridas**

¿Principal rasgo de su carácter?

» **Optimismo**

Que talento te gustaría tener

» **Cantar y bailar**

Que cambiarías de ti

» **Ser un poco más sociable**

¿Qué cualidad aprecia más en una persona?

» **La honestidad y la sencillez**

Cuando eras pequeña, ¿qué querías ser de mayor?

» **Arquitecta**

¿Qué súper poder tendrías si pudieras elegir?

» **Lavar cerebros y lograr que la gente que tiene poder sea decente**

¿Su héroe preferido de ficción?

» **Los villanos que se divierten como el joker**

¿Su héroe en la vida real?

» **Mi madre**

Si el Cielo existiera ¿qué te gustaría que te diga Dios cuando llegues?

» **Te vas a reencontrar con toda tu gente**





Marialejandra...

Comienza en el cine en 1986, como protagonista del largometraje *Ifigenia*, de Iván Feo. Se forma en el Taller del Actor con Enrique Porte, María Teresa Haiek y Santiago Sánchez, y en el Actoral 80 con Juan Carlos Gené, Verónica Oddó y Felicia Canetti, mientras consolida una carrera como actriz de cine, teatro y televisión en Venezuela.

En 1994 funda La Caja Teatro para producir una obra en coproducción con el actor y director peruano Alberto Isola, con temporadas en Caracas y Lima.

En 1998 se muda a la ciudad de Nueva York para estudiar en The Lee Strasberg Theater & Film Institute como alumna de George Loros, Robert Castle,

Pennie DuPont, Geoffrey Horne y Michael Margotta, entre otros.

En 2001 regresa a Venezuela y se inicia en la dirección. Produce y dirige obras, talleres y proyectos experimentales e incursiona como productora asociada con el largometraje independiente *Sólo para tus ojos*, de Carlos Porte.

Ya establecida como actriz, se forma en distintas áreas del cine con profesionales del cine venezolano, como Thaelman Urgelles, Carmen La Roche, Luisa de la Ville, Mariale Yépez, Héctor Moreno e Iván Feo.

En 2018 estudia Cinematografía y Dirección Cinematográfica en la Escuela Nacional de Cine (ENC) como alumna de Rafael Marziano, Luis Alberto Lamata y Laura Goldberg, entre otros.

Su primer cortometraje *Qué hago yo aquí* (2019) fue seleccionado en más de 20 festivales internacionales y representó a Venezuela en la muestra de la Federación Iberoamericana de Academias de Cine FIACINE: *Mujeres en Corto*.

En 2022 rueda su segundo cortometraje *Ritorno* (2023) con fondos obtenidos a través de una campaña de recaudación que atrae a más de 80 patrocinadores. El proyecto recibe apoyo del Centro Nacional Autónomo de Cinematografía CNAC para su postproducción.

Su proyecto de largometraje *Los Encantos de la Culpa* fue seleccionado entre más de 250 guiones de Iberoamérica para participar en el X Taller Internacional de Guion del Bolivia Lab "Cine que da vida", donde contó con la tutoría de Nicolás Buenaventura y el proyecto resultó beneficiado con incentivos de Art Founding y Filmarket Hub.



Carlos Badaracco

Yolanda Sueiro

Carlos Badaracco nace en Caracas, 3 de octubre de 1879 en el seno de una familia caraqueña. Este texto, más que pretender ser una biografía de Carlos Badaracco, quiere presentar a los lectores un panorama de lo que encierra la frase "ir al cine" a comienzos del siglo XX. Siguiendo las habilidades, sociedades e incursiones que Badaracco lleva a cabo en el ejercicio de su profesión a lo largo de diez años, vamos comprendiendo los modos en que se van desarrollando las estrategias personales y legales para presentar cine en el país. Superando a los itinerantes extranjeros y resultando más eficaz que el resto de los criollos, Badaracco deviene el empresario más exitoso y prolífico de Caracas entre 1905 y 1910. Los cinco años restantes, el exhibidor parece rendirse gradualmente ante el avance de estructuras de muestra complejas que se hacían progresivamente más comunes: los capitales se asociaban y las empresas eran registradas en el tribunal de comercio, haciéndose más y más grandes, más y más poderosas. En esta maraña de poderes, Badaracco se pierde como una tuerca que ayuda al funcionamiento de este movimiento monstruoso funcionando como un engranaje; pero no era él el dueño del dinero, el verdadero brazo de la máquina, el nombre que perdura en el tiempo. No quiere decir esto que no fuera una pieza importante, al contrario, sin él las grandes máquinas de exhibición se habrían detenido, sin que pudieran moverse a lo largo del tiempo. El nombre de Badaracco se diluye en una marisma de concentración de capitales.



Carlos Alberto Badaracco comienza vendiendo máquinas de escribir, para luego convertirse en un exhibidor cinematográfico itinerante de carácter nacional (es decir, que limita sus giras a viajes internos por Venezuela).

A temprana edad ingresa a la Armada Nacional en donde cursa estudios técnicos en electricidad y al presentarse la oportunidad de participar

en espectáculos cinematográficos manejando las películas y relacionarse con los equipos de proyección, no lo duda. Estas habilidades adquiridas en la Armada

serán de utilidad para desarrollar un oficio que le será de provecho. En 1905, inicia su actividad en el área cinematográfica, en la ciudad de Caracas, al crear la **Empresa Nacional** cuyo objetivo era la exhibición de películas. La empresa de Badaracco, sin embargo, asegura que nunca suspende función por lluvia; fanfarronea, sin duda, haciendo referencia al gran toldo que suspenden sobre los asientos y que cubre a parte de los asistentes del sol y de una llovizna leve ¹.

En el cartel, de los primeros que vimos en Caracas para anunciar cine, hallamos por vez primera la oferta de apartar localidades por vía telefónica, a través del número 2195 y venta a lo largo de todo el día de la función en la casa esquina del circo y a partir de las 7p.m. en las taquillas. Avisan, además, que el "silvato"

(sic) de la planta eléctrica del circo anuncia el inicio de cada función y, como siempre, que no se suspende función por lluvia. Ah, y Carlos Badaracco aparece ahora firmando los carteles, donde figura como empresario. Así, este mismo año, comienza a exhibir en el Circo Metropolitano películas que le son proporcionadas por su dueño, Pedro Antonio Salas, quien funge de importador de cintas y como su proveedor, lo que hará ininterrumpidamente por varios años. En 1906 sale en gira para Aragua, La Guaira y Zulia. A inicios de 1907 se asocia a un empresario de apellido Roquetti y amplía en mucho su rango de acción.

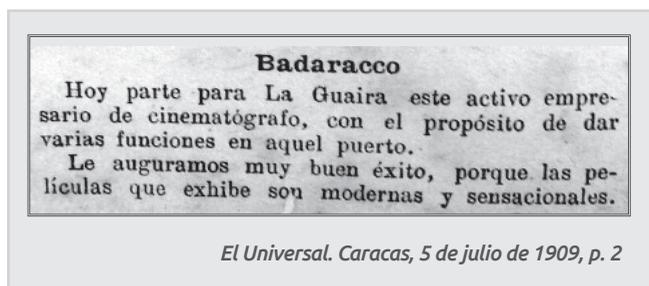


¹Al público de palco y luneta, que es al que cubre el toldo. El público de gradas, la entrada más barata, generalmente queda al descubierto, bajo la lluvia, dependiendo del lado del circo y la hora del día en que esté sentado. Muchas veladas deben suspenderse si llueve fuerte o ventea, ya que las gradas están al descubierto y el público queda a merced de los elementos.



A finales de abril de 1907, Badaracco, Roquetti & Ca anuncia una nueva serie de películas morales, de tema antialcohólico. En breve, la empresa será referida en la sección "Lunes Científico" del diario El Constitucional, a cargo del doctor Luis Razetti², pues el científico considera que la programación del Metropolitano es recomendable como medio de instruir al pueblo en la cruzada antialcoholismo.

Las películas proporcionadas por Salas, eran de procedencia francesa e italiana. Hacia 1907, notando que el espectáculo cinematográfico se ha arraigado en el gusto de los venezolanos, se dirige al interior del país, exhibiendo películas en la ciudad de Valencia, Puerto Cabello, La Guaira y Maracaibo.



Al año siguiente, con deseos de expandir su negocio, se asocia a los empresarios de espectáculos Manuel Trujillo Durán y Régulo March, exhibiendo películas en la ciudad de Maracaibo, Trujillo y, posteriormente, en 1909, en San Cristóbal; vuelve a Caracas, donde permanece hasta mayo y luego a La Guaira, quedándose allí hasta octubre. Al año siguiente, 1910, un registro mercantil certifica la gesta de una sociedad entre Carlos Badaracco y Carlos Virz, representante de la empresa **Pistolezzi y Virz**, para ocuparse exclusivamente de la explotación de la industria de las exhibiciones cinematográficas y el ramo de películas á él inherente³. Esta compañía de comercio, el primer registro legal (al menos conocido) de una empresa de exhibición cinematográfica venezolana, funcionaría bajo la razón social de **Pistolezzi, Virz & Badaracco** y establece su lapso activo hasta el 31 de diciembre de 1911. Sobresale en el texto legal lo siguiente: queda esta firma encargada de la liquidación de la *otra extinguida sociedad que con domicilio en Caracas giró bajo la misma denominación de 'Pistolezzi, Virz⁴ & Badaracco'*, no habiendo valores recibidos ni por recibir...⁵⁶ pues no se ha localizado el registro mercantil de esta primera sociedad en la capital, ni tampoco reportes de su funcionamiento en la prensa.

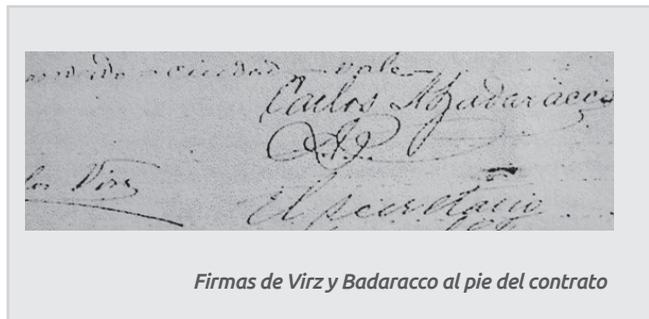
²Luis Razetti (1862-1932). En 1908 será rector de la Universidad Central de Venezuela, de la que ya ha sido vicerector en 1901. Junto a José María Vargas destaca entre los valores de la medicina venezolana

³Gaceta Municipal del Distrito Valencia. Valencia, 10 de noviembre de 1910. Subrayado nuestro.

⁴Carlos Virz. Exhibidor de cine. Es el responsable de colocar el alumbrado público al menos en dos de las ciudades que cruza en sus giras como exhibidor: Maturín (Monagas) y San Fernando (Apure). Llega a Venezuela en 1907 junto a Pistolezzi proyectando películas desde Trinidad y luego exhiben en Bolívar, Apure, Guárico. En 1908 lo hace en Aragua y Lara. En 1909 en Apure, Guarico, Bolívar, Sucre, Yaracuy y Monagas. A partir de 1912 se asocia con Félix Germino y trabaja en La Guaira, Sucre y Bolívar.

⁵⁶Gaceta Municipal del Distrito Valencia. Valencia, 10 de noviembre de 1910. Vargas destaca entre los valores de la medicina venezolana.



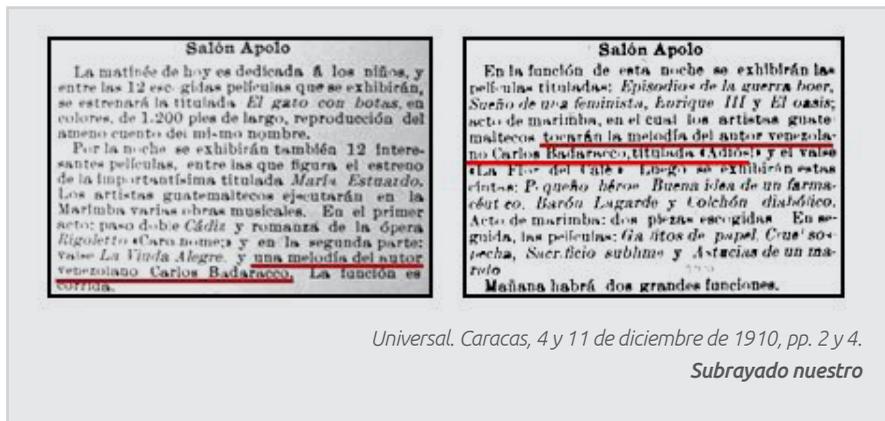


Firmas de Virz y Badaracco al pie del contrato

En diciembre, se asocia con la Empresa Ruiseco para exhibir en el Salón Apolo de Caracas y compone una pieza musical para un inusual instrumento musical: la marimba guatemalteca, por entonces de gira en el país. En varias notas de prensa localizadas entre 1909 y 1912 se indica que Badaracco exhibe filmes suministrados por Pedro A. Salas C. Además, cuando Badaracco

De hecho, en 1911, Badaracco vende sus aperos cinematográficos y trabaja únicamente fuera de Caracas. A partir de enero de 1911 y hasta julio de 1912, Carlos Badaracco se retira de la capital del país, y asociado con Luis M^a García le encontraremos en gira por los estados Aragua (La Victoria, Cagua, Maracay, Villa de Cura) y Miranda (Santa Lucía, Ocumare, Los Teques). Luego, veremos a Badaracco en Caracas, Cúa, Ocumare, Santa Lucía, y finalmente en Sucre (Cumaná, Carupano).

Badaracco se mantendrá activo hasta marzo de 1914, cuando le hallamos exhibiendo en Higuerote, y en agosto en Cumaná, fecha a partir de la cual parte hacia Trinidad como representante de la Compañía Anónima Cinematográfica y de Espectáculos, volviendo al país en enero y entonces se le pierde el rastro; supuestamente parte hacia el interior



Universal. Caracas, 4 y 11 de diciembre de 1910, pp. 2 y 4.
Subrayado nuestro

del país en gira. Después de esta temporada, probablemente durante el último trimestre del año, Badaracco es contratado por una nueva y poderosa exhibidora caraqueña, la Compañía Anónima Cinematográfica y de Espectáculos. Probablemente ya lo sea, pues el filme Quo Vadis? (presentado por Badaracco en agosto) pertenece a esta compañía⁸. Como representante de la firma parte hacia la isla de Trinidad.

trabaja en Caracas, se instala casi exclusivamente en el Circo Metropolitano –cuando menos entre 1905 y 1910- y el coliseo es propiedad de Pedro A. Salas C. Al momento desconocemos si entre ambos se establece una sociedad formal -una relación distribuidor-exhibidor-, un vínculo empresario-exhibidor o por el contrario, eventuales contactos comerciales entre amigos o familiares a lo largo de varios años. El 22 de septiembre de 1906 nace el hijo mayor de CAB, Juan Carlos Badaracco. Lo bautizan el 27 de enero de 1907 y son sus padrinos Pedro A. Salas C. y Matilde de Salas.⁷ Apostamos entonces por esto último, aunque después de 1912, no hallamos más nexos entre los dos, probablemente a causa del fallecimiento de Carlos A. Salas.



El Semáforo. Carúpano, 1º de abril de 1913, p.1

⁷FamilySearch.org. Venezuela, Registros Parroquiales y Diocesanos 1577-1995. Disponible en: <<https://www.familysearch.org/ark:/61903/3:1:33SQ-GRRV-WN4?i=2574&cc=1951777>> Revisado el 15 de noviembre de 2019.

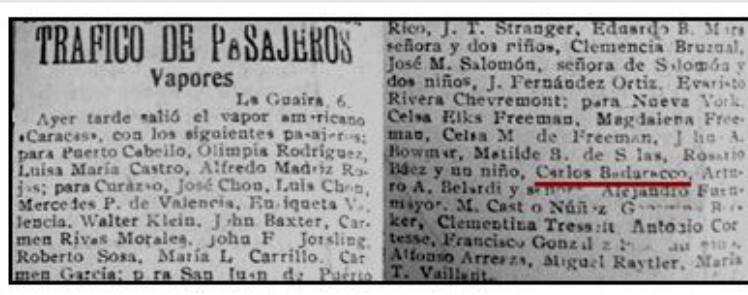
⁸Sueiro, "Ideal Cine: primera comercializadora de cine en Caracas, Venezuela", mimeo.



Teatro y Cine. Caracas, N° 6, 20 de enero de 1915, p. 21

En 1920, viaja a New York a bordo de la embarcación Caracas y allí se le pierde el rastro. Carlos Alberto Badaracco, en inmigración, se declara de cuarenta y dos años, en el barco también va Matilde viuda de Salas, de treinta y cinco años de edad, su hijo Ángel, de nueve y su niñera Rosario Báez Betancourt, también de treinta y cinco años⁹. Para este momento, se declara viudo y para más señas inmigratorias señala que es comerciante (merchant)¹⁰ y otorga como referencia

su amistad con Peter Klindt (otro deudo familiar – cuñado de Pedro A. Salas C. según pudimos saber – que aparece citado en los obituarios de los Salas). Su head tax.status se indica IN TRANSIT ¹¹, por lo que ignoramos si se queda de forma permanente en este país, pues varias veces lo tenemos registrado en la lista de pasajeros que arriban a Nueva York por Ellis Island. Hay varias entradas: 1904, 1912, 1920 y todavía hallamos una fechada en 1935.



El Nuevo Diario. Caracas, 7 de abril de 1920, p. 4

Fuentes:

Sueiro Villanueva, Yolanda.

♦ Inicios de la exhibición cinematográfica en Caracas. Caracas, Ediciones de la FHE, 1997.

♦ Carlos Badaracco. Mimeo. Inédito

⁹"Lista de pasajeros que arriban a Ellis Island" en FamilySearch.com, Nueva York, 15 de abril de 1920. Documento disponible en: <<https://www.familysearch.org/ark:/61903/3:1:3Q9M-C9T4-LS9TF?i=917&cc=1368704&personUrl=2Fark%3A%2F61903%2F1%3A1%3AJ6-HY-T3g>> Revisado el 15 de noviembre de 2019.

¹⁰Idem.

¹¹Idem.



Ocultas tras la **desesperanza**

El drama psicológico y el desplazamiento emocional movilizan el largometraje **Un destello interior**, de los Hermanos Rodríguez

UN destello interior

implacable, las disyuntivas vitales y la exasperación ante la imposibilidad de resolverlas. Narrativamente, los cineastas optan por crear una atmósfera subyugante envuelta en un ritmo fantasmal, que penetra en la profundidad de la mujer usando, en paralelo, la frescura de la niña: la luz que destella y que contrasta con un mundo oscuro.

El ambiente urbano y áspero es mostrado, sin embargo, mediante una cámara preciosista, no indulgente, que se mimetiza con la naturaleza. Cada elemento del ambiente es retratado resaltando el detalle y su intimidad, abriendo un paso secreto,

Luis Laya

"Pues tú eres calma, madre, trémula luz del fondo"

Nada casual, la escogencia de ese verso de Paul Celan como epígrafe, marca el "fondo" de la cinta de Andrés y Luis Rodríguez de una manera tan sutil como inesperada. Así, Silvia, personaje central, parece resurgir de los infiernos para revelarse como madre, después de todas las desgracias padecidas y sobre todo, sobreponiéndose a un sino desgarrador.

Afincando la intención del poeta suicida, y transitando una estética documental y reposada gracias a largos planos sin afeites aparentes, *Un destello interior* nos va adentrando en el mundo de esta sobreviviente, ofuscada por una situación de opresión múltiple. Mujer de la clase obrera, aquejada por la precariedad y una enfermedad terminal, suma a su pandemónium personal el cuidado obligado de una encantadora niña, Sara, su hija.

El mundo de Silvia se interna en la percepción desesperante de un final odiado e ineludible. Lidiando sola y asediada por sus demonios; un marido preso, poco dinero, la muerte que espera



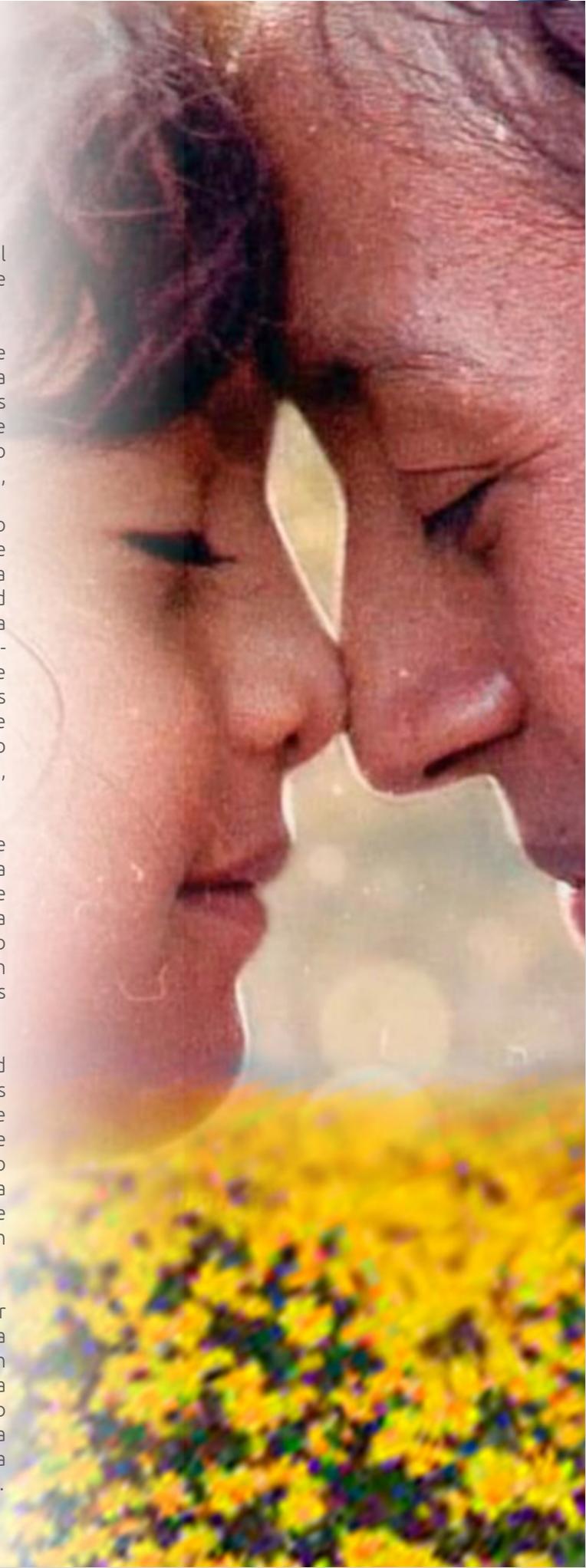
casi contemplativo, hasta su interior. El ojo del espectador pasea por un camino privado, que prepara la detonación, los anti clímax.

Por otro lado, la relación entre madre e hija se desdibuja y trastoca constantemente. Silvia, la mujer que sufre la inminencia del destrozo, es conducida sin que lo sepa a través del destello de Sara, que la regresará a la vida, desde el pequeño hálito que le permanece. Semilla a la que se aferra, por madre, por designio; por destino y naturaleza. Un pequeño desfile de personajes asoma el presidio psicológico de Silvia, así como su incapacidad de perdonar y trascender. El cuerpo, débil y enfermo, a punto de colapso, presagia su decisión de fatalidad adelantada, una exasperación inmediata que la obliga al egoísmo. Las vistas –abreviadas, económicas– de un tránsito interior, nos brinda claves a través de lo onírico, enseñando símbolos a través de figuras misteriosas. El túnel, el niño sin camisa. La visión de pesadilla y las convulsiones van armando un cuadro surrealista que nos permite fijar un alma en pena, desconectada prematuramente de la sindéresis.

Notable y alarmante la escasez de diálogos que puedan acotar con contundencia el viaje de Silvia hacia su redención, justo al borde de la extinción de toda esperanza. Los encuentros con la predicadora fanática, una madre poco empática, y el ermitaño sumido en la indigencia, el padre ausente, configuran el universo familiar por donde Silvia esparce sus símbolos, como dados o piezas de dominó.

Los diálogos, desprovistos de expresividad y calidad específica, parecen entonces haberse escritos sólo como referencias de un discurrir interior que arropa todo. Esa desprolijidad textual, aunque claramente derive de una elección de forma, no necesariamente aporta a la película. Se extraña una mayor riqueza verbal, un coloquio más potente –aunque económico–, acorde con la evolución emocional de Silvia.

Asimismo, la contraparte de Silvia y Sara, la mujer exitosa y su hija adolescente típica, no es presentada con equilibrio. Se extraña una mayor profundización y verismo en su contrapunto, para que trascienda la nota al margen, quizás estereotipada. Y no sea mero apoyo en la construcción de la escalera que servirá a Silvia para reconquistar su trémula luz, trepar hasta su ternura y reencontrarse con su destello perdido.



Panita, sufrí, rumbón

Vuelve a la vida de los Hermanos Hueck se abre paso de buena manera en el cine de "corte familiar"

Luis Laya

El filme inicia arrojando una inmensa duda sobre su narrativa: "Dios, ¿qué nos espera?" Mejorable, la secuencia en off que explica el contexto del protagonista -lo que deberíamos desentrañar por nuestros propios medios en una propuesta participativa- nos quita la cereza de la boca. Cierto que dicha intro se pudo tratar de manera más sutil, sustituirla por un relato tangencial, por ejemplo, pero seguramente los paternales Hermanos Hueck, "haciendo la tarea" por su público, decidieron a favor de la comprensión inmediata. Pronto, dejas atrás la incomodidad y se abre paso una sensación confortable de entender plenamente qué diablos pasa allí.

Nos topamos de inmediato con el primer flashback, recurso que junto al "tiempo abolido" será utilizado con buen gusto y en dosis moderadas a lo largo de la peli. En *Vuelve a la vida*, los viajes en el tiempo y rupturas de planos para caracterizar mejor las situaciones y anotar datos psicológicos necesarios, se aplican muy bien, hasta con belleza en ciertos casos, y, durante la presentación de los personajes, con un notable rigor en ambientación y caracterización.

Por primera vez en muchos años en una cinta nacional, se nos dice que estamos "en 1983" y de verdad parece que estamos allí. No hay carros de 1989, ni moda hippie, ni electrodomésticos inalámbricos. La dirección de arte y observación acuciosa de quienes vivieron esta época plenamente, le otorgaría a la peli ese look creíble que te hace sentir relajado, listo para participar en el cuento como un buen voyeur. Que de eso se trata en alto grado el cine, de penetrar en un guión sin que te des cuenta de sus subterfugios y trampas; sólo fluyendo.

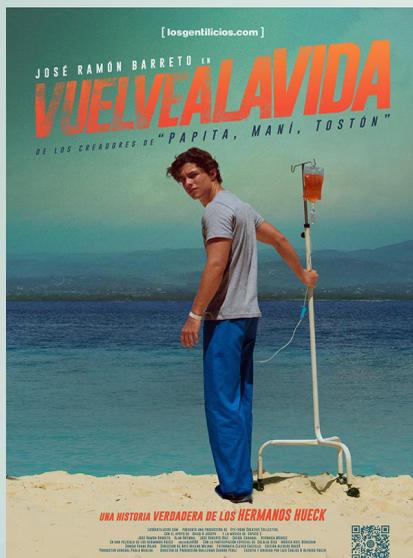
Para los desavisados como yo, resulta un placer desconocer algunos detalles previos -vía sinopsis aguafiestas-. Dejarse sorprender deviene disfrute; algo que se agradece en la pantalla. *Vuelve a la vida*, con sus guiños a la idiosincrasia clase-media-venezolana de los 80 y 90, bien pronto te envuelve en su historia "basada en hechos reales". Y para ello, nadie te previene de su ingrediente esencial. La noticia "bomba" se guarda como un tesoro. El guión te va llevando por aparentes futilidades, anécdotas y tópicos, acompañando el recorrido del protagonista desde la inocencia al estupor, con sus paradas en la angustia, el dolor y la desesperanza. Finalmente, arriban al primer plano los valores del buen "cine familiar": la amistad, la tenacidad, la frustración trastocada en deseos de vivir y la fuerza del amor.



VUELVE A LA VIDA



Una gloria para esta película, dirigida por los realizadores de la ya célebre *Papita, maní, tostón* (2013) es no dejarse embaucar por la tentación de lo lacrimógeno. Tomando en cuenta que el filme versa sobre la epopeya de un paciente grave, presa de una enfermedad letal, no es un dato despreciable que su transcurrir esté salpicado de humor y verismo. Usando ese balance, la peli logra rehuir los códigos telenoveleros, situándose en el respetable nicho del cine dramático. El resultado es extrañamente alegre: Cine-cine, sin exceso de patetismo ni situaciones estereotipadas propias del melodrama televisivo.



sucesores a bordo de la Generación Z (nada que ver con Mazinger).

La jocosidad y forma de ser despreocupada, el acento en la camaradería, las rumbas como centro de la vida y los afanes para perseguir –y fraguar– una vida convencional bajo la fórmula “estudios + evasión + matrimonio = estabilidad económica”, persisten –de manera delirante– en una sociedad que ha sufrido más embates que Indonesia cuando explotó el volcán Krakatoa.

Por otro lado, toda película de drama familiar “que se respete”, con una situación de salud extrema padecida

Hagamos una escala en el elenco: sin alardes interpretativos, los actores descollan por su naturalidad, desapareciendo a favor de sus personajes. Se nota estudio y talento, más una dirección acertada. Los adolescentes y jóvenes se mueven con presteza por giros y situaciones que les son familiares, siempre convincentes, tomando en cuenta que han debido encarnar personas de los años 90. En ese sentido resalta algo interesante, un hallazgo, digamos, de carácter sociológico, que se trasluce en la investigación: parece observarse un hilo conductor identitario en la juventud venezolana, al margen de los modismos, gadgets y música de cada época en particular, se descubre una cohesión llamativa entre la Generación X, los millennials y sus

por uno de sus miembros, debe presentar una garantía: la posibilidad de identificarte, conmoverte; de llevarte a reír y llorar con los protagonistas para, al final, liberarte de la tensión merced a un impensado -pero predecible- “final feliz”. **Vuelve a la vida** muestra su mejor cara cuando estos gestos se logran, añadiendo de ñapa una coda rara, inusual, a caballo entre el documental y la ficción, que termina de develar la historia y refuerza el catálogo de “noticias bomba”. Experimento del que salen bien librados los Hermanos –Luis Carlos y Alfredo– Hueck para presentar un nuevo capítulo de su trayectoria por la cinematografía venezolana y auspiciando, más que probablemente, un provechoso estar en la taquilla.



Algunas ideas sobre el guion audiovisual



Carlos Tabares

¿Qué tienen en común el cine, la televisión, los servicios de streaming y las redes sociales?

Están llenos de historias. Miles de historias. Cientos de horas de contenidos.

Sea cortometraje o largometraje, documental o ficción, un programa de concursos, un noticiero, un micro informativo, una cuña o un video para las redes, todo contenido audiovisual empieza con un guion.

Si te interesa realizar audiovisuales, en cualquiera de sus variantes, entonces te conviene saber lo que es un guion.

Desde la práctica del oficio, un guion es un texto **escrito**, específicamente, para **orientar** la realización de una obra a través de la **descripción** de los **recursos expresivos propios** del medio **audiovisual**.

Hemos subrayado, a propósito, algunas palabras en esta definición. Revisarla, punto a punto, nos dará una mejor comprensión de su significado.

El guion es un texto **escrito**; es decir, se compone de palabras en un papel. En eso se parece a la literatura, el ensayo y la poesía. ¡Pero, solamente en eso! Lo primero que debemos entender es que el guion NO es literatura, ni es poesía.

En la literatura y la poesía, el texto escrito es la obra de arte en sí misma y, además, suscita tantas interpretaciones como lectores tenga. En el guion audiovisual no es así. El guion no es una obra literaria; ni siquiera es una obra en sí misma. Jean-Claude Carrière, el gran guionista francés, afirma: “el guion es un estado transitorio, una forma pasajera destinada a metamorfosearse y a desaparecer, como la oruga que se convierte en mariposa”.

Para servirnos de otra analogía, el guion es a la película lo que el plano es a un edificio. Es una guía que comunica a todos los participantes en la obra el objetivo común que debemos alcanzar y permite, así, organizar su realización. El edificio es la obra de arte. El plano es la herramienta que ha permitido ejecutarla.

Pasa lo mismo con el guion. Una obra audiovisual exige, por lo común, el concurso de una multitud de personas, un grupo de profesionales, especialistas cada cual en un área determinada, que deben ponerse de acuerdo para realizarla. El guion es la herramienta de trabajo que **orienta** esos esfuerzos. Es, literalmente, una guía. De ahí su nombre.

Otra diferencia notable entre el guion y los géneros literarios consiste en que el guion está escrito

¹Carrière, Jean-Claude, Bonitzer, Pascal. (1991). *Práctica del guion cinematográfico*. Paidós.



valiéndose de la **descripción** de acciones acometidas por los personajes de un modo que resulte unívoca su lectura, sin ambigüedades.

Voy a darte un ejemplo que puede clarificar el asunto. Fíjate en esta escena, tomada de un guion real que alguna vez, hace muchos años, tuve ocasión de leer:

ESC. 15: EXT. VALLE DE CARACAS - DÍA.

Caracas amanece enratonada.

CORTE A:

Pide, ahora, a diez personas distintas que te den su propia interpretación de esta escena. ¿Cómo la harían? ¿Qué pondrían delante de la cámara? ¿Cómo sería su puesta en escena? Te aseguro que no encontrarás dos que sean iguales, ni siquiera parecidas. Podemos señalar varias deficiencias en esta escena, pero nos vamos a concentrar en la más obvia. Este guion no describe acciones que sean acometidas por personajes en un tiempo y espacio específicos.

“Caracas amanece enratonada” podría ser el título de un poema, pero no funciona como descripción para una escena que ha de ser representada frente a las cámaras. Es demasiado amplia y ambigua como para fomentar una lectura unívoca, que es lo que el guion exige.

En lugar de valerse de las figuras retóricas, recurso propio de la literatura y la poesía, la escritura de un guion precisa de los **recursos expresivos propios** del medio **audiovisual**; es decir, imágenes y sonidos concretos. Todo cuanto se escribe en un guion debe ser, permítasenos el uso del neologismo, “audiovisuable” o, lo que es lo mismo, debe ser capaz de expresarse con imágenes y sonidos. Citando a Jaime Humberto Hermosillo, Guillermo del Toro dice: “Todo adjetivo que se escribe en la página de guion tiene que ser comprobable por la cámara o el sonido”. Y lo ejemplifica así: “Hay muchos guiones muy malos que dicen: ‘Juan entra a la habitación, claramente abrumado por su pasado, del que no puede escapar’. ¡No mames! ¿Qué vas a filmar? Juan entrando al pinche cuarto”. El adjetivo “abrumado” debe ser verificable de alguna manera, en acciones del personaje que, mediante la puesta en escena, puedan ser registradas por la cámara y/o el micrófono. De lo contrario, no cumple ninguna función dramática en el guion.

A DESTACAR: El guionista se vale de las figuras retóricas en el contenido de lo que está contando, pero no en la forma de su guion.

Para mí, el guionista no es un literato, ni un poeta, ni siquiera un escritor. El guionista es un cineasta. Así debe pensar y expresarse, como cineasta.

El guion no es una ciencia exacta. No admite fórmulas ni recetas. Y, sin embargo, hay un principio que siempre funciona. No lo inventé yo, pero intento usarlo cada vez que escribo un guion. Es simple y directo: “¡Haz que me importe!”. Si consigues, con tu guion, fomentar la empatía de la audiencia hacia tus personajes, que le importe aquello que les ocurre; si generas el suficiente interés para que la audiencia acompañe al personaje desde el principio hasta el final de la historia, sabrás que has hecho lo correcto.

A DESTACAR: La base de la escritura del guion es la dramaturgia. No perdamos nunca de vista que dramaturgia viene de “drama” y que “drama”, en griego, significa “acción”.

“Sí, okay, ya entendí, pero ¿cómo se escribe un guion?”.

En bibliotecas y librerías hay cientos de manuales para aprender el oficio de guionista. Todos tienen su utilidad. Te cuento aquí, muy resumidamente, cómo lo hago yo.

En esta primera entrega, abordaremos el proceso de creación de un guion audiovisual desde la idea hasta la sinopsis argumental.

Lo primero, siempre, es una idea. Todas las obras de arte, en la pintura, la arquitectura, la música, la literatura o el cine, provienen de ahí: de la idea. Las ideas son como la “fuerza”. Están en todos lados, a tu alrededor, y también dentro de ti, en tus recuerdos, en lo que has vivido, en lo que imaginas vivir, en lo que te hace sonreír, en lo que te arranca lágrimas, en tus sueños y en los insomnios. Hay ideas en todos lados. Entrénate para reconocerlas. Y, sobre todo, para capturarlas en papel y convertirlas en un guion. Te habrá pasado, más de una vez, que ves una película o una serie que te gusta y dices: “eso se me había ocurrido a mí”. Sí, es cierto, esa idea llegó a ti, pero no la escribiste y alguien más lo hizo antes que tú. Que no te pase más. Tan pronto encuentres una idea, escríbela y haz algo con ella.

Bien. Ya tienes la idea. ¿Cómo convertirla en un guion?

La pregunta que todo guionista debe saber responder cuando se propone escribir es “¿De qué va tu historia?”. Es esencial que, al menos tú, sepas la respuesta.

Para establecer de qué va la historia hay distintas herramientas. Veamos algunas.



La premisa.

Según Lajos Egri², “la premisa es una sinopsis miniatura. Orienta el camino que ha de seguir la escritura. Representa la fuerza que impulsa todo cuanto ocurre”. La premisa responde a la pregunta “¿De qué va tu historia?” en una sola línea.

Por ejemplo: “Un gran amor desafía incluso a la muerte”.

Esta es la premisa de *Romeo y Julieta*, la tragedia de William Shakespeare.

Dice Egri que la premisa está compuesta por tres elementos: 1.- Personaje, 2.- Conflicto y 3.- Resolución. ¿Los ves en la premisa de *Romeo y Julieta*? En el “gran amor” están los personajes (los amantes); en el verbo “desafiar” se representa el conflicto y en la “muerte” está la resolución. Fíjate como una obra dramática que ocupa decenas de páginas puede resumirse con efectividad en apenas una línea. Eso es una premisa. Una vez que la consigas, dice Egri, pégala en una pancarta frente al lugar en el que escribes. Cada vez que sientas que no sabes a dónde vas, léela en voz alta.

El logline.

Máxima de la industria del cine: “Si no puedes contarla en pocas palabras, no sabes de qué va tu historia”. Y es cierto. No importa cuán compleja sea tu historia, debes ser capaz de expresarla en pocas palabras.

El logline es una herramienta que responde a la pregunta “¿De qué va tu historia?” en no más de dos líneas.

Este logline corresponde a la película *West Side Story* (Robert Wise, 1961 o Steven Spielberg, 2020). Si te fijas bien, verás que es la misma premisa de *Romeo y Julieta* (“Un gran amor desafía incluso a la muerte”), pero ampliada.

Un buen logline se compone a partir de tres preguntas generadoras: 1.- ¿Quién? (representa a los personajes principales de tu historia); 2.- ¿Qué? (¿Cuál es el objetivo de tus personajes? ¿Y su motivación?); 3.- ¿Por qué? (¿Qué arriesga tu personaje principal? ¿Qué apuesta? ¿Qué pasa si no consigue la meta que se propuso?).

Veamos entonces: “Dos jóvenes enamorados, pertenecientes a bandas rivales, tratan sin éxito de escapar de la violencia para buscar juntos una vida mejor”.

1.- ¿Quién? Los dos jóvenes enamorados son los protagonistas de la historia. Las bandas rivales representan a los antagonistas.
2.- ¿Qué? Escapar de la violencia representa el objetivo de los protagonistas; Buscar juntos una vida mejor es la meta y la motivación.
3.- ¿Por qué? Lo que los personajes arriesgan son sus propias vidas. Y la frase tratan sin éxito nos habla del signo trágico de la historia. Nos revela que no han de conseguir

aquello que se proponen.

Mira estos loglines e intenta determinar el quién, qué y por qué en cada uno:

“Al descubrir que está muriendo de cáncer, un profesor de química empieza a traficar metanfetaminas para heredar el dinero a su familia”. *Breaking Bad* (Vince Gilligan, 2008-2013).

“Siete seres superiores, guiados por un alquimista, abandonan todas sus posesiones y emprenden un viaje hacia la Montaña Sagrada para alcanzar la inmortalidad”. *La Montaña Sagrada* (Alejandro Jodorowsky, 1973).

El Story Line.

El Story Line es una herramienta que responde a la pregunta “¿De qué va tu historia?” en un texto entre cinco y siete líneas, no más. Como tienes más espacio que en la premisa o el logline, en el Story Line puedes desarrollar más tu historia e, incluso, usar el nombre de tus personajes principales. Fíjate en este ejemplo:

“Justo antes de jubilarse, el detective Somerset es asignado para detener a un asesino en serie que asocia sus crímenes a los pecados capitales. Cuando Somerset y el impulsivo detective Mills lo acorralan, descubren que, buscando provocar su ira, las últimas víctimas del asesino han sido la esposa y el hijo de Mills. En vano intenta Somerset evitar que Mills haga justicia por mano propia”. *Se7en* (David Fincher, 1995).

¿Ves cómo se expone la historia entera, de principio a fin, en apenas cinco líneas? Todos los elementos del drama están ahí: personajes, conflicto y resolución. Pero, además, presentada de modo atractivo. Esa es la intención de un buen story line. El guionista venezolano y gran maestro Gustavo Michelena escribió una de mis películas favoritas. He aquí el Story Line. Fíjate:

“Una familia obrera va a pasar la Semana Santa en la costa. Después de una comida, la Abuela muere en la playa. Ante la falta de autoridades por el asueto, la familia intenta trasladar a la abuela haciéndola pasar por viva, pero el cadáver es robado por unos motorizados. Dos niños, uno ciudadano y otro costeño, rescatan el cadáver de la anciana, forjando así una amistad que los hace crecer”. *Domingo de Resurrección* (César Bolívar, 1982). Cinco líneas son suficientes para describir la historia entera de un modo atractivo.

La sinopsis.

La sinopsis es el resumen, por excelencia, de la historia a narrar en tu guion. Es la herramienta más difundida. Por lo general, cuando vas a presentar un proyecto

² Egri, Lajos. (1960). *The Art of Dramatic Writing*. Nueva York: Simon and Schuster.



audiovisual para buscar financiamiento, la sinopsis es lo primero que te piden. Así que es la puerta de entrada de tu guion. Asegúrate de que sea atractiva y esté muy bien escrita.

Si bien no hay reglas en este oficio, por lo común, las



sinopsis suelen ser de una página o de tres. Todo lo que has aprendido sobre premisa, logline y story line te sirve para escribir una buena sinopsis, pero, además, puede serte útil esta adaptación que he hecho del método del maestro brasilero Doc Comparato³.

Hay cinco pautas a seguir para componer una sinopsis:

1.- MUNDO ORDINARIO: el estado de las cosas antes de que emerja el conflicto.

2.- ALGO OCURRE: se rompe el equilibrio, una acción tiene por consecuencia que surja el conflicto.

3.- ALGO DEBE HACERSE: el conflicto crece, escala hasta que se hace intolerable para los personajes, demandando una acción.

4.- ALGO ES HECHO: estalla la crisis, la historia alcanza su clímax dramático. Es el momento de resolver el conflicto. La confrontación final.

5.- RETORNO AL EQUILIBRIO: el desenlace de la historia. Para bien o para mal, el conflicto se resuelve y la historia llega a su final.

Mira cómo se aplican estas pautas en la sinopsis de una hipotética adaptación del cuento clásico *Caperucita Roja*:

1.- MUNDO ORDINARIO: “Caperucita Roja es una niña de 8 años que vive junto a su madre en un pequeño pueblo. Ha sido apodada así por usar siempre una capucha roja que su abuela le hizo”.

2.- ALGO OCURRE: “Cierta día, su madre le encomienda llevar una cesta de frutas a la abuela, que está postrada en cama en su casa, al otro lado del bosque. La madre advierte a Caperucita que debe atravesar el bosque sin detenerse por ningún motivo. A mitad de camino, la niña encuentra al Lobo, animal feroz y astuto con el que Caperucita, contradiciendo el consejo de su madre, entabla conversación”.

3.- ALGO DEBE HACERSE: “El Lobo, al tanto del propósito de Caperucita, fragua un macabro plan: aprovechando un atajo, llega antes a la casa de la abuela, a la que devora en el acto. Cuando Caperucita se presenta, el Lobo se hace pasar por la anciana con intención de comerse también a la niña. Caperucita no advierte el peligro y cae en la trampa del Lobo, pero justo cuando el animal está por tragársela...”.

4.- ALGO ES HECHO: “Caperucita grita pidiendo auxilio. Un valiente leñador que pasa cerca irrumpe en la casa, liquida al Lobo...”.

5.- RETORNO AL EQUILIBRIO: “...y salva a Caperucita”.

¿Lo ves? En apenas una página se resume la historia entera, estructurada alrededor del conflicto dramático, con acciones que ejecutan los personajes desde el inicio hasta el desenlace. Eso es una sinopsis argumental.

A DESTACAR: Hay dos clases de sinopsis, la argumental y la promocional. La sinopsis argumental sintetiza lo esencial de la trama: exposición, desarrollo y resolución del conflicto. Es la que usamos cuando queremos presentar el proyecto para buscar financiamiento. La sinopsis promocional, en cambio, expone y desarrolla el conflicto, pero sustituye la resolución por una intriga que invite a ver el filme. Es la que usamos cuando queremos promocionar la película ya terminada. No las confundas. Cada una tiene su utilidad.

Teniendo la sinopsis, tienes ya la base para desarrollar el guion de tu película.

En la próxima edición te mostraremos cómo avanzar desde la sinopsis hasta el guion definitivo.

A DESTACAR: : ¿La palabra “Guion” lleva tilde? Dice la Real Academia Española de la Lengua: “Se escribe sin tilde: guion. Desde la publicación de la última edición de la ortografía académica en 2010, guion debe escribirse sin tilde por ser monosílabo a efectos ortográficos”.

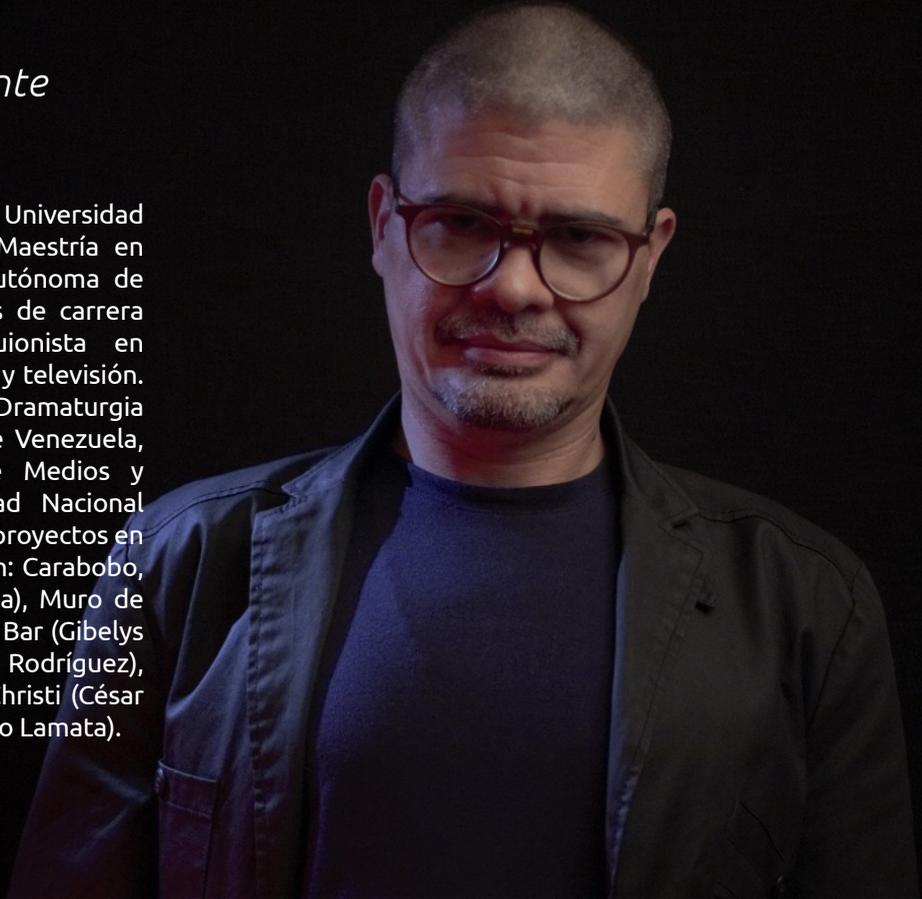
³ Comparato, Doc. (1993). *De la creación al guion*. Instituto Oficial de Radio y Televisión, RTVE.



Carlos Tabares

guionista, realizador y docente
(Caracas, 1974).

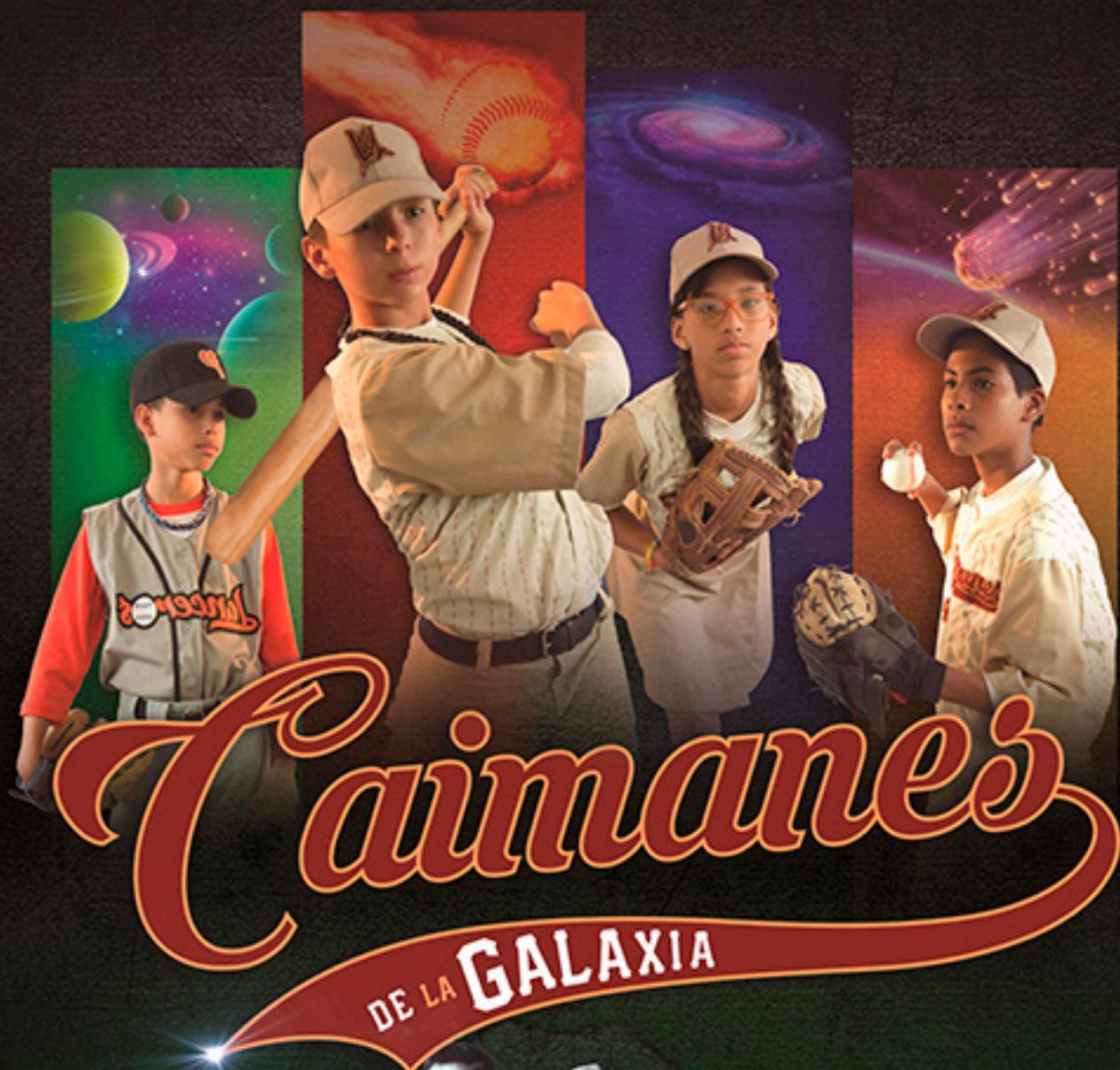
Licenciado en Artes, mención Cine, por la Universidad Central de Venezuela. Egresado de la Maestría en escritura de guion de la Universidad Autónoma de Barcelona, España. Con más de 25 años de carrera profesional, ha participado como guionista en numerosos proyectos de ficción para cine y televisión. Se ha desempeñado como profesor de Dramaturgia y Guion en la Universidad Audiovisual de Venezuela, Escuela Nacional de Cine, Escuela de Medios y Producción Audiovisual y la Universidad Nacional Experimental de las Artes. Algunos de los proyectos en los que ha participado como guionista son: Carabobo, caminos de Libertad (Luis Alberto Lamata), Muro de sombras (Luis y Andrés Rodríguez), Tango Bar (Gibelys Coronado), Hijos de la sal (Luis y Andrés Rodríguez), Fábrica sin patrón (Mabel Silva), Corpus Christi (César Bolívar), Azú, alma de princesa (Luis Alberto Lamata).



Bibliografía mínima sobre escritura de guion.

- BAIZ QUEVEDO, Frank. (1993). La Ventana Imposible. Una mirada al guion de cine. Caracas: Fundarte / Alcaldía de Caracas.
- CARRIÈRE, Jean-Claude y BONITZER, Pascal. (1991). Práctica del guion cinematográfico. Barcelona: Paidós.
- FIELD, Syd. (2004). El libro del guion. Fundamentos de la escritura de guiones. Madrid: Plot Ediciones.
- MAMET, David. (2001). Los tres usos del cuchillo. Sobre la naturaleza y la función del drama. Barcelona: Alba Editorial.
- McKEE, Robert. (2006). El guion. Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones. Barcelona: Alba Editorial.
- SEGER, Linda. (1999). Cómo convertir un buen guion en un guion excelente. Madrid: Rialp S.A.
- SNYDER, Blake. (2010). ¡Salva al gato! El libro definitivo para la creación de un guion. Barcelona: Alba Editorial.

Una Película de Ignacio Márquez

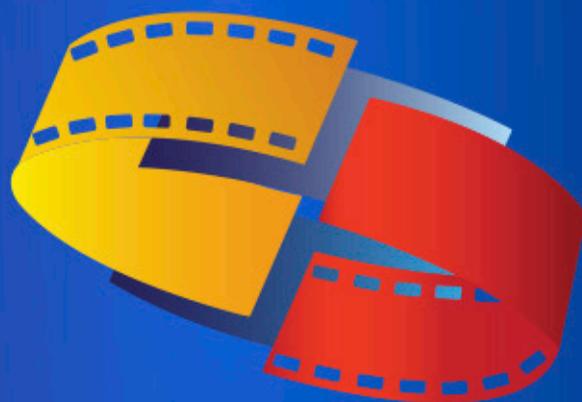


CARLOS: Franklin Fernández / BÁRBARA: Armaia Peña / RADIO RAINER: César Piccid / ANDY: Eros Bando / WILMER: Leonard Abreu
MARCELA: Rocio Peña / SILVA: Vito Leonardo / DON JULIÁN: Jorge Canelón / ANA MARÍA: Jariana Armas

DIRECCIÓN - GUIÓN - EDICIÓN: Ignacio Márquez / PRODUCCIÓN EJECUTIVA: Fundación VILLA DEL CINE (Venezuela)
DIRECTOR DE PRODUCCIÓN: Gerson Duque / DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA: Sergio Castillo / DIRECTOR DE CASTING: Luis Castillo
DIRECTOR DE ARTE: Andrés Hernández / DISEÑO SONORO: David Álvarez / MEZCLA DE SONIDO: Alan González
MÚSICA ORIGINAL: Gabriel Delgado



Hablamos Distribución



Amazonia *Films*

