Toda memoria esconde un recuerdo

Asómate, hacia adentro.

Luis Armando Roche

ASÓMATE
HACIA ADENTRO

TODA MEMORIA ESCONDE UN RECUERDO

de

Luis Armando Roche

(ENTRETELONES DE CINE, TEATRO, ÓPERA Y VIDA...)

© 2010 LUIS ARMANDO ROCHE DUGAND

(Versión No. 17 -- 14/05/10)

A mis colaboradores y AMIGOS en LAS ARTES y otros

A Fafá, mi compañera y amiga.

"For a thousand years I will wait for you..."
Michel Legrand, compositor de "Les Parapluies de Cherbourg" un film de Jacques Démy

---

"Il faut se dépêcher de rêver"
Juliet Berto, actriz.

"...de petite cause en petite cause, ça finit par faire une vie"
(De pequeñas situaciones en pequeñas situaciones, ellas terminan convirtiéndose en una vida)
Marcel Duhamel , editor de la colección Serie Noire, escritor y actor.

"En el llano no hay arriba y no hay abajo, ni antes ni después" y que "cuando creo que estoy yendo puede ser que esté volviendo". Dicho llanero venezolano

---

"Hay que mantener fresca la capacidad de ser maravillado"

J.M. Cruxent, antropólogo

"Fuck everything, but the circus"
"Speak to me... low... but soon!" (Háblame... bajo...pero pronto") como lo canta Sarah Vaughan)

Ogden Nash, poeta

"El más gran placer para un artista es interpretar el arte a su "manera" y su más gran dolor es dudar de esa interpretación"

"Esa Bella Humanidad"
KIT – seudónimo del caricaturista y "deshumanista" Mauricio Roche, mi tío

---

"Me he dado cuenta últimamente que se me hace relativamente fácil llorar cuando me encuentro frente una obra, musical y actoral auténticamente libre y artística, pero también me encanta llorar de risa. "No" a la sensiblería telenovelesca, "Si" a la creatividad auténtica.

Luis Armando Roche 2/8/08

"Sábado, 3 de octubre de 1992, son las 2 de la mañana en la Exposición universal de Sevilla...cerca de un vendedor de perros calientes..."Qué pena grande y dolor!". Se murió Camarón... (de la Isla, uno de los grandes cantantes de flamenco de todos los tiempos)

Mario Bois - Colección Grandes Cantaores del Flamenco –
Les Chants du Monde LDX 274 957

"...crear en toda libertad, "ya que", la mente es lo único totalmente libre con lo que nace todo ser humano"

"Somos andaluces, caribeños, somos venezolanos y, antes que todo, ciudadanos del mundo"

"¿Qué hay detrás de una ola?" – Pensando en alta mar.

Luis Armando Roche

CARACAS, DÍA DEL ANIVERSARIO DE NOVENTA Y DOS AÑOS DE MI QUERIDA HERMANA/MADRE

¿Qué viene antes: el recuerdo, el presente o el futuro? A veces me parece que no sé...

Pero voy a empezar por el futuro. El amor va más allá de la vida. La memoria perdura a los afables, pertinentes seres y las experiencias intensas. Liliane Roche, serás siempre "mi hermana más querida", "mi madre escogida", te tendré siempre en la memoria del más allá y siempre estaré a tu lado cuando nos hayamos transformados en "piedritas de un jardín público o en plumas de alas de aves" (dixit Alexander Von Humboldt en AIRE LIBRE).

El presente es el más chévere. En el vivimos y reímos y comemos y tomamos y bailamos y hasta, a veces, logramos apurruñarnos... El presente es "ya", es "toma este beso y otro abrazo, querida hermana", es "¿a dónde quieres almorzar este domingo?", es "te quiero mucho".

El pasado es "Te vas a quedar casa de Xavier y Liliane" dice mamá, y yo replico con placer, "Youpi!, viva Redy, viva Rough, viva mi querida amiga/hermana Marinucia, viva la pistola de piratas que guardo bajo la almohada para aplacar a los ladrones que no creen en niños ya que saltan mi cama sin desvelarme..."

Gracias por tu gentileza, tu humor y sonrisa. Gracias a toda tu familia por compartir conmigo tantas veces vuestra casa y vuestro corazón, tanto en Caracas, Nueva York como en Boston y hasta "antes aún" tan cerca de la placentera placenta de mi madre.

Luis Armando Roche Dugand

PREFACIO PERSONAL y AGRADECIMIENTOS

Además de anécdotas de mi pasado artístico, el contenido de esta memoria está basado en artículos, reflexiones, observaciones hechas durante la realización de clases actorales, extractos de cartas mías y de otras personas relacionadas con el arte, la literatura, el cine y el teatro.

Le pido indulgencia al lector si me repito, pero cómo decía Voltaire cuando le dijo un alumno que se estaba repitiendo "…y seguiré repitiéndome hasta que usted entienda". Además pido excusas por posibles errores y omisiones que han podido colarse, sin querer, en el texto o en las ideas.

Quiero dar las gracias, antes que todo, a Marie Françoise Barré de Roche, mi esposa y compañera de los últimos treinta años, durante los cuales compartimos momentos difíciles, felicidades, sustos y placeres. Productora y cómplice de trabajo y vida desde la época del *"El Secreto"* hasta el presente día. Cine, teatro, ópera y cotidianidad.

Igualmente a todas las personas que me ayudaron durante el trabajo: técnicos cinematográficos, actores, profesores y amigos.

PRÓLOGO
de
Octavio Armand[1]

Cine qua non

Memoria y olvido: proverbiales extremos que se tocan en un personaje de ficción y otro real, Ireneo Funes y Alois Alzheimer

El primero, un compadrito de Fray Bentos, hijo de la planchadora del pueblo y quizá de un médico, un tal O'Connor, sería capaz de recordar, según unas páginas de Borges, todas las páginas de Borges, sus puntos, sus comas, sus paréntesis, las infinitas y a veces perversas alusiones que incorporan a Robert Louis Stevenson y Macedonio, las Upanishads y unas tablillas en lineal b, Franz Kafka y Lugones, el Quijote de Pierre Menard y el otro, que letra a letra lo insinuaba, la Biblia y las Mil y una noches, las cenizas de una biblioteca y, sobre una lápida que parece una portada, un epitafio en inglés antiguo que reza *and ne forhtedon na*.[2]

El segundo, ay, un médico de cuyo nombre no quisiera olvidarme.

La Memoria -- así, en singular -- de Luis Armando Roche, cine qua non para la historia de la pantalla grande en Venezuela, no tiene alzheimer sino funes. Dos, para ser precisos: José Funes, maquinista y amigo, y Louis de

[1] Poeta cubano y amigo, viviendo en Venezuela.
[2] Borges está enterrado en la tumba 735 del cementerio ginebrino de *Plainpalais*. Sus últimas palabras parecen un doble desafío, tanto en anglosajón como en español: "y sin temer nada."

Funes, el actor cómico francés de origen sevillano. Si bien toda buena memoria recuerda que olvida, en ésta, también singular por ello, es notable el esfuerzo por evitar lagunas o mares de olvidos que pudieran reflejar ingratitud.

Ciertamente hay algo de Funes el memorioso en esta páginas, aunque la singular memoria aquí no es un infierno y el cuento no es una ficción sino un recuento: historia pormenorizada y sabroso anecdotario de una voluntad artesanal y creadora y del hacer y el quehacer que la revelan -- uso adrede la palabra en su estricta acepción fotográfica: hacer visible la imagen latente impresa en la placa, la película o el papel.

Hay algo también de Alzheimer. Afortunadamente no de la enfermedad, esa pesadilla que es como otro mal de sueño transmitido sin zumbido por invisibles tse-tses, sino del despierto científico, a quien el mal debe su fatídico nombre. Luis Armando Roche revela -- vuelve la palabra -- una ciencia que no poco tiene de paciencia: estudios, experimentos, técnicas, apuestas, manejos, aprendizaje a mano y de primera mano en los cuales más de una vez se arriesgó el pellejo y el bolsillo.

Entresaco dos anécdotas de terceras personas recordadas por la primera. Pareciera que Peter O'Toole debe su nombre propio a su impropio *tool*, como también se le dice al pene en inglés callejero: "O'Toole, el actor principal, era un ser creativo pero difícilmente tratable. Provocador, hizo todo lo posible para que lo botaran del barco. Durante una comida se sacó el sexo y lo colocó sobre el biftec que le habían servido. Naturalmente, el capitán lo botó el próximo día ..."

Pasando de *Murphy's War* y del Orinoco a Higuerote y *Popsy Pop*, dejamos atrás la hamburguesa doble de O'Toole para tropezar con un símbolo sexual no reducible a sinécdoque, Claudia Cardinale, cuya parte es el todo. El paisaje venezolano, de por sí sobradamente hermoso, contó con ella mientras fue la niña en la niña de todos los ojos. Luminosa y descalza, como solía andar en su Tunisia nativa, a la vez inmediata como tentación y remota como posibilidad, ningún venezolano pudo acercarse para comprobar la célebre sentencia de Wilde: "La mejor manera de librarse de la tentación es caer en

ella. " Claudia no claudicaba: era perruna su fidelidad al marido, el productor italiano y distante Franco Cristaldi. Toda ella, y no el tool de O'Toole, merecía una cámara sutra.

El primer recuerdo de cine de Luis Armando Roche se remonta a sus cinco años. El futuro cineasta va al Teatro Caracas para ver y nunca olvidar a Charlie Chaplin en *La quimera del oro*. Una imagen cifrará entonces cuatro de sus pasiones cuando el vagabundo Charlot pretende saciar el hambre preparando uno de sus zapatos. El cine y el humor son dos de ellas. Las otras dos, menos aparentes, resultan igualmente decisivas: la gastronomía, desastrosa en la película, y el culto al movimiento y la velocidad, implícitos en la improbable conversión de la suela y los cordones en combustible. Con la desesperada ilusión de sobrevivir para desandar un día más, el vagabundo simbólicamente se come las futuras ruedas y alas que en mejor receta este cineasta aficionado al pilotaje de automóviles y aviones logrará empalmar.

Otra película que lo marcó desde niño fue *Fantasía* de Walt Disney, que ha visto diez veces, tanto en su versión original de 1940 como en la reedición del 2000. ¿Por qué se eleva la cámara a decamerón? Sin duda porque en Fantasía vio integradas dos otras grandes pasiones: el arte y la música. En la animación hay un presagio de la pinacoteca donde destacarían obras surrealistas de Magritte, Brauner y Camacho; y en la banda sonora original, donde Stokowski dirige, entre otras, piezas de Bach, Tchaikovsky, Stravinsky, Schubert y Beethoven, el niño se inicia en la formación que orientará su propio hermano, y a la cual sumará el aprendizaje de piano y composición, el jazz y la música popular y folklórica latinoamericana.

Debemos a *Las confesiones de San Agustín*, singularísimo antecedente de todas las memorias, buenas o malas, una sagaz observación: a veces uno recuerda que no puede recordar lo que quiere. Uno recuerda que olvida. De ahí quizá el sugerente título de la autobiografía de Marcel Roche, hermano del cineasta: *Memorias y Olvidos*. En las páginas finales, al nombrar a sus pocas amistades íntimas, la primera que señala es la del hermano "que tiene dieciocho años menos que yo y que bien podría ser mi hijo." No siempre

la sangre resulta escogida para los afectos nacidos de la simpatía, esos que con Goethe pudiéramos llamar afinidades electivas.

Sumando los papeles -- rallys de roles -- de estos hermanos que además son íntimos amigos, la memoria histórica venezolana quizá pueda vislumbrar, como intimidad, la época de Guzmán Blanco, bolivariana y afrancesada, rasgos resumidos en un hecho azaroso pero dicente: Emile Jacquin, el bisabuelo paterno, talla el arca donde son trasladados los restos de Bolívar desde la Catedral al Panteón, por lo cual recibe, del ilustre americano, la Orden del Busto del Libertador. Y todos, gracias al cronicón familiar, nos podríamos acercar al galicismo mental que Juan Valera señalara en quien sigue siendo figura paradigmática de la poesía en nuestra América, Rubén Darío.

Y ahora ¡luces, cámara y acción!, que, con más funes que funesto alzheimer, Luis Armando viene rodando.

Octavio Armand

Caracas 8 de noviembre 2008

CAPÍTULO 1
COCINAS Y LIBACIONES

No hay duda de que cocinar siempre ha sido para mí un placer, igualado solamente con la de comer sabroso. Mi padre era un ávido gourmet y desde muy joven lo seguí, junto con mi madre, a visitar los mejores restaurantes. Estos se conocían a través de La Guía Michelin, una guía francesa gastronómica que otorga estrellas, de diferentes gradaciones, a restaurantes de alta cocina.

Era después de la Segunda Guerra Mundial; yo tenía 9 años. El viaje a Europa se hacía, en general, por barco pues mi madre le tenía horror al avión. *La Compagnie Transatlantique (TRANSAT)* era una forma de comenzar a gozar, en pleno mar, la comida y los vinos franceses y, digámoslo sin dudas, acostumbrarse al particular carácter francés antes de llegar a Francia. Eran los transatlánticos *Île de France* y luego el *Normandie,* dos barcos donde la comida y la bebida seguían la tradición francesa de calidad. Era sorprendente ver como los productos eran tan frescos que parecían recién venidos del sitio de producción de *La France profonde*. El pescado parecía fresco. Aún no sé si lo pescaban diariamente. La carne si estaba refrigerada, pero rara vez congelada pues no existía aún la costumbre. La cava de los barcos ofrecía caldos excepcionales y también el *vin de table ordinaire* que el francés disfruta diariamente. Recuerdo, en particular, los *Côte du Rhône*, sabrosos, fuertes y frutados. Muchos años más tarde, con Jacques Espagne, mi querido amigo escritor parisino, los saborearíamos sentados en un café parisino mientras discutíamos lo que estábamos escribiendo juntos. También recuerdo el *Chablis* y el S*auvignon Blanc* los cuales degusté como aperitivos tanto en París, en la época de mis estudios de cine, como en Caracas hasta el día de hoy. La cocina en esos barcos era la tradicional francesa y allí aprendí a comer salsas. A propósito, siempre recordaré que mi padre decía: *Con esto estoy cavando mi tumba* en los momentos cuando recogía la salsa del plato con una cuchara especial.

En Francia seguí a mis padres en la búsqueda y visita de los restaurantes *estrellados*. Fue así como conocí el *Point en Vienne* cerca de París, en su mejor época. Fue la primera vez que me fue servido un *menú de dégustation* de 8 pequeños platos.

Francia, país del gran cocinero *La Varenne* creador del *duxelle*, pasta de hongos, échalote y mantequilla fundida tan típica de la cocina tradicional francesa, pero también de *Carême*, cocinero de Talleyrand, y de *Escoffier*, dos de los más grandes cocineros del siglo 19. Pero, mucho antes, en Venezuela, ya había mostrado interés por las arepas, el casabe, las hallacas, cachapas y otras viandas de mi tierra.

Cuando era muy pequeño, en Caracas, vivía cerca de una vaquera donde ordeñábamos, mi cuidadora Agripina Plánchez y yo. La leche era cremosa y caliente y a mi me encantaba, no sólo por la leche sino porque me encantaba ordeñar. En el patio de mi casa habían matas de mango que producían mangos de hilacha deliciosos. Aprendí a comer bien en mi casa. Mi madre era muy ordenada y sabía indicarle a la señora cocinera, María Vargas, como hacer platos que ella recordaba de su Colombia natal y de Francia de donde venía su padre. María le daba el toque criollo a las recetas.

Durante mi estadía en los Estados Unidos, aprendí a comer cereales para el desayuno, acompañados de cambures y a tomar jugo de naranja. Allí comenzó mi gusto por los huevos fritos con jamón. Ya, en Caracas, había comido "pericos" andinos. También tomaba café con leche, lo que aún sigo haciendo. En los Estados Unidos también aprendí a comer *hash*, una comida típica del norte de ese país. Los helados se volvieron mi postre favorito. El sándwich de helado era mi preferido y lo comía todas las tardes después de hacer deporte. También descubrí los sándwiches de queso a la parrilla, el Club sándwich, el Reuben (salami, sauerkraut -de influencia alemana- y queso), las ostras de Maine, la carne de Hereford. Las bebidas eran cócteles: el güisqui sour, el americano y muchos más, que ya estaban muy de moda en Venezuela y que probé en Caracas durante las vacaciones. En New Orleans aprendí a tomar café con chicoria, a comer unas rosquitas en el French Quarter, muy tarde en la noche o temprano en la mañana.

En Caracas habían existido varios restaurantes franceses, entre ellos el que fundó Deloffre, un ex presidario Cayenero. Me cuenta mi hermana Liliane que ese local era, durante el día, un restaurante con tendencia francesa y, a partir de las 10 de la noche, se abría una cortina y se convertía en un burdel. Yo no existía para esa época, así es que no puedo recordarles los platos, ni las jóvenes que allí se consumían. Mucho más tarde, me hice amigo de Papillon, otro cayenero que había abierto un restaurante y

bar llamado *Mi Vaca y Yo*, dónde filmé secuencias de mi cortometraje "Mérida no es un pueblo".

Recuerdo, entre otros restaurantes, el Henri IV, pequeño local en la Florida, donde los comensales adoraban las salsas que provenían de "stocks" realizados una vez a la semana y guardados en neveras. Otro, excelente, situado en las Delicias (estupendo nombre para un restaurante) servía cocina francesa o afrancesada. Allí pasé una borrachera con varios amigos y, como consecuencia, perdí el carro que había estacionado, no sabía dónde, y que recuperé dos o tres días más tarde, cerca del restaurante.

Algo similar me pasaría años más tarde con Fafá, en Paris, donde perdimos un carro prestado por amigos, el que recuperamos un año más tarde. El auto había estado estacionado cerca del apartamento de los amigos, frente al cementerio de Montparnasse. Por alguna razón, la policía no descubrió el carro sino un año más tarde, extraordinario evento en un París donde la policía chequea día a día las calles. Siempre nos hemos preguntados, los amigos Mazzacurati y nosotros, dónde estaría el carro durante todo ese año. Suponemos que algún gourmet o gourmand, o un posible muerto del cementerio, se lo llevó y lo gozó durante todo ese año.

Pero la influencia culinaria venía de los lugares más insólitos. En Caracas, cuando tenía unos ocho años, vivía en un apartamento del Edificio Altamira, al norte de la Plaza que ahora llaman Francia. El conserje, el señor Hitrovo era un señor muy distinguido, ruso blanco, zarista y de dedos alargados. Su esposa, Slavka Hitrovo seguiría a mi hermano Marcel como secretaria de lo que fue la Fundación Luis Roche [3] y luego al IVIC [4]. A menudo me acercaba a ellos para que me contaran historias y experiencias de su país y de la revolución Bolshevica. Todo esto iba acompañado de una especie de "Ponche Crema ruso" que recuerdo se llamaba algo como "Goglemogle" acompañado de dulces típicos rusos. La bebida llevaba huevos, azúcar, vodka y otras yerbas aromáticas que no sé recordar. La bebida era muy fuerte y, admito, que yo salía de la conserjería "relativamente prendido" con el cerebro lleno de política y alcoholes.

[3] Una fundación de investigación científica en los años 50 financiada por mi padre.
[4] Instituto de Investigaciones Científicas en los Altos de Pipe.

Claro, la comida de los años 50 no solamente era francesa: en Caracas gocé en Los Hermanos Álvarez, al lado del cine Broadway, donde servían un mondongo y unas arepas, fuera de este mundo. ¡Allí terminábamos las noches!

CAPÍTULO 2

PRINCIPIOS

Nací en Caracas, en esa época un burgo de unos 300.000 habitantes, en medio de un mundo convulsionado que se ha convertido, en 2009, en una ciudad cosmopolita e insegura de varios millones de habitantes.

Mi fecha natal es el 21 de noviembre de 1938 pero, fui inscrito en la Parroquia como si hubiese nacido el 22 de noviembre, el mismo día cuando mi padre cumplía 50 años. Nací a las 3 PM, de padre urbanista y abuelo camisero, ambos caraqueños, de origen bordolés y de ancestros anteriormente irlandeses. Mi madre era colombiana, profesión del hogar, de Río Hacha. Su padre, Víctor Dugand, fue banquero y Cónsul de Francia en Panamá, en esos tiempos parte de Colombia. De origen francés (del Departamento del Jura) casó con Reyita Gnecco, colombiana, de origen italiano y tuvieron 12 hijos. Mi bisabuelo por parte de padre, Emile Jacquin, era también francés, escultor, ebanista y fabricante de espejos. Fabricó los espejos de lo que es hoy el Salón de los Espejos del Congreso Nacional de Caracas. [5]

[5] *CUADERNO 8 DE CINEASTAS DE LA FUNDACIÓN CINEMATECA NACIONAL. Texto de Carolina Losada. Edición Cinemateca Nacional. "EL ESPEJO, LOS SUÑOS, LA ETERNA BÚSQUEDA DE ALICIA. Entre las historias contadas*

Mi madre siempre me dijo que el Santo que me correspondía era San Luis Rey de Francia. Por alguna razón nunca me gustó ese rey y hubiese preferido a Santa Cecilia, Patrona de la Música que es la Santa del 21 de noviembre… y terminé casándome, en segundas nupcias, con Marie Françoise Barré, francesa, parisina, cuyo padre, Louis Carolus Barré era historiador, especialista del medioevo y, en particular, de Louis XI, el famoso San Luis Rey de Francia… ironías. Quizás ahí comenzaron algunas de mis confusiones y mi amor por la ironía, el humor y el absurdo. [6]

En mi cuarta Navidad, recibí como regalo un burro de verdad, verdad que fue mi primera experiencia con un animal vivo. También recibí un carrito de pedales que simulaba ser un avión. Estas experiencias despertaron mis primeras inquietudes y curiosidad que he ido realizando a través de los años. Tengo pocos recuerdos de mi niñez, a parte del carro/avión, las sillas plegables Fénix de mi casa, el pantalón que me picaba cuando mi madre me exigió que la acompañara al matrimonio de mi hermana Titita, quince años mayor que yo.

Por esa época había la posibilidad, cada vez más cierta, de que se desatara una guerra mundial. Venezuela luchaba por dejar atrás la férrea dictadura del General Juan Vicente Gómez. En el año 40, el conflicto mundial se convierte en hecho; Venezuela se declara neutral y se retira de la Sociedad de Naciones. En el 41, el escritor Rómulo Gallegos y el militar General Isaías Medina se postulan a la presidencia: el General Medina llena la posición.

---

por jean Emile Jacquin y sus hijos y nietos, se encuentran la del origen de su viaje a América. Según Jacquin, un día, Guzmán Blanco psó por su tienda en Burdéos y al ver lo que hacía le ofreció trabajo en Venezuela. Jacquin aceptó y se vino junto a Amelie, su esposa, en el velero "El Venezolano", en un agotador viaje que duró treinta y dos días sobre la degradación de los azules de mares tan distantes. Cuanto a Jacquin le preguntaban por su oficio, el respondía orgulloso: "espejero". Jean Emile Jacquin era un hacedor de espejos, y como parte de sus instrumentos de trabajo traía una gran piedra plana que tuvo que tirar al mar, debido a que por su peso y volumen le fue imposible trasladarla, desde el puerto de La Guaira hasta la ciudad de Caracas. Jacquin, el espejero, es recordado, entusiastamente por su bisnieto Luis Armando Roche, para quien Jacquin representa algo así como un mentor espiritual y creativo, alguien que de alguna manera está presente en su trabajo cinematográfico, porque si hay una presencia obsesiva y reiterativa en la obra de Roche son precisamente los espejos.

[6] "*Entre algunos personajes del mundo del cine o de la música que se han "cruzado en mi vida", sea porque los conocí o porque los admiré, y que nacieron en el mismo mes y año que yo, se encuentran (lista arbitraria): la actriz norteamericana Goldie Hawn, nacida el mes de noviembre 1938. Jean Seberg del 13 de noviembre, Ted Turner el 19… y Joaquín Cortés, el gran bailaór flamenco, el 22. El mismo día y mismo año que yo… pero como" vieron", un día mas tarde que el día que verdaderamente nací. Cerramos el mes de noviembre de ese año con Rossanna Schiaffino, la hermosa actriz italiana que personificó a Manuelita Sanz, y con quien trabajé en La Epopeya de Bolívar. Vino Rossanna, a este mundo, el 25 de noviembre de 1938, casi el mismo día y año que yo."*

Recuerdo a Agripina, mi querida cuidadora de mis 4 años. Ella tenía 15 años y venía de Chuao, un pueblito muy especial. Este pueblo, situado en la costa noreste de Venezuela, está aislado del resto del país. No tiene acceso por carretera y se le llega solamente por el mar, generalmente en furioso movimiento. Chuao produce uno de los mejores *grand crus* de cacao del mundo. Sus fieros pobladores, trabajadores del mar y del cacao han pasado de mano en mano: en la colonia pertenecieron a la familia de Simón Bolívar, el Libertador, y en épocas más cercanas, al dictador Pérez Jiménez. Durante esa dictadura, el famoso "Platinado", proxeneta del dictador, recibió como regalo las tierras de Chuao. Luego, con los adecos[7] de Carlos Andrés Pérez, los pobladores formaron una cooperativa que se ocupó, y se sigue ocupando, de la siembra del cacao, patrimonio de ese pueblo. Con Agripina descubrí las telenovelas radiales, *Frijolito y Robustiana,* de la familia Guinand, *El Misterio de las Tres Torres*, con una introducción musical de Juan Sebastián Bach, el béisbol (Cervecería Caracas), las sombras de la noche, las arañas que caían del techo sobre mi mosquitero, su mano, su voz y su aliento que me protegían; también con ella aprendí a ordeñar vacas y a beber leche caliente al pie de "la surtidora", comer mango escondido y el cine.

Mi primer recuerdo de cine es a los 5 años cuando acudí al Teatro Caracas, que más tarde se convertiría en un cine porno, a ver *La Quimera del Oro* de Charlie Chaplin. El mundo de la comedia y las posibilidades de comer zapatos y suelas, [8] me enseñó las posibilidades del cine y la comedia. Igualmente fui al Teatro Boyacá de Caracas para ver el filme *Fantasía* de Walt Disney. Me fascinó la mezcla de animación cinematográfica y música clásica. Sin comprender bien, escuché a Beethoven, a Stravinsky y a otros compositores clásicos.

A los 7 años, mis padres me enviaron al Colegio San José de Mérida situado en el páramo venezolano. Es allí donde sucede mi segunda introducción al cine. Nos proyectan la película *Great Expectations* basada en la novela de Charles Dickens. El espeluznante realismo de la película se convirtió, para mi, preadolescente, sensible

[7] Miembros de un partido político venezolano, socialista y nacionalista.
[8] Dicen por ahí que "Tirar, dormir, cagar todos los días, comer y beber vino, mantiene la juventud. Y como dicen algunos italianos: *"Mangia benne e caga forte e no ha bere paura de la morte"*.

y contestatario, en shock sicológico de fascinación y repulsión hacia la imagen en movimiento.

En el año 1947, viajo en compañía de mis padres a Buenos Aires, [9] donde papá cumplió dos años como embajador de Venezuela, ante el gobierno de Argentina, durante la época de la presidencia de Rómulo Gallegos. Recuerdo a Pierino Gamba, un joven director de orquesta italiano que, si mal no recuerdo, tenía unos 12 años en la época. Me impresionó mucho. También estuve al lado de mi padre cuando dio la largada de la carrera de automóviles de carretera, la Buenos Aires/Caracas. En esa carrera insólita a través de campos, montañas y pequeños pueblos participaron, entre muchos otros: Juan Manuel Fangio, Onofre Marimón y los hermanos Gálvez. Corrían en automóviles comunes y corrientes, la mayoría Chevrolet y Ford, "envenenados" para lograr mayor potencia. Una especie de locura automotriz.

En 1950, mientras estudiaba bachillerato en los Estados Unidos, en el Nyack Junior School, escuchaba la música de Billo´s, la Sonora Matancera, Olga Guillot y algo de jazz. Guiado por mi hermano, el Dr. Marcel Roche [10], comienzo a oír música clásica y a asistir a óperas. La música, la que yo llamo "buena", sin restricción de géneros, poco a poco se convierte en el deleite que es actualmente para mi.

En esos días, un compañero de cuarto llamado Jody Adler, me invitó a pasar un fin de semana a su casa. Descubrí que su padre, Luther Adler, era productor de teatro y fundador del Globe Theater y su madre era, ni más ni menos, Silvia Sidney, la extraordinaria actriz de Hollywood. Esa fue mi iniciación con los actores y productores de cine y teatro. La señora Sidney me recordaba a mi madre y a la fémina de la película del colegio de Mérida.

Entre mis actividades de esos días canto como solista en el coro del colegio, excelente terapia de grupo y, al fin, siento que soy parte de un grupo. No era fácil a esa edad vivir en un país diferente al de uno y adaptarse a una cultura diferente.

---

[9] Mi amigo, Daniel Goldschlager, técnico insigne y hombre elegante, me decía el otro día que él había visto a un camionero porteño dirigirse a un patilludo señor que andaba por las calles de Buenos Aires "¡Andá Schube! Queriendo implicar que se parecía al compositor alemán Franz Schubert. País y ciudad especial.

[10] El Dr. Marcel Roche, fue humanista, investigador de la ciencia y de la relación de la ciencia con los seres humanos. Médico endocrinólogo se forma en Francia, Estados Unidos y Venezuela. Fundador del Instituto Venezolano de Investigaciones Científicas (IVIC) y del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnológicas (CONICIT), miembro de la Comisión de Energía Atómica Latinoamericana y del grupo PUGWASH. Chelista, poeta, escritor y sociólogo de la ciencia. Ignacio Ferrín, profesor titular del departamento de Física Fundamental de la Universidad de Los Andes (ULA) y Carlos Leal, alumno de esa casa de estudios, nombran un nuevo planeta (24 de febrero (El Universal 3-6), 2010), "Marcelroche", "por (haber sido) promotor del Observatorio Nacional de Venezuela en Mérida".

En 1952, paso a un liceo también en los Estados Unidos de Norteamérica: The Choate School. Allí habían estudiado varios artistas, entre otros, el escritor John Dos Passos, el libretista de Broadway Alan Jay Lerner de *My Fair Lady* y, en mi época, Steve Swallow, años después bajista de la banda de rock californiana de Frank Zappa**.** Igualmente estudiaron los políticos: John Fitzgerald Kennedy y Adlai Stevenson. Igualmente los actores, entre otros: Glenn Close, Michael Douglas, Paul Giamatti, Jamie Lee Curtis. Mi primer profesor de teatro se llamaba Stanley Pratt y era un excéntrico personaje que había trabajado antes de la guerra en Nueva York con Sarah Bernhard. Con él aprendí que cada quien "actúa un personaje", y que lo que las personas aparentan ser no es necesariamente lo que son. Años más tarde, en París, comprendí lo que me quiso decir cuando comencé a actuar en cortas películas del IDHEC. En Caracas, dirigiendo *La Controversia de Valladolid* en 1990(ver) comprobé, una vez más, lo que me había enseñado Stanley Pratt.

Recuerdo con cariño y aprecio a John Lincoln, mi profesor de literatura de esa época. Lincoln era otro excéntrico maravilloso con quien mantuve contacto a través de los años y quien me enseñó que el humor es tan importante como la amistad.

En Choate di mis primeros pasos fotográficos, realizando exposiciones y trabajando como corresponsal para el periódico semanal, *The Choate News*, y el anuario, *The Brief*, del cual fui editor fotográfico. También fui director del *Camera Club*, un club como acostumbran tener los "gringos". Allí discutíamos y hacíamos fotografía.

Generalmente los latinos nos reuníamos en grupo. Durante los fines de semana que pasábamos en Nueva York nos "derrapávamos". Íbamos todos a un bar portorriqueño que se llamaba "El Rancho" donde servían ilegalmente bebidas alcohólicas a los menores de 18 años. En ese antro habían "ficheras" cuyo trabajo era hacer beber a los clientes mientras ellas bebían agua con colorante. Cuando llegaba la hora de cerrar, se convertían en "trabajadoras de la noche" y nos iniciaban al calentamiento y el coito. Fui desvirgado a los 14 años por una dama de la noche portorriqueña. No niego que no fue fácil, ya que no sabía muy bien lo que debía hacer. Ella gemía de placer… lo que Mr. Pratt me había explicado que era una "actuación". Sin embargo, me sentí que había realizado, cierto con ayuda experta, un "gesto de hombría".

Durante esa época, mi hermano Marcel y su esposa Maruja Rolando, me invitaban a menudo a su casa en Boston dónde él estudiaba postgrado de medicina en la Universidad de Harvard. Maruja era una excelente pianista y comenzaba a interesarse por el arte plástico y la pintura. En esa época la influencia de ambos sobre mí fue definitiva. Ellos me llevaron a ver mis primeros conciertos de música clásica y sobretodo las óperas de Mozart. De música contemporánea, recuerdo la ópera *El Amor de las 3 Naranjas* de Serge Prokoviev en el City Center de Nueva York. La magia del hecho operático me sedujo. Prokofiev ha quedado para mi como uno de los compositores que supo manejar el escenario operático y como algunos otros, supo la importancia de la creatividad y como la puesta en escena operática tenía influencia en la vida cotidiana nuestra.

Me gradué de bachillerato en 1957 y estudié un año en la Universidad de Tulane en New Orleans. En esa ciudad me inicié al auténtico dixieland, aprendí a tocar maracas en un night-club y presencié por primera vez un concierto de Ella Fitzgerald y de Louis Armstrong. El jazz y el blues me seguirán para siempre. Nunca fui el mismo después de haber escuchado a los grandes improvisadores del jazz.

Estando todavía yo estudiando en los Estados Unidos, el 30 de marzo de 1953 se instaló la primera estación de televisión en Venezuela – TELEVISA - gerenciada por Gonzalo Veloz Mancera, uno de los precursores de la comunicación en Venezuela. La era de la televisión entraba en los confines del burgo, aún primitivo y congestionado políticamente. Caracas se estaba convirtiendo a la globalización, en lo positivo y en lo negativo que esto significa. Época compleja cuando salíamos de una política para entrar en otra, que llevaría al país irremediablemente, a una dictadura.

Cuando volví a Caracas en el 59 comencé a trabajar en ARS Publicidad, bajo el escritor venezolano/francés/cubano Alejo Carpentier, amigo de mi hermano. Con su español afrancesado, su imaginación fabulosa y su amor por la música, Carpentier y yo nos hicimos amigos de inmediato. Carpentier era un ser excepcional que tenía una sensibilidad especial por lo auténtico, por la música, por lo mágico y por lo que podía aportar la poesía y el relato a la vida cotidiana de todos nosotros.

Me casé y tuvimos una primera hija: los tres nos fuimos entonces para Europa.

CAPÍTULO 3
EUROPA - 1ER ACTO

Después de una breve pausa en Lausanne, Suiza, buscando cuál sería mi futura profesión, decidí aprovechar mi amor por la fotografía y el teatro y estudiar cine en París.

Con la ayuda de mi amigo, el arqueólogo, ser surrealista y pintor informalista, José María Cruxent, me aceptaron en la escuela nacional del cine francés, el *Institut des Hautes Études Cinématographiques* (IDHEC).

Mientras me preparaba para el IDHEC me atiborré de cine. París es una de las capitales donde más y mejor cine puede verse. En la época había en cartelera 300 películas diferentes cada semana.

En París nace mi segunda hija, Nadine, cuyo nombre está inspirado en la novela *Nadja* de André Breton. Esta niña fue algo maravilloso desde su nacimiento. Nació en Paris con el famoso método del "parto sin dolor" del Dr. Vellay. Nadine nació "despabilada" y, desde el primer momento de su vida, sabía que había que "pelar los ojos" frente a la realidad que la rodeaba.

Ya Margot Benacerraf, cineasta venezolana y amiga, que había estudiado en el IDHEC, me había explicado que la enseñanza allí era muy clásica y tradicional y que aprendería, más que todo, técnica cinematográfica. Sin embargo, tuve la suerte de recibir una enseñanza compartida por varios profesores excepcionales. Jean Mitry daba cursos de Estética de Cine. Nunca olvidaré algo que una vez nos dijo: "Una silla es una silla, es una silla… pero …deja de ser una silla cuando hace parte del encuadre de una película". ¿Qué diría de esto el gran artista Marcel Duchamp?

Fue sólo muchos años más tarde cuando comprendí lo importante del concepto de Mitry y entendí como el cine transforma la realidad y crea una superrealidad.

Estudié teatro y actuación con Raymond Rouleau, director francés, y Ludmila Cherina, actriz y bailarina, y pude asistir al Thêatre de la Ville de Jean Vilar, que en esa época estaba en el Palacio de Chaillot. Vilar nos enseñó que había que tener rigor en la vida. Le encantaban las puestas en escenas grandiosas, en el mejor sentido de la palabra. Gerard Phillipe o María Casarés, sus héroes o anti-héroes parecían ser gente común, pero al pasar el extremo del proscenio nos hacían vivir una experiencia humana y poética. Nos "enseñaban algo". Fue en Chaillot donde aprendimos que el teatro empieza a la hora exacta y que si llegas tarde es como si violaras algo que , en la vida, es sagrado: el respeto de los demás.

Lo más importante de haber pasado dos años y medio en el IDHEC fue vivir en el París de los años 60 y rodearme del ambiente artístico parisino de esa época. En la Cinémathèque Française de Langlois, me inicié en la historia del cine como arte e industria. Presencié películas excepcionales que fueron influencias significativas en mi futuro trabajo cinematográfico, filmes, entre otros, de Luis Buñuel, Jean Renoir, Jean Vigo, Vincente Minelli, Akira Kurosawa, Chris Marker, Jacques Demy, Roberto Rossellini y Pennebacker. No creo que haya sitio donde hubiese logrado aprender más, y vivir más arte y cine, que en el París de esa época.

En el primer año de estudios realicé un documental en 16mm que se llamó *Genevilliers, port de Paris* . Ese corto está influenciado por el cine poético francés de antes de la guerra y por las ideas de Lindsay Anderson, desarrolladas en su cortometraje *Convent Gardens*, lo que algunos llaman "El vientre de Londres". Anderson se dio cuenta de que en el cine de Hollywood de la época todos los protagonistas eran personajes ricos o poderosos y que la gente del común no era considerada suficientemente importante como para que se realizase un filme sobre ella. En el largometraje, *A Sporting Life,* Anderson tomó a un jugador de futbol proveniente del proletariado y lo hizo el héroe de su filme. Todo esto me hizo pensar sobre mi futuro cine.

Durante esos años conocí a muchos artistas, entre ellos a Jorge Camacho, Agustín Cárdenas, Alberto Brandt, Carlos Cruz Diez, Ángel Hurtado, Maruja Rolando, esposa de mi hermano Marcel, y el actor venezolano, Herman Lejter, que estudiaba en el

Thêatre des Nations. Lejter era un excelente actor pero me sorprendí cuando, contestando a lo que yo le preguntaba sobre lo "acartonado" de la manera de actuar de los actores venezolanos, me contestó "Eso ya está superado"... Me quedé tranquilo hasta que le tocó al señor Lejter subir al escenario y actuar una escena. No había cambiado nada sino que el señor Lejter, como la mayoría de los actores, hasta hace pocos años, estaban influenciados por la televisión donde realizaban actuaciones falseadas pero en corto tiempo, lo que le conviene a la producción televisiva.

Pero no todo era estudio y trabajo. En esos años el Restaurant de La Coupole en el Boulevard Montparnasse era refugio para artistas bohemios que a menudo se acercaban allí para conectarse con algún otro artista con mas suerte económica que lo invitara a un trago, o a una comida. En La Coupole me encontraba casi a diario con Jorge Camacho [11], Alberto Brandt [12], Maurice Reyna [13] y Agustin Cárdenas [14]. Una vez salimos juntos después de una libación excesiva. No sé a quien se le ocurrió que debíamos caminar sobre los carros estacionados al borde de la calle... Al finalizar esa suerte de circo, Cárdenas se me acercó, movió su bigote y me dijo en su particular acento francés/cubano: *"Tu sait mon vieux, tu est gentil... mais un peu voyou"* . "Sabes, mi amigo, tu eres gentil pero un poco malandro"... Frase que recuerdo hasta el día de hoy. El maestro Cárdenas tenía sin duda razón. Mas adelante fuimos Cárdenas y yo testigos del matrimonio de Jorge Camacho con Margarita.

Otro día, Alberto Brandt y yo salimos, ambos en diferentes carros, pero a dos cuadras chocamos el uno con el otro, no sin antes llevarse por delante otro carro que estaba estacionado por la noche. El dueño, que escuchó el estruendo bajó de su apartamento, furioso... Alberto, que siempre supo ganarse a la gente, logró que el dueño del carro nos invitara a su apartamento y continuamos varias horas de libación acompañados al piano por Alberto frente a un francés sorprendido. A todos se nos olvidó la realidad de un simple contacto de máquinas.

---

[11] Artista cubano surrealista que vivía en la rue de la Grande Chaumière a unos cien metros del restaurante.

[12] Surrealista venezolano, viajadero majadero, pianista.

[13] Músico, amigo con quien compartí aventuras musicales y gastronómicas estupendas.

[14] Escultor cubano, parco en el hablar pero cuando movía el bigote uno podía esperar algo pertinente.

He mantenido contacto con varios estudiantes contemporáneos míos del IDHEC, alumnos de mi clase. Entre muchos otros, Vladimir Bibic, director de fotografía y actor, colaborador de mis futuras películas y con quien he mantenido una excelente relación, a la vez profesional y afectiva. Paul Ronder, realizador norteamericano, lamentablemente fallecido prematuramente antes de que su potencial fuese desarrollado totalmente. Robert Cohen, realizador suizo y ahora profesor de literatura alemana en New York University (NYU) en Nueva York, a quien admiro y quiero mucho y que ha tenido una carrera extraordinaria en la enseñanza y la investigación literaria alemana. Teo Angeloupoulos, realizador griego, que ya en la época mostraba su inmenso talento. Claude Bakka, amigo cariñoso, divertido y lleno de vida, quien fue asistente realizador de varios cineastas franceses, entre ellos Claude Chabrol. Michel Andrieu, escritor y realizador francés. Escribió y realizó varias hermosas películas, entre ellas, *Bastian et Bastienne* basada en una ópera de Mozart. Abderaman Berkani, escritor, actor y realizador algerino/francés, que quiero mucho actuó en la película *Los hijos de San Francisco de Asís* del gran director italiano del neo realismo, Roberto Rossellini. Derry, como lo llaman los amigos, me confirmó que el director improvisaba los textos, los movimientos y la actuación. Los personajes no eran actores profesionales sino personas que el director escogía en la calle. Así se creaba una frescura actoral difícilmente lograda cuando los diálogos priman a la autenticidad. Jean-Jacques Annaud, realizador francés, de gran fama internacional y realizador entre otras cintas de *The Name of the Rose*. Bernard Stora, escritor y realizador francés de más de treinta películas y series de televisión, entre ellas *L´aîné des Ferchaux*. Jean-Louis Muller, director de fotografía y director de televisión, entre otros, del filme *La mort d'un enfant;* con él compartía el interés por la buena comida y la literatura "negra" norteamericana. Jean Louis me inició en las novelas policíacas norteamericanas de Dashiel Hammett, Raymond Chandler y otros, y yo lo inicié en el cine mejicano. Renan Polles, director de fotografía y realizador francés. Realizó los largometrajes *Vierges et vampires y Le sourire vertical*. La mejor "cámara en mano" que jamás conocí y, finalmente, Patrick Meunier, amigo, escritor, realizador de *Rendez-vous manqués* y productor estrella de la televisión francesa. Lo que más me fascina es que es hermano de Alain Meunier el gran chelista. Fue Patrick quien, más tarde, me presentó al escritor y

realizador Jacques Espagne con quien escribí los guiones de los filmes *Aire Libre* y *Yotama se va volando* con quien comparto el honor y el placer de una Amistad, con *"A"* mayúscula.

En 1962 filmo un documental que llamé *Raymond Isidore et sa maison* [15]. *Se trata de* la historia de un enterrador de la ciudad de Chartres que pasó su vida construyendo su casa con objetos recogidos que brillaban, por amor a su mujer. Este corto fue producido por mi cuenta con la ayuda de dos amigos del IDHEC: Jean Louis Muller quien hizo la fotografía y François Ceppi, el montaje. Ceppi, cuya madre tenía una tienda de porcelana llamada *Caolineries* en el Boulevard Montparnasse, era un exquisito y fino personaje. Ceppi era amigo de Jacques Demy y haría más tarde en el cine francés minimalista, entre otros, de *La Discrète, Justine de Sade* y el gran éxito comercial, *Asterix Le Gaulois*. François, siempre amante de la música en el cine, sabía utilizarla muy bien. La escogencia de la música de Juan Sebastián Bach para la banda sonora de *Raymond Isidore et sa Maison* fue premonitorio. Muchos años más tarde también yo utilizaría la música del maestro barroco en el filme *Bach en Zaraza*. *Raymond Isidore et sa Maison* era parte de un tríptico de películas sobre artistas apodados "primitivos, naïf o populares". Los otros artistas que formaban parte de ese tríptico eran el Facteur Cheval, un fabuloso creador y fabricante de su propia casa en el sur de Francia, cuya obra delirante fue redescubierta y puesta a valer por los surrealistas. La tercera parte era sobre un monje delirante que esculpía la roca de los acantilados del Mar del Norte, en Rotheneuf. De todos estos, quedó sólo *Raymond Isidore et sa Maison*. Jóvenes amantes de Bacco, Jean Louis y yo, sin darnos cuenta dejamos que la lente de la torreta de nuestra Bolex apareciera sobre las imágenes que filmábamos, lo que hizo que el material fuera inutilizable. Esa fue una de las tantas veces que Jean Louis y yo bebimos y comimos sabroso y pagamos por la diversión.

Mientras estudiábamos en el IDHEC, aprendimos a beber y comer con los técnicos franceses que nos acompañaban en el set. Íbamos juntos al "zinc", llamado así porque el mostrador es de ese material, de un bar cercano: ellos se tomaban *un petit blanc sec* o un *calva,* aguardiente de manzana. Esto ocurría a las 9 de la

mañana. Con el tiempo me dí cuenta de que es una costumbre arraigada entre los franceses, tanto de nivel medio como obrero, los técnicos franceses en particular. Me hice amigo de ellos. ¡Comenzaba a respetar el trabajo de los técnicos!

A menudo salíamos con los compañeros de estudio y recuerdo que había, entre ellos, miembros de "células" comunistas que trataban de atraernos. Asistí una vez a una reunión pero me decepcioné cuando, a la salida, me encontré que el dirigente Georges Marchand tenía un flamante Jaguar, lo que no me pareció demasiado proletario ni respetuoso hacia los obreros a quienes, supuestamente, él representaba. Politiquería, pues. Nunca me ha gustado ser activista de ningún partido, ni mucho menos de religión alguna y, quizás, como una vez dijo Jean-Luc Godard, el famoso e irreverente cineasta francés, *Je suis un anarchiste de droite* (Soy un anarquista de derecha) frase muy Godariana o, quizás soy parte de lo que algunos llaman *La gauche, caviar*... "Quizás, lo más probable es que quién sabe", como diría mi querido amigo Maurice Reyna.

CAPÍTULO 4
"CALIFORNIA" - SEGUNDO ACTO

En 1964, al terminar el IDHEC, me trasladé a Los Angeles con mi familia para estudiar algunas materias que no habían sido cubiertas por el pensum del IDHEC. Allí haría una pasantía de montaje en la compañía productora Metro Goldwyn Mayer en la serie *The Man from Uncle*. Sólo era un pasante de montaje pero aprendí muchas cosas, entre otras, que una película de una hora y media se podía hacer en seis día.

En la University of Southern California (USC) estudié producción y animación y en la University of California (UCLA - Los Angeles) documentales y escritura de comedia y humor, materias que no había podido seguir en París.

En la USC ayudé a organizar una reunión entre el animador y director Tex Avery y su homónimo Chuck Jones. Avery, fue el creador de delirantes cortometrajes animados, tal como la serie de Chilly Willy, los de la delirante bailadora sexy y el lobo, Droopy, etc. Entre la segunda guerra mundial y los años 50 estos cortometrajes habían sido "descubiertos" en Francia por el crítico de cine y realizador Robert Benayoun, adjunto al grupo surrealista de los años 60. Una anécdota que recuerdo es, que en su libro sobre el dibujo animado, la foto que Benayoun publicó de Avery, la única que pudo conseguir, fue la de *El hombre invisible,* filme americano de la misma época. En los Estados Unidos Avery era casi desconocido, aparte de un público popular que adoraba su trabajo sin saber quien lo había creado. Jones era su seguidor y creador, junto con otros, de la serie Bugs Bunny, el conejo de la suerte. Se me ocurrió proponer una reunión entre los dos animadores en la Universidad of Southern California (USC), idea que fue aceptada por los profesores. El resultado fue extraordinario ya que ambos se conocían pero no se habían visto desde hacía muchos años. El humor y la libertad creativa de ambos me impresionaron. Una vez Avery trabajaba para Warner Brothers que verificaban constantemente al trabajo de los dibujantes para ver si estaban o no trabajando a tiempo completo. Avery inventó

que uno de los dibujantes, sería como un "wachiman" para avisarles a los otros cada vez que se presentara el vigilante de los Hermanos. Cuando eso ocurría todos los dibujantes de acuerdo entre ellos, dejaban de trabajar. "Algo increíble", pensaba el vigilante, y así lo comunicaría. ¿Cómo era que el trabajo fluía y nunca encontró a nadie trabajando? Echadores de vaina perennes, los animadores.

Otra vez, contaba Avery, se vengaron de alguien de los que los hacía trabajar sin reposo. Cuando este personaje salió de vacaciones los animadores se pusieron de acuerdo le desarmaron el carro y lo volvieron a armar dentro del comedor de su apartamento. Como eran muchos los animadores, el armar y desarmar el carro no fue difícil pero, cuál no sería la impresión del hombre cuando regresó de vacaciones encontró con su carro armado dentro de su apartamento. De seguro que se le quitaron las ganas de manejar por un tiempo.

En otra oportunidad todos los animadores se pusieron de acuerdo para darle un regalo de bodas a uno de ellos que se casaba. Hicieron un pote y recogieron unos dos mil dólares, lo que en esa época era una suma más que considerable. Con el dinero decidieron comprarles a los recién casados en latas de conserva... pero *el gag/truco* era en que le habían quitado todas las etiquetas a las latas. Por muchas semanas la pareja tuvo que comer lo que apareciera al azar. Grandísima frustración, en cierta forma parecida a la del lobo frustrado por las andanzas del Bip Bip, el correcaminos insoportable creado por Chuck Jones. Me di cuenta de que nadie jamás podrían amarrar a estos artistas libres y anarquizantes.

Mientras estudiaba en la USC conocí a John Bailey, un director de fotografía que siempre he admirado. Bailey estaba muy influenciado por el cine europeo y, de inmediato, ligamos amistad. Néstor Almendros, el gran fotógrafo cubano que conocí mas tarde, sería su amigo.

En la UCLA seguí un curso de realización y estética de documentales y logré ver películas de propaganda Soviética, Aliada, Inglesa, Norteamericana y Nazi, provenientes del archivo de la universidad. Las propagandas se parecen todas, engañan y manipulan, o tratan de hacerlo. Una de las que más me impresionó fue una película de largometraje de John Huston, prohibida por la censura por su influencia y temática, pues podía generar violencia. Huston era un gran actor, proveniente de una familia de importantes histriones. Dirigió filmes, quizás los más

grandes de la serie del cine negro norteamericano. En ese mismo curso analizamos documentales extraordinarios realizados por el mismo Huston mientras trabajaba para el servicio del ejercito norteamericano después de la guerra. Allí, el director y autor mostró al público de cine lo que se llamó *battle fatigue* o cansancio debido a las batallas. Los destrozados soldados combatientes del ejercito norteamericano, salidos del horror de una guerra, trataban de recuperarse de algo que no habían elegido. Huston marcaría una pauta al desmontar el complejo económico-militar norteamericano, a través de documentales de cine. Después de esta serie de Huston no habría guerra justificada.

Mi padre muere y debo volver a Venezuela.

CAPÍTULO 5
CARACAS – VUELTA
1er acto del 2ndo acto

Pues si, *"una Cinemateca es urgente"* me decía Margot Benacerraf, estupenda cineasta, mejor amiga y directora de cultura del Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes (INCIBA). Entre 1965 y 66 fui nombrado encargado del departamento audiovisual del instituto. Los dos, Margot y yo, estábamos, convencidos debido a la influencia sobre nosotros de Francia y de la escuela de cine francesa donde ambos estudiamos – así como el ejemplo de Henri Langlois primer director y creador del concepto de la Cinématèque Française - de la importancia de la conservación y divulgación de los valores del cine nacional y mundial.

El cine es el único arte creado durante el siglo 20. No existe cultura sin cultura cinematográfica. En los liceos franceses las asignaturas de historia y crítica cinematográfica son obligatorias. Una de las formas de desarrollar estos conceptos es a través de una cinemateca. Esta no debe ser solamente un sitio para exhibir y explotar películas, debe más bien hacer conocer la historia de este extraordinario medio, la memoria del mundo y de nosotros mismos, y fomentar y mantener un archivo audiovisual. Existía en Caracas la sala de cine del Museo de Bellas Artes que poco a poco se había convertido en una sala que supuestamente era de "arte y ensayo" pero que no era sino una forma de explotar el cine comercial disfrazado con la palabra "arte". ¿Dónde estaba la organización que se ocuparía de archivar y divulgar los valores cinematográficos de la historia internacional y de nuestro cine? El Sr. Korda, último encargado de la sala, viajaba a festivales extranjeros y a mercados del cine para comprar derechos de películas a precio de "gallina flaca", por ser tildadas de "arte y ensayo". Estas, a veces excelentes películas, serían explotadas a través de la sala del museo. Una operación comercial -ni más ni menos- disfrazada de cultura.

El 4 de mayo de 1966 con el apoyo de la dirección del INCIBA, dirigido por José Luis Salcedo Bastardo, nos reunimos en la Sala del Museo de Bellas Artes de

Caracas, Margot Benacerraf y yo, junto a los asesores: Ambretta Morossu, el arquitecto Alfredo Roffé, Carmen Luisa Cisneros, Cristina Sánchez y el pintor Luis Domínguez Salazar, con la intención de crear la Fundación Cinemateca Nacional, primer ensayo venezolano de crear un organismo basado en las experiencias de la Cinématèque Française. Bajo estos conceptos fue creada la Fundación Cinemateca Nacional, una fundación que debía crecer con libertad y que se desarrollara adaptándose a las necesidades de un país en evolución.

Realizo, ese mismo año, los cortos: *La virgen de la Candelaria* [16] y *Los locos de San Miguel* (co-realizado con Miguel San Andrés). Eran filmes basados en el folklore nuestro que me permitían indagar sobre nuestra autenticidad y tradición. Había vivido muchos años fuera y quería volver a mi terreno, a mi casa. Quería descubrir en el cotidiano de mi país los valores humanos y creativos que había vivido en París.

Comienzo a realizar un documental sobre el gran director neorrealista italiano Roberto Rossellini. El director neorrealista había venido a Caracas por invitación de Margot Benacerraf. Él me confesó, en ese momento que "el guión ha muerto". Ya en esa época Rossellini era un director que contaba con la realidad que encontraba frente a el. Lo cotidiano se crecía frente a su cámara y se convertía en poesía. Lamentablemente no logré terminar el documental por causas ajenas a mi voluntad. Lamento que no se pudo terminar este documento y fue la primera y ultima vez que dejo de terminar una obra. Las razones fueron olvidadas…

En 1966 trabajé con José Ignacio Cabrujas y Julio César Mármol en el montaje de obras de teatro televisivo en la Televisora Nacional, Canal 5. Fue una estupenda experiencia trabajar con esos personajes tan profesionales y creativos. Recuerdo un programa del cual yo fui productor, Mármol director técnico y José Ignacio director creativo. Se trataba de un Sainete criollo escrito por la familia Guinand. La obra se pasaba en directo. No había grabadores de videotape como en la época actual. Era primitivo y directo, con sus ventajas e inconvenientes. En medio de un programa, se nos "fue", se "quemó" o "se hecho a perder" una de las dos cámaras y tuvimos que seguir durante la segunda mitad del programa con una sola cámara. A mi me pareció

ese inconveniente interesante porque introducía un elemento de improvisación que, a pesar de que estábamos sufriendo, se creaba una espontaneidad interesante. Julio César Mármol gritaba y Cabrujas seguía adelante. No había bombillos de iluminación pues estaban quemados…Nos quedaba solamente hacer planos cercanos… Era una televisión primitiva, televisión en directo, con todos los defectos y limitaciones técnicas de nuestra época, pero me dí cuenta que la mejor televisión es la directa. José Ignacio Cabrujas, además de ser un gran dramaturgo, era amante de la ópera y Mármol era cantante. El trío era interesante.

Realizo varios documentales para el INCIBA. Participo en la revista *Cine al Día* junto a varios críticos venezolanos. *Cine al Día* fue una de las revistas de cine clave de los años 60. Mi experiencia con los miembros de la revista fue valiosa y divertida, a pesar de que, a veces, los directivos y colegas que allí laboraban, "eran algo demasiado serios"…

En 1965 al fin asistente de dirección del largometraje *La epopeya de Bolívar* del director italiano Alessandro Blassetti, excelente director a la italiana, miembro de los *telephoni rossi* fascistas de la época de Mussolini. [17] Blasetti vestía pantalones bombachos (estilo golf) y polainas. Su dirección era parca pero enérgica… pero - con un gran problema para mi - en italiano. ¡Yo no comprendía la bella lengua de Dante! El signore Blasseti me decía*: Mira… observa,* y señalaba unos cañones situados "*cerca…*" - a vuelo de pájaro - sobre una montañita como a un kilómetro de distancia desde donde se encontraba la cámara. *Esi cagnoni. Si señor* le contestaba yo sin titubear. *El de la sinistra… movételo a un metro a la dirita y el sinistro a chincuenta centimitri a la sinistra* (perdónen mi italiano malucón). Claro, no parecía demasiado difícil… pero los walkie talkies se habían quedado en los campos abandonados junto a los cadáveres de la Segunda Guerra Mundial o los de la epopeya de Bolívar ¿y cómo llegar hasta allá? Claro, ¡a caballo, mano! … además, el ambiente de la película da pá eso y mucho más. Así que me montaba y a cabalgar cual un Bolívar cualquiera atravesando los Andes. Me tomaba una buena media hora para llegar hasta los cañones y hacer las correcciones que el director pedía. Al volver, al lado de la cámara, naturalmente *el regista* volvía a arremeter con otros requerimientos *Benee… alora…*

[17] "*Corona di Ferro" 1941)* y de otras excelentes películas europeas "*Nessuno torna in dietro"* - 45, *"Miraculo a Ferrara"* - 53, *"Fortuna di Essere donna"* - 56.

a la dirita, 3 centimetri a la izquerda e il izquerda cuatro centimetri a la dirita y yo salía, otra vez, cual Sancho Panza cabalgante, a repetir la faena y así, *ad nauseam… Amén*

El filme tenía como actores principales a Maximilian Schell de quien me hice amigo (Juntos volamos en uno de mis aviones que piloteaba en esa época), Rosanna Schiaffino y Francisco (Paco) Rabal, con quien también me ligó una franca amistad. Paco y yo teníamos como mentor, en mi caso intelectual y moral, al gran director surrealista español, Luis Buñuel.

[18] "Luis Buñuel, fue el mayor de siete hijos. Nació el 22 de febrero de 1900 - simbólicamente con el comienzo del siglo - en el pueblo de Calanda, provincia de Teruel (Aragón), España. Lo cito: "Donde la Edad Media duró hasta la primera Guerra Mundial…" [y] "donde había dos iglesias y siete curas".

[19] No sé que sería yo sin el Divino Buñuel. Paco me contó una serie de anécdotas del *terrible* realizador durante su estadía en México. En una de ellas, cuenta Paco, paseaban un noche Don Luis y su esposa por las calles de Ciudad de México. De pronto surgió una banda de jóvenes, con no muy buenas intenciones. La esposa del director se sacó los zapatos de tacones agujas y se preparó para el ataque. Don Luis se mostró calmado y se les enfrentó. Sus armas fueron insultos anticlericales que como a buen español le eran fáciles mientras que para los mexicanos, muy puritanos al fin, pura blasfemia. *Me cago en la hostia y en la Virgen… y que todos los santos de la catedral se orinen en ustedes*. La blasfemia funcionó de inmediato. Los jóvenes huyeron despavoridos frente a aquel "diablo" y su mujer que se les habían aparecido…

La hermosa música original del filme *La epopeya de Bolívar* es de Aldemaro Romero. La cinematografía del extraordinario director de fotografía español Manuel Berenguer. El filme obtuvo el Premio del Sindicato Nacional del Espectáculo en España.

---

[18] *Luis Buñuel, cineasta de realidad y sueños* - Luis Armando Roche – edición comala.com - Caracas

[19] "Quizás la secreta tarea de su vida era la búsqueda de un código moral personal, al cual [nunca] traicionaría". Este código estaba basado en un ataque constante al comportamiento burgués, a la moral y a la tradición (hipocresía) religiosa. El surrealismo condujo sus revueltas tempranas -a través del escándalo poético- y en contra de una sociedad injusta y absurda." Luis Buñuel, *cineasta de realidad y sueños* - Luis Armando Roche – edición comala.com - Caracas

Una de las experiencias mejores que tuve durante el rodaje de ese filme fue conocer a un asistente de dirección español llamado José María Ochoa. El era el primer asistente (mi jefe), un extraordinario técnico que me enseñó mucho sobre la profesión de asistente de dirección: interesante, difícil y clave en cualquier filme. Ochoa había trabajado en películas de gran espectáculo. [20] Miles de personas en figuración bajo su responsabilidad. El ejército venezolano nos había prestado miembros de la tropa para participar como figuración en el filme, "en honor al Libertador". Las escenas de masas eran enormes. Filmábamos el cruce de los Andes bajo el mando de Simón Bolívar en San Juan de los Morros, en los terrenos de un cuartel para práctica de tanques de guerra. Lo nuestro fue un trabajo laborioso y extenuante (claro, nunca como el que pasó El Libertador) pero nuevo y fascinante para mi. Como segundo asistente me tocaba ocuparme mayormente de las escenas de conjuntos y masas*, crowds,* más de 50 personas y, en este caso, varios miles. Esta experiencia me sirvió para que me conocieran como asistente de dirección internacional de figuración, lo que me daría trabajo de esta índole en los próximos años en películas extranjeras filmadas en Venezuela y Colombia.

Tuve muchas experiencias con la figuración. En una de ellas, el director no estaba satisfecho con un ataque entre venezolanos y españoles. Repetíamos y repetíamos y cada vez era mas falso y peor. Blasetti, desesperado, no hallaba que hacer …y a mi se me ocurrió algo. Reuní un grupo de figurantes que hacían el papel de la tropa de Bolívar y les dije "Esos otros (indicando la tropa venezolana que hacía de españoles) son españoles. ¿Les van a dejar ganar? Échenle bolas". En la próxima toma sucedió algo increíble, los soldados venezolanos, enfurecidos por lo que les dije, atacaron con todo al ejercito español. Claro, hubo heridos y muchos accidentes pero el resultado fue realista y contentó al director. Esa fue una de las primeras veces que me di cuenta de que en el cine hay que ir hasta el fondo, empujar la realidad, a pesar de los problemas que puedan suceder y lo que pueda suceder. Otras veces me pasaría lo mismo y hasta peor.

Esta película fue mi primer encuentro técnico con José Funes, maquinista y amigo, un ser con quien compartí casi toda mi carrera cinematográfica. Sonrisa,

[20] Entre muchas otras, fue asistente de dirección en *Mr. Arkadin* de Welles, *El Cid* de Anthony Mann, *Rey de reyes* de Nicholas Ray*, 55 días de Pekín,* también de Nicholas Ray y el *Dr. Zhivago* de David Lean.

echadera de vaina, amistad y conflictos. Banderillero de Girón prestado al cine, ganancia para el cine nacional y pérdida para el toreo.

Hasta el momento (1967) existía en Venezuela como sindicato de cine solamente el Sindicato Único de Trabajadores de Cine, Televisión y Afines, al cual Funes y yo pertenecíamos. La televisión era el "ganapan" de la mayoría de los técnicos y actores y, el cine venezolano, era aún un mito por realizarse. Las producciones extranjeras comenzaban a venir a filmar aquí y se formó un sindicato nuevo que se llamó SUTIC. Este sindicato era representado por el señor Pedro Regalado. Este laboraba en el filme (*La Epopeya de Bolívar*) como observador. Al verlo merodear y no hacer gran cosa lo convencí de que se montara sobre un caballo y ayudara con la dirección. Al principio con dificultad, poco a poco, Pedro lo hizo y, creo que aprendió mucho.

Un incidente fue el de Alberto Torrija, foquista venezolano, quien era comunista y, en ese tiempo de las guerrillas, dentro de un cuartel era considerado peligroso. Un día Alberto no se presentó a su trabajo en el set. Sus compañeros supieron que habían tratado de ponerlo preso. Alarmados los técnicos protestaron y, pasado unos días, reapareció. Alberto nos contó que se había escondido porque razones políticas. Menos mal que ese incidente no pasó de un susto.

En el año 1968 escribo y realizo el film *Víctor Millán,* sobre el pintor de Mamo Abajo. En el mismo año realizo el corto metraje *Tambores de Curiepe*. Ángel Hurtado me hace la fotografía y el montaje. Sigue *El tamunangue,* cortometraje dirigido por Hurtado, donde hago la fotografía. Y para terminar el año 68, Jean Jacques Bichier y yo realizamos el documental *La bulla del diamante*.

En el año 69 trabajo en Colombia como asistente del filme *The Adventurers* de Lewis Gilbert. Allí conozco a Lucchiano Sacripanti asistente excelso y mi segundo maestro después de José María Ochoa. Una anécdota se me quedó grabada. Con el vino una experiencia. Sacripanti y yo vimos a una señora que consideramos , literalmente un Personaje de Fellini, de quien Sacripanti era amigo. Decidimos pagarle el viaje a Roma a la señora para que tocara la puerta de Fellini y se ofreciera como su "personaje". Ni idea que pasó.

Ese mismo año participo en el borrador la redacción de la Ley de Cine Nacional.

El próximo año (1970) trabajé en Puerto Ordaz como asistente en el largometraje de producción inglesa *Murphy´s War (La guerra de Murphy)* dirigida por Peter Yates y con Peter O´Toole y Philippe Noiret. El productor tuvo la idea de consolidar el equipo con la idea de ahorrar tiempo y dinero y alquiló un barco griego de crucero tradicional con base en el Mediterráneo. La idea era que el equipo y los actores se trasladaran dentro del barco/hotel flotante por el río de acuerdo con las necesidades de la filmación. Lamentablemente, la realidad del río Orinoco es otra. La profundidad marcada en los cartas marítimas no siempre concuerdan con la verdad. El fondo cambia constantemente. El barco no pasó y nos quedamos varados lejos de el set de filmación. Como asistente tuve que salir para Trinidad a contratar un *hidroglisseur*, una especie de lancha flotante rusa, un barco que se alza sobre pontones para flotar sobre el agua. Éste haría el viaje de nuestro buque al set todos los días para llevar y traer los técnicos del sitio dónde se había varado el buque principal. Parecía también una solución válida. El *hidroglisseur* llegó hasta nuestro buque pero la tempestad en la Extremadura del Dragón, como se llama la boca del río Orinoco, era demasiada y no lograba acercarse a nuestro barco. Ese mismo día lo devolvieron a Trinidad, y día a día íbamos perdiendo tiempo de filmación. La vida en el barco se hacía insoportable.

De la filmación de *La Guerra de Murphy* surgieron muchas anécdotas, algunas picantes y otras humorísticas. O´Toole, el actor principal, era un ser creativo pero difícilmente tratable. Provocador, hizo todo lo posible para que lo botaran del barco. Durante una comida se sacó el sexo -su pene- y lo colocó sobre el bifteak que le habían servido. Naturalmente, el capitán lo botó al próximo día. O´Toole se salió con las suyas y pudo vivir en un hotel en Puerto Ordaz dónde no había el tedio del barco y podía hacer sus escapadas nocturnas de bebida y juergas.

Peter Yates era un ser profesional y flemático, como buen inglés. Acababa de tener un gran éxito comercial con su filme *Bullitt* con Steve Mac Queen y eso le permitió realizar el film *Murphy´s War* -un filme de cámara- como una obra musical de cámara, filmado en pleno Amazonas. El costo del proyecto era monumental y los inconvenientes también. Claro está que su cómplice, amigo y productor delegado, Michael Dealy, lo apoyaba, sobre todo al comienzo. Las esposas de ambos eran muy amigas desde mucho antes de que se hiciera el filme. Lamentablemente, y como

sucede a menudo en películas que se enredan, cada quien coge por su lado y tiende a cubrirse las espaldas, la amistad se olvida y la inmediatez de la realidad económica opaca cualquier reacción humana. Yates me hizo entender, una vez que hablé con él, que en el negocio del cine no hay relaciones sociales. Ese día entendí algo, relativamente nuevo para mi.

Como asistente yo tenía la obligación de que los actores estuvieran en el set en el momento de filmar. O´Toole era conocido como un gran bebedor y además tenía fama de homosexual. El director me pidió que trajera al actor. Me acerqué a su motorhome y toqué la puerta. Del fondo se escuchó la famosa voz de O´Toole que me mandaba a entrar. Pasé adelante y, de inmediato, O´Toole me pidió que cerrara la puerta con llave. Cándido y monosexual, como era en esa época, me entró la angustia de que a lo mejor el señor O´Toole quería seducirme. Mi sorpresa se tornó en agrado cuando el actor me dijo que lo que quería era que me tomara una cerveza con él para poder contarme un cuento. Abrí una Polar y le entregué otra a él. Allí comenzó una de las actuaciones privadas más extraordinarias que he vivido. O´Toole me contó cómo, con la complicidad del piloto Gilbert Chomat, habían robado un helicóptero que habían volado desde Puerto Ordaz al Auyentepui, para ver de cerca el famoso Salto (de agua) Ángel, considerado como el más alto del mundo con casi 1000 metros de caída libre. Los dos compinches aterrizaron en el borde superior de la cascada. O´Toole me contó que, incluso, tuvo que bajarse con mucho cuidado porque la puerta del helicóptero se abría casi sobre el vacío. Peter me describió que había tenido una epifanía. Me lo figuré y compartí con él ese relato casi mágico. Pero la realidad se hacía presente y me dí cuenta de que nos esperaban en el set. O´Toole no estaba, en mi criterio, en condiciones de actuar. Abrí la puerta y le ofrecí mi brazo. El actor estaba en un estado avanzado de embriaguez. Tomó mi brazo y, como dos Quijotes en busca del Greal cinematográfico, nos dirigimos hacia donde se filmaría la próxima escena. Allí estaba todo el equipo, el director y Phillipe Noiret, el estupendo actor francés que hacía el otro papel protagónico. Yo esperé lo peor pero me dí cuenta y que los dados estaban echados y que había que seguir adelante. Recosté a O´Toole de un poste [21]. El director gritó “acción” y de inmediato O´Toole

[21] Como en la película *Cat Ballou* con Lee Marvin.

cambió como por arte de magia y dijo su texto sin la más mínima señal de duda. En el momento que el director cortó cámara, O´Toole se convirtió de nuevo en un dócil y sobrio personaje. Ahí me di cuenta de lo importante que la verdadera técnica de actuación puede modificar la realidad. O´Toole controlaba su personaje, como quien abre o cierra un grifo de agua.

La producción me encargó de escribir y filmar dos *making of* de la película: uno sobre el submarino, el Carite, que había sido estrella de un largometraje con Cary Grant. El otro sobre Frank Tallman, el fabuloso piloto de pruebas cinematográficas. En esos documentales trabajé con Abigaíl Rojas y... de nuevo con mi amigo, el maquinista José Manuel Funes. Los cortometrajes *making of* no se terminaron de montar porque los directivos en Londres decidieron no llevar a cabo su montaje final.

Trabajé con Gilbert Chomat, piloto de helicóptero de origen francés, que como recuerdan tomó prestado el helicóptero con O´Toole. Entre otros (Chomat) participó en las tomas aéreas de *El Balón Rojo* de Lamorisse, hermoso cortometraje francés que no ha sido igualada en su género. Chomat trabajó, entre muchos otros filmes. [22] Nos hicimos muy amigos a ambos nos gustaba la aviación. Durante una filmación del *making of* que yo dirigía sobre Frank Tallman, Chomat en el helicóptero volaba muy cerca del biplano que filmábamos. Abigaíl Rojas, el director de fotografía, me dijo asustado *No sé, Roche, no me atrevía a abrir el ojo que no estaba mirando por cámara... tengo el lente gran angular*[23] *y veo en cámara un "close-up" de la cara del piloto del biplano* (de Tallman). Chomat volaba con las aspas del helicóptero metidas entre las dos alas del biplano de Tallman. Era de esperar lo que luego sucedió. Chomat pereció en su próxima película, *La batalla de Inglaterra*. El helicóptero que piloteaba servía de plataforma estática para que los aviones de caza pasaran cerca de la cámara simulando disparar. Por un error de pilotaje, quien volaba uno de los cazas, chocó con el helicóptero de Chomat, matándose él y todos los ocupantes del helicóptero del francés.

[22] *Figures on a Landscape, The Sound of Music, The Longuest Day, Zeppelin y You Only Live Twice.*
[23] Un lente gran angular se utiliza en espacios pequeños para obtener el máximo de cobertura. Para hacer un *close up* con ese lente el camarógrafo tiene que estar muy cerca del sujeto.

Otro piloto excepcional fue Frank Tallman, piloto de *stunts* aéreos. Tallman voló un avión Gruman biplano acuático para el filme. El avión tenía un sólo motor radial de 1500 caballos de fuerza. Durante el despegue el torque, que era increíble, halaba al avión para un lado. Con ese avión insólito, Tallman hacía piruetas aéreas metiéndose dentro de las nubes, lo que llaman en aviación "volar en instrumentos". Un día me invitó a sentarme en el *cockpit* trasero del avión para hacer un vuelo de pruebas. El ruido al despegue era ensordecedor y las acrobacias del piloto impresionantes.

Tallman me contó un incidente que nunca he olvidado. Una vez durante la filmación de una película un piloto amigo suyo se mató. Entre el momento que el aviador verificó el set y volvió con su avión, el escenógrafo, creyendo hacerlo bien, convirtiéndolo en muro. El choque con el decorado fue fatal y el aviador murió. Después de esa experiencia, Tallman no dejaba que nadie se acercase al set una vez que él había aprobado la construcción. Él dejaba a su asistente cerca del set mientras que se dirigía a buscar su avión al aeropuerto para luego estrellarse contra el set.

Uno de mis mejores amigos de entonces fue Douglas Slocombe, el director de fotografía del filme. Slocombe y yo compartimos muchas experiencias. Yo lo admiraba. [24] Muchos años más tarde me enteré, hablando con mi amigo el músico Maurice Reyna, hijo de Fredy, supe que de niño, en 1960 el había sido actor en la película *The Boy Who Stole a Million*, fotografiada por Slocombe y filmada en Valencia, España. Maurice me contó que había sido escogido por un director de casting, en el metro de Londres, pero Maurice casi pierde la posibilidad de actuar porque el metro arrancó en el momento que el director de casting le pedía su dirección. Maurice logró escribir su teléfono sobre el vidrio empañado del vagón, al revés, para que el director de casting pudiera leerlo. Reyna seguiría su carrera cinematográfica componiendo música para varias películas, entre muchas otras, *Popsy Pop,* y mis dos largometrajes, *El cine soy yo y El secreto*.

Durante el rodaje de la Guerra de Murphy tuvimos varias fiestas con la participación del equipo. Las fiestas une al personal y a los actores. Una noche, mi

[24] El había sido el director de fotografía de innumerables filmes que yo "adoraba" (aunque, como me dice jocosamente, pero con cierta seriedad, mi esposa Fafá: "*¡No se adora sino a Dios!*"...) entre muchos otros: *Julia*, *Nijinsky, Rollerball, The Great Gatsby*, *The Maids, Travels with my Aunt y The Servant*. Slocombe siguió su carrera después de Murphy e hizo la dirección de fotografía, entre muchos otros, de *Indiana Jones and The Temple of Doom*.

amigo el maquinista José Funes, también torero y banderillero de Girón, le colocó varias banderillas al actor O´Toole y para colmos bailó un *cheek to cheek* con él. La libertad y la creatividad de un hombre como Funes se encontró cara a cara con el provocador actor Galés.

En esa época yo piloteaba un avión que alquilaba a la producción. Llevaba a los técnicos ingleses a Pedernales para que construyeran diversos decorados. Ellos eran fanáticos del Chelsea, equipo inglés de fútbol. Un día me convencieron para que los llevara a Caracas a ver un partido del equipo. Allí tuve una muestra de lo alborotados que pueden ser los fanáticos ingleses. Pero no todo era diversión con el avión.

Una vez llevaba los técnicos a Pedernales, y mientras me devolvía caminando al aeropuerto, debía pasar un río y estaban aún los rieles de un antiguo ferrocarril. No se me ocurrió nada mejor que caminar sobre una de las vías. Perdí el equilibrio y caí de 8 metros rompiéndome el ligamento de la pierna izquierda. Con el golpe la pierna se me infló inmediatamente, pero al darme cuenta que no podía quedarme en ese aeropuerto solitario e inhóspito decidí despegar y volar, al menos, hasta Barcelona, en la costa norte venezolana, dónde pensaba que podía ser atendido por un médico. Todo iba bien mientras no se sentía el dolor en la pierna desgarrada pero, un poco más tarde, sentí que ya no la podía mover. Decidí seguir hasta Caracas. En la capital habría mejores posibilidades médicas. Al llegar piloteando mi avioneta al valle de Caracas tuve un momento de angustia. Era una hora cuando había muchísimos aviones circulando sobre la pista de la Carlota con intenciones de aterrizar. La torre me advirtió que debía esperar y yo, en vez de declararme en emergencia, lo que hubiese sido lógico, eché una mentada de madre general a través de la radio. La aviación civil y/o militar tolera cualquier cosa menos palabras groseras en el aire, pero yo tenía que estar en tierra firme lo más pronto posible, y así lo indiqué, aparentemente de una forma que no gustó. Aterricé, y al tocar tierra tuve que utilizar un motor para poder carretear fuera de la pista. No podía utilizar la pierna para dirigir el avión en tierra. Una ambulancia, advertida por la torre, vino hasta la pista y me sacaron del avión cargado... pero tuve que pagar el precio, me quitaron la licencia de volar por seis meses y quedé inmovilizado sin poder mover la pierna durante un mes.

Al año siguiente trabajé como asistente de dirección en la película internacional *Popsy Pop* [25], escrita por Papillon[26] y otros. Este filme resultó ser muy accidentado y sucedieron muchas situaciones insólitas, más que en toda mi experiencia cinematográfica: huelgas a granel y una epidemia de enfermedades venéreas. Si no me equivoco hubo alrededor de unas 45 huelgas y unos 25 casos de gonorrea debido a la promiscuidad, a menudo común entre los partícipes de un rodaje tan difícil.

De nuevo nos encontramos Funes y yo y otros dos compañeros del Sindicato de Radio Televisión y Afines además de Roberto Remorini. Lastima que acaba de morir Funes (julio 08), víctima de un cáncer, cuando me preparaba a entrevistarlo sobre este tema. Mi frustración fue grande, no sólo por no haber logrado obtener su versión de los hechos sino por haber perdido a un gran amigo.

Mi versión de lo que sucedió durante el rodaje, lleno de momentos absurdos y terribles para todos, para la producción y para la realización del filme es como sigue. Se me hace difícil recordar todos los detalles, pero sí recuerdo que había una tensa situación sindical entre el Sindicato de Radio y Televisión y Afines y otro sindicato, el SUTIC. Este último comenzó con un grupo pequeño de técnicos, por ejemplo, los miembros de la familia Lira, al que se le agregaron: carpinteros, electricistas, plomeros y otros que trabajaban en la construcción y que deseaban entrar al cine. Esta organización tenía sólo un punto de vista sindical y no veían la necesidad de desarrollar el cine que venía de afuera. Era un época difícil en el país y cada quien trataba de "resolverse" a su manera.

¿Cómo enumerar todas las situaciones tremendas y tremendistas que suceden durante un rodaje como aquel?

En una ocasión, el fotógrafo "Gordo" Jiménez, irrumpió con una cámara 35mm, para filmar lo que ellos consideraban "situaciones sindicales irregulares". Hubo infinidad de huelgas. Uno de los hermanos Lira, del sindicato paralelo, manejaba la planta y la apagaba cuando se iba a filmar. Hubo robos. Nosotros, los del Sindicato de Cine y Televisión, andábamos armados pues vivíamos bajo la

[25] También llamada *La Belle Garce et le Truand* en Francia, *The 21 Carat Snatch* en los USA y *Reina de Diamantes* en Venezuela

[26] Henri Charrière, alias Papillón o Mariposa, escritor y personaje.

amenaza de que los del segundo sindicato nos harían daño. Roberto Remorini fue directamente intimado. Sin embargo como era el que tenía la responsabilidad de pagar a los extras los compañeros del otro sindicato decidieron no hacerle daño, ya que cuando fueron a agredirlo… detrás de Remorini lo seguían cincuenta extras que lo defendieron.

Me ocupé de hacer el casting de algunos de los actores. Fui a la avenida Casanova para escoger algunas de las protagonistas para hacer papeles de prostitutas. Algunas de estas "actrices" tenían, sin yo saberlo, enfermedades venéreas, lo que desató una epidemia, ya que ellas eran muy promiscuas.

El asistente de dirección francés, apodado Zató, asistente de infinidad de películas comerciales como *Paris brule t´il?* de René Clement, perdió, literalmente, la chaveta y cantaba a la luna, como un lobo en celo. Zató era un tipo simpático que dibujaba muy bien y adoraba los muñequitos del domingo de El Universal y El Nacional, que siempre guardé para él durante muchos años. Tengo aún alguno de los dibujos de decorados que hizo. Zató me enseñó que era vital situar en el espacio las locaciones que se filmaban. En el cine nuestro, en general, esto no se hace y, a menudo, no se sabe dónde está sucediendo la acción. Esto lo aprendió Zató de René Clement, el gran director francés. A pesar de toda su experiencia previa, Zató sufrió de la anarquía criolla.

Jean Jacques Tarbes, director de fotografía de algunos filmes comerciales franceses, me hizo entender otra realidad cinematográfica. En un momento dado en mi carácter de asistente, debía parar el tránsito en la calle algo que me parecía imposible de realizar. Los conductores a quienes detuve se pusieron furiosos. Tarbes me había hecho comprender que en el cine hay que hacer lo imposible. Esa fue otra gran lección para mí. En el cine hay que empujar los límites de lo que se puede hacer y esto me sirvió para siempre. Esta noción se la he trasmitido a mis asistentes en cine, teatro y ópera.

Conocí en el rodaje al sonidista (director de sonido que graba el sonido durante las filmaciones) Antoine Bonfanti [27] quien luego trabajaría conmigo en *El Cine Soy Yo*. Bon Bon, como lo llaman sus amigos, es comunista de partido, corso y

[27] Murió en Montpelier, Francia en el año 2008. Vive en nuestros recuerdos.

atravesao como suelen ser los de esa isla maravillosa. Bon Bon fue mi maestro en sonido y en *caipirinha,* menjurje brasilero. Ron blanco, limón y azúcar. Él lo hacía maravillosamente. Recuerdo otro episodio que refleja las situaciones absurdas que se dan durante un rodaje. Habíamos traído desde Apure unas chalanas de río, que servirían para simular embarcaciones del pueblo minero que habíamos creado en Higuerote de la Costa. Las chalanas *hacían agua* constantemente y había que utilizar bombas de achique para que se mantuvieran a flote. Claro está que el ruido que hacían las fulanas bombas y la planta eléctrica de iluminación era espantoso. Imposible grabar sonido. Bonfanti, en un momento de rabia, se montó en un barco de remo y se alejó de las chalanas donde filmábamos. Gritaba: *Ustedes no tienen derecho a que se haga sonido en su película* dirigiéndose a las dos hermanas productoras y, sobre todo, a Tarbes el director de fotografía, que lo único que le interesaba era su iluminación. Las dos productoras que tenían respeto por el partido comunista francés, le gritaban *¡Bon Bon, nosotros ayudamos al partido!*, mientras Bonfanti seguía impertérrito remando y alejándose de la filmación.

Trabajé en ese filme con varios actores venezolanos, entre muchos otros, con: Mayra Chardiet, Mirella Delgado, Alfredo Joss (enorme y gentil argentino reencauchado), Mario Brito "El Lotario" de fama de lucha libre y televisión, con el que había hecho la secuencia de lucha libre para el corto *Mérida No es Un Pueblo*. César Ascanio, que hacía el papel de "El Chino", un minero tosco, fumador de tabaco y de gran barriga, fue sacado del centro del territorio Amazonas dónde lo conseguí durante un casting memorable dónde nos echamos palos y, como se hace en las minas auténticas, compartimos la vida cotidiana del minero. El era el solo minero auténtico del filme y lo encontré en Guaniamo, un sitio dónde anteriormente había filmado con Jean Jacques Bichier en *La Bulla del Diamante* y en el final de mi película *El Cine Soy Yo*.

Entre los actores extranjeros nos acompañaba una muy joven y bella Claudia Cardinale. Claudia era amable y hermosa con todos. Me encantaba verla caminar, descalza como se había acostumbrado a hacer en su Tunisia nativa. Todos los hombres estaban enamorados de ella pero Claudia era fiel a su marido, el productor italiano Franco Cristaldi, que se había quedado en Italia. Claudia entró al cine a

través de un concurso de belleza y había actuado en múltiples películas, algunas excelentes y otras menos buenas.[28] Un ser delicioso de sonrisa enigmática.

Stanley Baker, actor principal de la película, galés y que había hecho películas, entre muchas otras, con Joseph Losey [29], vivía con una de las actrices que hacían el papel de extras. Esta joven se hacía rogar cada vez que yo, como asistente, le pedía mantener el orden. Baker la protegía y era casi imposible hacerle llegar una recomendación de dirección. Una vez, fui a buscar a Baker a su cabaña. Estaba lista la escena que debíamos rodar. Baker me siguió de mala gana. Teníamos que montarnos en un barquito con motor fuera de borda para ir desde la orilla dónde estaba el campamento hasta el set de filmación, que se encontraba al otro lado del estuario . Después de echarse un palo de cerveza, se montó en el barquito y accedió a atravesar conmigo el trecho de agua. Al llegar a la otra orilla, me bajé primero que él. Los deseos de beber y, supongo, el hastío de tener que filmar, fueron más fuertes que él. Tomó el mando del barquito y se devolvió hacia su cabaña y el bar. Yo me quedé en la orilla, asistente frustrado gesticulando y gritando. En mi arrechera, tomé un carro que estaba estacionado allí -había dos formas de llegar a la otra orilla, por agua o por carretera- y salí embalado a buscar al actor rebelde. Al llegar al hotel, después de quince minutos manejando, me lo conseguí en su cuarto en una situación *comprometedora* con su novia del momento. La dama se encontraba arrodillada frente a él y estaba haciéndole, lo que en francés llaman *une pipe*. En el momento cuando entré la peluca que usaba caía sobre ella. Un momento, que si no hubiese sido por la urgencia del tenía, hubiese podido haberse saboreado como pícaro instante. Sin embargo, a mí me salió el diablo que llevaba adentro, lo tomé por la pechera y lo jamaquié. Menos mal que también se me ocurrió decirle que lo admiraba como actor. Le recordé que él era un actor Shakespiriano (Ricardo III, etc.), que había trabajado con los mejores directores de su época. De esa forma se me tranquilizó el hombre, o el actor, y me siguió.

[28] Entre otras: *Goha* de Jacques Baratier (1958) su primer filme – *Il bel Antonio* de Mauro Bolognini (1960) – Rocco et Suo Fratelli de Luchino Visconti (1960) – La Ragazza con la V*aliglia* de Valerio Zurlini (1961) – *81/2* de Fellini (1963) – *Il Gattopardo de Visconti* (1963) … y hasta la última que hizo: *Estrenando Sueños* de Salvatore Samperi (2009) una co-producción entre Argentina e Italia.
[29] *Eva* y otros filmes.

Leroy Haines, actor norteamericano, había estado en los *US Marines* durante la segunda guerra mundial, era músico de jazz, cocinero y amigo. Era mi trabajo, como asistente, hacerle repetir los textos a diario. Leroy no sabía español, y hablaba mal el francés, de manera que tuve que hacer uso de mucha paciencia para que se aprendiera los textos y se acordara de ellos. Mi relación con él fue estupenda ya que hablábamos de jazz, del sur de los Estados Unidos, del racismo y compartíamos nuestra admiración por el Kentucky Fried Chicken, ese pollo tan sabroso que preparan en el Sur de los Estados Unidos. Al finalizar la película me invitó a su restaurante en París de comida sureña norteamericana y seguimos amigos hasta su muerte en el año 1976.

Marc Mazzacurati y su esposa Elizabeth han sido mis amigos a través de los años. Marc actuó en muchos filmes, entre otros *Le passager de la pluie* de René Clément, donde hace un asesino muy creíble e inquietante, pasando por películas *spaghetti westerns* de Sergio Leone y hasta *El dulce encanto de la burguesía* de Luis Buñuel donde hace de chofer de tanque de guerra que se ha perdido. En Higuerote, durante el rodaje, engendraron a Gay, una bella niña, después de que les regalé un cuadro de María Lionza pintada por el pintor ingenuo/popular venezolano Victor Millán. Les dije que se trataba de una diosa de la fertilidad, y es muy posible que sea verdad. Los Mazza son dos personajes altos y hermosos, y no solamente eso sino muy atentos y creativos. Tuvieron durante muchos años un negocio de venta de perfumes . Hace poco vendieron el negocio y su hija Gay, ahora una señoritinga muy bella y simpática, se quedó trabajando allí. Los Mazza hablan de producir cine. Otra actriz fue Ginnette Leclerc, [30] a quien llamaban los críticos de cine llamaban, "La actriz más asesinada de Francia" intérprete de teatro, cine y del boulevard francés. Con ella me entendí muy bien.

También conocí durante ese filme a la continuidad (script) y montadora Hélène Plemiannikov, hermana de Roger Vadim, director francés de renombre y tía de Christian Vadim, actor de mi largometraje *Aire libre* donde personificó al joven sabio Alexander Von Humboldt. Hélène es una excelente amiga, conversadora y *bonne vivant*. Entre sus más de 40 películas están los tres últimos largometrajes *El*

[30] Entres muchos otros: *Ciboulette* de Claude Autant-Lara, *L´Hotel du libre échange* de Marc Allegret, *L´Homme des nul part* de Pierre Chenal, *La femme du boulanger* de Marcel Pagnol y *Le Corbeau* de Clouzot.

discreto encanto de la burguesía, El fantasma de la libertad y Ese oscuro objeto del deseo de Luis Buñuel, el favorito entre mis directores favoritos.

Jean Herman, ahora el premiado escritor Jean Vautrin, era el director. Un hombre sensible y simpático que no estaba preparado para los problemas que tuvimos y que, de golpe cambió de profesión, se tornó escritor y de esa forma logró obtener el premio Goncourt. Jean dibuja muy bien y tenía una gracia especial para dirigir. Sin embargo me inicié con él a una de las realidades de la vida. Le regalé un cuadro de Bárbaro Rivas que parecía apreciar particularmente. En intercambio quedamos que me daría en París el cuadro de un pintor popular que a el le gustaba. Esto no se dio nunca. Las promesas en la vida son muy sentidas en el momento que se hacen, pero luego se van olvidando y se van transformando hasta que cambian de sentido.

Un día Jean me dijo que él adoraba Venezuela pero que no podía comprender por qué cuando uno se montaba en un carro por puesto había que mantenerse sin hablar… en silencio. Tildó al país de "fascista". Al principio no entendí que es lo que me estaba diciendo pero cuando continué indagando, me dí cuenta que se había montado en un carrito por puesto que iba hacia "El Silencio". Evidentemente, el letrero indicaba la ruta…

Otra relación fue la que tuve con Henri Charrière, el famoso Papillon. Papillon vivía con el código del mafioso, si eras su amigo todo iba bien pero si lo contradecías o lo "traicionabas" se volvía un ser duro y altamente peligroso. Yo era de los que se podía considerar su amigo.

Una de las razones por la cual *Popsy Pop* no tuvo éxito en Caracas es que el público venezolano se molestó porque los personajes decían "malas palabras". Me pregunto yo, ¿Cómo habla un minero que mostrábamos en el filme? El público venezolano no estaba acostumbrado, en esa época, a escuchar a los actores de cine hablar en español. El cine que veíamos en Venezuela era casi ciento por ciento en inglés. Los gringos si podían decir *fuck* cien veces por minuto, pero el público, que no entendía el inglés, dejaba pasar la falta de imaginación de los guionistas norteamericanos pero no toleraban un solo coño de la madre dicho por un minero. Herman me encargó que escribiera los diálogos de los trabajadores de la mina. Yo, sea dicho con mucho placer, puse palabras "fuertes" en la boca de los mineros. Hoy

en día me sorprendo cuando escucho a dos jóvenes caraqueños conversando, cada segunda palabra, es *pendejo, mojón, hijo de puta, "man", juevón* ...y sobre todo *no seas marico*...¡No seas marico! A lo que me provoca contestarles ¡Gracias por el consejo!

CAPÍTULO 6
CORTOS Y MENOS CORTOS

Escribí y realicé el medio metraje *Carlos Cruz Diez 1927-1973 en el camino del color*. [31] Carlos y Mirtha, su esposa, habían sido muy amigos míos y de mi primera esposa desde la época de mis estudios cinematográficos en París. Le propuse al artista realizar un filme donde su vida familiar tuviera la misma importancia que la conceptual y artística. Me interesaba el ser humano. Carlos colaboró y filmamos en su atelier de la *rue des Dames* y el *atelier-boucherie* de la *rue Pierre Sémard*, ambos en París. La filmación resultó ser una experiencia maravillosa. Cuando terminaba el rodaje del día compartíamos conversaciones en el taller o en algún restaurante o bar de la zona. Los hijos de Carlos y Mirtha: Carlos, Jorge y Adriana eran como nuestros. Los veíamos todos los días y compartíamos buenos ratos con la tortuguita de Adriana, la hermosa voz de Mirtha, tragos y comida entre amigos. El filme fue una nueva experiencia para mi. El maestro Cruz Diez sabe muy bien explicar las razones de su arte y fue muy difícil que la película tratara solamente sobre arte sino que incluyera de su juventud y de su entorno familiar. Esas experiencias forjaron sus primeros pasos en el arte. *Carlos Cruz Diez 1927-1973 en el camino del color* es un filme interesante pero prefiero *Mérida no es un pueblo,* un filme más libre, surrealista, loco. Explosión de placer, libertad y juventud… Ambos son interesantes aunque distintos conceptualmente. Uno es casi un tratado sobre el artista Cruz Diez y el otro, un film onírico.

Escribí y realicé, junto a Gustavo Chami, el cortometraje *El Indio Figueredo* [32]. Interesado por la música popular de los 50 y la clásica, que había cultivado desde pequeño, aproveché la posibilidad de hacer un filme documental sobre uno de los más grandes cultores (arpistos llaneros) populares venezolanos del siglo 20. El INCIBA tenía una unidad de producción que buscaba temas y realizadores. Chami y yo presentamos el proyecto del "Indio". Este filme es el que más me gusta de los que realicé en mi época documental. De nuevo, un personaje popular y del común, en este caso un músico e intérprete llanero. El llano con su ciclo fabuloso de sequía e

inundación. La música, que siempre tuvo importancia en mi vida. El humor, la familia, el amor a través de la presencia en fotografías realizadas por mi sobrino Christian Roche, de la mítica María Laya. *En el llano no hay arriba ni hay abajo, ni antes ni después, cuando creo que estoy yendo puede ser que esté volviendo*, esta es la frase con la cual comienza el documental. Esta frase describe el sentimiento que se vive cuando uno llega al llano. La imagen del "indio" se refleja en el agua que, a la vez, refleja el cielo. Donde quiera que uno vaya pareciera que se estuviera devolviendo. El maestro Figueredo transfiere su sabiduría musical a un niño. La naturaleza se mezcla a la música. El trabajo del llano es ancestralmente violento: es casi insoportable cuando un llanero le corta el cacho a una vaca y el chorro de sangre mana del cuerno. De nuevo mi obsesión con la familia. El collage de una señora que lava la ropa a mano restregándola sobre una lavadora destrozada. La realidad de la tradición sobrepasa, en todo momento, la invasión de los objetos de la civilización de consumo.

La mujer aparece, en este caso, en forma de niña. Los versos de Sánchez Olivo y del folklore llanero hacen que se estreche la relación entre la mujer y la vida llanera. En el llano la mujer no canta haciendo otros menesteres. Pero como dice el "indio" con sus propias palabras, "mi madre era hombre y mujer a la vez… y donde ponía el ojo ponía la bala".

En esa época continuaba *haciendo películas alimenticias*, como diría Buñuel. Una de ellas fue *Minas y metalurgia* que trataba de la metalurgia en Sidor. Un documental tradicional, pero donde traté de introducir un elemento diferente. En el preámbulo del filme mi voz hacia un recuento de las películas publicitarias o político/publicitarias de todos los gobiernos o poderosos de la tierra. Se barajaban estadísticas y más estadísticas con un fondo musical que bien podía haber sido de Wagner. De pronto, todo se para como por magia y la voz del locutor, en este caso Porfirio Torres, hablaba reposadamente explicando que este estilo de "documental" propagandístico es manipulador y que lo que interesa es contar los hechos como son. Este filme, muy menor, lo fotografié yo mismo en 35mm y lo monté con Giuliano Ferrioli, mi montador fetiche y, lo más "curioso", si lo queremos llamar así, es que lo montamos en una máquina de montaje Kem de varios platos que podía ir hacia adelante y hacia atrás y estaba conectada a una mezcladora De esta forma podíamos,

Giuliano y yo, mezclar el filme directamente en la máquina. Hoy en día todo esto parece algo normal viviendo como estamos en un mundo digital pero, en esa época, la idea de mezclar en casa, era revolucionario. Montamos, mezclamos y terminamos un documental de 35mm de 12 minutos en 24 horas. Una especie de record para la época.

Esa dificultad de mezclar sin poder ir hacia adelante y hacia atrás, lo que llaman una grabación *pick up,* lo vivimos Giuliano y yo en los Estudios de Mezcla de Luis Capriles en Bello Monte. Teníamos que mezclar varias pistas de 35mm junto a una imagen. Cuando los *bips* de 1000HZ suenan junto al número 2, es indicio de que las bandas están *en sincro*. Pero, en este caso cuando las máquinas llegaban al sitio las pistas sonaban cada una por su lado, lo que indicaba que estábamos *fuera de sincro*... Desesperados no sabíamos que hacer hasta que, de pronto, como por arte de magia, sonó un solo *bip*. Esto indicó que todo estaba bien y que podíamos seguir adelante. Continuamos sin mayor preocupación. Concluimos el trabajo considerando que habíamos logrado un filme mezclado, *sin mayores problemas*. Cuál no sería nuestra sorpresa cuando conversando con los dos técnicos del Estudio, uno de ellos comentó cándidamente *Apagué todas las otras bandas de sonido para que pareciera que estábamos en sincro*! ¡Qué ignorancia! No pudimos ponernos bravos con el señor técnico ya que él había sido, y confesado ser, un burro.

Escribí y realicé *Mérida no es un pueblo* [33], una película experimental sobre y con mi amigo el artista plástico Manuel Mérida. Al propósito del título recuerdo la interpretación errada del escritor y realizador venezolano Román Chalbaud. Siendo oriundo de Mérida lo invité para que viera el filme pero antes de que pudiera explicarle el significado absurdo y delirante de mi filme se me adelantó y, pensando en la ciudad y no en título, muy en serio, me dijo *Claro, yo siempre lo pensé así*. No conversé más con Román después de la proyección pero supongo que estaría sorprendido. *Mérida no es un pueblo* es un filme espontáneo e improvisado. Para hacer el guión le pedí a Manuel Mérida, el artista, que me contara anécdotas de su vida. Bajo el influyo de sus palabras, liberé mi subconsciente e inventé una serie de imágenes y sonidos, a veces hilvanada, en otros casos críptica, como si fuera un

collage o un *cadáver exquisito* de los surrealistas, 24 *collages* por segundo, que se animan dando la sensación de que lo que el espectador ve es real. La obra plástica del artista sirvió como telón de fondo de las imágenes del filme. Los telones o decorados que hacía para la televisión comercial, sirvieron como "telones de fondo" móviles, aperturas hacia otra realidad. Este filme fue, a mi juicio, la antítesis del film sobre Cruz Diez. En vez de una película sobre el arte, pretendo que es una película de arte.

La música de ese filme es otra forma de mostrar mi amor por la música auténtica, en este caso: un tango de Aníbal Troilo y una canción tradicional cantada por Anselmo López a la bandola y acompañada a la bandola. Esto fue como un ensayo para la música que utilizaría más tarde en alguno de mis largometrajes. Para mi las divisiones entre música clásica, popular y folklórica no tiene sentido. Lo importante es que esas vibraciones penetren el cerebro de quien las escucha y que, al menos, lo estimulen y lo hagan soñar y, en el mejor de los casos, bailar.

Volviendo al documental de pedido: realicé, basado en un guión de Alonso Gamero y un trabajo de investigación médica del Departamento encabezado por Dr. Miguel Layrisse y su esposa, el cortometraje *Una singular posta científica*. Una especie de "*Draculesco" Poney Express* donde se utiliza la sangre de un grupo de indígenas Waraos para estudiar las condiciones del rechazo de transplante de órganos. En un pueblo del Delta del Orinoco se le sacaba sangre a los indígenas que luego era transportada hasta el IVIC donde se hacían mediciones y conjeturas científicas.

Escribí y realicé otro documental que se llamó *Como islas en el tiempo:* [34] el resultado de un viaje a los tepuyes de Jaua y Sarisariñame en el Amazonas venezolano. La expedición fue dirigida por el Dr. Charles Brewer Carías y participaron infinidad de científicos. [35] El equipo técnico de cine compuesto por cuatro personas viajó con dos cámaras de 16mm y un equipo portátil de sonido. Éramos: Gustavo Chami, director de fotografía, Héctor Moreno sonidista, Ramón

[34] obras disponibles - relacionadas con el cineasta – ver al final de libro.
[35] entre otros, Julián Steyermark, botánico, G.C.K Dunsterville y su esposa Nora, orquideólogos, William, Kathy Phelps y Gilberto Pérez Chinchilla, ornitólogos, Braulio Orejas, herpetólogo, Antonio Quesada y Pablo Colvée, geólogos, Eugenio De Bellard, espeleólogo, "Chuchú" Díaz, médico y Armando Alicandú, "y que, cocinero"...(¿)

Navarro, asistente de cámara y yo como guionista y director. En esa época no se utilizaba aún el video portátil y tuvimos que realizar el sonido directo en doble sistema. Todos los días el asistente de cámara revelaba, en una caja de madera, unos cuantos pies de película para ver si alguna de las dos cámaras rayaban o velaban la película. No podíamos permitirnos que llegáramos al laboratorio para saber si había un problema técnico. Dormíamos en hamacas, comíamos una comida infecta que preparaba mi gran amigo, el Dr. José *Chuchú* Díaz, de acuerdo con las recomendaciones de Brewer, que no le importaba nada de lo que era comer sabroso, sino el resultado de su expedición. Creo, pero no puedo asegurarlo, que comimos un mono blanco, quizás el eslabón perdido entre el primate y el hombre.

CAPÍTULO 7
PROYECTO SIN REALIZARSE

Antes de mi experiencia con *El Cine Soy Yo*, decidí tratar de hacer un nuevo largometraje. Luis Brito García escribió un guión que se llamó *La fiesta sangrienta*. Brito García, era un reconocido escritor venezolano que yo admiraba por su trabajo en el libro *Abrapalabra*. Conversamos y me interesé en un tema que él propuso. Una especie de mezcla entre el *western* norteamericano y un tema realista del llano. Un antihéroe escribano logra hacer explotar la furia del poder entre dueños de tierras. Cambiando los linderos, el personaje hace que los dueños de hatos se peleen por las fronteras entre una hacienda y otra. El tema tiene elementos anarquistas que me atraían. Igualmente había una relación amorosa conflictiva que también me interesaba. Me puse a trabajar para lograr financiar el proyecto. Brito García era muy amigo de Rubén Blades, ambos partícipes del MAS, partido de izquierda venezolano, que proponía en ese momento un interesante programa político en nuestro país. Blades era muy conocido por su trabajo musical y político en Panamá. Mi esposa Fafá y yo nos reunimos con él en Nueva York, en pleno Broadway, (donde años atrás había escuchado a John Coltrane), para ver si le interesaba la propuesta. En nuestra reunión nos trató muy bien y nos dio unos dibujos que debíamos entregar a Brito García. Esos dibujos, que recuerdo como muy hermosos y vivenciales, estaban basados en su temática política. *La fiesta sangrienta* era una película de un género raramente tratado en nuestro cine. Sin embargo, la realidad fue más difícil de lo que hubiésemos deseado. Contactamos a una señora productora que vivía en los Estados Unidos que había leído el guión y se mostraba interesada en producirlo. Lo primero que ella propuso fue que se utilizase a un actor mundialmente reconocido, lo que daría una cierta garantía económica. Su recomendación fue contratar a Dustin Hoffman, un actor extraordinario, con éxito teatral y cinematográfico de *El graduado*. No tuvimos tiempo de vernos con Hoffman. El IRS, sistema de impuestos norteamericano, había encontrado que la productora no había hecho las declaraciones necesarias por sus ganancias en el extranjero. El tema, o más bien la película, pasó al limbo de los filmes en espera.

CAPÍTULO 8
AVIACIÓN
VENEZUELA VIVIDA DESDE EL AIRE

En la segunda mitad de los años 60, era joven, hablaba 3 idiomas, tenía conocimientos y amor por mi país y decidí estudiar aviación y convertirme en piloto. Me gradué de alumno piloto el 15 junio de 1967 y luego de piloto de turismo el 17 de abril de 1968.

Venezuela es un país enorme y viajar por avión es la forma más fácil de trasladarse de un sitio a otro. La pasión por la aviación me vino por mi amor al cine. Una avioneta me permitiría ofrecer mis servicios de asistente de dirección con algo más, la posibilidad de alquilar mi avión al mismo tiempo. Estudié aviación en Venezuela con el gran profesor Alberto Ochoa Tucker. Un ser *templáo* y amigable a la vez. Alberto tuvo confianza en mí pues, según los rumores que corrían en la época, si Alberto te raspaba quedabas raspado porque él redactaba un informe sobre tu calidad, o falta de calidad, de piloto y se lo enviaba al Ministerio de Comunicaciones. Con Alberto no habían tonos grises, o eras o no eras, así de simple. Yo lo aprecié siempre ya que me gustaba su manera de ver algunas cosas. Comencé con un Cessna 182, un monomotor usado donde pasé mi primer vuelo solitario. Luego compré un Beech Debonaire, igualmente usado. Este último avión tenía una autonomía espectacular. Con llenar el tanque de gasolina una vez se podía volar de Maiquetía hasta Miami, sin escala… si no te asustaba la idea de volar sobre agua por tanto tiempo con un solo motor. De allí pasé a otra avioneta usada que sería un Cessna 310 con dos motores. Con esta última me inicié en el alquiler de avionetas para el cine.

Sin embargo con esta última viví una serie de peripecias. Yendo hacia Canaima para una filmación y volando sobre Ciudad Bolívar decidí aprovisionarme de gasolina. Preparándome a aterrizar recibí una señal de alarma que indicaba que el tren de aterrizaje no había bajado. En esos casos, la emergencia indica que debe uno bajarlo a mano desde el interior del avión. Sin problemas logré fijarlo y aterricé. Como en Ciudad Bolívar no había buen mantenimiento aéreo, decidí volver a Caracas y entregarle el avión a mi mecánico. Aquí fue cuando comenzó la odisea. La avioneta

volvió a Caracas sin mayores percances. El día siguiente me fui al aeropuerto de La Carlota y conversé con mi mecánico. Le pregunté *¿Le hiciste la retracción?* A lo que él me contestó "¡Claro!" Le volví peguntar *¿Todo está bien? Perfecto*, me contestó. Me acompañaba un niño, Peter Bichier, hijo de mi gran amigo, cineasta y también piloto Jean Jacques Bichier. Años después Peter estudió ornitología y trabaja para el Smithonian Institute por todo Latinoamérica, incluyendo Venezuela. Arrancamos para Maripa, una pequeña pista abierta sobre una llanura al sur de Canaima. Sobrevolamos la pista para chequear que no hubiesen animales sueltos por ahí. No había torre de control. Me puse en pierna con el viento para aterrizar. El pequeño Peter dormía plácidamente. Bajé el tren eléctrico y se encendieron las tres luces verdes. Estaba abajo y asegurado. Me enfilé a la pista. Coloqué el avión perfectamente, suavemente…pero al tocar las ruedas de atrás, resulta que el tren no había bajado y no estaba asegurado como lo indicaban las luces. Colapsó. La avioneta se tornó incontrolable y se salió de la pista adentrándose en un pequeño bosque cercano. Lo primero que se me ocurrió fue salir rápidamente del aparato antes de que se produjera algún fuego. Desperté a Peter que dormía como el angelito que era en esa época y lo primero que dijo al despertarse y ver hacia afuera fue *¿Y dónde está la pista?…* Yo le contesté con firmeza mientras cortaba el acceso a la gasolina *¡Sal de aquí!* Eso hicimos los dos. El avión había sufrido pero ambos estábamos bien. Los mosquitos nos descubrieron y nos atacaron de inmediato. Hablamos sobre cuales eran nuestras alternativas para salir de allí: caminar por el borde del río hasta Canaima, lo que sería como unas dos o tres horas, o esperar al papá de Peter que había quedado en venir con su avión y encontrarnos en la pista. Preferimos esperar y Jean-Jacques llegó momentos después.

Lo primero que hice al llegar a Caracas fue ir a ver al bendito mecánico que me había asegurado que el tren de aterrizaje estaba en perfecto estado. Lo que me contestó podría pasar a ser la cúspide de las observaciones idiotas, absurdas y peligrosas de toda la aviación. *Yo le hice la retracción pero me dí cuenta que no prendían las luces verdes… y por eso decidí doblar el contacto para que prendieran…* ¡No lo maté de vaina! Esa fue la primera vez que consideré dejar la aviación.

El 310 había quedado doblado por el accidente y decidí que era el momento de comprar mi primer avión nuevo. Tenía que ser sólido, de dos motores. Alberto me recomendó la fábrica Beechcraft en Wichita Kansas y entre los aviones que ofrecían escogí un Barón 55, que salí a buscar un tiempo después. Viajé a Wichita y me encontré con una fábrica increíble de aviones. Mi avión estaba listo y me dijeron que podía probarlo. Fui a revisarlo y me dí cuenta de que no cabía en los asientos. Le informé a la persona encargada de la producción. Habían cometido un error pero trabajaron toda la noche para elaborar, desde cero, nuevos asientos. El día siguiente cuando volví a la fabrica encontré que cabía en los nuevos asientos. No fue dieta rápida sino trabajo de noche por parte de los obreros de la fabrica.

Walter Brenner, [36] un piloto de prueba de la fábrica me invitó a probar el avión. Nos fuimos a un sitio en Colorado que se consideraba como uno de los aeropuertos más altos del mundo. Ese tipo de avión, no turbo cargado, es muy sensible a la altura. Brenner me indicó que el avión podía despegar con un solo motor. Lo original de la técnica consistía en que se arrancara desde cero con uno de los dos motores en mínimo. Debíamos ir acelerando poco a poco con un solo motor. El torque actuaba sobre el empenaje trasero y la dirección del avión, pero se controlaba a través de la potencia. Daba aprensión pero funcionaba. Lo importante es que la pista sea larga y que los nervios estén controlados. Me sentí sumamente impresionado y confiado de cómo volaba el Barón.

Volvimos de Wichita con el avión Enrique Fernández, un piloto de VIASA, y yo. De ahí en adelante el avión fue indispensable en mi trabajo.

[36] Ver capítulo 10 sobre él.

CAPÍTULO 9
AVIONES

La aviación se convirtió en trabajo y placer. Volar era algo apasionante. Mi vida de guionista y director de cine se exacerbaba. El Baron era un tronco de avión y serviría para mi trabajo de cine. Dejando atrás el accidente con el 310 continué volando el avión nuevo. Viajé fuera del país: a Lima, Bogotá, Cali e islas del Caribe. El Baron era un verdadero varón pero tenía la gracia de una dama de pelo en pecho. Tenía fama de ser *caliente* como llaman a los aviones que hay que volar con atención pero que, a mi manera de ver, son muy nobles. Las alas son muy sólidas y el tren de aterrizaje también. Vuela muy bien con un solo motor.

Los viajes *en instrumentos* no eran mis favoritos pero saber volar "a ciegas" era un seguro adicional de pilotaje. Tomé clases en los Estados Unidos y en Venezuela y obtuve la licencia instrumental de ambos países. En nuestro país cogí cursos con un piloto extraordinario que se llamaba Juan Carreño. Era muy buen piloto y excelente persona, lo que lamentablemente no le sirvió pues se mató dando clases a un alumno en los valles del Tuy durante una aproximación con un solo motor. Una noche, en Maiquetía, mientras hacíamos practicas de bimotor y aproximaciones instrumentales de noche yo estaba sudando la gota gorda pues Juan me cortaba constantemente los motores y tenía que aguantar la mecha del capitán instructor, el calor y los aviones comerciales que nos rodeaban. Esa noche terminamos en el restaurante del aeropuerto, muertos de hambre y de estrés. Cuando el mesonero me trajo la carta, se me ocurrió que me la trajeran entera… lo que sorprendió a todos, empezando por el aviador/profesor y a mí mismo. Me parecía que estaba pidiendo algo que sería la última vez que lo hiciera.

Viajando a Fort de France, Martinica, entramos, mi esposa en esa época, Marión, Julio y Joan Omaña, dos buenos amigos, en un mal tiempo terrible. El avión bajaba y subía como le daba la gana. En una de esas subió tan brutalmente que tuve que reducir los aceleradores de los dos motores y bajar el tren de aterrizaje para utilizarlo como freno. El avión, sin motor, subía a más de 5000 pies por minuto. Lo importante era mantener la actitud del avión y no forzar demasiado las alas. El interior del avión roznaba. Los pasajeros gritaban y yo lo único que podía hacer era

tratar de mantener la calma y volar el avión. Momentos después el avión descendió, sin control. Algunos corotos que estaban al lado de los pasajeros pegaban del techo. Julio parecía tener cuatro manos y cinco brazos para poder sostener el avión. Al fin salimos de la tormenta y vimos la pista de Fort de France. Cuando aterrizamos, me bajé del avión, me coloqué en cuclillas para rezar a algún Dios de la aviación y besé la tierra, la tierra firme de los martiniqueños.

Con Michael Deeley, el productor de *La Guerra de Murphy* tuve lo que hubiese podido convertirse en un percance mayor. Veníamos desde Puerto Ordaz cargado con varios pasajeros, entre ellos, Deeley y su esposa. Llegando a Maiquetía, el techo fue bajando y bajando hasta que llegó aproximadamente a 100 metros. Sabia que estábamos frente a Maiquetía y tenía mi posición completamente clara. Pedía autorización a la torre para descender sobre el agua hasta hacer una aproximación visual por debajo del techo. Menos mal que, como es usual en Maiquetía, el techo no estaba tan alto y logré penetrarlo y seguir a unos 100 metros sobre el agua hasta visualizar la pista de Maiquetía y aterrizar.

Decidí igualmente aumentar el caballaje de mi licencia y conseguí un amigo, Kenneth Miller, que tenía un Beechcraft Queen Air con mayor caballaje. Alberto Ochoa, mi mejor profesor, me dio clases sobre el avión y obtuve la licencia. Fueron años más tarde cuando el mismo Alberto tuvo un avión similar y vivió en Bonaire, donde lamentable y aparentemente se suicidó, sin explicación, al menos para nosotros sus amigos.

En la aviación de la época hubo innumerables cuentos y personajes pintorescos. Uno de ellos era Juan Salerno, un llanero que volaba un Cessna 182. El señor Salerno era un llanero de pura sepa pero no estaba contento sino cuando podía mantener la visión del suelo. Una vez volando cerca de Maiquetía se encontró un poco perdido, entre las nubes. Llamó a la torre y le preguntó *Maiquetía, Maiquetía ¿dónde estás que no te veo?* a lo que la torre le replicó *¿Déme su presente posición* a lo que él contestó, no sabremos nunca si tranquilo o nervioso *Estoy en un nubarrón…* De nuevo Maiquetía preguntó *Déme su estimado a Maiquetía* y el contestó sin dudar *Estoy llegando…* Otro día viajaba siguiendo la carretera del llano a unos cincuenta metros del piso, pues si perdía la visibilidad con la carretera que bien conocía, no sabría dónde estaba. De pronto sintió un movimiento que no parecía

usual. No sabía, nuestro amigo llanero, que acababa de cruzarse con otro llanero aéreo que iba, de la misma forma que él, pero en sentido contrario. Folklore peligrosísimo de la época. Juan cojeaba en la vida real pero andaba tranquilo a 300 kilómetros por hora, perdido en el espacio de su tierra.

En el sur venezolano existían personajes estrafalarios e interesantes. Uno de ellos era Jean Jacques Bichier, amigo íntimo, cineasta y piloto. Jean Jacques había sido mi camarógrafo en el documental *Victor Millán*. Hijo del pintor francés Jean Hélion, había participado en la inteligencia británica durante la segunda guerra mundial. Apasionado de la aviación aprendió a volar solo. Se compró un pequeño Cessna 172 usado y se trajo el avión desde Florida a Venezuela, sin licencia de aviador. La avioneta la volamos juntos durante la filmación de La Bulla del diamante. Jean Jacques se cayó en pleno llano cuando el motor de su avioneta comenzó a echar aceite por todas partes impidiéndole la visión. Sin embargo, el Dios de los que vuelan lo acompañaba y salió ileso de ese percance. Luego se compró un bimotor Apache usado que trajo desde Miami; pasando a bimotor en forma autodidacta sin licencia de vuelo igualmente. Terminó estrellándose cerca de su Rancho Pando en el Territorio Amazonas. En esa oportunidad, Jean Jacques transportaba varios turistas y en la caída rompió varios árboles con el empenaje de su avión. Uno de los turistas que estaba a su lado, en el asiento de adelante, se quitó el cinturón de seguridad en el momento cuando caían. El señor fue despedido del avión y cayó, milagrosamente, debajo del mismo, con la cabeza entre el ala y un árbol… Jean-Jacques siguió volando con otro avión usado que se trajo de Miami, un Aero Commander, que siguió usando como transporte turístico hasta que, lamentablemente, tuvo que entregarlo a sus acreedores por no poder pagarles, ya que se encontró en medio del viernes negro de la devaluación monetaria excepcional que sufrió nuestro país.

Al igual que Jean-Jacques había muchos aventureros en la aviación nacional de la época. Uno de ellos era el gringo Tex Palmer de Dallas, Texas, el típico piloto de selva (*bush pilot*). Palmer había peleado en la guerra entre los Estados Unidos y los japoneses. Un personaje borracho, simpático y absolutamente conocedor de la topografía selvática de nuestro país. Una vez lo vi acercarse a su monomotor y pensé que iba a hacer el típico chequeo técnico del aparato. Lo que hizo fue darle una patada a la rueda del avión mientras decía *Este bicho debe volar*… Lo vi también tan

borracho que tuvo que ser cargado por dos amigos que lo metieron de cabeza en su avión. ¡Inmediatamente despegó! Quizás de algo así viene la frase de mi amigo Armando Alicandú, compadre mío de aventuras y jodederas, “no te temo” que, en este caso, sería no le temo a nada lo que se parece, curiosamente, a lo que decía Borges en su epitafio: "*y sin temer nada*".

Los aviones son fieles pero hay que saber jorungarlos. Hay un caso que recuerdo con un avión Baron que volaba López Salgado un piloto de la Fuerza Aérea que volaba aviones privados. López volaba a un ejecutivo importante, para su gusto llevaba el mando de los controles. Durante el aterrizaje se acercaron a la pista con demasiada velocidad. El ejecutivo levanta la nariz del avión para hacerlo entrar en pérdida y aterrizar pero bajó la nariz y se incrustaron en la cabecera de la pista de aterrizaje rompiendo el tren de aterrizaje delantero.

El mismo López Salgado traía avionetas de los Estados Unidos a Venezuela y una vez pasó sobre Cuba sin permiso. Los MIG del momento lo hicieron descender en tierra cubana. Por suerte, a las pocas horas permitieron que siguiera su viaje. En otro momento, el mismo López, estuvo involucrado en un golpe de estado. Era la época del general Castro León. Como buen venezolano que acepta todo pero en el momento de realizar lo que se han comprometido, no hace nada, López se encontró solitario en Maracay dentro de su jet de guerra y fue sacado por militares que lo forzaron a rendirse. López era demasiado puntual y honesto, lo que fue, en este caso, un inconveniente mayor para el.

Un día volaba yo el Cessna 310 y mi hermano Marcel me pidió que le llevara materiales científicos al fondo del Amazonas. La pista que había, que tengo entendido ya no existe, se encontraba al sur de Mavaca. Esta era de unos 500 metros de tierra y árboles enormes al final. La aproximación del avión no era fácil pues había un río que rodeaba la pista. Tenía que acercarse el avión a pista casi en situación de pérdida de velocidad, para tocar cerca en la cabecera de la pista para luego frenarlo y evitar que se estrellase al final de pista. Hice varias pruebas de pérdida de velocidad en el aire. A unos 5000 pies de altura sobre la pista reduje la potencia y dejé que el avión me indicara cuando iba a entrar en pérdida, que es cuando el avión no tiene más sustentación, el equivalente de un aterrizaje o un desastre. Lo importante era acercarse a la pista a una a una velocidad cerca del desplome, cortar motores,

aterrizar, frenar y pedirle a la virgen, si es que hay una, que frenara esa vaina que andaba a 150 millas por hora antes de llegar a la selva, ya no tan virgen. El avión se portó muy bien y descendimos sin problema, no sin antes casi llevarnos por delante los árboles al final de la pista. Algunos me preguntaron si estaba loco pero preferí decirles que era el deseo de aventura. El material científico llegó a tiempo y la investigación de mi hermano Marcel siguió su curso.

Nada como volar con Frank Tallman en un Grumann biplano de guerra (llamado F3F-2 "Flying Barrel"), al aire libre para hacer piruetas, inclusive en condiciones instrumentales. Tallman era el piloto estrella del filme *La guerra de Murphy*. El monstruo aéreo, ya que no se le puede llamar otra cosa, tenía 1500 caballos en un solo motor. Un avión increíble que tenía bomba de achique como cualquier barco. Al despegar, el torque del motor halaba fuertemente hacia un lado lo que obligaba al piloto a corregir con el pedal contrario para mantener la línea de pista. Avión extraordinario. Piloto aún mejor. Tallman había volado como *stunt man* en varias películas. Entrar en condiciones instrumentales a unos 3000 pies sobre la tierra y no saber dónde estás aunque sientes que aún estás dentro del *cockpit* del avión, es maravilloso. Una sensación auditiva, visual y vivencial fantástica. Estar en instrumentos, como lo llaman en la aviación, es una de las experiencias más curiosas de la aviación. El cuerpo le indica a uno que está, de pronto, subiendo y virando a un lado, cuando en realidad lo que ha sucedido es que el avión ha acelerado solamente. Volar en condiciones instrumentales es corregir los sentimientos, es poner mayor atención a lo que dicen los instrumentos que a lo que le dice a uno el cuerpo.

La aviación instrumental es un estado atractivo y complejo donde uno aprende a ser su propio jefe y logra entrar entre nubes sin perder control de la realidad.

CAPÍTULO 10
WALTER BRENNER, (según contado por él)

UN CASO DE INCONCIENCIA SOCIAL Y POLÍTICA

Como ya lo he mencionado conocí a Walter Brenner en Wichita, Kansas, cuando estuve en la fabrica de aviones Beechcraft para recoger el bimotor Baron que compré. Era alrededor de 1973. Walter era probador de aviones y amigo de Alberto Ochoa, mi instructor de vuelo en Caracas. Nos hicimos amigos.

Walter había nacido en Paraguay. Al principio de la Segunda Guerra Mundial, cuando tenía él doce años y su familia, se encontraban de vacaciones en Europa. Los Nazi que mantenían férreo control sobre toda la población en territorio ocupado amenazaron a los padres de Walter con ser enviados a un campo de concentración si no aceptaban que Walter ingresara al ejército alemán. El joven Brenner, a una edad cuando se es apolítico e inconsciente, escogió la Luftwaffe. En seguida entró como alumno piloto de caza. Le impresionaba fuertemente como la atención la adrenalina que fluía por el cuerpo cuando piloteaba un avión.

Durante el transcurso de la Guerra Walter, piloteando un Stuka, bombardero en picada (*dive bomber*), participó en el frente ruso. Allí se dio cuenta de que volando bajo podía bombardear de una manera más certera. Me contó que, en una oportunidad había hecho volar la torreta de un tanque soviético. Le había pasado rozando con su Stuka sin tropezar. Su inconciencia parecía no tener límites.

Voló invertido bajo un puente para sentir el *rush* de adrenalina. Además, participó en la creación de un cañón alemán que serviría para destrozar de un solo golpe las formaciones norteamericanas y aliadas que volaban juntas para protegerse de los aviones caza alemanes. La idea era montar el cañón sobre un avión de caza alemán que volaría Brenner y que dispararía a la formación aliada desde el aire. A los aliados les encantaba volar en formación ya que así se sentían más seguros. El ejercicio no tuvo suerte, las alas del Stuka no estaban calculadas para resistir el impacto del disparo de un cañón. Brenner se vino a pique con su avión, pero pudo salvarse utilizando su paracaídas.

Durante su época de piloto Nazi, Brenner derribó múltiples aviones aliados e inclusive obtuvo la *Cruz de Diamante* de Hitler. Pero, una vez pasada las primeras experiencias, su vida se convirtió en una versión insólita y macabra de *ataques y esperas*. Durante una de esas esperas Paraguay declaró la guerra a la Alemania Nazi

y el joven Brenner, de inmediato, como por arte de magia, tomó *conciencia* de que era Paraguayo, sacó su revólver y le disparó a un retrato del *Fuhrer* que se encontraba colgado en la sala de espera. De inmediato, héroe de guerra o no, Brenner fue arrestado y llevado a una cárcel en Berlín. Un día hubo un ataque aéreo de los norteamericanos a la capital alemana. Una bomba cayó sobre la prisión y Brenner, disfrazado y en una moto que se robó, pudo escapar. Poco a poco avanzó hacia el frente aliado. Allí se encontró con las fuerzas del General francés Delattre. A ellos se les presentó como paraguayo, sin decir que había participado en la Guerra bajo las fuerzas del enemigo. También les dijo que era piloto de caza, sin entrar en detalles. Los franceses, de inmediato, le propusieron que se alistara en la fuerza aérea francesa que estaba en proceso de renovación. Brenner aceptó, lo que muestra la inconciencia de la juventud que le permitió pasarse de un bando a otro con tanta facilidad, supongo que por las circunstancias dadas de la guerra. Brenner llegó a derribar aviones Nazi y fue, a su vez, derribado varias veces por los que habían sido sus compañeros.

Más adelante, se enganchó en la fuerza aérea norteamericana durante el bloqueo de Berlín y durante la guerra fría. Un día durante una de esas "esperas" conversaba casualmente con unos pilotos norteamericanos cuando uno de ellos contó como durante la guerra en una misión vio desaparecer a uno de sus compañeros junto con su avión sin poder dar explicaciones como había sucedido. Su compañero había simplemente desaparecido. Brenner que escuchaba aclaró la situación ya que, había sido él mismo, mientras volaba para la Lufftwaffe, que había derribado al norteamericano. Con esto Brenner sacó a la luz la multiplicidad de su identidad.

Otro incidente que me contó también ocurrió mientras estaba en la Fuerza Aérea norteamericana en el bloqueo aéreo. Cómo los Estados Unidos no estaban oficialmente en guerra contra los soviéticos no podían dispararles a los aviones que intentaban bloquearlos. A Brenner se le ocurrió acercase al avión ruso por detrás, cortarle con la hélice el empenaje de cola y así derribarlo sin disparar un tiro.

Walter Brenner, joven e inconciente personaje atrapado en el remolino de la guerra sin darse cuenta de cual era el entorno social y político en que vivía.

CAPÍTULO 11
CARACAS – 3ER ACTO –
"EL CINE SOY YO"

A los 38 años, con experiencia de asistente de dirección, corto metrajes y documentales, me sentía listo para tratar de realizar un largometraje. Escribí, conjuntamente con Fabrice Hélion, y dirigí *El cine soy yo*[37], mi primer largometraje. El primero a bordo fue Hélion, escritor, poeta y pintor. Hélion viene de una familia de artistas; por un lado su padre, el pintor abstracto y luego figurativo Jean Hélion y por el otro su madre Pegine, hija de la afamada Peggy Guggenheim. Fabrice vivía en Venezuela, y cuando no estaba jugando ajedrez o escribiendo poesía, trabajaba conmigo. Creamos el guión juntos, una vez que nos encontramos, en un restaurante de Caracas, frente a la tela de un pintor primitivo venezolano, llamado C. Castillo. La imagen mostraba un camión que proyectaba películas en la calle. La realidad, mostrada a través del arte del artista, significaba que existía. Fabrice y yo salimos en búsqueda del estrafalario camión. Una vez encontrado el camión, encontramos el proyeccionista. Decidimos inspirarnos en la tradición mágica-fantástica latinoamericana y crearle al camión un "disfraz" de "ballena autovisual", como lo llamó Maurice Reyna, el compositor de la música del filme. El guión "se fue escribiendo sólo", en Turgua, entre árboles y naturaleza, sobre un palafito que habíamos comprado en Morrocoy. Fuimos dándole vida al camión. Los personajes se fueron insinuando. El toero fue el primero que tomó forma. En Venezuela, como en muchas otras zonas del subdesarrollo, existen personas que saben de todo un poco y hacen lo mismo. Una vez dada vida a Jacinto, el personaje principal, decidimos crearle un *alter-ego*. Así nació Manuel el niño que los acompaña en la aventura. Pensamos en mi hijo Alvaro de 10 años para hacer el papel.

Alvaro me confesó que *El cine soy yo* fue una experiencia única para él. Estaba solo por primera vez en su vida… digo solo porque antes de empezar el filme nos hablamos de padre a hijo y de hijo a padre y llegamos a la conclusión de que durante la filmación mantendríamos una cierta distancia puesto que yo tenía que ocuparme del muchas otras cosas: los actores, los técnicos, etc. Rápidamente se dio cuenta de lo que se le pedía. Se convirtió en un actor de primera. Se dio cuenta de que los actores trabajan para lograr sencillez y autenticidad. Los otros actores adultos lo

adoptaron y lo ayudaron a dar lo mejor de él. Asdrúbal, que había sido profesor de escuela en su juventud, se hizo amigo de él y lo ayudó a entender la actuación. Juliet lo manoseaba y, fácilmente, se estableció un excelente contacto entre todos ellos.

A Alvaro se le contrató una maestra que estuvo todo el tiempo con nosotros. Aunque casi no estudió con la maestra logró un aprendizaje extraordinario al ser integrado a un equipo de cine.

Al igual que a cualquier actor profesional, la producción le ofreció una compensación por su trabajo. En su caso, Alvaro pidió que le dieran un caballo como pago ya que había aprendido a montar caballos, a pelo, durante el rodaje, con los coleadores de toro de Altagracia de Orituco.

También aprendió a manejar automóviles…y hasta camiones, entre ellos la ballena autovisual. En una de las tomas, después de la llegada de Juliet, al arrancar el camión se llevó por delante el zapato de Gustavo Chami, operador de cámara que estaba montado sobre la grúa. Menos mal que no hubo inconvenientes mayores.

Escribir con alguien en mente siempre me facilitó la escritura. Mis observaciones de mi hijo, en casa, y mi propia memoria de lo que es la sicología de personas de esa edad, me ayudaron a crear un personaje auténtico.

El filme resultaría ser un "filme-fábula", al igual que algunos de mis otros filmes, en vez de un reflejo auténtico de la realidad circundante. Me acordaba de Jean Mitry, mi profesor en el IDHEC de París que nos hacía ver como las imágenes una vez que entra en el encuadre cinematográfico escogido por el cineasta, deja de ser "realidad" para convertirse en cine. No hay que limitarse a mostrar lo que está frente a uno, lo que existe frente a cámara es la única "realidad". *El cine soy yo* terminaría siendo una especie de ejercicio de "METACINE", como lo llamé en una publicación del periódico "El Carabobeño", en un articulo que escribí en esos días usando el *nom de plume* María del Amparo Pastor y Cos.[38]

---

[38] "EL CINE SOY YO", "TODOS SOMOS EL CINE" y "EL CINE SOMOS NOSOTROS"

"El cine no es el cine, el cine soy yo, el cine es la vida, nosotros somos el cine, (todos somos el cine)….." María del Amparo Pastor y Cos – Un Discurso de Metacine. El Carabobeño, en algún momento de 1977. Éste es parte de un artículo que escribí con un seudónimo insólito: "María", quien sabe madre de quien sería, "Amparo", líbrame Dios de cualquier cosa, "Pastor", que ya conocen las vacas y "Cos", aparentemente mal escrito. Lo encontré cuando lo busque en 2008 en el diccionario de la Real Academia, como "coz". Supongo que ese el nombre que yo había inventado y que en la lengua española del Gran Diccionario Real de la Lengua Española, significa: *1. f. Sacudida violenta que hacen las bestias con alguna de las patas.2. f. Golpe que dan con este movimiento.3. f. Golpe que da una persona moviendo el pie con violencia hacia atrás.4. f. Retroceso que hace, o golpe que da, un arma de fuego al dispararla.5. f. Retroceso del agua cuando, por encontrar impedimento en su curso, vuelve atrás.6. f. Culata de la escopeta y otras armas de fuego.7. f. Parte inferior o más gruesa de un árbol o de un madero.8. f. coloq. Acción o palabra injuriosa o grosera.9. f. Mar. Extremo inferior de los masteleros.* Vaya a saber que es

Cuando surgió la necesidad de crear un personaje femenino la verdad es que no sé que vino primero, si la inspiración y la experiencia francesa de Hélion y mía, o la posibilidad con que soñábamos de lograr realizar una co-producción con Francia, el país que había sido uno de los orígenes de mi familia y el sitio de mis estudios cinematográficos. Nació Juliet un personaje femenino producto del actor y del personaje creado por el escritor. Originalmente no se llamaba Juliet en el guión. Pero, poco a poco Juliet Berto), en forma mágica, insinuó su nombre al personaje del filme. Multifacética actriz, especialista en la improvisación en ese momento vivía en París con el cineasta brasilero Glauber Rocha. Juliet había sido la actriz favorita de Jean Luc Godard, en filmes como *La Chinoise y Weekend*. La película de ella que me hizo decidir utilizarla fue *Celine et Julie s´en vont en bateau* de Jacques Rivette. Juliet hacía un personaje soñador que convenía a nuestro proyecto.

Ahora, había que conseguir el dinero para filmar. FONCINE, organismo oficial del Ministerio de Fomento de la época, encargado de gerenciar el dinero y fomentar el cine nacional, comenzaba a funcionar. El guión y el proyecto fueron considerados y aceptados. Alfonso Henríquez, que luego fue el productor asociado del filme, me ofreció el crédito que le habían asignado para otra película. FONCINE aceptó la transferencia y obtuvimos el primer crédito.

Decidimos, Fabrice y yo, viajar a Francia para gestionar una co-producción que sería la primera co-producción oficial entre Venezuela (mayoritaria) y Francia (minoritaria) y se logró. A raíz de la filmación de esta película se firmó el primer acuerdo de co-producción Venezuela/Francia. Resultó ser todo una aventura. Cuando llegamos a París tuvimos que improvisarnos como productores. Tanto Fabrice como yo nunca habíamos participado en la producción de un largometraje. "Bon Bon" (Antoine Bonfanti), el sonidista que había conocido en *Popsy Pop* se ofreció para ayudarnos a contactar co-productores y actrices para el casting. Fabrice y yo habíamos barajado nombres de varias posibles candidatas. Entre ellas se encontraba Paloma Picasso, la hija del pintor español, que Fabrice conocía

---

lo que yo pensaba en el momento que escribí ese artículo con esa firma. Cómo diría, el gran maestro Luis Buñuel *"¿Que cojones importa?"*. Creo que fue debido a la desesperación mía de que los críticos venezolanos de la época no entendían, o no les importaba un coño, lo que era el filme. De todas formas, el texto éste hay que leerlo si "realmente" -de nuevo esta palabra monárquica- alguien le interesa la arqueología cinematográfica del despreciado -por algunos- cine venezolano.

personalmente pues había jugado con ella cuando era niño. El pintor Hélion, su padre, era muy amigo de la familia Picasso. "Bon Bon" recomendó a la actriz Jane Birkin que él conocía pues había trabajado con ella en otros filmes. Por mi cuenta empecé a ver películas donde actuaban actrices que correspondían al personaje de mujer de nuestro filme. Debía ser un personaje hippy y libertad de espíritu. Consideramos igualmente a Bulle Ogier la actriz acompañante de Juliet Berto en el filme de Rivette pero, al ver la película, Juliet me pareció más cercana a lo nuestro. Tomé contacto con ella e hicimos una cita para vernos en su apartamento. Ahí fui, con mi guión insólito bajo el brazo, mi ballena… para conocerla mejor y eventualmente convencerla de hacer el filme. Juliet me recibió muy bien y dijo que estaría interesada en hacer el papel. Le pregunté si hablaba español. Sin un instante de reflexión ni pausa me dijo que "no me preocupara" (terrible frase, como decía mi padre, ya que de inmediato debía uno preocuparse) que para el comienzo del film hablaría un buen español (¿!). Promesa no cumplida. Cuando llegó a Venezuela ni siquiera chapuceaba el español y nos vimos en la necesidad de cambiar diariamente los textos. Para mí, eso fue uno de los mas grandes inconvenientes con el que me encontré en la realización del filme. Sin embargo es misma situación hizo que los diálogos fuesen más frescos, e improvisados. Difícilmente hubiésemos logrado esa autenticad poética directo desde el escritorio de una oficina o la mesa de un escritor. [39]

Ahora nos tocaba una de las partes más problemáticas: gerenciar la co-producción. En esa época, Venezuela era considerado como un país menor en lo que respecta a producción cinematográfica y en relación con la experiencia y tradición

---

[39] "EL CINE SOY YO", "TODOS SOMOS EL CINE" y "EL CINE SOMOS NOSOTROS"

"El cine no es el cine, el cine soy yo, el cine es la vida, nosotros somos el cine, (todos somos el cine)….." María del Amparo Pastor y Cos – Un Discurso de Metacine. El Carabobeño, en algún momento de 1977. Éste es parte de un artículo que escribí con un seudónimo insólito: "María", quien sabe madre de quien sería, "Amparo", líbrame Dios de cualquier cosa, "Pastor", que ya conocen las vacas y "Cos", aparentemente mal escrito. Lo encontré cuando lo busque en 2008 en el diccionario de la Real Academia, como "coz". Supongo que ese el nombre que yo había inventado y que en la lengua española del Gran Diccionario Real de la Lengua Española, significa: *1. f. Sacudida violenta que hacen las bestias con alguna de las patas.2. f. Golpe que dan con este movimiento.3. f. Golpe que da una persona moviendo el pie con violencia hacia atrás.4. f. Retroceso que hace, o golpe que da, un arma de fuego al dispararla.5. f. Retroceso del agua cuando, por encontrar impedimento en su curso, vuelve atrás.6. f. Culata de la escopeta y otras armas de fuego.7. f. Parte inferior o más gruesa de un árbol o de un madero.8. f. coloq. Acción o palabra injuriosa o grosera.9. f. Mar. Extremo inferior de los masteleros.* Vaya a saber que es lo que yo pensaba en el momento que escribí ese artículo con esa firma. Cómo diría, el gran maestro Luis Buñuel *"¿Que cojones importa?"*. Creo que fue debido a la desesperación mía de que los críticos venezolanos de la época no entendían, o no les importaba un coño, lo que era el filme. De todas formas, el texto éste hay que leerlo si "realmente" -de nuevo esta palabra monárquica- alguien le interesa la arqueología cinematográfica del despreciado -por algunos- cine venezolano.

del cine francés. Lo más difícil fue convencer a un productor comercial del país galo de que si podíamos producir una película mayoritaria venezolana utilizando sólo algunos técnicos y actores franceses. Se realiza un conteo de puntos valorados según la importancia en la participación de los técnicos y actores nacionales que participan en el filme. Se establecen porcentajes por país.

Tocando puertas, finalmente llegamos a una compañía dirigida por una dama llamada Michelle Dimitri que mostró interés. El hecho de que había entre los franceses: una actriz francesa, Juliet Berto, un sonidista de renombre, Antoine Bonfanti, sonidista de *El último tango en París* de Bertolucci, un director de fotografía Jimmy Glasberg y una script francesa, Maryvonne Lebroushial. Esos nombres le permitía introducir el proyecto en la burocracia cinematográfica francesa. Fabrice y yo actuamos bien el papel de director y productores venezolanos. Recuerdo que hasta bailamos sobre una mesa en un momento de euforia para tratar de convencer a la apática Madame Dimitri. Ahora había que coordinar todo el proceso, volver a Venezuela y comenzar el casting local, contratar los técnicos, buscar locaciones y prepararse para rodar, el plan de rodaje, etc. etc. ya que el resto del equipo y actores serían venezolanos.

Mi amigo Funes fue uno de los primeros a bordo, como maquinista. Rafael Nieves fue otro de los maquinistas. Todos éramos, en esa época, bastante jojotos. Uno de los inconvenientes mayores con el señor Nieves fue que, por alguna razón que desconozco, se le ocurría lanzarle piedritas a los actores mientras ensayaban. Supongo que este tipo de práctica absurda se ha acabado en el cine nacional y así lo espero. El señor Nieves actualmente es actor, y en una de las películas donde se puede ver su expresión trágica, es el filme *Perros corazones* de la joven realizadora Carmen La Roche. Tanto Meléndez como Álvaro se escondían en el motorhome y esperaban que estuviera lista la toma para salir corriendo a sus posiciones de cámara. Trataban de evitar contacto con el maquinista molestoso, pero no era posible. El señor Nieves los agarraba al salir y los fastidiaba. Insólito. Pero no todos eran así. En general, los técnicos ayudaban al filme. Fabrice haría la asistencia de dirección, Vitelbo Vásquez, con quien haría luego *Aire libre y Yotama se va volando* fue el director de fotografía, un foquista y ser humano fabuloso. El próximo a bordo fue Manuel Mérida, mi amigo artista y escenógrafo. Gustavo Chami, colaborador en

varios proyectos anteriores haría la cámara. El resultado fue un equipo técnico y actoral mayormente venezolano.

La dirección de arte fue muy bien preparada y ejecutada. A Manuel Mérida le gusta la pátina así que la imagen del filme tiene carácter. El diseño de la ballena autovisual fue de inspiración excepcional y muy ajustada al carácter naif, realista y onírico del filme. Manuel tuvo la idea de pintarla de color rojo y utilizar bandas de amarillo y azul como decoración. La obvia simbología del objeto y de los colores apoyan el carácter delirante, y a la vez realista, de la proposición dramática.

El vestuario actúa como en los mejores filmes. Recuerdo que Álvaro, muchos años después, cuando me asesoraba sobre el vestuario de Marilda Vera en *El secreto*, me habló de la importancia de que un vestuario participara en la trama del filme, en otras palabras, que tuviera una suerte de actuación, que viviera, y que fuera parte de la trama y de la acción. Jacinto le regala a Manuel una braga de trabajo roja que luego el niño, en la mina de diamantes cuando se prepara a abandonar a ese Jacinto prepotente -imagen de un padre violento- lo primero que hace en su rebeldía es negarse a vestirse con "el uniforme" que Jacinto le ofreció. Ese es Jacinto, una especie de militarista en potencia. A partir de esa acción, Manuel demuestra que sigue siendo un niño independiente y libre y que ha crecido y madurado durante su periplo viajero. Juliet viste una estrafalaria ropa que solamente una hippy francesa de esa época podía haber inventado. Jacinto es prisionero de su braga roja que se va desmembrando junto a su camión, su vida y su psiquis.

Las películas que proyecta Manuel son imágenes de su propia vida, proyecciones de su más interno e intenso ser. Algunas son mejicanas, hecho significativo. El cine mejicano de esa época -y no el norteamericano- reflejaba "la mitología cotidiana", como la llamaba Rodolfo Izaguirre, el reconocido crítico de cine nuestro. Otra proyección es el documental mío *Víctor Millán* donde el pintor establece que ha estado forzado por las circunstancias de la vida a convertirse en un "toero", desgracia común de nuestros países subdesarrollados. Otra, mi documental *Mérida no es un pueblo* donde Mérida, no el artista sino el reflejo cinematográfico inventado, nace del vientre de un baúl, mientras Jacinto se acerca a su nueva etapa de renacimiento. Jacinto ha llegado a la cárcel, ha perdido sus bienes, su ballena, y

ha terminado en un simbólico pueblo petrolero, destruido y en decadencia, bajo la amenaza de las chicharras y del sol.

Otros filmes proyectados por Jacinto son películas mejicanas comerciales, en su mayoría producidas por Don Gregorio Wallerstein, padre del productor/director/venezolano/mejicano Mauricio Wallerstein. En ellas, el cine mejicano nos ofrece una Canaima ficticia y falseada donde el personaje principal, Jorge Negrete, héroe del cine azteca, insiste que la "hija del gran Don Francisco Vellorín" se vaya con él "como hacen las mujeres con los hombres que (ellas) quieren... por el Cuñuní, por esos ríos y esas selvas...". Jacinto y el espectador se enfrentan a un Rómulo Gallegos, escritor venezolano, corregido y redicho por un Negrete con sombrero mejicano. El niño, Manuel, observa atentamente la escena, y también a la mujer que se prepara a partir, mientras él se prepara, a su vez, a proponerle a Jacinto que lo seguirá donde vaya... Los destinos se entrecruzan y bifurcan.

Entre otras, una de las tomas que proyectaba Jacinto en *El Cine Soy Yo* fueron secuencias de la comedia venezolana del año 1945, *Las aventuras de Frijolito y Robustiana* del director José María Galofre, con Ana Teresa Guinand y Carlos Fernández. Me encontraba visitando a mi amigo, el ingeniero de sonido Luis Capriles, en el Teatro París de La urbanización La Campiña en Caracas y éste me llevó a la cabina de proyección del teatro. En el suelo se encontraba un pequeño rollo de película positivo 35mm de proyección, aparentemente botado. Lo recogí y comencé a mirarlo a mano. Cuál no sería mi sorpresa cuando descubrí imágenes en blanco y negro de una de las comedias que tuvo mucho éxito, en la radio cuando era niño y que había sido llevada, aparentemente, a la pantalla. Le pregunté a Luis Capriles qué eran esos fotogramas y él me confirmó que él había sido el productor de esa cinta donde la que la famosa pareja representan a Frijolito y Robustiana, dos personajes que "servían en casa de ricos". Capriles me dio la autorización para usar la secuencia como una de las películas que Jacinto proyectaría en *El cine soy yo*. Esta situación podría ser "producto de el azar objetivo", como lo llamaría Dalí.

En otro film vemos a Chavela Vargas, estrella del cine mejicano de la época, peleando a calzón quitáo con un personaje masculino que ella seduce. Los hombres no llevan los pantalones sino las mujeres. Los diálogos son muy graciosos. Un

goldiflón pone el toque de humor a la insólita pelea y cierra la secuencia un título que dice, en forma descriptiva: "…y los años pasaron"… Lo que se proyecta y la "realidad" de la vida de Jacinto, episódica y por etapas, se entrecruzan.

Otra proyección, es un documental sobre la crueldad de la cacería de ballenas. Muestra en blanco y negro la explotación de las ballenas y el uso de su grasa, como dice luego Jacinto, para hacer velas. En otra secuencia, una ballena real se vara en una playa cercana. Esta secuencia fue totalmente improvisada ya que para esa época apareció un cetáceo varado en una playa. Decidí filmarlo e improvisar un diálogo sobre el tema de nuestro film.

Una vez que se forma el trío con Juliet, se cuela un documental francés sobre Josephine Baker, bailarina afro-americana que fue una de las más conocidas estrellas del cabaret parisino de comienzos del siglo 20.

Otra vez se despistan las pistas o como diría el maestro Buñuel, *je (on) brouille les pistes,* se hacen papilla las pistas. Juliet improvisa sobre una artista francesa, que no es francesa "realmente"… y crea un diálogo improvisado donde su cepillo de dientes simboliza lo inestable de la realidad, la torre del gran Eiffel, "La Tour Eiffel… la Torre de Pisa de París". Todo es inestable, irrealidad y/o (i)realidad cinematográfica. "El mar es inestable, la tierra estable", como diría un hombre de tierra firme. Un marinero diría, naturalmente, lo contrario.

Una secuencia interesante del filme es la de la proyección en la Plaza pública. Un político interrumpe la proyección para dar un mitin político. La película que Jacinto está mostrando es *La ciudad que nos ve* un cortometraje de Jesús Enrique Guédez, realizador venezolano, donde los barrios de la ciudad de Caracas nos ven o nos miran a nosotros, los espectadores. El actor principal es el propio Asdrúbal Meléndez/Jacinto joven. La secuencia mezcla situaciones: el personaje del film es asesinado por la policía política, mientras un político del momento exige que paren la proyección en medio de promesas llenas de clichés y de ofrecimientos falsos.

Otro filme muestra una secuencia del film *Ladrones de agua dulce* de mi padre. [40] De nuevo relación familiar de los que crean, en este caso entre mi padre, mi hijo Álvaro, y yo. Los que hacemos cine nos juntamos en el cine y …todos somos el

[40] realizado en forma casera en 1928 en Caracas con la participación de, entre otros, de mi hermana Liliane Roche de Bello

cine, como lo indica el *making of* del largometraje realizado por el director de fotografía venezolano/norteamericano Arthur Alberts.

Una de las secuencias más complejas es una en la que los proyeccionistas (Jacinto, Manuel y Juliet) se estacionan al lado de la carretera para observar la filmación una película. El espejo de Borges se encuentra entre nosotros. El filme se llama *Convergencia*. Los proyeccionistas miran la filmación mientras otra cámara los filma a ellos. Los textos en off describen una hipotética historia de separación que ya comienza a vivirse entre Jacinto, Juliet y Manuel.

Para asegurarnos que todo estaba como debía ser para el futuro montaje, llevamos a cuesta una Moviola, una máquina de montar, que nos permitía a Giuliano Ferrioli y a mí, revisar diariamente lo filmado y así asegurarnos que no faltaba nada. Podríamos haber dicho "el montaje somos nosotros" pues llevábamos la maquina de montaje sobre un camión, al igual que el proyector de Jacinto. En una oportunidad Giuliano tuvo que utilizar un bombillo casero para adaptárselo a la Moviola ya que el que tenía no daba suficiente luz. Dificultades sin duda, pero parte de una genial aventura.

La música del filme, romántica onírica y rítmica, compuesta por Maurice Reyna,[41] hijo de Fredy Reyna, pedagogo musical y cuatrista y de Lola Páez, su compañera de siempre, es a la vez sofisticada por el uso del clavecín en *Julieta se va*, salsera y jocosa en *Circo en salsa,* merengosa con *Tu él mundo pá´l cine* y jodedora con la guasa de Álvarez Marcano *Esta parranda no tiene fin* donde la letra: "Federico Chopin, tocaba el piano y su geva Georges Sand…" indica la capacidad de echar vaina del venezolano. También está *Convergencia,* nostálgica pieza de una época pasada romántica y rítmica, del cubano Bienvenido Julián Gutiérrez y cantado por Miguel Cuní. *Aurora de rosa en el amanecer, nota melosa que gimió el violín, novelesco insomnio que vivió el amor, así eres tu, mujer, principio y fin de la ilusión, así vas tu en mi corazón, así eres tu de inspiración, madera de nave que naufragó, piedra rodando sobre si misma, alma doliente vagando a solas, de playas solas así soy yo, la línea recta que convergió*. Toda la temática de la ilusión, la inspiración, la piedra rodando sobre sí misma, el naufragio, las playas solitarias… y finalmente,

[41] CD Tres largometrajes de Luis Armando Roche: *El Cine Soy Yo, El Secreto y Aire Libre* – LIBRE COMO EL SOL GUINDANDO DEL ALA DE UN ÁNGEL – Producciones 800 C.A.

una línea recta que convergió… La temática del filme está resumida en estas letras desgarradoras. El tema musical de la película es una hermosa balada que escribió Reyna, dónde el texto que canta un niño, mi hijo Alonso, se explica por si sólo: *Yo tuve un sueño de verdad, de fascinante irrealidad, era libre como el sol, todo era hecho de amor, y río todo el tiempo así porque yo ahora soy feliz, todito me da igual con mi ballena autovisual, no es de juguete ni de mentira, es de verdad, verdad"… pero un buen día desperté y encontré el mundo al revés mi amiga se fue al mar y no la pude hallar, pero quizás un día de fiesta la volveré a encontrar…(bis) esa ballena se fue porque tiene el corazón de lata, además eso no importa, esa es una ballena mecánica, mecánica, mecánica….* Resumido lo onírico, infantil y vivencial de Jacinto, niño a pesar de sus años, soñando y rodando, cual Jonás tropical, dentro de una ballena mecánica que él cree que puede cambiar o abandonar como camisa vieja sin tener que vivir la tristeza de la soledad. Afirma, el niño en Jacinto, que puede reponerla como un infante que imagina lo comprado como solución al desconsuelo.

Este filme tuvo uno de los mayores índices de accidentes durante el rodaje, al menos de todos los que yo he realizado. Uno de los tantos lo sufrió Raúl López, uno de nuestros luminotécnicos, con quien he seguido trabajando en todos los largometrajes que realicé desde entonces. Decidió el director de fotografía que había que subir a un poste de luz de la calle y tomar prestada, en otras palabras robada, la electricidad. Raúl subió al poste y, de pronto, sin él haber tocado cables, se formó, lo que llaman los eléctricos, un arco voltaico que tumbó a Raúl al suelo. Yo me encontraba cerca y corrí hacia él. Lo cargamos dentro de mi carro y lo llevamos al hospital. Raúl se repuso del accidente y siguió trabajando en múltiples otros filmes, entre ellos *Aire libre y Yotama se va volando*. Otro problema lo tuvo un maquinista, apodado "Boca E´Tobo", que andaba en moto y con la cual arrolló a una señora mayor, que falleció.

Otro día tratando de ayudar a los maquinistas quité los contrapesos de la grúa lo que la hizo caer estrepitosamente, por suerte sin causar daños físicos. Raúl López, que se había ya repuesto del accidente, andaba en otro momento por los techos de una casa pasando un cable de electricidad, cuando el techo se vino abajo sobre nosotros con Raúl encima. Parecía peor que una guerra. En otro momento, mientras preparábamos la escena del final de la película, al lado de una carretera, pasó

raspando un camión lleno de personas que se reían y nos gritaban saludos. Nosotros ocupados con la grúa, perenne personaje en ese film, los saludamos con la mano y continuamos haciendo la puesta de la escena. Cuál no sería nuestra sorpresa cuando vimos que el camión volteó, a menos de 50 metros de donde estábamos. De nuevo salimos como *corcho e´limonada,* dejando el set atrás abandonado. Corrimos hacia los heridos y los socorrimos. Una señora tenía la pierna totalmente destrozada y fue metida en mi carro. Manejando la llevé al hospital. Mi carro olió a sangre para siempre después de eso. El ambiente era muy tenso y todos estábamos muy cansados. El film fue difícil de realizar dentro de presupuesto y tiempo. Un film duro y peligroso. Un *road movie* complicado.

El cine soy yo, frase dicha por el protagonista es una frase desesperada, lo contrario de lo prepotente que parece ser. En el momento cuando Jacinto la dice, la imagen de los enamorados del momento está *patas pá-rriba,* en su desconsuelo.

Una de las tantas sorpresas que tuve con la salida en sala de *El cine soy yo* fue que el público venezolano no estaba listo para escuchar una mezcla sonora *con cojones*, o sea con ruidos fuertes como en la vida real, como es costumbre en nuestro querido país. Giuliano Ferrioli y yo montamos las bandas de sonido, pero no contamos con el estado lamentable de las salas de cine venezolano. Fuimos con un técnico, el maestro Garbi, a revisar el *estándar* de proyección y de sonido en la sala del Pequeño Teatro del Este, donde estrenamos el filme. Cuál no sería mi espanto cuando veo que uno de los potenciómetros de sonido óptico marcaba el máximo agudo, y el otro, al máximo de bajos. Esto necesariamente hace que el sonido se distorsione, pero uno de los proyeccionistas me dijo que "*eso es* (¿era?) *así*" (¿!) porque así se lo habían dicho. No culpo al señor, muy respetable, que hacía una labor fantástica en tantas salas mal mantenidas, pero… en fin, estábamos en pleno subdesarrollo, técnico y mental. Mi asombro llegó a su máximo cuando me di cuenta de que el señor proyeccionista que, sea dicho de paso, era un profesional como nuestro Jacinto, utilizaba el lector óptico de la banda sonora moviéndolo de un lado a otro hasta obtener el volumen que deseaba. Esto quizás es un poco complejo para el lector que no sea técnico, pero es algo insoportablemente increíble, solamente comparado con un toro suelto en medio de la iglesia de Santa Teresa en Semana Santa mientras el mundo le reza al Nazareno sangrante. Creo, aunque no es original

mío, que estamos en vía de un subdesarrollo. También encontré, en el hermoso y deslabrado Pequeño Teatro del Este, que los parlantes estaban comidos por los ratones. El se escuchaba distorsionado, y vuelto "mierda", en el teatro.

Cada película es una aventura pero realizarla es lo importante. Las dificultades se olvidan y la obra queda.

Mi hijo Álvaro me preguntó al finalizar la película *¿Y ahora que se terminó la película, vas a volver a ser mi papá?* A lo que le contesté con gran placer *Si, hijo querido, con mucho amor.*

CAPÍTULO 12
TRANSICIÓN

Después de ese filme, quedé exhausto y mi vida sentimental de casado que era difícil desde muchos años atrás se tornó peor. Mi esposa y yo nos habíamos casado demasiado jóvenes, yo de 21 y ella de 18. Las razones no eran las adecuadas para un matrimonio. Mi esposa era joven, hermosa y muy atrevida. Yo, respetuoso como mi padre y mi madre. El matrimonio era una "solución" aparente pero, a la larga, fuimos

madurando cada uno por su lado hasta que llegó el momento después de 17 años de matrimonio de separarnos.

El cine soy yo y el esfuerzo que ese filme me hizo hacer fue como el *trigger,* el detonador, de nuestros problemas afectivos. Poco a poco, por distintas razones, nos fuimos alejando el uno del otro. Por suerte teníamos amigos mutuos que nos ayudaron a sobrevivir el divorcio a los 40 años. Mi queridísimo amigo, el Dr. Guillermo Ochoa, amigo de ambos, nos guió en esa difícil etapa de la vida. Del divorcio, algunos dicen que es peor que la muerte. Esta última es definitiva mientras que el divorcio pareciera reparable… De todas formas, cine o no, la crisis de los 40 me llegó y mi esposa y yo nos divorciamos. A partir de ese momento me fui a vivir en mi oficina, lo que es algo paradójico, pero aparentemente común. Mis hijos no sabían bien como reaccionar. Beatriz, nuestra hija mayor se mostró muy cariñosa conmigo y me ayudó a sobreponerme a esta difícil etapa. Inclusive, organizó para mi una piñata de cumpleaños, algo infantil pero que me ayudó a divertirme, al menos por un rato. Se lo agradeceré siempre.

CAPÍTULO 13
CUARTO ACTO DE MI VIDA
-FAFÁ-

Cruzó mi vida en ese momento mi querida Fafá, una hermosa y bien estructurada mujer parisina, graduada de la Sorbonne con un grado de maestría en arte contemporáneo. Altamente internacional en su manera de observar a los seres humanos, con justo la pizca de “locura” francesa y pies bien colocados en el suelo

pudo sacarme de la depresión del divorcio y darme el apoyo que necesitaba, tanto espiritual como físicamente.

La que sería mi compañera hasta el día de hoy, se encontraba en Caracas traída por la Galería de Arte Nacional para dar un curso sobre la influencia del arte francés en el arte venezolano. Fafá y yo nos "empatamos" y nos fuimos a vivir al estado de Vermont en los Estados Unidos de Norteamérica, donde nos "encerramos" en una casa en medio de un bosque, junto a mi hijo Alonso de 10 años. De esa forma estábamos cerca de mis hijos que en esa época estudiaban en los Estados Unidos. Fafá y yo comenzamos a conocernos mejor y noté que su influencia sobre mi y su gentileza hacia mis hijos era algo bienvenido. Pero la vida "aislada" en ese bosque, en el pueblito de Plymouth, Vermont, pequeño burgo de unos 80 habitantes, era demasiado fría, en todo el sentido de la palabra. El ex-presidente de los USA, Calvin Coolidge, había nacido en ese pueblito. "Silent Cal" lo llamaban. Cuenta la leyenda que en una cena una señora muy emperifollada que se encontraba sentada a su lado le dijo, *Presidente, acabo de hacer una apuesta a que lograría sacarle más de dos palabras*, a lo que él contestó lacónicamente, *¡YOU LOSE!* (¡Usted pierde!).

Alonso, mi último hijo, vivía con nosotros y tuvo la experiencia, a veces dura, de estar registrado en Plymouth, Vermont en una escuelita pública de 20 alumnos, lo que los gringos llaman *a one room schoolhouse* porque tiene un solo salón donde se dan todas las clases por un único profesor. [42] Alonso era el primer extranjero que había estudiado en esa escuela. La mayoría de sus compañeros eran hijos de campesinos que trabajaban con sus padres por las tardes y lo veían como a un ser extraño, una especie de extraterrestre. Más tarde, ya Alonso mayor, casado y con hijos, me confesó que la experiencia había sido difícil pero interesante. Así lo creo y, sobre todo, porque aprendió a vivir cerca de su padre y de su madrasta (¡un nombre fatal!) que representa un personaje terrible en todas las historias desde que el mundo aprendió a contar. Alonso aprendió a hacer de todo con sus manos, hasta a cargar la leña para calentarnos. Compartió con un perro negro Labrador llamado Azabache, traído de Inglaterra, vía Venezuela, y Dinah, una gatica recogida en las calles de los Palos Grandes en Caracas, celosa y vainosa como sólo una gata puede ser.

[42] Se llamaba Mr. Neven

Aprendimos a hacer cerveza, maple syrup, etc. etc. Allí comenzó la fascinación de Alonso por la cocina que, años después, desarrollaría siendo profesor de cocina en Bethesda, Maryland y en Madrid. La pasión por Lewis Carroll y el buen vino que consumíamos, nos ayudaron. *It must be six o´clock somewhere in the universe* era nuestro lema cotidiano.

Sin embargo nos hacía falta nuestro país y, a mí, el trabajo cinematográfico. Fafá accedió, después de pensarlo -al menos un día- a casarse conmigo. Su "mano" se la pedí en una curva de una autopista en Vermont y supongo que se asustó... Volvimos a Caracas.

Mi hermano Marcel y su esposa, Flor Blanco, nos hicieron una fiesta extraordinaria en su casa y *El secreto* comenzó a tomar forma.

CAPÍTULO 14
EL SECRETO [43]

Después de las dificultades que había tenido durante la filmación de *El cine soy yo* quise parar de hacer cine. Tardé unos 10 años entre una película y otra pero volviendo de Vermont tenía que tener un proyecto. Decidí tratar de hacer un largometraje de los que llaman comerciales. Poco a poco se fue armando la producción en mi mente y en la realidad.

En esa época existía un organismo para el financiamiento cinematográfico, lo que se llamaba FONCINE que era una extensión del Ministerio de Fomento. Almorcé un día con César Miguel Rondón, el reconocido escritor de telenovelas y especialista del género musical latino de salsa. César me hizo, lo que llaman los gringos un *pitch* cinematográfico, o sea, en pocas palabras, el tema del filme. Se trataba de un anti - héroe que se veía implicado en un contrabando de joyas. En esa época no era tan importante la droga, al menos no se hablaba demasiado de ella. Me gustó el tema de Rondón, me pareció que se le podía sacar el jugo, podría ser a la vez latinoamericano y tener la estructura utilizada por un Hitchcock. Rondón trabajaría con Napoleón Grazziani, otro escritor del staff de escritores de Venevisión.

En esa época Orlando Urdaneta, excelente y versátil actor, se estaba divorciando y vivía en los apartamentos del Altamira Suites el sitio buscado por los y/o las divorciadas. Me reuní allí con Mauricio Wallerstein, director venezolano/mejicano de mucho éxito y bravura. Su padre, Don Gregorio Wallerstein nos había ayudado con *El cine soy yo* facilitándonos los derechos de las películas producidas por él que íbamos a proyectar durante el filme.

César y Napoleón me escribieron un guión telenovelesco que cubría infinidad de páginas. Cuando hice la primera lectura para tomar los tiempos me salió una película de más de 3 horas. Rondón y Grazziani estaban más acostumbrados a la televisión que al cine. Ambos trabajaban rápido y eran efectivos en un medio masivo como la televisión donde *time is money,* donde hay que extender situaciones dramáticas a través de diálogos interminables y a veces acartonados. Por ejemplo, un típico diálogo de telenovela sobre el café: "¿Cómo quiere usted el cafecito? (¿porqué será que siempre el café de telenovelas es un cafecito?) marrón… caliente… tibio… con leche… guayoyo… Donde la ley parece ser: evite los elipsis y los *flashback*.

El cine es una labor continua de modificaciones durante la filmación. Hay que adaptarse a los actores, los decorados, etc. y a la vida… Una vez que los escritores de televisión han terminado un capítulo su trabajo ha terminado. También el cine, al utilizar la estructura dramática del guión y los diálogos como arcilla, va moldeando esa pasta básica hasta encontrar el punto de balance entre la creatividad y la autenticidad. La cámara es un bisturí que corta fino y no perdona un momento falso. Los diálogos no pueden ser de plomo. La interacción entre los actores y el director, es lo que hace que los diálogos suenen auténticos.

Ambos escritores no entendían bien cuando les decía que quería seguir trabajando –con ellos– el guión. Imagínense que, en esa época, no tenía computadora, así que cada modificación al guión debía ser a través de una secretaria que copiaba los cambios a máquina. Rondón y Grazziani me cansaron. No podía filmar un guión tan pesado y largo, el filme escrito por ellos duraría 3 horas largas. Los escritores, ya pasados a otras escrituras de televisión no querían saber más de modificaciones. Me vi forzado a hacerlas yo mismo. Se filmó con muchas modificaciones y escenas nuevas escritas por mi. Los escritores se molestaron. porque ellos pretendían, como me dijo una vez César Miguel, "ni a Shakespeare ni a

Cabrujas le variaban un texto", lo que no es cierto ya que se han hecho muchas adaptaciones de la obra del gran Bardo y de Cabrujas como lo constaté cuando trabajé a su lado. El tiempo seguía adelante y había que ocuparse de otras cosas. El filme se filmó lo mejor que pude adaptarlo yo mismo al dinamismo de la realidad de la filmación.

Pasamos al difícil trabajo del casting. El papel principal fue para Orlando Urdaneta. Este versátil e intenso actor vivía del timbo al tambo, como la mayoría de los actores. Orlando aceptó el papel, ya que le gustaba mucho el guión y venía de pasar por una serie de inconvenientes rocambolescos con una estación de televisión. Ellos querían utilizar a Orlando, como muñeco de trapo. Pretendían que trabajara durante el día con nosotros en Higuerote, se metiera en el motorhome en la tarde, durmiera algunos minutos durante el viaje por la tortuosa carretera de Higuerote a Caracas, trabajara en algún programa comercial agobiante a principios de la noche, para luego salir a medianoche de vuelta para Higuerote y estar listo en la mañana, alrededor de las 8 de la mañana, para el llamado de nuestro filme.

¿Qué les parece esa vida? ¿Nos les parece que premiaba el sentido económico antes del humano? Yo también lo veía así y protesté, creándome inconvenientes con el director de la estación. Inconvenientes y resentimiento que duraron muchos años. Sin embargo, y debido seguramente a la lógica o al cansancio del gerente, se me dio la oportunidad de contratar exclusivamente a Orlando durante la filmación. La negociación había sido muy dura, pero ya yo comenzaba a entender que en todas las película hay un porcentaje de situaciones absurdas que tiene que ver con la economía pura, o impura, según usted la quiera ver.

El próximo a bordo fue Daniel Alvarado, estupendo actor que en esos momentos trabajaba en telenovelas. Daniel era explotado por una estación que le exigía que utilizara un apuntador que le dictaba, a el oído, el texto de los diálogos que debía decir. Una situación más que esquizofrénica y, naturalmente, Daniel pagó con un infarto cuando le tocó por primera vez filmar con nosotros. Tuvimos que parar la filmación por problemas de salud del actor.

La próxima actriz contratada fue Carmen Julia Álvarez, excelente actriz, en esa época casada con Alvarado. Carmen Julia haría el papel de la esposa de Orlando

y pasaría el tiempo sin comprender el "secreto" (el lío con los contrabandistas y el amorío con Magdalena Sarrazín) quien tenía marido.

Por otro lado, yo buscaba a Magdalena, el *love interest* de la película. Carlos Palau, director colombiano, había hecho un largometraje llamado *A la salida nos vemos* con la actuación Marilda Vera, la directora de cine que había estudiado también en el IDHEC de París. Palau me recomendó que viera su película en donde su esposa, sobrina de Hilda Vera la actriz venezolana, hacía un pequeño papel de monja que se sonrosaba cuando se hablaba de sexo frente a ella. La película me pareció interesante y Marilda muy bella e intensa. El resto quedó en manos de Palau quien terminó por convencerme.

Nuestro otro amigo del IDHEC, Vladimir Bibic, que también había estudiado en el American Academy of Art con Danny de Vito, se unió a nosotros igualmente. Vladimir haría el papel del malo, Marko Malevitch, utilizando con humor el nombre del gran pintor ruso. Vladimir me decía "Tuvieron que importar un malo yugoslavo (y de paso Serbio) porque en Venezuela no había gente mala".

Después de Vladimir, contratamos al actor Julio Mota, excelente actor de composición de teatro, cine y televisión, que haría de cojo diabólico.

Antes que todo debo decir que la película se logró hacer con la ayuda de todos. Una película entre amigos, con bajo presupuesto. Orlando se comportó de forma estupenda y aceptó, a pesar de lo dificultoso del papel y de su situación marital, trabajar por un salario bajo, con un porcentaje sobre lo que eventualmente ganaríamos. A mi esposa y a mí nos complació mucho poder enviar, muchos años después y una vez que el filme recuperó su inversión, un pequeño pago adicional basado en lo que habíamos contratado. Esto no es común, pero así actuamos nosotros.

Utilizamos los carros de la casa, incluyendo un Mustang del año 57 que yo tenía y que sirvió como el carro principal del protagonista. Una carcasa del mismo modelo fue comprada en chivera e incendiada en una secuencia.

Intentamos conseguir dinero colocando productos en escena, lo cual implicaba una técnica de producción bien coordinada con la dirección. En la mayoría de los casos funcionó bien y así logramos algunas entradas de dinero. Una de estas una farsas que recuerdo con gusto ocurre cuando uno de los malandros se queda solo

en la casa mientras el personaje principal está ausente. El facineroso riega "salsa de tomate catsup" sobre las paredes de la cocina. Nos divertíamos. Siempre había tenido ganas de regar salsa sobre las paredes. Espirales contra mosquitos caen al piso cuando el malandro abre la puerta del closet… infinidad de vainas que hacer para hacer dinero y seguir adelante.

Hubo un caso que lamenté sobremanera y fue el de un camión de Sherwin Williams que debía pasar frente a la cámara en un momento tenso cuando los malandros se preparaban a perseguir al anti-héroe. En el montaje, Esperance Ruiz, la jefa montadora, y yo, determinamos que no se podía esperar que pasara el camión sin sacrificar el ritmo de la secuencia. Este *faux-pas* me valió una muestra de furor de un viejo amigo, gerente de la fábrica de pintura, lo que lamento muchísimo hasta el día de hoy.

Para la producción de la película alquilamos una oficina vetusta en el barrio de La Castellana, en Caracas, al lado de una arepera, "La Naturista". Fafá, que nunca había trabajado en cine, siendo su profesión agente de artistas de arte contemporáneo, fue autonombrada gerente general. De gerente tenía poco, pero mucho de general. Sin embargo seguimos adelante e incorporamos a Alfonso Henríquez, amigo desde la época del *El cine soy yo* y a Armando Alicandú, alias Archie, también conocido desde la época de *Como islas en el tiempo*. Fueron nuestros productores asociados. El primero sería el encargado de obtener embarcaciones de la Guardia Nacional y el segundo tendría a su cargo la colaboración con la armada. Ambos fueron victimas de la incomprensión por parte de quienes tenían el poder. Incluso hubo un oficial que manifestó que era experto en semiología y que en nuestra película había *un transfondo en contra de la Guardia*. Esta observación no solo impidió que nos ayudaran en absoluto algo que en cualquier otra parte del mundo hubiese sido natural, sino que llegado el momento del estreno de la cinta mandaron a la guardia para que retirara las copias del filme de las cabinas de proyección de los cines. Ante esta emergencia los dos productores ejecutivos y yo pedimos una entrevista con uno de los generales de la Guardia para mostrarle la película. Hubiese sido un desastre que nos quitaran las copias, dos o tres días antes del estreno. Los tres nos presentamos muy preocupados en la casa del general y le mostramos la película en su VHS mientras nos servían unos buenos guiskies.

empezamos a ver el filme. Al general le encantó lo que vio, una película de aventura con la participación de la Guardia, ciertamente, pero sin ninguna distorsión de lo que consideramos la realidad. Como resultado, el general ordenó que dejaran pasar la película y que el experto semiólogo fuese enviado a la frontera con Colombia, evidente castigo militar.

Alfonso Henríquez, uno de nuestros productores delegados, tenía un buen amigo en la Guardia y le pedimos a que tratara de conseguir unos barcos para realizar unas tomas en Higuerote, lo cual se logró. Sin embargo, en medio de la plomazón llaman al capitán del barco por radio para que se vuelva a puerto. Aparentemente no había orden oficial de que el barco estuviera en Higuerote con nosotros. Sin embargo, por encima de viento y marea, logramos las tomas. El cine es gran parte empujar, empujar… hasta lograr resultados.

A propósito, las tomas de esa noche estaban escritas en el guión, aparentemente en forma sencilla : "NOCHE - BARCO – MAR". Parecía algo simple pero se tomaron casi tres noches para filmar secuencias que en papel llenaban apenas media página.

Los efectos especiales o "defectos especiales", como los llamé yo, fueron múltiples. El especialista era apodado Triquitraque, y era un peligro… A Daniel Alvarado lo quemó en la secuencia del duelo con Malevitch. Igualmente, uno de los malandros fue quemado en una toma dentro de un carro, cuando le dispararon un tiro.

Pero lo más peligroso fue cuando se trató de hacer el efecto del volcamiento de uno de los carros. El efectista español, radicado en Venezuela, nos había asegurado que él sabía como hacerlo. Cuando llegó el momento, el hombre no tenía ni idea de lo que estaba haciendo y casi se mata. Siguiendo sus instrucciones, construimos una rampa de volcamiento. El especialista se montó en el carro e intentó volcarlo varias veces sin ningún éxito. El carro cogía velocidad, se lanzaba hacia la rampa y saltaba al vacío sin voltearse. Ya, a la tercera vez, nos dimos cuenta que había algo "de podrido en el Reino de Dinamarca", como diría Hamlet, y decidimos voltear el carro empujado por los técnicos y otros actores. Colocamos una cámara dentro del carro y lo volteamos a mano. El efecto se logró con el arte de la montadora. Una vez volteado el carro, el efectista gritaba con su acento español *¡Estoy atrapáo,*

sáquenme de aquí! ¡Que buena vaina el hombre ese y nuestra inconciencia en tener confianza en una persona sin experiencia!

En un momento dado necesitábamos un yate y mandé a mi querida Fafá, que era lindísima, a ver a un señor riquísimo que tenía un barco y que dijo que nos lo podía prestar. Así, a punta de correderas y de "pedidera", logramos cosas que no hubiésemos podido pagar.

Luis Felipe Betancourt hizo la producción de campo y mantuvo una excelente relación con los técnicos. Yo había aprendido algo entre el *Cine soy yo* y este filme, y sabía que la relación con los técnicos que trabajaban a mi lado diariamente era de importancia capital. Un día, Fafá y yo, salimos de nuestro cuarto y nos dirigíamos al comedor, vestiditos, bañaditos y perfumaditos después de un día infernal de sol en Higuerote y pasamos al lado de la piscina. Allí estaban los técnicos descansando y tomándose una merecida cerveza dentro de la piscina. Haciendo alardes de actor trágico actué lo que me había enseñado mi tutor de actuación, el señor Pratt, en el liceo, les grité como si quisiera asustarlos *¿¡Qué coño están haciendo ustedes en esa piscina?!* Cedí como lo hacía Charles Chaplin o Buster Keaton y me tiré de cabeza en la piscina. Los técnicos no entendían al principio lo que estaba pasando. Después de caer al agua, salí al aire libre, respiré, les grité "¡Y que todos se tomen un trago en mi nombre!*"*.

En *El secreto,* como en muchas películas dónde los técnicos y actores se ven encerrados en un sitio, aislados de la sociedad, hubo muchas historias de amor. Gerald Romer, el director de arte, que hacía su primera película de largometraje, se enamoró de Lucía Nabea, la vestuarista. Pronto se casaron y han vivido juntos hasta el día de hoy. Marilda tuvo amores con Juan Andrés y Fafá y yo seguimos queriéndonos igual, a pesar del sol y las vainas en que la metí.

Orlando a veces se sentía un poco deprimido. Estaba en un proceso de divorcio. Muchas veces tuve que hacer el papel de siquiatra, sin pago adicional. Orlando, hombre sensible me abrazaba a cada rato y quería que yo respondiera para mostrar que lo aprobaba. Lección para mi. De allí en adelante, me di cuenta que todos los seres humanos "tienen su corazoncito*",* como dicen por ahí.

Funes, mi querido amigo de *La epopeya de Bolívar y de El cine soy yo*, seguía conmigo. Laura Goldberg hacía de script. Laura me demostró, más tarde, durante la

filmación de *Aire libre* que es una excelente profesional y, a la vez, una persona estupenda. La foto fija o "foto floja" como la llaman algunos de mis colegas, la hizo el fotógrafo Jorge Cruz Delgado, hijo del maestro Carlos Cruz Diez. Mi asistente, Gerardo Becerra, lamentablemente desaparecido años después, era un gran amigo y llevaba la relación de la producción del film como debe ser. Del Colegio Bello Campo de Caracas, donde estudiaba mi hijo Alonso, me ayudaron infinidad de estudiantes, amigos de él, entre varios, María Alejandra Yépez, novia de mi hijo, que luego escogió una carrera cinematográfica. Otros fueron Pablo d´Empaire que terminó como gerente de alquiler de plantas eléctricas en cine. José Luis San Juan se dedicó más tarde al diseño gráfico y actuó como doble en una película extranjera que se realizó en Venezuela y, ni corto ni perezoso, mi hijo Alonso llegó a ser productor de televisión, ganando un EMI. A los 30 años se cambió de profesión y se convirtió en maestro en la preparación de platos latinoamericanos en una academia de cocina internacional. La secretaria administrativa era Rebeca Bruzual, actualmente respetada agente de artistas nacionales. Rebeca iba al banco los viernes para buscar el dinero en efectivo que se necesitaba para pagar la nómina. Se llevaba una caja de zapatos donde metía los billetes. Marcel Antonorsi, buen amigo, diseñó un "software" que servía para administrar y llevar las cuentas con Excel. Fafá hacía la contabilidad bajo presión pero con mucho amor y juventud. El equipo empujaba para el mismo lado y de esa forma llegamos, cuesta arriba, a realizar el filme.

Teníamos varios técnicos con apodos fabulosos: "Regalito" era uno de los luminotécnicos. "Culebra" era el encargado de la comida. "Super Pollo" otro técnico de iluminación. Como hubiese dicho el pintor Víctor Millán: "Había muchos animales en el bosque".

Los luminotécnicos tienen una forma de trabajar sin hablarse, por señas. Algunos emiten un sonido gutural, como los pájaros querrequerres, pero lo sorprendente es que se entienden entre ellos y la luz sigue.

En Bolívar Film harían el *foley*, o sea, la recreación de los sonidos que no se pudieron grabar en directo, efectos de sonido y banda internacional. Todavía, en esa época, se trabajaba con equipos que serían obsoletos ahora, grabadores/reproductores de 35mm magnéticos. La montadora Esperance Ruiz, gerenciaba las bandas de sonido que íbamos a mezclar. Me encanta recordar que

Esperance estaba dispuesta a cambiar todas las bandas de 35mm si yo deseaba hacer una modificación durante la mezcla. Esperance llevaba una guillotina de tape con lo que estaba lista para intervenir. La obra de arte no está lista sino cuando se ha terminado (¿!). Una montadora como Esperance sabe la importancia de poder cambiar o modificar el pensamiento creativo hasta el último momento. En esta era digital, de lo inmediatamente presente, de lo rápido, hay que valorar lo que Esperance estaba dispuesta a hacer para mejorar el producto final y la calidad del filme.

La música fue compuesta por Maurice Reyna pero también hubo una pieza de Ravel interpretada por Maurice Hasson. *Otra Madrugada*, hermosa balada de Yordano que fue integrada al filme. Estaba en un avión cuando por primera vez leí en un periódico el nombre del cantautor Yordano y de la canción.

La película ganó varios premios, entre otros, el de mejor guión del Premio Guaicaipuro de Oro, lo que puso en shock a los dos escritores. Aparentemente mi colaboración forzada dio resultado. Al menos ayudé a obtener un premio importante. Yordano también ganó el premio de "Mejor canción de una película". FONCINE también nos dio el premio de terminación y un premio a la calidad. Película difícil como todo film de producir y realizar.

Sin embargo, una secuencia, mi favorita de ese filme, me llenó de satisfacción. Se trata de una escena de amor que a mi me parece bien lograda desde el punto de vista de realización. Se trata de la escena de amor en la tipografía. Magdalena (Marilda Vera) busca a Gaspar (Orlando Urdaneta) a la tipografía para explicarle que ella no lo traicionó y que lo ama. Parece, en papel, una escena cliché pero creo que encontré una forma de realizarla que la sacó del contexto de los clichés telenovelescos. La cámara filma toda la escena en plano general sin necesidad de recurrir al efecto de montaje. Magdalena trata de explicarle a Gaspar. El, furioso, no la quiere escuchar. Se golpean. De pronto, los golpes hacen que les caigan encima unos potes de pintura que los convierten en suerte de muñecos de trapo. La cámara avanza sobre esos seres embadurnados de pintura y, cada vez más absurdos, en su violencia. Detrás de ellos, cae una pintura con una escena bucólica. A la vez que el paisaje cambia, cambia la música y la relación entre ambos personajes. La modificación del paisaje ha rectificado la situación dramática.

Secuencias como ésta y algunas otras, como la escena de amor de *Aire Libre,* me satisfacen plenamente y diría, como diría el maestro surrealista Luis Buñuel *No me importa hacer películas alimentarias si logro hacer una secuencia que me parezca que llega a transformar un cliché en algo poético* y, en su caso, irreverente. Buñuel, por ejemplo, detestaba mostrar a una pareja besándose. El beso en el cine se había convertido en cliché cinematográfico, pero también decía que si él hubiese inventado el beso en la pantalla, no tendría inconveniente en utilizarlo.

El cine es dinámico y solamente los guiones y los directores que se muestran abiertos a la interacción entre actores y texto son capaces de crear una obra válida que aguante el paso del tiempo.

Los collages cinematográficos me persiguen. En 1981, mi amigo el maquinista José Funes conociendo mi adicción por los corotos viejos, y en particular los de cine, consiguió un proyector 35mm norteamericano marca Powers -circa 1916- que había pertenecido, aparentemente, al Teatro Cristo Rey del barrio populoso del 23 de enero en lo que llaman la Sierra Maestra. Allí me llevó Funes y juntos subimos al piso 15 dónde se encontraba el aparato. Se lo compramos a un señor, lo desarmamos y bajamos a cuesta con el proyector. Lo hemos guardado cuidadosamente desde entonces como símbolo del “peso del cine”.

CAPÍTULO 15
DE "RE-VUELTA" A PARÍS

De nuevo un exilio en clave de búsqueda, algo que parece sucederle a la mayoría de los directores. Fafá y yo decidimos irnos a re-probar suerte en París, ciudad que ella conoce bien y que yo creía conocer por mi estudios en el IDHEC. Mi querido amigo del IDHEC Patrick Meunier, ahora excelso productor, me hizo conocer a Jacques Espagne quien sería mi colaborador y amigo hasta el día de hoy. Jacques y yo nos fajamos como los buenos a tratar de escribir un guión que pudiese producirse en co-producción entre Venezuela y Francia. Amigo de Fafá, Paul Boris Lobadowsky, productor francés con experiencia en cine comercial, nos propuso que escribiéramos un guión de aventuras que pudiese producirse entre los dos países. De nuestra colaboración nació *Chassé-Croisé o Dazzled*, un Thriller con elementos de robo de obras de arte mezclado con lo que podría ser Venezuela. Pensábamos escribir el guión mientras estaba en París, luego conseguir financiamiento y filmarlo en Venezuela. Naturalmente, la cosa, el asunto, parece ser más fácil de lo que es, como todo en el cine. Una vez que, después de mucha brega, Jacques y yo escribimos la primera versión del guión, faltaría conseguir el financiamiento ¡Qué novedad! ¿no es verdad? Paul Boris, nuestro productor, se portó bien con nosotros y nos pagó el guión, como debe ser, pero el proyecto no arrancaba. Junto a Paul Boris, conocí una actriz francesa, Marianne Basler, que me pareció de una belleza despampanante, pero Paul Boris no logró el financiamiento basado en ella. No era una actriz suficientemente conocida en la época. También Paul Boris me llevó a ver a Remy Julienne, uno de los mejores *cascadeurs*, o sea, diseñador de efectos especiales, sobre todo de efectos con automóviles y motos, que ha existido en el film francés de

gran espectáculo. Julienne trabajó en Venezuela haciendo efectos de autos en el film *Le sauvage* de Jean-Paul Rappeneau, que se filmó en Venezuela. Igualmente trabajó en el film *L´aventure extraordinaire d'un papa peu ordinaire*, lamentablemente un filme horrible, al menos para mí, de Philippe Clair. Este gran *artificier y cascadeur*, como lo llaman en Francia, igualmente trabajó en varios James Bond y muchos filmes de la serie de Louis de Funes. La visita a su taller fue una experiencia fantástica. No sabía como se preparaban esos efectos especiales. Lo nuestro en *El secreto* había sido artesanal. Si el carro hubiese hecho el efecto de volcamiento como lo había planificado el efectista, éste hubiera muerto haciendo el efecto. El cine es una profesión y los efectos especiales se deben dejar para los profesionales. Pero a pesar del esfuerzo de Paul Boris, de Jacques, de mi esposa Fafá y mío, el filme no se pudo producir. Uno más para la colección de proyectos que se quedan en el camino.

Mientras estuve con Fafá en París, escribí junto a Gilles Capelle, un realizador francés sobretodo realizador de documentos para la televisión, un guión de largometraje que llamamos *Eva et Louis*. De nuevo, una historia de amor loco, algo que como que no me deja, con momentos de farsa, absurda y delirante pero muy apegada a una cierta realidad como toda buena farsa… Para ese filme tampoco pudimos conseguir financiamiento…

Haciendo lo imposible para sobrevivir cinematográficamente en París escribí para Atmosphere Productions, productora francesa de documentales, *Chuao, historia del chocolate y de sus habitantes*, un documental libre, inspirado en datos históricos que nos facilitó Francisco Plánchez, cronista de Chuao y sobrino de Agripina Plánchez, mi cuidadora de niño, mi madre escogida. El pueblo de Chuao es una especie de isla en el medio de un país que cambia.

Ahora decidimos volver a Venezuela y probar de llevar a cabo la producción de un largometraje de ficción basado en el viaje a Venezuela de los científicos: Alexander Von Humboldt y Aimé Bonpland.

CAPÍTULO 16

"NO HAY QUINTO MALO"
-NUEVA AVENTURA-
AIRE LIBRE [44]

Aire libre fue una aventura grande. Mi amigo Jacques Espagne y yo escribimos el guión, de continente a continente. Jacques me enviaba por fax, metros y metros de secuencias. Tantas, que tuve a veces que hacer correr el papel del fax por las escaleras. ¡No alcanzaba el espacio de la sala dónde tenía el aparato! *Aire libre* trata de los grandes expedicionarios, Alexander Von Humboldt, alemán, geólogo y humanista y Aimé Bonpland, francés de La Rochelle, botanista, ambos productos de lo que se llamó *El siglo de las luces*. Ambos eran idealistas y fascinados por lo que *El nuevo mundo* podría significar en materia política y, en particular, como el nuevo ser humano que ellos buscaban podría ser el hombre americano. Para encontrarlo habría que estudiar el medio donde esos seres se formaban. La ecología, palabra aún en desuso, no era otra cosa que el resultado de la interacción entre el mundo inanimado, las plantas y el cosmos y el ser humano. A pesar de que Humboldt pertenecía a la nobleza había ayudado a cargar arena para la fabricación del monumento a la gloria de la federación, *El Arco de la Federación*, símbolo de la revolución francesa. Eran días extraordinarios. Por un lado la revolución trajo tantas muertes y, por el otro lado, la esperanza de crear un ser nuevo. Los dos expedicionarios eran lo que, se podría llamar, "anti-Colón". No era la búsqueda del dinero, del oro y del poder lo que motivaba a nuestros dos personajes.

Jacques, erudito escritor francés, fue el catalizador del proyecto. Los dos nos entendíamos y nos equilibrábamos. El resultado, como siempre, era ¿cómo carajo

íbamos a conseguir el financiamiento? El guión fue seleccionado por el Centro Nacional de la Cinematografía. Aprovecho para mencionar a nuestro amigo, Alfredo Anzola, cineasta venezolano, que nos ayudó siempre en este proyecto aunque el también tenía la idea de hacer un film sobre el viaje de Humboldt a Venezuela. Alfredo, no olvido tu gentileza y clase, en el mejor sentido de la palabra.

Todo en el guión indicaba la co-producción con Alemania (Humboldt), Francia (Bonpland) y Venezuela, país este último donde se desarrollaba la acción, pero terminamos, debido al casting, representando a Humboldt joven francés, un Humboldt mayor alemán y un Bonpland canadiense.

Aprovechando que nuestra película *El cine soy yo* se pasaría en el Museum of Modern Art de la ciudad de Nueva York, y que tanto Fafá como yo estaríamos en esa ciudad, busqué ponerme en contacto el actor y estrella canadiense Roy Dupuis. Lo logré contactar a través de Henrique Vera, un buen y joven amigo, Sabíamos que las co-producciones se montan basadas en el *star system* comercial. Roy, a mi juicio, haría un perfecto Bonpland. Evidentemente a Roy le interesó el proyecto ya que le pidió a su agente que fuera a Nueva York a conocernos y hablar con nosotros. Nuestro contacto con el agente fue excelente. Le gustó lo que vio y se comunicó con el actor. Inmediatamente, y sin dejar perder tiempo, Fafá y yo decidimos viajar a Canadá y conocer a Roy. Nos dio cita en un excelente restaurante de Montreal. El encuentro fue muy positivo. Le encantó el papel de Bonpland y su aceptación nos abrió las puertas a la co-producción.

Pero más tarde Roy se reveló como un hombre conflictivo durante el rodaje. Le faltaba confianza en si mismo, se encontraba en un país nuevo y tenía, en ese momento, problema con drogas. Todo esto contribuyó a aumentar sus problemas. Quería traerse a Venezuela su motocicleta Harley Davidson, a Caracas, o aún peor al Amazonas, lo cual nos pareció una locura. En esos tiempos, aunque menos que ahora, la seguridad en el país era precaria. Roy, paranoico, veía cámaras que lo espiaban en su cuarto y sentía una picazón debido a un polvo que supuestamente colocaban en su cama. Respecto a esto, nos dimos cuenta de que los indios lavaban las sábanas sobre unos peñones enormes que se encuentran a lo largo de la ribera del Orinoco, cerca de Puerto Ayacucho. La arena de las piedras se quedaba pegada a

las sabanas y, quien dormía sobre ellas, si tenía imaginación, podía suponer que se debía a un polvo diabólico.

La co-producción, en principio, nos abrió las puertas. Mas luego, con la experiencia vivimos, nos dimos cuenta de que quizás era mejor hacer filmes con libertad y sin el peso de otros países, de los inversores extranjeros y de los nuestros.

Teníamos dudas de la capacidad de Roy para hablar francés sin acento canadiense, y le solicitamos que nos diera una prueba de su trabajo. Él nos mandó un DVD de un montaje de la pieza de Rostand, *Cyrano de Bergerac* donde confirmamos sus dotes de hablar francés sin acento de Quebec. También resultó ser un excelente músico y chelista, con tan buen oído que pudo imitar el español que no hablaba.

Una vez que Dupuis dio su aceptación, hubo que conseguir a un productor que le interesara el proyecto. Henrique Vera salió a nuestro auxilio y sugirió el nombre de una productora, Suzanne Girard, productora de *Bleu, Blanc, Rouge*, casa de producción canadiense, que estaba en esos momentos entre proyectos.

Suzanne Girard coleccionaba latas de sardinas, llenas naturalmente, para vaciarlas luego con los amigos. Esta nueva manera de coleccionar, al menos para mí, resultó ser bastante común en el mundo. Patrick Meunier, nuestro gran amigo francés, nos explicó que *hay que voltearlas cada dos años y de esa forma mejoran* de sabor. Estamos aún por confirmar la calidad de este procedimiento.

Suzanne Girard se enamoró del proyecto y se empató en la aventura. Ahora había que tratar de conseguir una co-producción tripartita y pensamos en Francia que tiene muy buenas relaciones con el Canadá francés. Para esto habría que viajar a Francia para el casting y luchar contra toda la burocracia cinematográfica francesa. Otro paso titánico.

Logramos la participación de una venezolana que habitaba París y que conocíamos desde antes. Morelba Pacheco tenía una pequeña productora y aceptó trabajar con nosotros. Conseguimos a Christian Vadim, hijo de Roger Vadim, el director francés y de la actriz Catherine Deneuve. Vadim, el padre de Christian, es de origen ruso y Christian me pareció perfecto para el papel de Humboldt joven ya que Humboldt era prusiano y, por tanto de la misma raíz étnica que Vadim. Considero

que incluso se parecen: “todas proporciones guardadas”, como dicen los franceses. Se seguía armando el rompecabezas.

Tuvimos también que firmar un acuerdo de co-producción entre Canadá y Venezuela. El acuerdo con Francia lo habíamos firmado cuando se realizó *El cine soy yo*. Sin querer, queriendo, fuimos los pioneros de las co-producciones, tanto con Francia como con Canadá. Margot Benacerraf había producido su hermoso filme *Araya* sin que en esa época hubiesen relaciones cinematográficas oficiales entre Francia y Venezuela. En la época de *Aire libre* ya el cine venezolano se estaba desarrollando y parecía que era a través de la co-producción la única manera de conseguir financiamiento. Había necesidad de hacer coproducciones, al menos así lo pensábamos nosotros en ese momento.

Mientras tanto volvimos a Venezuela para hablar con el CNAC, empiezan el casting venezolano y la contratación de los técnicos, la escogencia de la película virgen, etc. Después de hacer pruebas, escogimos la película Eastman Kodak sobre la Fuji. La primera rendía mejores imágenes en el color verde, color de la selva, que iba a tener preponderancia en nuestro filme. Esa decisión la tomamos junto a Vitelbo Vásquez, el director de fotografía, que había trabajado conmigo en *El cine soy yo* como foquista.

El casting en Venezuela fue laborioso, porque incluía múltiples personajes: indígenas, actores y extras, todos venezolanos o viviendo aquí. En particular, recuerdo dos casos importantes. El primero fue la escogencia del actor que haría “el malvado de la partida”. Yo había montado la obra de teatro *La controversia de Valladolid* con Dimas González y el Teatro Itinerante de Venezuela. Dimas me había mostrado sus dotes excepcionales de actuación. El inconveniente que surgió fue que Dimas hablaba con acento venezolano y el personaje del malvado debía tener acento español. Dimas me dijo que iría a los bares de La Candelaria y que en poco tiempo lograría el acento buscado. Cuál no sería mi sorpresa cuando se me presentó, días más tarde, diciéndome que no le era posible copiar el acento español. Los mesoneros del bar (españoles) descubrían, de inmediato, que Dimas no era español. Se me ocurrió pedirle que asistiera conmigo al casting de los posibles actores para el papel. Después de cada presentación me volteaba hacia él y le pedía su opinión sobre el actor que acabábamos de ver. Irremediablemente, ni a Dimas ni a mí nos gustó

ninguno de los que se presentaron de manera que quedé convencido de que Dimas seguía siendo la mejor escogencia. Decidí buscar a alguien, español, que lo doblara. Paco Alfaro, directivo de Rajatabla y excelente actor, aceptó doblarlo y así fue como Dimas se convirtió en uno de los más convincentes maléfico, clasista e infame español, contralor de fronteras.

La otra persona que recuerdo con mucho cariño cuando se hizo el casting fue una joven hermosísima que yo buscaba para el papel de Orasimi, indígena desnuda que debía simbolizar la pureza y la candidez. Para el papel se me presentó una muchacha de unos 17 años que de inmediato me llamó la atención por su desenvoltura y belleza. La joven se llama Sacha Hidalgo y es hija del respetado compositor, pedagogo y músico venezolano Enrique Hidalgo. Su nombre artístico es Sacha Nairobi y se ha convertido en una de las cantantes de música latina más apreciadas. Sacha me consiguió, muchos años después, a través de Internet, y nos vimos en casa de mi hija Nadine en Miami y, de ahí en adelante, hemos mantenido una excelente relación. Sacha, además de ser una preciosura, tiene gracia, ángel o duende, como diría un andaluz.

Armando Gota, actor y director de teatro en Venezuela, haría el papel de un monje enfermo de malaria que, en medio de uno de sus delirios, haría saber a los otros expedicionarios que existía un río mítico, el Casiquiare, que "bajaba y subía montañas". Gota hizo un papel excepcional.

Ahora que todo parecía tomar un cierto orden, nos apresuramos a filmar. Los actores que harían el papel de indígenas eran, en su mayor parte, actores venezolanos que tenían las características que buscábamos. Era más fácil recrear un shabono Yanomami cerca de Caracas que ir a filmar a los lugares donde esa extraordinaria y libre tribu vive, o sea, en los confines amazónicos. Pero, de nuevo, surgió el problema de recrear la realidad, lo más cercano posible etnológicamente a la verdad de esa gente que respeto. Contratamos a etnólogos jóvenes que nos asesoraron con el vestuario, o falta de éste, y con las costumbres. Recreamos los detalles lo mejor que pudimos. Años después, cuando presentamos el filme en la *Societé de Géographie de Paris* los espectadores no sabían diferenciar entre lo real y lo recreado. Se mostraron extractos de nuestro filme y luego documentales realizados *in situ* por Jacques Lizot -antropólogo que vivió entre ellos durante

muchos años. Algunos espectadores se "perdieron" entre la "realidad" de los documentos de Lizot y nuestra recreación. De nuevo la realidad se mezclaba con la ficción y la frontera entre uno y otro, el cine y la realidad, se hizo más estrecha. Nos sentimos honrados que expertos como los de la *Societé de Geographie* hubiesen considerado que nuestra recreación había sido bien hecha. Yo había ido a visitar a los Yanomami junto con mi hermano Marcel, cuando éste estudiaba el bocio endémico en esa población. De ese viaje quedé impresionado. La experiencia de vivir, aunque sea por cortos días con esos personajes delirantes y libres, que algunos llaman *The Fierce People,* o sea, gente que no se deja domar, fue magnífica. Esa fue la primera vez que conviví con la etnia, pero quedé con ganas de hacer un filme donde ellos quedarán bien parados.

El ambiente en la filmación fue relativamente tenso. Por un lado Roy y sus fantasmas y por otro, nosotros, que trabajábamos duro y, es verdad… a veces a punto de "entregarnos", al menos yo…. Lo de Roy, más el sol, el calor y la espera, hizo que nuestro actor estrella, Carlos Cruz, se pusiera majadero y me presionara a su vez. Un día, mientras filmábamos en el shabono, se me vino literalmente encima, y sólo la reacción de mi amigo el maquinista Funes, quien sacó una cabilla que cargaba, como todo técnico urbano que se respete, evitó lo peor. Carlos no se esperaba, la reacción de Funes y rápidamente se dio cuenta que no se enfrentaba solamente a mí, sino a un grupo de gente que constituía un solo cuerpo. Como digo siempre, el cine no lo hace una persona sino un grupo. No olvidé ese gesto de Funes. En otra época, durante el rodaje de *El cine soy yo,* habíamos peleado, para volver a darnos cuenta que ambos teníamos un frente común que es el cine. Ahora mi amigo Funes se ha ido a otros parajes donde, espero, lo respeten y le den trabajo; un cielo o un infierno de cine.

Christian Vadim se portó como el verdadero profesional que es. Se integró al equipo venezolano, se esforzó por hacer su trabajo a tiempo y lo mejor posible, como lo hubiese hecho el Humboldt verdadero.

El actor que representó al Humboldt mayor fue el actor alemán Wolfgang Preiss, fantástico actor de teatro y cine, a quien conocimos en la calle en París y que había trabajado, entre tantos otros trabajos profesionales, con el mítico director alemán Fritz Lang en *El diabólico Dr. Mabuse*. Preiss hizo más de 130 películas de

largometraje, a menudo de Nazi amenazante, e infinitas obras de teatro, incluyendo obras de Genet y Samuel Beckett. Me siento muy honrado de haber tenido la suerte de que un actor de su categoría se interesara en nosotros e hiciera *Aire libre,* su última película. Fue un encanto para mi actuar a su lado y hacer de su valet. Preiss falleció el 27 de noviembre de 2002.

Mientras montábamos la secuencia del plano general del delirio del misionero, cayó a mi lado, a un metro cincuenta de distancia, un proyector de cine. Cayó desde el árbol donde se filmaba la secuencia con el cura delirante. No me cayó encima, ni a más nadie, lo que es una gran suerte. ¡El destino!

Jacques había escrito una secuencia absolutamente delirante, donde el personaje de Bonpland se entierra en un hueco para evitar los mosquitos. Naturalmente, los bichos que pululan bajo la tierra lo atacaron creando una escena burlesca.

Otra de mis secuencias favoritas es una escena donde el cura, el padre Zea, personificado por el actor Armando Gota, delira debido a la malaria. Zea está acostado en un hamaca entre dos árboles en la alto y observa a sus prójimos que se encuentran más abajo. Los diálogos de Jacques son absolutamente exaltados, como se supone debe de ser el ánimo de una persona que tiene paludismo. A pesar de que la he visto miles de veces, siempre me encanta esa secuencia. El padre en su delirio en una montaña en medio del Orinoco, grita *La ponzoña corre por mis venas como el agua de los ríos y los valles. Pero la arteria gruesa que irriga mi cerebro no puede al mismo tiempo hincharme la pinga que tengo flácida. Me hace falta tener una tripa directa… como la que Dios, en su santa ingeniosidad inventó: un caño como el que existe entre el Río Amazonas y el Río Orinoco… Allí el agua del río le importa un rábano la ley de gravedad: sube y baja montañas… y los indios la llaman Casiquiare*. Estos diálogos fantásticos, escritos por Jacques Espagne, muestran el estilo de cine que a mi me gusta. El padre, delirando aún, bendice en latín a hipotéticos feligreses *Magis mutus quam piscis* (Hacer menos ruido que un pez…), *Al origine* (desde el principio), *Vis inertia* (El poder de la inactividad), *Vita brevis, ars longa* (La vida es corta, el arte perdura…), *Lucus a non lucendo* (Etimología absurda…), *Ad nauseam* (A punto de nausea), *Exeunt* (todos…(los actores) se escapan de las tablas), y *¡Beati Possidentes!* (¡Benditos sean los que poseen!). Las

bendiciones son, aparentemente absurdas, pero bien podrían salir de la boca de trastornados anarquistas, lo cual no está muy lejos de la realidad, en mi caso y en el de Jacques Espagne.

Dupuis y Dimas González, ambos vestidos con la ropa de la filmación, el primero en Bonpland y el segundo en maléfico español administrador de fronteras, fueron al aeropuerto en uno de los dos carros de producción para utilizar el único teléfono que había en toda la zona para llamar a *la belle* de Roy. Roy había insultado a Fafá porque no le había suministrado el celular como decía su contrato. Una alcabala de la Guardia Nacional los paró y se formo la sanpablera. ¿Quiénes eran estos extranjeros que andaban vestidos de esa forma y que no tenían papeles? Estábamos del lado venezolano del río Orinoco. Del otro lado está Colombia, y las guerrillas. El asunto casi se tornó en un incidente internacional. Lidia Córdoba, nuestra productora asociada, tuvo que usar todo su persuasión y sicología para convencer a los guardias nacionales que no se trataba de una eventual invasión conjunta de Francia (Canadá) y España. La realidad, de nuevo, se mezclaba a la ficción.

Los técnicos y actores dejaban sus zapatos, que al final del día estaban totalmente mojados, sobre el techo de sus cuartos. Alguien estaba cachándonos y el último día, antes de que se despertara el equipo, se llevaron como 70 pares de zapatos, los zapatos de todos. Quedamos, literalmente, descalzos.

Todas las mañanas, la gente de producción embadurnaba a todos los técnicos con cremas contra los mosquitos y el sol. Se gastó una fortuna en esos materiales, pero son indispensable en ese ambiente tan duro.

Teníamos que adaptarnos al clima. Comenzábamos a filmar alrededor de las 7 de la mañana y suspendíamos como a eso de las 11. Descansábamos hasta las 3 de la tarde cuando retomábamos el trabajo. Este ritmo se debe a la inclemencia del sol que produce sombras nada interesantes para la fotografía.

La escogencia de los maquilladores es de primordial importancia y cuidado. El maquillador es la primera persona que toca al actor en la mañana. La maquilladora principal del filme había sido importada de Canadá. Micky era gentil y trabajadora. Roy la trataba duramente y, cada mañana, Tenana, mi asistente, la producción y yo, teníamos que acercarnos a ella y hacerle un cariñito. Alguien

comentó de ¡qué había visto a Roy, no se sabe si de rabia o en su delirio, orinándo frente a la Micky! Pero puede que sea parte de *los potins, commérages o* chismes que se inventan durante las filmaciones para sublimar las tensiones.

Otra de las escenas de mi predilección, por la invención de la puesta en escena, (Jacques con la idea original y haciéndola actuar), es la de la escena de amor entre Bonpland y la señora Villahermosa. Cuando comienza, como me dijo un amigo, "la escena parece casi un porno", pero mientras va avanzando se crea un *qui pro quo,* donde el espectador no sabe a dónde lo lleva el cine. La escena es entre Dora Mazzone y Roy Dupuis; Dora, sea dicho de paso, es "una actriz *Non Plus Ultra* como la llama el maestro Nicolás Curiel. La escena es equívoca y manipulativa. Al comienzo, el coito entre Bonpland y Ana Villahermosa parece chocante. El humor, poco a poco, transciende. Una escena cósmica que turba al espectador, porque no está claro si debe reír o jadear como los actores. El sonido de las voces que parecen resoplar aumenta la dualidad del posible significado. Bonpland, hombre engreído sexualmente, oye y confunde los gemidos y se pregunta *¿Qué pasa, no será por mi?,* dudando de su virilidad a lo que Ana le hace comprender que las exclamaciones del público se deben a ¡una lluvia de estrellas...! El público se tranquiliza cuando comprende y, por un momento, se deja llevar por la belleza natural de lo que está ocurriendo pero, de inmediato, Ana vuelve al ataque y le pide a Bonpland que la tome y que acabe dentro de ella como un meteorito... Vuelven al coito extremo. Bonpland termina dentro de ella en el momento que divisa a su amigo Humboldt, que está muy cerca, y que está anotando lo que está sucediendo en el cielo estrellado. Mientras jacula, Bonpland dice el nombre de su amigo "¡A..ah..lex..an..dre! Secuencia difícil de poner en escena. En lo que llaman "escenas de amor", es difícil alejarse de lo más trillado de clichés. Para mi es un ejemplo de lo mejor que he hecho en cine.

La lengua empleada en el filme es también *sui generis*. Los principales, europeos, se hablan francés entre ellos como en la vida real de su época. A los españoles les hablan en español. Los personajes, como el cura Zea, pasa del español de Castilla, al latín, y los indígenas hablan en Yanomami. ¡Una Torre de Babel que nos hizo gastar mucho en los subtítulos para todas las versiones!

Antes de la escena del terremoto aparece una dama de alcurnia cargada por unos peones, como sucedía en la colonia. Amarrado al palanquín, iba un perro. Se

desencadena el terremoto, la dama cae al suelo y el perro se escapa. (Homenaje a Luis Buñuel en *Viridiana).*

Los indígenas degüellan al personaje malvado y el sangrero que surge, como uno sabe, es de una bombita de mano escondida. La secuencia se parece a lo que sucede durante una pelea entre dos samurai, el elegante (el samurai típico japonés) y el pobre, el samurai cotidiano y pedestre, personificado por el maravilloso actor japonés, Toshiro Mufune en el filme *Sanjuro* de Akira Kurosawa. Mi cultura es, antes que todo, cinematográfica.

Gerald Romer, el director de arte, inventó pegar dos curiaras, una al lado de la otra para llevar, en una la cámara, montada sobre un *travelling* de rieles, mientras que en la otra irían los actores diciendo sus diálogos. En la parte de atrás de una de las curiaras, había un motor fuera de borda que dirigía las curiaras. Una vez que estaba conforme con el sitio donde se debía filmar, hablaba con los actores para mantenerlos en situación o, a veces, más bien callaba y daba la señal al que manejaba la lancha para que apagara el motor. Los actores que hacían de indígenas seguían remando. Así de sencillo, o de difícil, como a usted le parezca.

Desde muchos años atrás, en *Popsy Pop,* aprendí con el asistente de dirección de ese filme, "Zató", como eran importantes los planos generales. Los planos sitúan la acción. En el cine venezolano, en términos generales, se hacen pocos planos generales de situación, lo que implica esfuerzos, tiempo y película. En este filme era imprescindible usarlos, y por ello, encargue a mi amigo Andrés Agusti, documentalista de primera y director de fotografía, para que hiciera la fotografía del segundo equipo. Los planos generales son soberbios y esto le da dimensión al filme.

Igualmente, debíamos asegurarnos que no aparecieran matas mango en ninguna de las tomas. En la época de Humboldt todavía no había llegado al país este árbol procedente de la India. Fue una especie de malabarismo. Cuando buscábamos locaciones, a veces se nos escapaba una mata. En Venezuela, en nuestra época, hay más matas de mango que gente. Sin embargo, gozamos escondiendo lo que estaba fuera del encuadre, cosa que nos encantó como nos lo enseño el maestro Jean Mitry del IDHEC.

Los animales eran claves en el filme. La ecología incluye tanto minerales como animales, así como el ser humano. Uno de los animales más aparatoso, fue una

caimana blanca del Orinoco que tuvimos que alquilar. Pesaba unos 500 kilos y, a pesar de su estado aparentemente tranquilo y manso, podía, si se le provocaba, destruir lo que se le atravesara. Mantenían a la caimana medio dormida con hielo y solo la liberaban cuando se iba a filmar. Los actores no se sentían demasiado confiados con la caimana, Roy Dupuis, en particular. Una vez cuando la soltaron comenzó a moverse lentamente dirigiéndose al agua donde estábamos filmando. Nadó lentamente hacia nuestros protagonistas, como si fuera un aparato construido en los estudios de Spielberg, con la diferencia que era auténtica.

Mientras filmábamos en el caño, se corrió la voz de que allí había un animalito que se introducía por el pene y se alojaba dentro. El bicho en caso de que se pegara era muy difícil de sacarlo, como se pueden imaginar. En ese momento, también Roy, más que Christian, se mostró aprensivo y no lo juzgo. Yo, como *leader* de ese ejercito cinematográfico, salté dentro del caño, aunque no lo niego, con bastante miedo. No me pasó ni un carajo, ni a ninguno de ellos y se resolvió la secuencia del caño, secuencia sub-acuática pasible e inquietante de homosexualismo latente. En la arena dormían rayas. Si las pisábamos podían inyectarnos su veneno en el pie… Muchos peligros, pero el equipo iba *pá´lante*, como debe ser en el mundo auténtico del cine. [45]

La distribución de *Aire libre* en Venezuela no fue diferente de lo que tradicionalmente sucede a mis películas. Los distribuidores y dueños de salas venezolanos -los mismos de siempre- hicieron lo imposible para que el film desapareciera.

Después de *Aire libre,* la cadena televisiva franco/alemana ARTE vino a vernos a Caracas y nos propuso que escribiéramos un guión documental sobre Humboldt. La estación tenía una noche de programación sobre el sabio. Durante el almuerzo, el comprador nos dijo que estaba interesado en comprar nuestro largometraje, pero pasó el tiempo y me sorprendió que no la comprase. Varias

[45] El filme obtuvo premios internacionales, entre otros: - *Premio del Concejo Municipal de Caracas al Largometraje Nacional*: Mejor Música, Mejor Fotografía y Mejor Sonido. - P*remio de la Asociación Nacional de Autores Cinematográficos (ANAC):* Mejor Producción, Mejor Dirección Artística, Mejor Sonido. - *Festival del Nuevo Cine Latinoamericano, La Habana*. Mención Especial de la Oficina Internacional Católica de Cine (OICC) - *San Diego Film Festival, California. Patron´s Choice Best Film Award* (Premio del Público) - *Festival Internacional de Cine de Bogotá*. Mención Especial de Honor. - *Centro Nacional Autónomo de Cinematografía* - Premios a la Calidad – 1998 - Mejor Producción Ejecutiva, Mejor Dirección de Producción, Mejor Dirección de Fotografía, Mejor Dirección de Arte , Mejor Sonido.

personas consideran que, de los pocos filmes que existen sobre Humboldt y Bonpland, *Aire libre* es una de las películas más autenticas e interesantes. Durante el almuerzo nos acompañó Solveig Hoogenstein, directora venezolana y amiga. De acuerdo con la solicitud del comprador de ARTE me puse a escribir un guión, paralelo a nuestro largometraje, quizás con el mismo personaje de Humboldt, con el mismo actor, Christian Vadim. Humboldt, vestido de época, viajaría a Venezuela y se mezclaría con nuestra realidad del momento. Sería una especie de *pre-Bach en Zaraza*. Escribí la sinopsis del guión con mi buen amigo el crítico Alberto Valero. Mandamos la sinopsis a Alemania con la esperanza de que ARTE, conocida como una de las mejores cadenas de televisión de calidad del mundo entero y ejercicio extraordinario de integración entre Francia y Alemania, dos países que por muchos años vivieron en constante guerra, pudiese interesarse en nuestro proyecto. Humboldt se encontraría, a través de una suerte de magia cinematográfica, en pleno barrio de Chacaito en Caracas. Subiría a un autobús y viviría como en nuestros tiempos. El guión les gustó pero escogieron un guión de Solveig más tradicional y descriptivo de la palabra y los hechos de Humboldt. Así es la vida de los proyectos fallidos, como tantos otros.

CAPÍTULO 17
UNA CONTROVERSIA,
REALISTA, SURREALISTA
Y TERRIBLE…

En 1997, luego del estreno de *Aire libre,* me dedico a la dirección y puesta en escena de la pieza teatral *La controversia de Valladolid* [46]*,* del escritor francés Jean-Claude Carrière, coguionista de Luis Buñuel en sus últimas producciones y del director teatral peruano-francés Antonio Díaz-Florián. La obra fue llevada a las tablas en Venezuela por el Teatro Itinerante de Venezuela y representó mi primera incursión profesional en el teatro en Venezuela. Había tenido una primera experiencia teatral mientras estudiaba en el IDHEC en París. Estudié teatro con el director francés Raymond Rouleau y con la famosa actriz de origen ruso, Ludmila Cherina. Mi montaje teatral fue *La joven y el marinero* de Federico García Lorca. Me fascina el teatro, los actores, y desde niño he estado muy cerca de las tablas.

La controversia de Valladolid es una crítica a la opresión de los pueblos indígenas. Se basa en un juicio histórico que ocurre en el año 1550, en Valladolid, durante la época de la colonización de América, en el cual se debate si los indios americanos tienen «*alma*» y, por consiguiente, son seres humanos genuinos, descendientes de Dios al igual que los europeos, o si pertenecen a otro tipo de seres inferiores a los que hay que someter y evangelizar. En esta controversia se enfrentan Fray Bartolomé de las Casas, quien defiende a los indígenas, y el filósofo Ginés de Sepúlveda, quien sostiene que ciertos hombres son esclavos natos. Al final del juicio, irónicamente, se dictamina – por recomendación del Rey de España – que los indios "sí tienen alma, son humanos y, por consiguiente, son hijos de Dios pero…con los negros africanos…" ¡Habría que comenzar de nuevo la «investigación» !… en otras palabras, todavía no se le ha visto el fin a la infamia, el racismo y el colonialismo.

CAPÍTULO 18
"MÁS REVUELTA"
VIRTUOSOS [47]

A través de los años, continué interesándome en realizar un documental, un registro de los mejores o, al menos, de los más interesantes intérpretes de la música popular o folklórica, en el mejor sentido de la palabra, de fines del siglo 20 en nuestro país. Arrendamos una oficina en la parte alta de la casa de Fredy y Lola Reyna en Los Rosales. Anteriormente habíamos grabado *Golpe y revuelta,* un disco con Fulgencio Aquino, al arpa tuyera y el "Turupial (sic) Mirandino" y Margarito Aristigueta *al buche y capachos* (voz y maracas). En el siglo 20 varios jóvenes músicos tomaron algunos de los temas grabados por nosotros y los transcribieron con notación musical. La filmación de *Virtuosos* me tomó, aproximadamente, veinte años porque filmábamos y archivábamos el material ya que no teníamos ni el dinero ni el tiempo para terminar de montarlo. Me tardé aproximadamente 30 años para terminar el filme. Lo comencé un día que nos encontrábamos en el estudio de grabación de Fredy Reyna. Luego ese material se guardó, otra parte se perdió pero, a finales de siglo lo desempolvé y lo terminé como muestra perenne de mi amor por la música y, particularmente, la venezolana. Parece que este documental es ahora considerado como una referencia en lo que a música popular se refiere, si se quiere llamarla así. Sería mejor catalogarla como folklore auténtico y recio, de finales del siglo 20 en Venezuela. Para mí lo más importante de este registro era hacer lo posible por salvar la memoria de estos grandes músicos.

Empecé *Virtuosos* con Jacinto Pérez, apodado *El Rey del Cuatro,* un fabuloso cuatrista mirandino, parrandero y creativo. A Reyna le gustaba observar el toque de Pérez. Gozaba observando su ritmo y humor endiablado. Trabajando en el estudio de Reyna, me uní a Héctor Moreno, sonidista y, haciendo mi propia cámara, comenzamos a filmar a Pérez, excelso cuatrista y ser humano. La relación entre ambos artistas, Reyna y Pérez, era la temática ideal para una película inmediata y espontánea.

Luego rodamos al gran arpisto mirandino, Aquino, junto a El "Turupial (sic) Mirandino", Aquino, intérprete poco conocido, resultó ser uno de los más grandes de nuestro folklore mirandino y aragueño. Los otros participantes de *Virtuosos* fueron: Fredy Reyna, el gran teórico e intérprete del cuatro solista y Anselmo López estupendo bandolista barinés.

Uno de mis proyectos actuales es darle continuidad al primer documental y filmar lo que podría llamarse *Virtuosos 2* y que seguiría con el legado de los músicos de *Virtuosos*. En este documento se podría filmar, por ejemplo, a Cheo Hurtado en el cuatro, Saul Vera en la bandola, en el arpa los nuevos arpistos (como le dicen los que conocen el folklore local), Luis Julio Toro en la flauta traversa, y tantos otros… Es esta continuidad la que me interesa.

CAPÍTULO 19
SEGUIMOS AVENTURÁNDONOS
y
YOTAMA SE VA VOLANDO [48]
...y... ¿volverá algún día?...

Yotama se va volando se dio a la luz como la mayoría de los proyectos de cine. Ninguno es fácil. A pesar de haber hecho tanto cine y haber realizado proyectos complejos como *El cine soy yo o Aire libre*, ambas co-producciones entre Fafá y yo, estábamos cansados de ver que las grandes potencias cinematográficas lo que buscan es figurar ellos y ganar haciendo, lo que llaman los gringos *creative accounting* o sea contabilidad creativa.

De *road movie,* a *filme fleuve* a *inside movie*. Después de hacer un film al aire libre, grande en concepción y difícil de controlar, decidimos hacer *un film de cámara,* como una especie de música de cámara, encerrados y controlando la técnica y el trabajo de los actores y de los técnicos. Queríamos realizar un filme intimista. Me entusiasmaba la idea de ser libre, de controlar la luz, el decorado, el tiempo de filmación, el pequeño presupuesto. Libertad, intimismo, rapidez de filmación, video, pequeño presupuesto, controlado, como sólo en estudio se logra hacer.

Pero primero viene el guión y después el financiamiento. Esta vez, curados de susto, no queríamos el lío de una co-producción. Carlos Brito, guionista y poeta venezolano y yo habíamos escrito una suerte de base para un guión. Se trataba de un personaje ciego que brillaba por las situaciones insólitas en las que se metía.

Tuve la suerte que mientras soñaba con nuestro *Huis Clos* realicé la traducción y adaptación de una pieza de teatro francesa *La Novice et la Vertue ("La novicia y la virtud")* de Jean-Pierre Bauer, premio de teatro de la *Societé des Auteurs Dramatiques* (SACD) francesa. El autor había ganado un premio, el Baumarchais con su pieza. Había hablado con él en París y estaba interesado en la posibilidad de montarla en Venezuela. La *Alliance Française* se horrorizó cuando le mostramos que se trataba de una pieza donde la Virgen sería fecundada por el diablo, cosa que para un alumno de Buñuel como yo, era muy atractiva. A mí me encanta la pieza, tiene

elementos fantásticos, surrealistas, irreverentes. La institución de la virgen, sin insultos ni se desmonta y se entiende como está manejada por la publicidad y los medios. No se pudo hacer nada con la obra: el miedo de las embajadas tuvo más fuerza que nosotros.

Con la ayuda de *Fonds Cinéma Sud,* un fondo para el financiamiento de películas del tercer mundo, se me otorgó el *Prix l´reécriture* para mejorar un guión ya escrito y de esa forma invitamos a Jacques Espagne a Caracas a reescribir totalmente el guión. Como lo he dicho, todo guión vive modificaciones hasta el mismo momento cuando se filma. Eso es lo que lo hace dinámico y orgánico. Los actores, los técnicos, la realidad de la interacción entre los que hacen el filme, permite la espontaneidad y la improvisación que se necesita en el cine. No hay guión *de concreto*. Basta leer las obras de Shakespeare, han sido modificadas y tratadas de diferentes formas. Así fue como, con Jacques y Carlos me puse a ver que podíamos hacer con el proyecto de guión.

El tema original de Carlos y mío, sufrió modificaciones mayores y Carlos, debido a su trabajo en la televisión y la pedagogía, se vio forzado a abandonar el proyecto. Seguimos Jacques y yo. La trama se simplificó, lo insólito y poético tomó un segundo plano a la cotidianidad y a lo social, pero aún barajábamos el título. Jacques y yo somos románticos y creemos, al menos yo, en el "Amor Loco". El tema era para una puesta en escena encerrada, una historia de amor sin clichés y como fábula, ligeramente moralista.

El nombre Yotama surgió de un graffiti que vi en Lomas de Colinas de Bello Monte, una urbanización de Caracas. *Yotama cambiaste el sentido de mi vida,* decía. ¿Quién sería esa Yotama, y como sería ese sentido?

Nos empatamos con el nombre de la mujer del título y nos dimos cuenta que se podía convertir Yotama, en *Yo-te-amo*. Eso nos convenció de que siguiéramos hacia adelante. A veces es sólo una pequeña idea, una chispa, lo que uno tiene antes de darse cuenta de que carajo va a escribir.

Pensé en Asdrúbal Meléndez, mi actor fetiche de *El cine soy yo*. Se creó un personaje que abandonaba a su nieto y que volvería a rescatarlo antes de que el nieto supiera que él estaba a punto de morir. Una trama tradicional pero que tiene elementos que me persiguen desde mis comienzos, el abandono físico y el amor

después de la muerte. La primera… versión del nuevo guión se terminó, Jacques se fue para Francia y Fafá y yo nos dedicamos a preparar el presupuesto para el CNAC.

Por suerte, Senel Paz, el escritor cubano, guionista del estupendo filme *Fresas y chocolate* era parte de la comisión de créditos y le gustó nuestra propuesta. Nos otorgaron el crédito y pasamos a la segunda velocidad.

Decidimos utilizar un soporte de video en vez de cine. A mí me parece que en nuestros países, con necesidades apremiantes, se debe invertir en proyectos más sociales que hacer cine grandioso y a veces propagandístico. Pero ojo a las censuras que son siempre negativas para los artistas y para el país.

Vitelbo Vásquez, el director de fotografía de la película y yo viajamos a Nueva York para hacer pruebas de transferencia de video a cine. No estábamos muy seguros de cuál sería el resultado de un largometraje grabado en video y pasado a cine 35mm. En esa época, en Venezuela, sólo se había hecho un largometraje grabado en video para ser exhibido en salas de cine en 35mm. Esa otra película era *Punto y Raya* dirigida por Elia Schneider. Todo estaba por descubrir. Yo, al menos, tenía aprehensión de la idea de filmar en video. Había filmado todas mis otras películas en cine. Pero algo me decía que en el video estaba el futuro de nuestro arte. La imagen es más que algo hermosa, es parte de un todo, de una idea auténtica, que nos viene de adentro. No debería ser sólo calidad hollywoodense. Bienvenido el video. Ese formato nos daría libertad.

Vitelbo se reía por el pijama rojo, muy parecido al de San Nicolás, que yo portaba en las noches. Dormíamos en el mismo cuarto. La cerveza que tomábamos era de la buena, alemana u holandesa. Vitelbo aprovechó el tiempo que pasamos juntos para hacerme sugerencias sobre la fotografía que haríamos en el filme. Algunas ideas las aproveché pero otras, como es normal, eran para su propio filme interior. Eso es algo que sucede mucho cuando se hace cine. Cada uno se hace su propia película interior y, finalmente, surge algo nuevo, algo diferente, producto de la mente y el esfuerzo de muchos.

Yo había preparado muy concientemente lo que NO debía HACERSE en la filmación en un estudio de cine. Al igual que Néstor Almendros, el gran fotógrafo cubano que conocí en París, me gusta la iluminación realista, o sea la fotografía que, aunque recreada totalmente, parece que surge de una luz natural.

Algunas películas del cine venezolano, sobretodo las telenovelas, tienen defectos que yo quería corregir en mis obras cinematográficas. Estudié bien lo que no se debía hacer en la iluminación de estudio y de ese estudio surgieron varias ideas. Me dí cuenta de que el estudio debería desaparecer como tal para dar paso a una imagen naturalista, a pesar de que se trata de que el cine es un arte eminentemente onírico. Incluso la experimentada amiga cineasta, Solveig Hoogestein, me preguntó cuando vio por primera vez el filme, *¿Y dónde conseguiste ese rancho/apartamento donde filmaste?* Ese fue uno de los mas grandes elogios que me hubiesen podido hacer, y como bien lo dijo el maestro Almendros, *la luz debe venir, al igual que en la naturaleza*. Vitelbo colocó, dentro de una caja que fabricamos en los sitios donde estaban las ventanas, unos proyectores, de los que llaman maxi brutos" de alto rendimiento. La idea de filmar en estudio no era solamente para abaratar costos sino para tener control con los elementos de filmación: luz, sonido y actores. Filmamos la película en 4 semanas.

Para el sonido directo también el control era importante. Mario Nazoa, el sonidista, hizo maravillas cuando le pedía a los actores que susurraran, cosa poco escuchada, en nuestro cine.

A pesar de la preparación extensa que hicimos, no estaba seguro lo que iba a resultar cuando el video fuese transferido a cine. No me atreví a ir mas lejos inventando y haciendo efectos especiales. Yuri Ferrioli, el hijo de mi gran amigo y montador del filme Guiliano Ferrioli, me convenció para que hiciera un efecto que digital que utilizamos en la parte final del filme: las sombras se transformaban en color y lo positivo era negativo. Quedé sumamente contento con el resultado, pero si no hubiese sido por Yuri, no me hubiese atrevido nunca a hacerlo. Ojala hubiese tenido mayor confianza en el resultado y me hubiese atrevido a ir más lejos. ¡Para la próxima película! En un plano secuencia, realizado con Steadicam dentro del apartamento vacío, los colores se invierten y se crea un ambiente visual de irrealidad y de desorientación que funciona muy bien dentro de la dramaturgia del filme.

Igualmente, "Cheli", o sea José Luis San Juan, animador y amigo, creó en mi guión el *Glook*, personaje insólito, destructor de naturaleza, que Yotama ve en la televisión y que le recuerda a su hija perdida. Un monstruo de fealdad, una máquina

destructora que bien podría haber salido del film *Wall-e* [49]. Se me permitió hacerle honores al dibujo animado de Tex Avery de mis tiempos de juventud que tanto me encanta.

Yotama es un filme libre, sin controles económicos forzados sobre nosotros. El CNAC dio un crédito sin mayores condiciones que las de terminar el filme a tiempo y en presupuesto, lo que hicimos.

En particular debo hacer énfasis en la actuación. La idea de que haríamos casi la totalidad del filme en estudio era, antes que todo, dejar libre a los actores.

Beatriz Vásquez fue de las primeras personas contactadas para el papel principal. Beatriz me había llamado la atención por su belleza y carácter. La había visto de lejos en el Ateneo de Caracas mientras nosotros montábamos la obra teatral *La controversia de Valladolid* y, como ocurre a menudo, la primera impresión es la justa. Beatriz fue una gran adquisición para el filme. Es un ser sensible y preciso a la vez, una actriz nata.

Asdrúbal Meléndez había trabajado conmigo desde *El cine soy yo* y somos buenos amigos. Habíamos viajado juntos al Festival de San Sebastían con esa película y habíamos pasado ratos fabulosos dentro del carro, yo escuchando a Asdrúbal el gran actor declamando versos de Shakespeare y de Lorca y algunos sobre el toreo. Asdrúbal parecía ser "un dato fijo", como dicen en juego de caballos del 5 y 6 que el venezolano juega todos los fines de semana. Lo convencí y se empató en esa nueva aventura.

Luego, había que conseguir al galán joven de la partida y me tocó, a través de Carmen La Roche, quien haría el casting para el filme, conocer a Edgar Ramírez. Edgar en el momento de preparación de nuestro filme trabajaba con Roque Valero y, sobre todo, había trabajado con Elia Schneider en el filme *Punto y raya*. Edgar asumió el pago del billete de avión que lo traería de Calabozo a Caracas durante el fin de semana libre que tenía libre. En la prueba de Edgar me encontré con un actor serio, atractivo, profundo y profesional. Edgar me cuenta que su padre era militar y el vivió en Austria, cuando estaba joven con una familia de artistas que le enseñaron o, al menos lo iniciaron, en el mundo del arte. Edgar haría el papel de un joven que

[49] Filme dirigido por Andrew Stanton y producido por PIXAR - 2008

estudiaba en la Universidad Católica Andrés Bello, como lo había hecho en la realidad. El personaje que Edgar personifica fabrica lámparas… *(“¡la luz siempre la luz”!)*. Como siempre, la realidad se mezcla con lo inventado, sin a veces saber cuál es cuál. El cine a través del espejo.

Luego de tener los tres actores principales, me acordé de Martha Tarazona, joven actriz, de belleza intrigante y de experiencia teatral y de cine. “Marthica”, como la llamamos los que nos consideramos sus amigos, hizo el papel de una joven “in”, actriz de teatro que vive con el personaje de Edgar.

Nos faltaba conseguir una niña para que hiciera el papel de la hija de Yotama. Como es normal en el cine, se presentó una jovencita, junto con su madre de pelo rojo pintado que, seguramente, se proyectaba en ella. Al informarle que habría una escena donde la niñita se bañaría desnuda junto a su abuelo, desapareció espantada. La falsa moral que tenemos en nuestro país y, en muchos otros lados, del desnudo versus la aceptación de la violencia como algo cotidiano, me molesta. Pienso que viene parcialmente de nuestro pasado puritano y frustrado y de la violencia importada del cine norteamericano. Para mí el sexo es hermoso. Evidentemente el desnudo infantil con intenciones de explotación sexual es totalmente condenable, pero ese no era el caso en este filme, donde la escena con el abuelo era, y fue, la mas pura de todo el filme. Como en otras ocasiones, a menos de una semana de comenzar a rodar, no teníamos a la hija de Yotama. Allí como Asdrúbal tuvo una idea genial. El tiene una nieta que reunía todas las cualidades de la actriz que necesitábamos. La niña, Ariana Meléndez, hizo su debut en el cine en esta película. Ariana es una joven linda, pícara y extrovertida y era exactamente lo que necesitábamos para el filme. Resultó ser, a mi juicio, un gran descubrimiento. Teníamos el grupo actoral.

Gerald Romer, mi amigo y cómplice en la vida creó un decorado móvil que jugaría dentro de la acción de los personajes. Las paredes estaban montadas sobre ruedas y podían ser movidas por los actores, cambiando la disposición del *loft* en el que viven los personajes. Recordé siempre la recomendación de Álvaro, mi hijo, con el vestuario de Marilda Vera en el filme *El secreto*. El insistía en que los elementos como el vestuario y el decorado debían ser elementos activos en la acción del filme.

El final de *Yotama se va volando* es un final abierto. El espectador no sabrá si los personajes que quedan en vida, Yotama, su hija y los dos jóvenes, saldrán

adelante. Cuando vemos que la niña recoge el revólver dejado atrás por el abuelo, no sabemos si todo va a mejorar. Escribí varios finales antes de quedarme con el definitivo. En uno de ellos, Yotama es atrapada por la policía frente al Parque del Este y neutralizada. La niña se escapa y se va, hacia un futuro indeterminado... Sin embargo, cuando fui a filmar me dí cuenta que era mucho más interesante "sugerir" lo que podría pasar que mostrarlo.

CAPÍTULO 20
ASÓMATE, LA PELÍCULA
Tiempos de C y C (Cáncer y Comedia)

A principios del año 2009 me diagnosticaron un cáncer de la próstata. Debía seguir un tratamiento médico de 7 semanas y media de radiaciones. Me dí cuenta que lo que necesitaba para mi salud además del tratamiento era continuar a trabajar en cine. Debía apurarme, tuve que convertirme en "repentista". *Los venezolanos somos repentistas* me decía el maestro cuatrista Fredy Reyna *porque hacemos las cosas de repente*.

Después de 22 años de haber escrito junto al poeta Román Leonardo Picón un guión intitulado originalmente *Zoom,* decidí, retomar algunas de las ideas y escribir un nuevo guión que intitulé *Asómate, la película*. Se trata de una película dentro de otra [50], un espejo deformante y cómico del mundo del cine, una farsa criminal donde la muerte, el robo y la manipulación humana están presentes. Una obra de influencia surrealista..

Había que conseguir personas que se entusiasmaran con el proyecto. Fue Fermín Branger y Adriana Herrera, jóvenes productores venezolanos de Alfarería Cinematográfica, los que se entusiasmaron con el guión y nos dieron la empujadita que necesitábamos. Mi esposa Fafá también me apoyó. Decidimos hacer un filme con mini presupuesto y con la absoluta libertad creativa. Como siempre, el dinero en efectivo para comenzar (*seed money*) era el más difícil de conseguir. Decidimos utilizar un pequeño capital que teníamos ahorrado y arrancar la producción. La terminación la solicitaríamos al Centro Nacional de Cinematografía. Con entusiasmo rodamos el filme en 4 semanas y montamos el primer corte de imagen en un mes.

Damian Croce, había sido foquista en *Yotama se va volando*. Hijo del director de fotografía (*Aire Libre y Yotama Se Va Volando*) Vitelbo Vásquez. Damian volvía a Venezuela para pasar las vacaciones de verano. Le ofrecí la dirección de fotografía y de inmediato teníamos el primer técnico importante. Fermín accedió a ser director y supervisor técnico, además de sonidista y montador del filme. Carlos Marchán (*Aire Libre y Yotama Se Va Volando*) se empató con nosotros como jefe de producción.

La dirección de arte fue compleja. El filme tenía decorados complicados y poco presupuesto. Alfarería nos presentó a Juan Carlos Vivas, un joven director de

[50] El Cine Soy Yo, *La Nuit Americaine* de Truffault, etc.

arte venezolano que vive en Madrid y que en estos momentos estaba de paso en Venezuela. Nos dimos cuenta que estábamos frente a un auténtico creador. Lo integramos al equipo de inmediato.

Gerald Romer arquitecto, amigo y colaborador de muchos años, se ofreció para diseñar y construir una "selva pintada montada sobre rodillos" que debía moverse por el esfuerzo de un técnico que pedaleaba una bicicleta, un objeto inspirado en el diseñador norteamericano de los años 40, Rube Goldberg. ¿Pero dónde conseguiríamos un sitio para colocar el monstruoso aparato? La familia Roche/Rolando dueña de una casa en Altamira que había sido la habitación de mi hermano el Dr. Marcel Roche y de su primera esposa Maruja Rolando nos vinieron a la ayuda. La casa tiene un jardín enorme dónde crecen árboles milenarios, como un mijao de unos 60 metros de altura. Los Roche/Rolando nos prestaron la locación. Allí filmamos 10 días una selva falsa en medio de la ciudad.

La otra locación importante la encontramos a 50 metros de nuestro apartamento de Bello Monte. Se trata de la sede del Centro de Periodistas Hípicos. Allí alquilamos el local y construimos varios sets.

Ahora había que escoger un buen casting. Entrevistamos a varios actores. El personaje principal de la película es un director venezolano que se cambia su nombre de Onofre Marimón a John Loveland con la idea de que, con nombre extranjero, le darán mayor consideración. Pensamos en Roque Valero, un actor y músico que admiramos. A pesar de que a Roque le gustó el guión y el papel, no pudo aceptar pues tenía una gira musical en Venezuela. De segundo vimos a Eric Wilpert, un actor venezolano de gran sensibilidad. Eric tenía trabajos en Los Angeles.

A través del Internet me había mantenido en contacto con Carlos Antonio Leon, actor venezolano que vive y trabaja en Saint Louis, Missouri en los Estados Unidos. Aprovechamos para conocerlo ya que volvía a Caracas a presentar *Shadowlands* una película en la que había hecho un papel de vampiro. Me encontré frente a un joven delgado, entusiasta de sonrisa auténtica. Carlos Antonio había trabajado en teatro con Martha Tarazona, una de las actrices de *Yotama Se Va Volando*. Me llamó la atención que en la vida real, además de la actuación, es trabajador social. Su condición humana y actoral me interesó. Lo contratamos.

Luke Grande, es un multifacético personaje. En los últimos meses hizo el papel de Judas en *Jesucristo Superestrella*. Luke canta, baila y sobre todo es un estupendo improvisador. El perfecto Marvin "Bluto" Watowski, el principal personaje de la película que está filmando John.

Daniela Bascopé, haría Rêve la asistente dirección de John. Daniela tiene la hermosa cara de un muñequita de porcelana alemana con la fuerza de una excelente actriz.

Para el papel de Cristofué, un personaje mudo que hace el papel de un coreógrafo, contratamos a José Antonio (el flaco) Rojas, un bailarín excepcional.

Dimas González, mi gran amigo y maestro teatral, haría el papel de William el efectista.

Talía Falconi, coreógrafa del Teatro Río Caribe, haría el papel de la directora de arte.

Ramón Aguirre, mi alumno en un curso de puesta en escena creativa, haría "El Making", un personaje que observa y filma todo lo que pasa, una especie de segundo ojo.

Adriana Prieto, joven actriz, que al principio tenía reservas sobre el poder hacer el personaje de Wanda Angustias Light -especie de mujer vampiro- terminó aceptando, pintándose el pelo de negro y de atreviéndose a representar el personaje tan distinto del suyo.

Johana González haría Eva, un personaje TexMex que -en apariencia- es una *dumb blonde (una chica tonta)* pero que crece en el curso del filme.

A Liliana Meléndez, la vimos en una pieza de teatro cómico dónde bailaba, actuaba y cantaba. Sería una cocinera estupenda. Lamentablemente, a pocos días de comenzar a filmar, tuvo un accidente vial y se rompió la pierna. Me preguntó si podía hacer el papel en silla de rudas. No quería perder esa estupenda actriz pero no veía como podría correr y saltar como se lo pide el guión. Liliana me sugirió que podía hacer el papel junto a Margarita Barrios, una mini/actriz -en lo físico- pero un gigante en lo humano y actoral. Margarita es hermana de dos buenos amigos y artistas. El primero, Andrés Barrios participó como cantante en la ópera que dirigí *El Señor Coliflor Florida Los Invita a Su Casa* de Jacques Offenbach y el otro Jesús Barrios, fabuloso personaje y director de arte surrealista. Margarita tiene, al igual

que sus hermanos, la chispa de la comedia y la tragedia y es una actriz excepcional. Las dos cocineras hacen reír y sorprender al público.

Francisco Denis, director del Teatro Río Caribe haría un policía/mago prendido en amor de la hermosa Eva. Denis es auténtico y asombra con su agilidad teatral.

Francisco Morales, un tenor operático con quien habíamos trabajado antes en la ópera de Offenbach y en Bach en Zaraza, moriría en escena *por no cantar en inglés*.

Francisco Alfaro director del grupo Rajatabla sería un estupendo asegurador.

Enrique Dorante y Amilcar Marcano habían trabajado igualmente conmigo en el filme *Aire Libre*. Ambos son actores especializados en roles de indígenas.

El papel del crítico de cine lo haría El Goyo Reyna, hijo de Tatiana Reyna y nieto de Fredy Reyna. Fue un estupendo descubrimiento. El artista canta, baila y actúa con gracia y salero venezolano/español. El personaje del crítico es uno de los pocos que mueren realmente. En su caso es por amor al cine cayendo a través de una ventana.

Otro alumno mío, Zutkin Suárez, hace el papel de un estudiante vendedor de aspiradoras.

Rodrigo Michelangeli, mi verdadero asistente en la película hizo el papel de un luminito del filme de John.

Ricardo Wildman, Hazael Muadian y Juan Carlos Vivas, tres *Skin Heads Nazis*, coco pelaos y con la svástica marcada en el cráneo.

Julio Porras y Oswaldo Vernet, dos malandros.

Un grupo que trabajaba en producción: Nadine Roche, Damian Croce, Adriana Herrera, Marie-Françoise Roche, Mary Parra, Manuel Palma, Manuel Galvao, Martín Zanelli, Yamilé Zorrilla, Franklin Molina y Fermín Branger también actuaron en la película de John. Espejos reflejantes del otro filme.

Finalmente, tuve la osadía de hacer dos papeles: el maléfico productor WW, y Esopo, el especialista en lenguas extrañas, sacrificado por uno de los indígenas.

La música tiene un papel primordial. Las melodías van surgiendo *poco a poco, de la nada,* como diría Aldemaro Romero. Rodrigo Michelangeli, percusionista del grupo Rawayana trabajó junto a mí en algunos temas. Para la escena final se creo

una coreografía realizada por Talía Fantoni dónde todos personajes, vivos y muertos, bailan un Calipso del Callao, al estilo Bollywood. Lo más cerca de un *musical* que pude.

Asómate, la película un filme libre que propone: curarse del cáncer, hacer reír, pensar y gozar.

CAPÍTULO 21
FESTIVALES Y MÁS FESTIVALES

Los festivales de cine son como los congresos para los médicos ó cualquiera otra profesión. Allí se encuentra gente con los mismos intereses con quien hablar, con quien se intercambian ideas, se comparten dificultades y placeres.

No hay duda de que el buen cine tiene recompensas y esas pueden ser el éxito comercial y, también, el reconocimiento en festivales internacionales. Mis filmes han tenido algo de lo primero, pero también de lo segundo lo que personalmente me regocija. Uno de los casos particulares que compartíamos los cineastas del llamado Tercer Mundo es que, generalmente, vamos solitos a nuestras proyecciones. Los directores, productores y actores de otros países, van seguidos de una comitiva completa y acompañados de una "bulla" publicitaria muy efectiva.

Los documentales *Víctor Millán, Carlos Cruz Diez 1923/1973 – en busca del color, El "indio" Figueredo, Mérida no es un pueblo, Como islas en el tiempo, Virtuosos, Ópera Cósmica,* y otros, fueron galardonados, pero han sido largometrajes los que más gusto y placer me han dado al presentarlos en festivales internacionales. *El cine soy yo* fue seleccionado para representar a Venezuela en el Festival de Moscú; para el Festival Internacional de Cannes en la sección *Un Certain Regard;* en el Festival de San Sebastián en la sección Jóvenes y Grandes. En Moscú tuvo una muy buena acogida del público soviético. Al salir de la proyección me encontré con el señor Alfredo Guevara, dirigente de la representación cubana, quien cuando lo saludé, comenzó a explicarme que él consideraba que "ese filme no era el reflejo de (nuestra) realidad" …y que…allí paró, ya que se Yves Diagne el Jefe de la Delegación del cine Senegalés se me vino encima y me abrazó con cariño y me dijo "Felicitaciones. ¡Qué gran filme! Me sentí muy complacido.

En San Sebastian, al que acudimos Asdrúbal, mi hijo Álvaro, de 10 años, y yo, nos fue igualmente bien. Yo no había podido acompañar esa noche a los dos actores, pues me sentía un poco cansado. Asdrúbal y él estaban sentados en un palco de la sala de cine donde se estaba proyectando una película española con un tema homosexual. El destape estaba en plena acción. Álvaro, espontáneo y directo, como solamente puede ser un niño de su edad, al ver que dos hombres se besaban, gritó ¡Marico*!* Naturalmente, pueden ustedes suponer lo que sintió Asdrúbal. Todos los otros espectadores volvieron su mirada hacia el palco del chico latinoamericano inconsciente… yo diría sincero.

El Secreto fue a Tashkent. Ni Fafá ni yo pudimos asistir y nos representó Orlando Urdaneta. Allí el film ganó un premio.

Aire libre, fue el que más premios obtuvo y el que rompió nuestro record de festivales. El más interesante fue el Festival Internacional de Calcuta en la India. Allí estuvimos, Fafá, Beatriz Vázquez, la actriz principal y yo. Calcuta es una ciudad impresionante. La gente puede ser pobre, si tomamos el canon de la pobreza que nos ofrece el mundo globalizado actual, pero les encanta el cine… El cine de *Bollywood*, musical y divertido. La India es el mayor productor de cine del mundo. En Calcuta visitamos un estudio cinematográfico donde volví a ver algunas de las viejas cámaras francesas, como las *Debrie*, con las que había trabajado en el IDHEC en París. Beatriz fue un éxito, casi como el de una actriz *bolywoodezca*. Los hindús no estaban, al menos en esa época, acostumbrados a la sexualidad que emanan las venezolanas. La gente hacía cola para verla y pedirle su autógrafo. El público hacía colas interminables alrededor de la cuadra donde se presentaba el filme. Era un ambiente de fiesta. Tanto Beatriz, como nosotros, teníamos asignados guardaespaldas porque éramos huéspedes (*delegates*) oficiales del país. Los guardias, una suerte de sombras, nos seguían a todos lados y no nos dejaban solos ni un momento. Comimos curry durante dos semanas, al mediodía y en la noche. Íbamos a todas las fiestas y reuniones que nos invitaban: desayunos, almuerzos, *high tea* y cockteles. Nos hicimos algunos amigos hindúes, pero no se le permitía entrar a nuestros hoteles de cinco estrellas, donde estábamos alojados. El vino era escaso, pues en la India, país complejo, no se toma alcohol en la mayoría de las provincias. Sin embargo, logramos conseguir que nos dieran un vino tinto delicioso producido en el sur este de la India.

CAPÍTULO 22
VARIOS

FESTIVAL DE ANIMACIÓN EN ZAGREV.
Y DE *FANTASÍA* A *WALL-E* PASANDO POR TEX AVERY

El título de este capítulo pretende mezclar vivencias del Festival de Animación de Zagrev con las experiencias que he tenido a través de los años desde cuando vi el filme *Fantasía,* a los cuatro años en Caracas. El cine animado, que aprendí a ver en París en los 60, hasta *Wall-e*, película estrenada este año.

Fantasía es un filme de animación de estilo Disney. Su originalidad es la utilización de música clásica de compositores del siglo 20. *Wall-e,* largometraje es animado por Pixar en lo que llaman 3D y distribuido por Disney. Este trata el tema de la sociedad de consumo en forma crítica, pero abre las puertas a una sociedad donde puede crecer una mata. La música tradicional está casi ausente, los efectos de sonido la reemplazan. Estos efectos son basados en ruidos reales y luego modificados digitalmente. El creador [51] evitó, los ruidos producidos electrónicamente. Estamos lejos de *Fantasía* donde los personajes (hipopótamos, elefantes, avestruces, etc.) bailan al ritmo de una música clásica que se volvió popular después del filme.

El dibujo de Mickey es el resultado de redondeles unidos, es más fácil dibujarlos y el resultado es más rápido. El diseño del personaje de Wall-e está basado en un objeto real que obtiene vida.

En Fantasía, Disney trató de convertir sus muñecos comerciales en arte. Mickey es un aprendiz de brujo que trata de utilizar una fórmula mágica para que las escobas trabajen para el, pero pierde el control y no logra detener su hechizo. Se puede hacer una relación con la época en la que fue realizada Fantasía (1940). El mundo estaba en plena Segunda Guerra Mundial y el problema es el totalitarismo. En *Wall-e* el mundo está destruido por el consumismo. Aparece la simbólica Eva, hueva electrónica a la Humpty-Dumpty, de la cual se enamora el Adán de Wall-e. El amor salva la situación y los gordos, símbolo del consumo excesivo y de la estupidez de nuestra época, caen inconcientes en el piso buscando ayuda.

En 1980, viajé a Zagrev -aún Yugoslavia- a un festival de animación cinematográfica. Me acompañaron: Fredy Reyna, el gran cuatrista, humorista (en el mejor sentido de la palabra) venezolano y amigo, Maurice Reyna, su hijo, y la esposa de éste, Anita. En París había descubierto, a través del trabajo de Robert Benayoun,

[51] Benn Burt , el diseñador de la banda sonora y el director Andrew Stanton.

a Tex Avery el delirante animador gringo. También había visto el trabajo de los checos, los franceses y los demás animadores de los 60 y 70. Surgió la posibilidad de ir a Zagrev y, todos, Fredy, Maurice, Anita y yo, como una sola persona, aceptamos. Asistir con Fredy a un festival de animación fue una experiencia fabulosa. Lo que veíamos en la pantalla no era menos surrealista o menos onírico que lo que vivíamos a diario con Fredy. La distancia entre lo proyectado en la sala de cine y nuestra realidad era poca. La proyección era menos impactante de lo que vivimos en Zagrev.

Veníamos todos de una cultura donde Max Ernst, Picasso, Dalí, Buñuel, los surrealistas, habían influido la animación. La libertad del dibujo animado nos cautivaba. No hay duda que la animación de 1940 – Fantasía- era diferente a la de ahora. En los estudios Disney de la época se hacía *full animation*. Walt *Citizen* Disney adoraba la animación "realista". Personajes se movían totalmente, no sólo la boca, ni un pie o una mano, sino todo a la vez, como en la vida real. En esa misma fecha nos encantaba el ritmo desenfrenado de Tex Avery. Los personajes se autodestruían para recomponerse de inmediato. Un mundo del collage, donde todo es posible en ese mundo inventado.

Uno de los cortos/cortos que más nos gustó durante la proyección del festival se desarrolló de la siguiente forma: la luz general del teatro se apagó poco a poco y apareció una cara enorme proyectada, sonrió e inmediatamente desapareció. Se prendió la luz de nuevo, se encendió un seguidor sobre un palco y un señor asiático se levantó y le dio gracias al público que lo ovacionaba. Momento parcial de los 24 cuadros por segundo del cine, síntesis de la poca animación.

Una noche de hastío, el hotel y Zagrev eran para nosotros islas sin sabor. Salimos a la calle, echándonos al ruedo, junto a Fredy, líder de la locura bien manejada. Deambulábamos por una de esas calles solitarias de la ciudad cuando de pronto Fredy, mirando por una ventana, percibió una mandolina colgada en el muro del comedor de una casa. De inmediato nuestro cuatrista tocó la puerta y salió una señora que hablaba sólo yugoslavo, pero la incomunicación fue breve. Fredy se hizo comprender. Quería tocar la mandolina que colgaba. A pesar de una primera duda, la señora, ahora acompañada de su marido, el presunto músico, dejó pasar a un Fredy endemoniado con la furia de la música. Al principio todo fue escalando de

sorpresa en sorpresa. Fredy se adueñó de la mandolina y comenzó a hacer acordes venidos de la antigua guitarra, la vihuela y el cuatro nuestro. El dueño del instrumento, a principio montuno y somnoliento, fue cambiando hasta que decidió invitarnos a compartir un trago. Estos venezolanos, músicos, y aparentemente locos, se hacían comprender a través de la música. Fredy nos iniciaba a un mundo dónde la música abría las puertas.

La animación pasó a segundo plano y decidimos irnos de Zagrev y seguir nuestro viaje hacia Suiza. Pero no fue fácil salir de ese país. Mientras revisaban nuestros pasaporte en la frontera y chequeaban si era yo el de la foto, ya que en ella... tenía barba. Una vez que los aduaneros decidieron dejarnos pasar, sin querer, metí retroceso y en vez de arrancar hacia adelante, el carro echó para atrás violentamente choqué con el auto de atrás causando un verdadero caos y creando la angustia de que no podíamos salir de ese país tan triste y controlado, en la época. No era fácil salir del Yugoslavia de la época.

En la carretera Fredy nos aupaba para que no dejáramos que conductor alguno nos pasara. Para él, el que nos quería sobrepasar era un moralista y no había que ceder. Fredy se asomaba por la ventana del carro y le gritaba *¡moralista!* al conductor. Llegamos a Venecia.

CAPÍTULO 23
CORTOMETRAJES, MEDIOMETRAJES
MÚSICA, MUSICALES,
TEATRO y ÓPERA

El musical o *musical theater* es un género típico de la cultura anglosajona. Se trata de una forma de teatro que combina música, canción, diálogos y baile. Suelen ser representados en los Teatros de West End en Londres o en Broadway en Nueva York, aunque existen expresiones similares en otros países con características propias como la zarzuela en España, el Thêatre de Boulevard en Francia, la operetas en Alemania y Austria.

El género se inicia a fines del siglo 19 y a comienzos del siglo 20. Gilbert and Sullivan en Inglaterra fueron precursores. En los Estados Unidos espectáculos se montaban los, en los que llamaban los norteamericanos, *The Large White Way*, ahora la calle Broadway de Nueva York.

Uno de los precursores, en Francia, es el *thêatre de boulevard* parisino del siglo 19, que incluye, entre otras, las obras de Jacques Offenbach.

Con *The Jazz Singer,* en 1927, en los estudios de Warner Brothers en Hollywood realizaron el primer largometraje parlante. Una película donde Al Jolson hacía de Cantor Judío. Este filme desató la producción mundial de filmes sonoros. Lógicamente, los productores de cine se apoyaron en la experiencia de Broadway para la nueva temática cinematográfica.

A mi juicio, entre los más importantes directores de ese nuevo género musical cinematográfico norteamericano se encuentra: Vincente Minelli, surrealista sin saberlo, quien estableció un estilo que une la realidad con la ficción. Antes de hacer cine, Minelli trabajó en Broadway como escenógrafo. Algunas de sus obras en el cine son: *Meet Me in St Louis*, con su esposa Judy Garland, *Ziegfield Follies* con Astaire, *The Pirate* con Gene Kelly y la Garland, *An American in Paris* con Kelly y Leslie Caron y el decorado de Alexander Trauner, *The Band Wagon* con Astaire y Charisse, donde la maravillosa Charisse mostraba sus estupendas piernas; *Gigi,* basado en una obra de la escritora francesa Colette y con una magnífica Leslie Caron bailarina de la ópera de París y el *boulevardie*r Maurice Chevalier; *Designing Woman*, con la fabulosa Lauren Bacall, esposa de Humphrey Bogart, donde Minelli inventó un ballet bailado sobre los carros y donde un homosexual, literalmente extermina a patadas una banda de facinerosos que lo atacan.

Otro de los más grandes Stanley Donen produjo musicales como: *Singing in The Rain* con Gene Kelly (quizás el mejor musical de todos los tiempos); *On The*

Town, otro con Kelly; *Royal Weding* con Fred Astaire, donde el peso y la estabilidad no tienen sentido pues se baila en el techo igual que en las paredes y en el piso. El fabuloso y energético *Seven Brides For Seven Brothers,* coreografiado por Michael Kidd; *Funny Face,* de nuevo con Astaire y la talentosa Audrey Hepburn; *The Pajama Game, Damn Yankees* y muchos otros. Cabe mencionar *Silk Stockings* de Rouben Mamoulian, de nuevo con Charisse donde ella hace de una espía rusa danzante. Busby Berkeley, considerado como el más grande coreógrafo de la historia del cine, utilizaba la cámara y la puesta en imagen como kaleidoscopios eróticos y, a veces mojados, como los de Esther Williams, la nadadora.

Entre los franceses podemos mencionar a Jean Renoir con el *French Can Can*, *Les parapluies de Cherbourg* de Jacques Demy cuyo lema era *pour tous les amants du monde* (para todos los amantes del mundo). En este último filme debutó la muy joven Catherine Deneuve. La música era de Michel Legrand. Luego Demy con la ayuda de su compañera, la cineasta Agnés Varda realizó *Les Demoiselles de Rochefort*. En este musical participaron las hermanas Catherine Deneuve y Françoise Dorléac. Alain Resnais, intelectual y fino cineasta, además de filmar películas densas y eróticas como *Hiroshima mon amour* entendió la importancia del canto y la coreografía en el cine y, en 1997, realizó *On connaît la chanson*.

La panoplia de operetas, sobre todo francesas, y en particular las de Offenbach, han sido un ejemplo y una inspiración para mi trabajo en cine y ópera. Las óperas de Mozart y *El amor de las tres naranjas* de Prokoviev fueron algunas de las obras que me inspiraron en mí juventud, guiado por la mano de mi hermano Marcel.

La primera vez que utilizo música en mi trabajo fue en primer el corto metraje *Raymond Isidore et sa maison* donde utilicé la música de Juan Sebastián Bach. Luego la música del folklore merideño con *La fiesta de la virgen de la Candelaria* se mezcla la realidad y la ficción, la entrevista, con la crítica. Sigo con *Víctor Millán* donde amenizaron los músicos populares de Mare Abajo; *los Tambores de San Juan* con los tambores de Curiepe donde lo pagano se mezcla a lo religioso y los ritmos africanos se acercan a nosotros. *La bulla del diamante* tiene música de Henrique Pérez González y la ranchera mejicana *El Rey* cantada por Pedro Infante.

En *Carlos Cruz Diez 1923/1971 en el camino del color,* Mirtha Cruz, la esposa del maestro y gran amiga, acompañada por mi gran amigo músico y compositor, Maurice Reyna, canta la balada de Alfonsina, que iba *vestida de mar*, como dice el poeta. En ese filme también se utilizaron piezas grabadas por el cuatrista Fredy Reyna.

El "indio" Figueredo, es un cortometraje dedicado a la música. [52]La llanera es la compañera del trabajo y se pasa de generación en generación como parte de un ritual o de un ciclo de la naturaleza. En *Mérida no es un pueblo* Aníbal Troilo toca un tango desgarrador y arrabalero. Y rematan Anselmo López con la bandola barinesa y Fulgencio Aquino con el arpa mirandina. En este filme tocó tumbadora, por primera vez conmigo, el que iba a ser mi amigo de por vida, Héctor Pacheco, un miembro de una ilustre familia de la parroquia de San Juan, una máquina de producir tumbadores y percusionistas. Manuel Mérida, no el pueblo, nació en Valencia. La música que utilicé va desde un tango de Aníbal Troilo a una velada de Cruz de mayo interpretada por Anselmo López. En *Una singular posta científica* escuchamos música de la etnia indígena warao del delta del Orinoco. En *Como islas en el tiempo,* música Maquiritare con Maurice Reyna rematando el resto.

Con el primer largometraje, *El cine soy yo,* Maurice Reyna toma la batuta y crea un *score* extraordinariamente musical, nostálgico y repleto de romanticismo sin concesiones sensibleras, al igual que el filme. También en ese filme los músicos populares de Altagracia de Orituco tocan un merengue caraqueño, compuesto por Reyna que se llama jocosamente *Tu´el mundo pa´l cine*. A los músicos de Altagracia les costaba mucho agarrar el tumbáo del merengue caraqueño y tuve que hacer de director de orquesta y casi de músico. Asdrúbal Meléndez, quien hace el papel de Jacinto, el "toero" del filme, aprendió en esa oportunidad a tocar cuatro. Otras obras musicales se integraron al filme tales como la guasa *Federico Chopín tuberculoso*… de Luis Herrera Marcano y el son cubano *Convergencia* de Bienvenido Julián Gutiérrez, insólito grito a la vida y a la *"línea recta que convergió",* cantado por Miguel Cuní. Maurice Reyna, con el humor que le caracteriza, compuso una salsa

que llamó, muy adecuadamente, *Circo en salsa,* seguida de una serie de canciones donde utiliza el clavecín, el cuatro y hasta un pianito de juguete.

Para mi segundo largometraje, *El secreto,* Maurice Reyna volvió a componer la música. Con su característico humor, compuso entre otros, un *Merengue rayao* que sirve de fondo a la primera violencia del filme. Yordano interpretó una de sus nostálgicas canciones de amor de ciudad de noche que amanece, *Otra madrugada*.

En *Aire libre,* FedericoRuiz, inmenso compositor venezolano y excelente amigo, tomó la batuta. En una entrevista que le hice a él y a Maurice Reyna para un disco que sacamos sobre la música de mis tres largometrajes: *El cine soy yo, El secreto y Aire libre,* y que se llama *Libre como el sol… guindando del ala de un ángel*, Federico explica como llegó a componer una música, que es a la vez intimista y amplia. El filme va desde la introspección de los personajes hasta los paisajes grandiosos de una Venezuela de la época de Humboldt y Bonpland. Federico utilizó instrumentos de la época, incluyendo un clavecín que él mismo toca durante una escena de la película y que se asemeja al arpa mirandina. Esta pieza se llama *Alíseo* porque es como un viento que arrasa, como fueron las ideas libertarias de Humboldt y Bonpland y de sus sucesores. El joropo reaparece en *Amistad y Cosmos* y su tumbáo nos da ganas de bailar. Los amantes siempre son *como niños o como locos*, y la música de Federico es graciosa, con elementos de humor. La música del tema de *Aire libre* es *"esperanzadora y respira",* como dice Ruiz. Igualmente, en la entrevista del disco, Federico me habla del silencio y dice algo sumamente importante sobre este elemento de la música: "la música de cine debe intervenir en sus momentos pero debe saber callar". John Cage y muchos otros músicos contemporáneos, hablan del "silencio entre las notas", esencial parte de lo que es la música. En vivo se interpretó *La Rosière Republicaine* una pieza de la época revolucionaria francesa compuesta por André Guétry y que canta Roy Dupuis. *Idolatro la libertad,* dice la canción. El tema de la libertad resuena siempre en mi trabajo.

Una vez terminada *La Controversia de Valladolid* decidí llevar a cabo uno de mis proyectos más preciados. El documental se llamó *Virtuosos*.

En el largometraje *Yotama se va volando,* de nuevo Federico Ruiz es el compositor Igualmente hubo la participación de Maurice Reyna. En ese filme

tuvimos la participación de la cantante María Rivas, interpretando varias piezas: *Érase una vez Navidad en Caracas* y *Recordaré,* ambas con letra mía y música de Ruiz y, la balada nostálgica y hermosa de Aldemaro Romero, *Poco a poco*. También participó en la banda sonora, Héctor Pacheco, el tumbador caraqueño, tocando un *obstinato,* un montuno salsero al piano y cantando dos guaguancós cubanos: *¿Dónde estaba Hilda? y Los muñequitos*. Asdrúbal Meléndez*,* simula tocar piano y canta *Las cucarachas no tienen dientes*, una obra curiosa y humorística de Fernando Sor, compositor español del siglo 16. También utilizamos un tema del grupo venezolano *La puta eléctrica* una obra *hard* que se llama *Máquina* y que describe la sensación que tenemos todos de sobrevivir en medio de una máquina destructora, sin alma, que quizás, si seguimos así, nos llevará a la destrucción del planeta.

CAPÍTULO 24
VELA Y VIAJES

Siempre estuve interesado en veleros. La vela es lo opuesto a la aviación. El avión vuela muy rápido y hay que estar pendiente de él todo el tiempo. En velero depende del aire que lo empuja. A vela, generalmente se toman varias horas, días o meses por llegar a puerto. Es otro ritmo que el avión, más humano.

En los años 80 Francisco González, un amigo y yo, compramos a medias un velero finlandés de marca Swann y llamado *Abracadabra*. Cuando le vendí mi parte, me quedé huérfano y compré, yo solo, un pequeño velero diseñado por los mismos Sparkman & Stephens del Swann y construido en los Estados Unidos. Lo llamé *Ritmo d´Accord* pues considero que uno tiene, en el mar, que bailar al ritmo de lo que el mar te manda. El barco era un Tartan 37 de quilla móvil retráctil. Un barco económico y mojado. El mar le pasaba por encima de la borda y parecíamos un submarino con vela.

Navegando con ese velero desde Miami a La Guaira fue toda una aventura. Seth Morell, mi instructor en vela y yo, lo trajimos un fin de año. Debía haber sido un viaje suave. Pero no fue así. El 31 de diciembre de 1977 nos agarró una tormenta terrible, al norte de la República Dominicana. El mar estaba revuelto y el viento también. Tratamos de mantener el barco a flote. No sabíamos que, al mismo tiempo un carguero, muy cerca de nosotros, estaba haciendo agua y pronto se iría a pique con parte de su tripulación. Luego supimos que hubo 30 ahogados. Nosotros seguíamos luchando, tragando agua y amarrados a la borda. En un cierto momento Seth, con su chaqueta amarilla, llevaba el timón. Yo, mareadísimo, me amarré de mástil frente a él. Seth se puso a hacerme chistes a pleno grito, supongo que para emplear un poco de humor en un momento que nada tenía de humorístico *¿Luis, tú sabes porque los judíos (el es) tienen la nariz grande?*. Yo no sabía que contestar, pero el encadenaba *Porqué el aire es libre*. Nunca olvidaré la fuerza con que Seth luchó contra los elementos. [53]

El día después, ya con el tiempo calmado, llegamos a Mayagüez en Puerto Rico. Nos quedamos fondeados a unos cien metros de la costa. Allí descansamos y decidimos echarnos un bien merecido baño de mar. El primero que se echó al agua fue Seth… pero cuál no sería mi sorpresa cuando mi amigo saltó, del agua al barco, y me dijo *Fuck, esto está lleno de tiburones*. Yo que detesto en fondo de agua que no

[53] Muchos años más tarde, cuando tuve yo mismo que luchar sin ceder mientras volaba mi avioneta dentro de un mal tiempo atroz, sobre la isla de Martinica – ver capítulo AVIONES .

veo, me dije *Aquí me quedo* y ni de vaina me eché al agua. El resto del viaje fue sin incidentes mayores.

Llegados a La Guaira, decidí que sería interesante que mis hijos aprovecharan que Seth estaba en Venezuela para que les enseñara a navegar a vela. Así comenzaron ellos su vida náutica.

El *Ritmo d´Accord* navegó en varias regatas con la intención de pura diversión. Nunca llegamos primeros pero junto a nuestros amigos nos divertimos y pasamos ratos interesantes y agradables.

Después de trabajar muy fuerte en cine, Fafá y yo decidimos tomarnos unos meses para recargar las baterías. Vendí el *Ritmo d´Accord* y pedí otro velero a Finlandia, un motorsailer *Nauticat 42* diseñado por los mismos diseñadores navales norteamericanos Sparkman & Stevens que diseñaron, tanto el *Abracadabra* como el *Ritmo d´Accord*. Viajamos dos veces a Turku. La primera vez para ver como andaba la fabricación del barco y la segunda para traerlo a casa. Turku es un pueblito pequeño donde se fabrican barcos excelentes, entre otros los Swann. El velero "motosailer" finlandés, que llamamos *Ritmo d´Accord Too*, [54] nos sirvió para cruzar el atlántico a vela. De Turku salimos un grupo que incluía a Fafá, Álvaro mi hijo, Ricardo París, un joven hijo de un amigo mío del liceo y un marinero que conocía bien el derrotero finlandés. Yo era el capitán. Los primeros días en el mar báltico fueron excepcionales. El sol de medianoche estaba en su apogeo. No había noche. Pasamos del mar báltico al mar del norte a través del canal de Kiel que cruza Alemania. El tiempo era frío y húmedo ideal para los finlandeses pero lejano del sol tropical de los latinos. Al salir al mar del norte, nos dimos cuenta por qué los alemanes y otros invasores tuvieron tantos problemas para invadir a los ingleses. Tal fue la tormenta que nos agarró al salir de Kiel que nos vimos forzados a poner proa al norte, aunque queríamos ir a las islas británicas. El mal tiempo no llevó hasta una isla que se llama Helgoland y está habitada por pingüinos. Todos los veleros que se encontraban en la zona habían ido a esa isla buscando abrigo. Cuando vimos que podíamos continuar tomamos rumbo hacia el sur, visitamos brevemente Amsterdam y cruzamos el canal de la Mancha hasta las costas inglesas. Allí aumentó de nuevo el

[54] Juego de palabras entre too (también) y two (dos)

viento y las tormentas y tuvimos que quedarnos en Dartmouth por unos días sin poder salir del puerto. Durante nuestra estadía forzada vimos pasar la regata *Fastnett*, varios barcos sin mástiles, el ketch *Rona,* tripulantes muertos en el empeño de competir, mientras nosotros visitábamos diariamente los pubs de la costa y tomábamos cerveza caliente, a lo británico. Todas las noches veíamos películas en Betamax. Allí vimos películas de W.C. Fields, el famoso borracho y humorista norteamericano que odiaba a los niños. Muy adecuado para un puerto británico. Me sorprendió la aduana inglesa preguntándome si teníamos *comics* violentos. A ellos lo que les interesaba era evitar la violencia; el sexo y la pornografía no parecían ser algo prioritario.

Mi hija Nadine nos visitó. Nuestra intención era visitar la costa francesa mientras nos dirigíamos hacia las islas Canarias, desde donde iniciaríamos el viaje hacia Venezuela. Sin embargo, el mal tiempo no nos dejaba salir de Inglaterra.

Finalmente, después de unos 12 días en puerto, llegó el momento cuando pudimos salir. Ese día tomé la decisión de ir directamente a Vigo, en España y evitar las costas europeas donde el mar bravo es terrible. El mar viene creciendo desde el oeste, para reventar sobre las costas de Francia. Es considerado sumamente peligroso ya que el barco es empujado hacia la costa con poca posibilidad de ceñir y alejarse de las rocas. Llegamos a Vigo después de unos dos días de navegación en alta mar pero con muy buen tiempo. Vigo es otro mundo. Alejados de Inglaterra nos acercábamos a la madre patria. La lengua hispánica, los mariscos frescos, el vino Alvariño.

En Vigo nos quedamos unos días y zarpamos hacia Lisboa. En Lisboa atracamos en el propio centro de la ciudad. Otro sitio absolutamente hermoso. Caminamos en la vieja ciudad, bebimos oporto y escuchamos fado. La tristeza de esa música no nos quitó el sentido de placer y reencuentro con nuestras raíces. Mientras estábamos en tierra vimos que pasaban por ahí unos trimaranes inmensos que participaban en una carrera llamada *Course de l´Europe* del 85. Esos barcos se elevan y hacen hasta treinta nudos. Treinta nudos por un barco de dos toneladas.

Dos días después zarpamos hacia el sur. A media noche recibimos lo que llaman un *Mayday*, o sea una llamada de emergencia. Un catamarán de competencia de 23 metros, el *Jean Stalaven* comandado por Dominique Marsaudon había

perdido el mástil en plena mar y andaba a la deriva. Pero pronto perdimos su señal de radio. Apenas amaneció lo vimos en la lejanía. Habían perdido el mástil debido a un pequeño tornillo que falló. Así es el mar. Nos acercamos a ellos y de *viva vocce* les ofrecimos nuestra ayuda. Hay una ley en el mar que dice que si tu recoges un objeto flotante en alta mar y lo remolcas a tierra, puedes considerarlo cono tu propiedad. Era muy peligroso acercarse demasiado al catamarán porque el mar estaba aún muy bravo. Logramos recibir una cuerda del otro barco y comenzamos a halarlos hacia tierra. Al volver a Lisboa les ofrecimos a los tripulantes cervezas, café y lo que teníamos. No queríamos el barco de ellos sino la seguridad para sus tripulantes.

De allí seguimos hacia el Mediterráneo y subimos por el río Guadalquivir hasta Sevilla. Allí nos esperaban nuestros queridos amigos Jorge y Margarita Camacho, ambos artistas, que viven en Andalucía. Sevilla nos acercaba aún más a nuestra tierra. Somos andaluces de Venezuela. Los Camacho nos recibieron con frutas frescas y secas, aceite de oliva, vino. Nos sentíamos como exploradores de otro continente. Sevilla es un sitio muy particular, sobre todo para los latinoamericanos. Nos sentimos sevillanos y escuchamos jota y bailes flamencos. Los Camacho conocen muy bien la música andaluza y nos guiaron hacia la música auténtica. Jorge es también un especialista del jazz norteamericano, un hombre "serio", aunque a él, viejo surrealista, no le gustaría esa apelación.

Zarpamos de nuevo hacia el sur. De allí en adelante fue sólo navegar en alta mar hasta la islas Canarias, donde deberíamos esperar hasta que el tiempo de huracanes en el Atlántico cesara, unos cinco meses. Decidimos dejar el barco en Gran Canaria y volvimos a Venezuela en avión.

Ya en Venezuela comenzamos a planificar la travesía por el Atlántico para traer el barco. Contacté mis amigos aventureros los Michelangeli, Fabían y Maruja. Fabían es investigador científico en el Instituto Venezolano de Investigaciones Científicas (IVIC) y navega muy bien. Se esposa Maruja es arquitecto. Nos acompañarían Fabián junior de quince años (que ahora es uno de los curadores del Museo de Ciencias Naturales de Nueva York) y María Teresa de trece. Igualmente iríamos a bordo, Fafá y mi amigo del IDHEC, Vladimir Bibic. Fabián es médico lo que nos daba cierta tranquilidad. Sin embargo, conversando un día le pregunté *¿Y*

que hacemos si alguien muere mientras cruzamos el Atlántico? a lo que me contestó impávido *Lo tiramos al mar*... normal.

Salimos de Gran Canaria el 23 de diciembre de 1985 pero enseguida tuvimos que volver a puerto porque no lográbamos arrancar el motor del barco que iba a ser indispensable para cargar baterías durante el viaje. Llevábamos a bordo una pintura de Víctor Millán, una Virgen del Carmen, patrona de los mares margariteños. "Porsifortis", como diría Rafael Guinand en la radio novela *La Familia Buchipluma*. Pensamos que si el barco se hundía, al menos la virgen flotaría pues estaba pintada en madera. Pequeño consuelo. Inventamos "un cablecito", como esos que utilizan los ladrones de carros para poner en directo el motor de los carros que piensan robar. Mucho más tarde, y ya en Venezuela, nos dimos cuenta de que el famoso "cablecito" no era necesario ya que el falso contacto era debido a la posición de la palanca de arranque que debía ponerse en neutro. Eso no quita que el famoso "cablecito" lo seguimos utilizando durante todo el viaje y luego lo guardábamos preciosamente. Teníamos que meternos en la sentina, con esos olores a gasoil y aceite... *El que no tenga cabeza que tenga pies*, como diría la mamá de Fafá. Estos pies, sin embargo, eran de mar. Después de revisar a fondo el problema del cable, limpiar, y limpiar y arreglar nuevamente el barco zarpamos de nuevo. Al segundo día nos agarró una tormenta mayor. Fabián y yo luchamos con el tiempo mientras seguíamos hacia el sur buscando las corrientes y el soplo de los Alisios que tanto ayudó a Colón en su travesía. Al segundo día de tormenta estábamos muy cansados y consideramos seriamente tratar de hacer puerto en la costa africana, pero sin cartas, puesto que no habíamos previsto hacer tierra en *el continente madre*, como me diría el arqueólogo y amigo, el profesor Cruxent. Seguimos insistiendo a pesar de lo difícil del tiempo y la cercanía de las rocas. Al tercer día el tiempo cambió y tomamos una dirección de este franco.

¿Qué hay detrás de toda ola? El barco desaparecía y el horizonte se convertía en una montaña de agua. Subíamos la cresta del próximo muro de agua de unos 45 metros, y de nuevo divisábamos el furtivo horizonte que se nos escapaba. Una vez establecidos en la corriente de Colón, aunque teníamos a veces vientos de más de veinte nudos, no lo sentíamos porque "íbamos" con el tiempo. Ahí se justificaba el nombre *Ritmo d´Accord Too*. Hay que hacer como los buenos boxeadores *roll with*

the punches (rodar con los golpes) shadow boxing (boxear con sombras), ambos términos pugilísticos que bien se pueden aplicar a "cómo navegar". "*Sting like a bee …float like a butterfly"* (picar como abeja… flotar como mariposa) como diría Mohammed Ali.

El cruce del océano fue en unos veintitrés días y noches. Comíamos lo que pescábamos. Dorado, pescado pendejo puesto que, una vez que uno pica el anzuelo, los demás caen de inmediato. También comimos peces voladores que iban del mar al sartén. Claro, no sólo de pez vive el hombre, o la mujer, sino que cargábamos agua, vino, tabacos cubanos, etc. Una noche, el 31 de diciembre de 1987 mientras dormía después de haber hecho mi vigilia, sentí de pronto un ruido ronco. Salí de inmediato a cubierta y observé que se nos acercaba, como a unos mil metros, un enorme carguero que casi se nos venía encima. Se escuchaba el ronquido de las turbinas. No había tiempo de cambiar de rumbo. Menos mal que la gente abordo del carguero nos había visto por el radar y ya habían cambiado la ruta. No nos quedó más nada que hacer sino agarrarnos mientras el monstruo nos pasaba a unos cincuenta metros. El carguero, el *Norbrook,* probablemente celebrando con vodka, nosotros con ron. Mientras lo veíamos alejarse en la oscuridad prendimos un habano cubano y fumamos a su salud.

Otro día, de día esta vez, vimos un objeto flotante enorme que estaba a la deriva. Nos acercamos y constatamos que era algo que probablemente servía para alguna medición. No hubiese sido grato chocar con ese objeto a medianoche.

Se nos reventó la mayor y la masana pero la cosimos entre todos. No todo era tranquilidad y descanso. Chubascos y más chubascos. Para mantener el rumbo había que estar muy atento pues estábamos al límite del trasluche que puede ser peligroso cuando el viento es mayor de 15 nudos. Mareos y más mareos, con la excepción de Fafá que no se marea y hasta cocina amarrada a la estufa.

Vladimir insistía en hacer una película de la travesía lo que era molesto porque necesitábamos todas las manos para llevar al barco. Inclusive yo lo amenacé un día con "romperle la cámara", cosa terrible para cualquier cineasta. Vladimir me había dicho que el era un velerista experimentado lo que al principio me tranquilizaba, pero mi querido amigo nunca se había encontrado en una situación como esta. Había velereado siempre cerca de la costa. Le entró terror a los

"chubascos" [55] que nos perseguían, a las montañas de agua del mar abierto, al hecho que no había manera de devolverse. Vlad comía cebollas crudas con mermelada lo que hacía su presencia delicada en ese espacio confinado y, en movimiento perpetuo. Necesariamente, durante un viaje como ese se crearon pequeñas animosidades, en particular entre Vlad y Fabían hijo, que compartían una pequeña cabina. Ambos pelearon por obtener el catre superior. Inclusive, Fabían me aseguró que Vlad le "había dejado el ojo de buey abierto" durante un momento de semi tempestad "para que se le mojaran las sábanas…" y abandonara su puesto superior. Esas pequeñeces infantiles fueron debidas a la claustrofobia de tantos días al mar. Mi amigo Vladimir cuenta actualmente que el viaje fue una epifanía para él.

A los 23 días empezamos a oler tierra y divisamos algunas aves de mar que volaban cerca de nuestra embarcación. Vimos unos delfines y una orca. Un pez piloto nos guiaba. Nos acercábamos a Grenada, isla de especias. Al fondear decidimos ir a comernos unos hamburgueses que cocinaban en la marina. Pero no pasó mucho rato antes de que todos decidiéramos volver al barco ya que nos sentíamos mareados en la tierra y volvimos urgentemente a nuestro sitio de costumbre. El hombre es un animal de costumbre y se adapta a muchas cosas.

Zarpamos a las islas venezolanas de Los Testigos Grandes. Allí cambiamos productos que traíamos desde Europa con dos pescadores locales, Antonio Mata y Concho Vásquez, por pescado, langostas y botutos de mar. El trueque se practica en todos estos sitios donde el dinero no tiene tanto valor como el calor humano.

Al fin llegamos a tierra venezolana, a la marina Americo Vespucci.

"¡Qué sabroso en no hacer nada y descansar después!

CAPÍTULO 25
BACH EN ZARAZA

Tuve la suerte de que el gran clavecinista venezolano Abraham Abreu y su esposa Diana me permitieran utilizar una idea original de Abraham que había publicado bajo el nombre de *Maharba Uerba* (su propio nombre al revés), musicóloga de la universidad de Bagdad. La idea de la trama del filme es la

[55] Lluvias fuertes que pasaban.

suposición de que el músico del barroco, Juan Sebastián Bach, durante dos meses no se supo dónde estaba, lo que absolutamente cierto. Para nosotros, viajó a Venezuela donde encontró una similitud entre su música y la venezolana… para finalmente hacer una fusión musical/onírica entre la música barroca y la música del llano personificada en el "indio" Figueredo. Abraham le pareció interesante nuestra proposición. Mis obsesiones musicales se escapaban de mi mente queriendo plasmarse en el cine. Diana Abreu y yo escribimos un guión cinematográfico donde mostrábamos, naturalmente que en forma figurada, que Bach viajó a Venezuela con su novia del momento, Lola, una española hermosísima. Viendo la posibilidad de hacer un musical como los que tanto me habían entusiasmado cuando era joven, decidimos que realizaríamos un filme musical, una suerte de cantata de la época del barroco, mezclada con música llanera destacando que se cantaría en vez de hablar, como digo en el *"making" of", mejor cantar que hablar tanta pendejada*. Para esa difícil labor musical, se asoció al proyecto Federico Ruiz, mi cómplice de *Aire libre* y una serie de cantantes operáticos entre los cuales figuraron: Inés Feo La Cruz, Violeta Alemán, quien hizo el papel de la clavecinista soñadora, Marina Dusmet, Pedro Carrillo, la voz de Margot Parés-Reyna, Fabiola González, y el músico Saúl Vera quien compuso el tema en el cual introducción Bach, por primera vez toca bandola. Además de los cantantes, el actor Daniel Roshpkin personificó al joven Bach y Roberto Colmenares a un mimo solitario, sin habla y sin sonrisa, a lo Buster Keaton. Dimas González soñó parte de la superrealidad del guión y mi querido amigo Funes, maquinista certero y jodedor, cargó un gallo verdadero, mientras que el gallo falso, cacareaba observando lo que sucede en esta obra onírica/musical.

CAPÍTULO 26
EL SEÑOR COLIFLOR FLORIDO
LOS INVITA A SU CASA

Años después se me ocurrió montar una ópera o, mejor dicho, una opereta de Offenbach, con elementos de humor, bella música y crítica a la sociedad. El París *de* del segundo imperio, de Napoleón III, es tal vez lo más parecido a la época que vivimos, donde los falsos valores son aprovechados, donde el que está "arrimáo"

quien se enriquece y toma el poder. Una época bufa y terrible. *El Señor Coliflor Florido*… muestra el reflejo de una sociedad en un espejo deformante de ella misma, una cómica, sana y revitalizadora obra autorizada de *"auto-risa",* conceptos universales y de actualidad. [56]

La idea de la opereta nació de la frívola imaginación del Duque de Morny, bajo el seudónimo de M. de St. Remy*,* amigo íntimo de Offenbach, hermanastro del Emperador y presidente de la Corte Suprema de Justicia de Francia durante el Imperio de Napoleón III. El Duque y la sociedad de la época reconocía la restauradora facultad de reírse de ellos mismos.

La obra de Offenbach, como las películas de Charlie Chaplin, es un fenómeno producto de una época de desarrollo y conflicto, pero también de *ensueño* en un futuro mejor. Para todos es indispensable reír…

Para interpretar esta obra musicalmente compleja escogí a los mejores cantantes que pude: Cayito Aponte, bufón maravilloso con voz de bajo extraordinario para hacer el papel del señor Coliflor Florido. Cayito es un estupendo actor y cantante. Además de ser un comediante humorista y pieza clave de Radio Rochela, programa de humor de la televisión venezolana, Cayito ha cantado con Plácido Domingo y otras estrellas internacionales del *bel canto*. Su participación como el señor Coliflor personificó el humorismo, la calidad musical y versatilidad que exige el papel.

Zaira Castro, soprano, sería su hija Ernestina y también la falsa gran cantante lírica, *La Zontag*. Francisco Morales sería su novio, compositor, Chrysodulde Babylas el falso *Tamburini.*

El papel del valet de Coliflor, *Petermann,* es complejo y necesita un alto grado de el canto y el humorismo. Andrés Barrios fue nuestro más singular hallazgo, una sorpresa para todos, menos para Zaira que ya conocía su talento multifacético. Barrios es poeta, pintor y clarinetista.

---

[56] Visión del director (programa del Teatro Trasnocho) *Roche decidió transformar la casa del Don Coliflor, originalmente situada en París a mediados del siglo 19, a una casa en una Caracas actual de opereta. Los diálogos son en español y en guajiro/inglés. Los cantantes cantan en francés en honor a Offenbach y… en seudo italiano … El valet es maracucho y estudia en la Alianza Francesa. Ernestina, la joven hija de Coliflor, estudió canto en el IUDEM. En la divertida fiesta de Coliflor Florido, el público participa como invitado y cantante de coro. Un montaje de farsa minimalista e intimista, respeto a la música, el canto y la actuación, iluminación y puesta en escena elaborada y festiva.*

Los esposos Balandard serían personificados por nuestra amiga Inés Feo La Cruz y por Claudio Muskus, ambos duchos en *ópera seria* y con la suficiente malicia para interpretar a dos bribones: uno, escritor de sociales y la otra, su sifrina media naranja.

Yo actuaba de director de escena participando en vivo durante la representación. Siempre me ha gustado estar presente en mis obras, cuando fuera posible. Me encanta estar frente y detrás de la cámara o proscenio y esto le da a la obra un carácter ambivalente de realidad y ficción. [57]

La escenografía y el vestuario se la encargué a mi hijo Álvaro Roche [58], niño actor de 10 años en mi película *El cine soy yo* y, ahora, un estupendo diseñador de vestuario y de escenografía. Fue un placer trabajar con él. El vestuario fue notable. Álvaro inventó una capa estrambótica llena de cambures, a lo Josephine Baker, con rosquillas y con un casco de espaguetis. La reacción del público fue de hilaridad cumpliéndose lo que se buscaba. El novio llevaba *un tee shirt* de Mozart, unas mangas de papel que se arrancaba al final de la obra y lanzaba al público. Como asiento para Coliflor conseguimos una tripa de camión que inflada le permitía a Cayito hacer de las suyas. El cuarto de la hija era en un segundo piso con una ventana por donde se introducía el humo y el novio y desde donde ella hablaba al público sobre su amor mientras se desvestía frente a ellos.

La iluminación fue encargada a Luis Méndez que conocíamos desde la época de *La controversia de Valladolid*. La iluminación era sencilla y utilizamos *seguidores* para dar la impresión de una farsa, lo que evidentemente era.

Decidí transformar la casa del Don Coliflor, originalmente situada en París a mediados del siglo 19, en una casa de la Caracas actual. Los diálogos son en español y en *guajiro/inglés*. Los cantantes cantan en francés en honor a Offenbach y… en *seudo italiano* … El valet es maracucho y estudia en la Alianza Francesa. Ernestina, la joven hija de Coliflor, estudió canto en el IUDEM, un Conservatorio de música en Caracas.

---

[57] La dirección musical y la adaptación musical se la encargué a Gerardo Gerulewski, joven compositor. El clarinete estaba en las manos de Eloy Salgado, la percusión la tocaría Samuel Navarro. La chelista Evelina Ishabaeva. Federico Ruiz tocaría el acordión en medio y al final de la obra. La música sería en vivo, sobre el propio escenario.

[58] La realización del vestuario sería de NOYA.

En la fiesta de Coliflor Florido, el público participa como invitado y cantante de coro. Un montaje de farsa minimalista e intimista, respeto a la música, el canto y la actuación, iluminación y puesta en escena elaborada y festiva.

Al final de la obra, Federico Ruiz aparece en escena y toca al acordeón una pieza suya, *seudo-francesa* y muy hermosa, que me recuerda a las *guinguettes* del delicioso filme francés *Casque d´Or* de Jacques Becker.

CAPÍTULO 27
PROYECTOS 2009 y ....más allá

Quien no tiene proyectos no tiene vida.

Ciertamente es difícil vivir sin proyectos… Lo primero que tengo en mente es reeditar el libro *La sonrisa de Luis Roche* de mi hermano Marcel. La edición que se publicó después de la muerte de mi padre ya se encuentra agotada.[59]

Estoy trabajando para filmar un documental sobre mi hermano Marcel. Para esto tengo la ayuda de Flor Roche, su viuda y segunda esposa, de sus hijos Noelle, Christian, Antoinette y Diana Roche y el apoyo de mi esposa Fafá y de muchas personas que lo conocieron y que desean participar. He decidido hacer un documental libre, lo que implica que se va a hacer sin ayuda del estado. Será filmado en video HD: yo haré la cámara, el sonido y las entrevistas y mi esposa la producción.

Mientras tanto, estoy haciendo un experimento de cine sin montaje. He colocado 4 cámaras pequeñas de video dentro de mi carro y estoy filmando varios paseos por la ciudad de Caracas. Tendré como acompañante a diferentes personas que considero interesantes y que tienen algo que decir sobre la ciudad, la política, la música, etc. Estos cortos los pienso colocar en *You Tube* o algo similar. *Cortos en carro y Caracas desde ruedas*.

Otro proyecto es hacer un documental sobre Gabriela Montero, una gran pianista venezolana improvisadora de temas clásicos y populares. Este proyecto está en preparación.

Otro, podría ser un documental de una hora de televisión sobre María Rivas, la cantante nuestra. María es un ser excepcional que canta como un pájaro, y de los buenos. Mostraría varias facetas de la cantante/autor. María se interesa actualmente en los temas ecológicos, lo que me parece vital. Igualmente María canta piezas musicales de Aldemaro Romero, compositor que yo admiro.

Igualmente estoy realizando un DVD de música. Este es un viejo proyecto que había dejado de lado debido a circunstancias económicas pero que, ahora, vuelvo a retomar y voy a realizarlo. Se trata de un documento dirigido a realizar un DVD para los niños latinoamericanos, resaltando sus músicas y tradiciones. El guión es mío y de Mabel Vellaz. Tengo en mente utilizar varios compositores y músicos como, por ejemplo: *Serenata Guayanesa, Convenezuela, Ensamble Gurrufío,* Morela Muñoz, Federico Ruiz, etc. Título de trabajo: *Niños de Todos o Miradas del amor*.

[59] La Sonrisa de Luis Roche de Marcel Roche, comala.com 2008

Un proyecto que va a tomar nueva vida es el largometraje llamado (*working title*) *Asómate, La Película* [60] que esbocé ideas junto a Román Leonardo Picón hace unos veinte años y que estaba cogiendo polvo en alguna esquina de mi casa entre arañas maravillosas. Se trata de una farsa, libre y surrealista. Filmarlo y editarlo entre amigos, con cámara video y a mano", como un artesano, especie de "Cine Átomo" como lo llama Beto Arvelo. Proyectos realizados con placer, con gusto de filmar, libres y sin compromisos comerciales.

En teatro, tengo un proyecto de escribir una obra de teatro que une a Calamity Jane y James Barry*, Juana la calamidad y James (Josefina) Barry*. La primera era una mujer de pelo en pecho que participó en la colonización del oeste norteamericano y James Barry, supuestamente hijo/hija de Miranda, nuestro prócer. Barry era mujer pero vivió como hombre y sólo una vez que murió en la guerra y cuando le hicieron la autopsia se descubrió su verdadero sexo.

Al igual, tengo un proyecto por realizar con mi amigo, cantante, poeta y músico, Andrés Barrios, un musical/drama/poesía uni-personal para presentarse en cabaret, teatro, cine o en cualquier sitio donde les interese nuestro trabajo.

Paralelamente pienso seguir dando cursos de actuación, a pesar de lo duro que son, porque me traen un aire de juventud que me hace falta.

Mi último proyecto personal es ponerme de nuevo a tocar piano, blues, o lo que venga. El piano es un instrumento sensacional. Suena afinado, bien temperado, a todo momento, ¡aunque a veces uno desee que suene falso… o destemplado, lo que es una prioridad del artista!

Me vino la idea de tocar armónica y en eso estoy.

Voy a recomenzar a escribir canciones, como las que escribí con Federico Ruiz para *Yotama se volando* y para *Bach en Zaraza*.

Me estoy apertrechando para este nuevo año (2009), con placer y *pá lante como el elefante*…

No puedo menos que recordar que en Sri Lanca, ex Ceylan, llamar "elefante" o decirle *caminas como un elefante* a una mujer es el óptimo piropo que se le puede hacer. Viva Rubens.

---

[60] Para noviembre del año 2009 ya ha sido filmado y editado en su primera versión – ver el capítulo *Asómate, La Película*.

¿Qué se va hacer…?
¿No sé si eso es así?
Como canta María Rivas, con mi letra en *Yotama se va volando*.
La vida es muy corta la muerte es muy larga.

…. y vivan los proyectos por realizar.

Luis Armando Roche
Caracas, 21 de noviembre de 2009

EPíLOGO

El cine, el teatro, la ópera, el arte, la música -como la vida- no son controlables, lo que los hace interesantes.

Siento que he sido un ser privilegiado. He tenido buenos amigos, familia, hijos, hijas y colaboradores en cine y en las otras artes. Ellos me han permitido, con su aliento y colaboración, expresarme. Los técnicos, actores y otras partes del rompecabezas han convertido en realidad -si bien pasajera- estos recuerdos.

La vida sin arte -para mí- no tiene sentido. Después de que los políticos, los distribuidores y las modas pasen, la obra como el amor loco, que si es auténtica, quedará.

¿Pero, quién sabe si eso es así?

Luis Armando Roche

21 de noviembre de 2009

A

A la salida nos vemos · 79
A Sporting Life · 18
Abbatemarco, Carlos · 101
Abracadabra · 125
Abreu, Abraham · 132
Abreu, Diana · 132
Abrapalabra · 49
Adler, Jody · 14
Adler, Luther · 14
Agusti, Andrés · 97
Aire Libre · 2, 21, 42, 66, 71, 83, 85, 88, 91, 94, 99, 100, 103, 111, 114, 116, 124, 133
Amparo Pastor y Cos, María del · 63, 65
An American in Paris · 121
Annaud, Jean-Jacques · 20
Anderson, Lindsay · 18
Armstrong, Louis · 16
Alemán, Violeta · 133
Alfaro, Francisco · 42, 113
Ali, Mohammed · 130
Alicandú, Armando · 48, 56, 80
Alliance Française · 104
Álvarez, Carmen Julia · 79
Allegret, Marc · 41
Almendros, Néstor · 25, 106
Alvarado, Daniel · 78, 81
Álvarez Marcano · 70
Alzheimer, Alois · *4*
Andrieu, Michel · 20
Antonorsi, Marcel · 83
Angeloupoulos, Teo · 20
Aguirre, Ramón · 113
Anzola, Alfredo· 89
Aquino, Fulgencio · 101, 102, 123
Aponte, Cayito · 134
Araya · 91
Aristigueta, Margarito · 101
Armand, Octavio · *4, 7*
ARS Publicidad · 16
Arte · 99
Alberts, Arthur · 69
Arvelo, Beto · 138
Ascanio, César · 39
Astaire, Fred · 121

Asómate, la película · 110, 114, 138
Asterix Le Gaulois · 21
Autant-Lara, Claude · 41
Avery, Tex · 23, 24, 107, 118, 119

B

Bacall, Lauren · 121
Bach en Zaraza · 21, 113, 138
Bach, Johann Sebastián · 6, 13, 21, 122, 132
Bailey, John · 24
Bakka, Claude · 20
Baker, Josephine · 68, 135
Baker, Stanley · 40
Baratier, Jacques · 40
Barrios, Andrés · 113, 134, 138
Barrios, Jesús · 113
Barrios, Margarita · 113
Barré de Roche, Marie Françoise · *3, 12, 101, 114*
Basler, Marianne · 87
Benacerraf, Margot · 17, 26, 27, 91
Bernhard, Sarah · 15
Barry, James · 138
Bascopé, Daniela · 112
Bastian et Bastienne · 20
Bauer, Jean-Pierre · 104
Becerra, Gerardo · 83
Beckett, Samuel · 94
Beethoven, Ludwig Van · *6*, 13
Benayoun, Robert · 23, 118
Bentos, Fray · *4*
Bergerac, Cyrano de · 90
Berkani, Abderaman · 20
Berto, Juliet · 1, 62, 63, 64, 65
Bertolucci, Bernardo · 65
Becker, Jacques · 136
Betancourt, Luis Felipe · 82
Bichier, Jean Jacques · 31, 40, 51, 55, 56
Bichier, Peter · 51
Bibic, Vladimir · 20, 79, 129, 131, 132
Birkin, Jane · 64
Berkeley, Busby · 121
Billo´s Caracas Boys · 14
Bip Bip · 24
Blades, Rubén · 49
Blassetti, Alessandro · 28, 30
"Boca E´Tobo" · 71
Bogart, Humphrey · 121
Bois, Mario · 2
Bolívar, Simón · 7, 13
Bolognini, Mauro · 40
Bond, James · 87
Bonfanti, Antoine · 39, 64, 65
Bonpland, Aimé · 88
Bolívar Film · 84
Borges, Jorge Luis · *4*, 69
Brandt, Alberto · 19
Branger, Fermín · 111, 114
Brenner, Walter · 52, 58, 59, 60
Breton, André · 17
Brewer Carías, Dr. Charles · 48
Brito, Carlos · 104

Brito “El Lotario”, Mario · 39
Brito García, Luis · 49
Bruzual, Rebeca · 83
Buenos Aires · 14
Bugs Bunny · 24
Bullitt · 33
Buñuel, Luis · 18, 29, 41, 42, 45, 68, 85, 97, 104, 119
Burt, Benn · 118

C

Cage, John · 124
Calamity Jane · 138
Camera Club · 15
Camacho, Jorge · 6, 19, 129
Camacho, Margarita · 19, 129
Camarón de la Isla · 2
Canelón, Jorge · 101
Capelle, Gilles · 87
Capriles, Luis · 46, 68
Caolineries · 21
Cárdenas, Agustin · 19
Carême, Marie-Antoine · 9
Carpentier, Alejo · 16, 17
Carolus Barré, Louis · 12
Carreño, Juan · 53
Carrière, Jean-Claude · 100
Cabrujas, José Ignacio · 28, 78
Cruxent, José María · 17
Casarés, María · 18
Casas, Fray Bartolomé de las · 101
Castillo, C. · 61
Castro, Zaira · 134
Ceppi, François · 21
Chomat, Gilbert · 33, 35
Close, Glenn · 15
Cardinale, Claudia · *5*, 40
Caron, Leslie · 121
Carrillo, Pedro · 133
Carroll, Lewis · 75
Casque d´Or · 136
Castro León, General · 56
Clement, René · 38, 41
Chalbaud, Román · 47
Chardiet, Mayra · 39
Cherina, Ludmila · 18, 100
Chelsea Football Club · 36
Ciboulette · 41
“Cine Átomo” · 138
Cine Broadway · 11
Cinématèque Française · 18, 26, 27
City Center de Nueva York · 16
Cine al Día, Revista · 28
Cohen, Robert · 20
Colette, Sidonie Gabrielle · 121
Coolidge, Calvin · 75
Córdoba, Lidia · 95
Cristaldi, Franco · *6*, 40
Cruz, Carlos · 93
Cruz Delgado, Adriana · 44
Cruz Delgado, Carlos · 44
Cruz Delgado, Jorge · 44, 83

Cruz Delgado, Mirtha · 122
Cruz Diez, Carlos · 19, 44, 47, 83
Carlos Cruz Diez 1923/1971 en el camino del color · 44, 116, 122
Cruxent, J.M. · 1
Cisneros, Carmen Luisa · 27
Celine et Julie s´en vont en bateau · 63
Centro Nacional de la Cinematografía · 89, 111
Cervecería Caracas · 13
Chablis · 8
Chaillot · 18
Chaplin, Charlie · *6*, 13, 82, 134
Charisse, Cyd · 121
Chassé-Croisé · 86
Chevalier, Maurice · 121
Chilly Willy · 23
Chuao · 13, 87
Chabrol, Claude · 20
Chami, Gustavo · 45, 48, 62, 66
Chandler, Raymond · 20
Charrière, Henri, alias Papillón · 37, 42
Chenal, Pierre · 41
Clair, Philippe · 87
Clouzot, Henri-Georges· 41
Club sándwich · 9
CNAC · 91, 105, 107, 168, 171
Colegio San José de Mérida · 13
Coltrane, John · 49
Colvée, Pablo · 48
Comisión de Energía Atómica Latinoamericana · 14
Como islas en el tiempo · 48, 80, 123
Confesiones de San Agustín · 6
Consejo Nacional de Ciencia y Tecnológicas (CONICIT) · 14
Convenezuela · 137
Convent Gardens · 18
Convergencia · 69, 70, 123
Côte du Rhône · 8
Course de l´Europe · 128
Croce, Damian · 111, 114
Cruz, Carlos · 93
Cruxent, José María · 130
“Culebra” · 83
Cuní, Miguel · 70, 123
Cuevas, Antonio · 101
Curiel, Nicolás · 96
Curtis, Jamie Lee · 15

D

Dalí, Salvador · 68, 119
D´Empaire, Pablo · 83
Damn Yankees · 121
Darío, Rubén · *7*
Dazzled · 86
De Bellard, Eugenio · 48
Deeley, Michael · 33, 54
Delattre de Tassigny, Jean · 59
De la Ville "Tenana", Luisa · 96
Delgado, Mirella · 39
Deloffre · 9
Denis, Francisco · 113
Deneuve, Catherine · 91, 122
Dickens, Charles · 14

de Roche, Marión · 54
Demy, Jacques · 1, 18, 21, 122
Departamento de Física Fundamental de la Universidad de Los Andes (ULA) · 14
Designing Woman · 121
Diagne, Yves · 116
Díaz, Dr. José *Chuchú* · 48
Díaz-Florián, Antonio · 100
Dimitri, Michelle · 65
Disney, Walt · *6, 13*
Dixieland · 16
Donen, Stanley · 121
Domínguez Salazar, Luis · 27
Domingo, Plácido · 134
Dorante, Enrique · 114
Dorléac, Françoise · 122
Dos Passos, John · 15
Douglas, Michael · 15
Dr. Vellay, Jean · 17
Dr. Zhivago · 30
Droopy · 23
Duchamp, Marcel · 18
Dugand, Víctor · 11
Duque de Morny · 134
Duhamel, Marcel · 1
Dunsterville, G.C.K · 48
Dupuis, Roy · 89, 95, 96, 98, 124
Dusmet, Marina · 133

E

El Amor de las 3 Naranjas · 16, 122
"*El cine somos nosotros*" · 65
El Cid · 30
El cine soy yo · 36, 39, 40, 49, 61, 62, 63, 68, 72, 73, 76, 77, 80, 82, 83, 89, 91, 93, 103, 105, 108, 116, 123, 124, 135, 158, 160, 166
El discreto encanto de la burguesía · 41, 42
El fantasma de la libertad · 42
El *Glook* · 107
El Goyo Reyna · 114
El graduado · 50
El Indio Figueredo · 45, 123, 133
El Misterio de las Tres Torres · 13
El Nacional · 38
El Quijote de Pierre Menard · *4*
"El Rancho" · 15
Escoffier, Auguste · 9
El secreto · 3, 36, 66, 75, 82, 109, 116, 123, 124
El Señor Coliflor Florida Los Invita a Su Casa · 113
El tamunangue · 31
El último tango en París · 65
El Universal · 38
Ensamble Gurrufío · 137
Ernst, Max · 119
Ese oscuro objeto del deseo · 42
Espagne, Jacques · 1, 8, 18, 20, 21, 31, 38, 40, 51, 55, 64, 86, 88, 89, 93, 94, 96, 104, 105, 158, 159, 161, 162, 165, 167, 169, 171
Estrenando Sueños · 40
Eva · 40
Eva et Louis · 87

F

Facteur Cheval · 21
Fafá · 1, 10, 35, 49, 74, 75, 80, 82, 83, 86, 87, 89, 95, 101, 103, 105, 111, 116, 127, 129, 130, 131, 137
Falconi, Talía · 113, 114
Familia Guinand · 13, 28
Familia Lira · 37
Fangio, Juan Manuel · 14
Fantasía · *6*, 13, 117, 118, 119
Fastnet · 127
Fellini, Federico · 32, 40
Feo La Cruz, Inés · 133, 134
Fernández, Carlos · 68
Fernández, Enrique · 53
Ferrín, Ignacio · 14
Ferrioli, Giuliano · 46, 69, 72, 107
Ferrioli, Yuri · 107
Figures on a Landscape · 34
Fitzgerald, Ella · 16
FONCINE · 64, 76, 84
Fonds Cinéma Sud · 104
Fortuna di Essere donna · 28
French Can Can · 122
French Quarter · 9
Fresas y chocolate · 105
Festival de Animación de Zagrev · 117
Frijolito y Robustiana · 13, 68
Fundación Cinemateca Nacional · 27
Fundación Luis Roche · 10
Funes, Irineo · *4*
Funes, José · *4*, 31, 37, 66, 83, 85, 93, 133
Funes, Louis de · *5*, 87
Funny Face · 121

G

Galofre, José María · 68
Galvao, Manuel · 114
Gallegos, Rómulo · 13, 14, 67
Gamba, Pierino · 14
Garbi, Julio · 72
García Lorca, Federico · 100
Garland, Judy · 121
Genet, Jean · 94
Genevilliers, port de Paris · 18
Gerulewski, Gerardo · 135
Giamatti, Paul · 15
Gigi · 121
Gil, Virginia · 101
Gilbert and Sullivan · 120
Gilbert, Lewis · 32
Girard, Suzanne · 90
Girón, César · 31
Glasberg, Jimmy · 65
Globe Theater · 14
"Goglemogle" · 10
Goha · 40
Gómez, General Juan Vicente · 12
González, Dimas · 91, 95, 101, 112, 133
González, Francisco · 125
González, Johana · 113

Gnecco, Reyita · 11
Godard, Jean Luc · 22, 63
Goldberg, Rube · 111
Goldberg, Laura · 83
Gota, Armando · 92, 94
Grande, Luke · 112
Grant, Cary · 34
Grazziani, Napoleón · 77
Great Expectations · 13
Grupo Rawayana · 114
Guédez, Jesús Enrique · 69
Guggenheim, Peggy · 61
Guggenheim, Pegine · 61
Guinand, Ana Teresa · 68
Guinand, Rafael · 130
Guillot, Olga · 14
Guevara, Alfredo · 116
Guétry, André · 124
Gutiérrez, Bienvenido Julián · 70, 123
Guzmán Blanco, Antonio · *7*

H

Haines, Leroy · 41
Hammett, Dashiel · 20
Hamilton, Micky · 96
Hamlet · 82
Hasson, Maurice · 84
Hélion, Fabrice · 61
Hélion, Jean · 55, 61
Hepburn, Audrey · 121
Henri IV · 10
Henríquez, Alfonso · 64, 80, 81
Hermanos Álvarez - Arepera · 11
Hermanos Gálvez · 14
Herrera, Adriana · 111, 114
Herrera Marcano, Luis · 123
Hidalgo, Sacha · 92
Hiroshima mon amour · 122
Hitrovo · 10
Hoffman, Dustin · 50
Hoogenstein, Solveig · 99, 106
Humpty-Dumpty · 118
Hurtado, Ángel María· 19, 31
Hurtado, Cheo · 102
Huston, John · 25

I

Il bel Antonio · 40
Il Gattopardo · 40
Île de France · 8
INCIBA · 27, 28, 45
Indiana Jones · 35
Infante, Pedro · 122
Ishabaeva, Evelina · 135
Institut des Hautes Études Cinématographiques (IDHEC) · 15, 17, 18, 20, 21, 22, 23, 63, 79, 86, 98, 100, 117, 129, 166
Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes (INCIBA) · 26
Instituto Venezolano de Investigaciones Científicas (IVIC) · 10, 14, 48, 129

IUDEM · 134, 135
Izaguirre, Rodolfo · 67

J

Jacquin, Emile · *7*, 11
Jiménez, “Gordo” · 38
Jesucristo Superestrella · 112
"Je suis un anarchiste de droite" · 22
Jolson, Al · 121
Jones, Chuck · 23, 24
Joss, Alfredo · 39
Juana la calamidad y James (Josefina) Barry · 138
Julia, · 35
Julienne, Remy · 87
Justine de Sade · 21

K

Kafka, Franz · *4*
Keaton, Buster · 82, 133
Kelly, Gene · 121
Kennedy, John Fitzgerald · 15
Kidd, Michael · 121
KIT · 1
Korda · 27
Kurosawa, Akira · 18, 97

L

L´aîné des Ferchaux · 20
L´aventure extraordinaire d'un papa peu ordinaire · 87
L´Homme des nul part · 41
L´Hotel du libre échange · 41
La ciudad que nos ve · 69
La Roche, Carmen · 66
La batalla de Inglaterra · 35
La Belle Garce et le Truand · 37
La Biblia · *4*
Buenos Aires/Caracas · 14
La bulla del diamante · 31, 40, 55, 122
La Chinoise · 63
La Compagnie Transatlantique (TRANSAT) · 8
La Controversia de Valladolid · 15, 91, 100, 107, 124, 135, 165
La Discrète · 21
La epopeya de Bolívar · 28, 30, 31, 83
La familia Buchipluma · 130
La femme du boulanger · 41
La fiesta de la virgen de la Candelaria · 122
La fiesta sangrienta · 49, 50
"La gauche, caviar..." · 22
La Guerra de Murphy · 32, 54, 57
La joven y el marinero · 100
La Novice et la Vertue · 104
Lang, Fritz · 94
Langlois, Henri · 26
La Nuit Americaine · 110
La Puta eléctrica · 125

La quimera del oro · 6, 13
La Ragazza con la Valiglia · 40
La Rosière Republicaine · 124
La sonrisa de Luis Roche · 137
La virgen de la Candelaria · 27
Ladrones de agua dulce · 69
Langlois, Henri · 18
Las aventuras de Frijolito y Robustiana · 68
Las cucarachas no tienen dientes · 125
Las Mil y una Noche · *4*
Laya, María · 45
Layrisse, Dr. Miguel · 47
Leclerc, Ginnette · 41
Leal, Carlos · 14
Lean, David · 30
Lebroushial, Maryvonne · 65
Le Corbeau · 41
Legrand, Michel · 1, 122
Lejter, Herman · 19
Lerner, Alan Jay · 15
Le passager de la pluie · 41
Leone, Sergio · 41
Le sauvage · 87
L*e sourire vertical* · 21
Leon, Carlos Antonio · 112
Les Demoiselles de Rochefort · 122
Les parapluies de Cherbourg · 1, 122
Libre como el sol... guindando del ala de un ángel · 70, 124
Lincoln, John · 15
Lizot, Jacques · 93
Lobadowsky, Paul Boris · 86
López Salgado · 56
López, Anselmo · 47, 123
López, Raúl · 71
Losey, Joseph · 40
Los hijos de San Francisco de Asís · 20
Los locos de San Miguel · 27
Lugones, Leopoldo · *4*
Luis Buñuel, cineasta de realidad y sueños · 29
Luftwaffe · 58

M

Mac Queen, Steve · 33
Magritte, René · *6*
Mamoulian, Rouben · 121
Mann, Anthony · 30
Máquina · 125
Marcano, Amilcar · 114
Marcano, Hernán · 101
Marchán, Carlos · 111
Marchand, Georges · 22
Marker, Chris · 18
Marimón, Onofre · 14
Mármol, Julio César · 28
Marsaudon, Dominique · 128
Morossu, Ambretta · 27
Mazzacurati, Marc · 10, 41
Mazzone, Dora · 96
Meet Me in St Louis · 121
Memorias y Olvidos · 6
Medina, General Isaías 13

Méndez, Luis · 135
Meléndez, Asdrúbal · 62, 69, 101, 105, 108, 116, 123, 125, 168, 170
Meléndez, Ariana · 109
Meléndez, Liliana · 113
Mérida, Manuel · 47, 66, 123
Mérida No es Un Pueblo · 10, 39, 44, 47, 67, 123
Metro Goldwyn Mayer · 23
Meunier, Alain · 21
Meunier, Patrick · 21, 86, 90
Michelangeli, Fabián · 129, 130
Michelangeli, Maruja · 129
Michelangeli, Rodrigo · 114
Mickey Mouse · 118
Michelin Guía · 8
Minas y metalurgia · 45
Miraculo a Ferrara · 28
Mifune, Toshiro · 97
Millán, Víctor · 31, 41, 55, 67, 83, 122, 130
Minelli, Vincente · 18, 121
Mitry, Jean · 18, 63, 98
Mi Vaca y Yo · 10
Molina, Franklin · 114
Morales, Francisco · 113, 134
Mota, Julio · 79
Montparnasse · 10
Montero, Gabriela · 137
Morell, Seth · 126
Moreno, Héctor · 48, 102
Mozart, Wofgang Amadeus · 16, 122, 135
Mr. Arkadin · 30
Muadian, Hazael · 114
Muller, Jean-Louis · 20, 21
Muñoz, Morela · 138
Murphy´s War · 32, 33
Musical theater · 120
Muskus, Claudio · 134

N

Nabea, Lucía · 82
Nadja · 17
Nairobi, Sacha · 92
Napoleón III · 133
Nash, Ogden · 1
Nazoa, Mario · 107
Navarro, Ramón · 48
Navarro, Samuel · 135
Negrete, Jorge · 67
Nessuno torna in dietro · 28
New Orleans · 9, 16
New York University (NYU) · 20
Nieves, Rafael · 66
Nijinsky, Vaslav · 35
Noiret, Philippe · 32, 34
Normandie · 8
Noya · 135
Nyack Junior School · 14

O

Observatorio Nacional de Venezuela en Mérida · 14
Ochoa, Guillermo · 73
Ochoa José María · 30, 32
Ochoa Tucker, Alberto · 50 · 58
Offenbach, Jacques · 113, 121, 133, 134, 135
Ogier, Bulle · 64
Omaña, Joan · 54
Omaña, Julio · 54
On connaît la chanson · 122
On The Town · 121
Orejas, Braulio · 48
Otra madrugada · 124
O´Toole, Peter · 5, 32, 33, 34

P

Pacheco, Héctor · 123, 124
Pacheco, Morelba · 91
Pagnol, Marcel · 41
Páez de Reyna, Lola · 70, 101
Parés-Reyna, Margot · 133
París, Ricardo · 127
Palau, Carlos · 79
Palma, Manuel · 114
Palmer, Tex · 56
Paris brule t´il? · 38
Parra, Mary · 114
Paz, Senel · 105
Pedernales · 36
Pérez, Carlos Andrés · 13
Pérez Chinchilla, Gilberto · 48
Pérez González, Henrique · 122
Pérez, Jacinto (El Rey del Cuatro) · 102
Pérez Jiménez, Marcos · 13
Phelps, William · 48
Preiss, Wolfgang · 94
Picasso, Pablo · 119
Picasso, Paloma · 64
Picón, Román Leonardo · 110, 138
Phelps, Kathy · 48
Phillipe, Gerard · 18
“Platinado”, · 13
Point · 8
Polles, Renan · 21
Popsy Pop · *5*, 36, 37, 42, 64, 97
Porras, Julio · 114
Pennebacker, D.A. · 18
Perros corazones · 66
PIXAR · 107, 117
Plánchez, Agripina · 13 · 9, 87
Plánchez, Francisco · 87
Pratt, Stanley · 15, 82
Prokoviev, Serge · 16, 122
Premio Goncourt · 42
Premio Guaicaipuro de Oro · 84
Prieto, Adriana · 113
PUGWASH · 14
Punto y Raya · 105, 108

Q

Quesada, Antonio · 48

R

Rabal, Francisco (Paco) · 29
Radio Rochela · 134
Rajatabla · 92
Ramírez, Edgar · 108
Rancho Pando · 55
Rappeneau, Jean-Paul · 87
Ravel, Maurice · 84
Ray, Nicholas · 30
"Regalito" · 83
Rendez-vous manqués · 21
Raymond Isidore et sa maison · 21, 122
Regalado, Pedro · 31
Reina de Diamantes · 37
Remorini, Roberto · 37, 38
Renoir, Jean · 18, 122
Resnais, Alain · 122
Restaurant de La Coupole · 19
Reuben Sandwich · 9
Rey de reyes · 30
Reyna, Fredy · 35, 70, 102, 101, 102, 110, 114, 118, 119, 120, 122, 158
Reyna, Maurice · 19, 22, 35, 61, 70, 84, 118, 122, 123, 124, 158, 159
Reyna, Tatiana · 114
Ricardo III · 41
Ritmo d´Accord · 126, 127
Ritmo d´Accord Too · 127, 130
Rivas Bárbaro · 42
Rivas, María · 124, 137, 139
Rivette, Jacques · 64
Rocco et Suo Fratelli · 40
Rocha, Glauber · 63
Roche, Alonso · 47, 70, 74, 75, 83
Roche, Álvaro · 62, 66, 69, 72, 109, 127, 135
Roche, Antoinette · 137
Roche, Beatriz · 74
Roche, Christian · 45, 137
Roche, Diana · 137
Roche de Bello, Liliane · 2, 69
Roche, Luis Armando · 2, 4, 5, 139, 140
Roche, Mauricio · 1
Roche, Marcel · 6, 14, 57, 75, 93, 111, 122, 137
Roche, Nadine · 17, 92, 114
Roche, Noelle · 137
Roche, Flor Blanco de · 75, 137
Rolando, Maruja · 16, 19, 111
Roffé, Alfredo · 27
Rojas, José Antonio (el flako) · 112
Rollerball · 35
Romero, Aldemaro · 30, 114, 124, 137
Romer, Gerald · 82, 97, 111
Ronder, Paul · 20
Rondón, César Miguel · 76, 77
Rossellini, Roberto · 18, 20, 27
Roshpkin, Daniel · 133
Rostand, Jean · 90
Rouleau, Raymond · 18, 100

Royal Weding · 121
Rubens, Peter Paul · 139
Rue de la Grande Chaumière · 19
Ruiz, Federico · 70, 100, 101, 123, 124, 133, 135, 136, 138, 159, 168, 170
Ruiz, Esperance · 80, 84

S

Sacripanti, Lucchiano · 32
Salerno, Juan · 55
Salcedo Bastardo, José Luis · 27
Salgado, Eloy · 135
Samperi, Salvatore · 40
San Andrés, Miguel · 27
Sánchez, Cristina · 27
Sánchez Olivo, Julio César · 45
Sancho Panza · 29
San Juan, José Luis · 83, 107
Sanjuro · 97
Schell, Maximilian · 29
Schubert, Franz · *6*
Sepúlveda, Ginés de · 101
Serenata Guayanesa · 137
Sauvignon Blanc · 8
Schneider, Elia · 105, 108
Schiaffino, Rosanna · 29
Sepúlveda, Juan Ginés de · 101
Seven Brides For Seven Brothers · 121
Shadowlands · 112
Shakespeare · 78, 104, 108
Sindicato de Radio Televisión y Afines · 37
Sindicato de Radio y Televisión y Afines · 37
Sindicato Nacional del Espectáculo en España · 30
Sindicato Único de Trabajadores de Cine, Televisión y Afines · 31
Singing in The Rain · 121
Silk Stockings · 121
Sidney, Silvia · 14
Slocombe, Douglas · 35
Spielberg, Steven · 98
Societé de Géographie de Paris · 93
Societé des Auteurs Dramatiques (SACD) · 104
Sonora Matancera · 14
Sor, Fernando · 125
Stanton, Andrew · 107, 118
Stalaven, Jean · 128
Stevenson, Adlai · 15
Stevenson, Robert Louis · *4*
Steyermark, Julián · 48
Stravinsky, Igor · *6*, 13
Stora, Bernard · 20
St. Remy, M. de · 134
Stuka · 58, 59
Suárez, Zutkin · 114
"Super Pollo" · 83
SUTIC · 31, 37
Swallow, Steve · 15

T

Talleyrand, Charles Maurice de · 9

Tallman, Frank · 35, 57
Tambores de San Juan · 31, 122
Tarazona, Martha · 108, 112
Tarbes, Jean Jacques · 38
Tchaikovsky, Piotr Ilich · *6*
Teatro Boyacá · 13
Teatro Caracas · 13
Teatro Río Caribe · 113
Televisa · 16
Televisora Nacional · 28
The Adventurers · 32
The 21 Carat Snatch · 37
The Band Wagon · 121
The Boy Who Stole a Million · 35
The Brief · 15
The Choate News · 15
The Choate School · 15
The Fierce People · 93
The Great Gatsby · 35
The Jazz Singer · 121
The Longuest Day · 34
The Maids · 35
The Man from Uncle · 23
The Name of the Rose · 20
The Pajama Game · 121
The Pirate · 121
The Servant · 35
The Sound of Music · 34
The Temple of Doom. · 35
Thêatre de Boulevard · 120
Thêatre de la Ville · 18
Thêatre des Nations · 19
"Todos somos el cine" · 65
Toro, Luis Julio · 102
Torres, Porfirio · 46
Torrija, Alberto · 31
Trauner, Alexander · 121
Travels with my Aunt · 35
"Triquitraque" · 81
Troilo, Aníbal · 47, 123
Truffault, François · 110
Tu ´el mundo pa ´l cine · 123
"Turupial (sic) Mirandino" · 101, 102

U

Uerba, Maharba · 132
Un Certain Regard · 116
Una singular posta científica · 47, 123
Universidad de Harvard · 16
Universidad de Tulane · 16
Universidad of Southern California (USC) · 24
University of California (UCLA - Los Angeles) · 23, 25
University of Southern California (USC) · 23, 24
Urdaneta, Orlando · 77, 78, 84, 116

V

Vadim, Christian · 42, 91, 94, 99
Vadim, Roger · 91

Valero, Alberto · 99
Varda, Agnés · 122
Vargas, Chavela · 68
Vargas, María · 9
Valladares, Juan Andrés · 82
Valera, Juan · *7*
Valero, Roque · 108, 112
Varenne, François-Pierre de la · 9
Vásquez, Beatriz · 107, 108, 116, 117
Vaughan, Sarah · 1
Vautrin, Jean · 42
Vellaz, Mabel · 137
Veloz Mancera, Gonzalo · 16
Vera, Henrique · 89, 90
Vera, Hilda · 79
Vera, Marilda · 66, 79, 84, 109
Vera, Saul · 102, 133
Vierges et vampires · 21
Vernet, Oswaldo · 114
Vigo, Jean · 18
Vilar, Jean · 18
Vito, Danny de · 79
Viridiana · 97
Virtuosos · 101, 102, 116, 124, 160, 165, 168
Vasquez, Vitelbo · 66, 91, 105, 106, 111
Visconti, Luchino · 40
Vivas, Juan Carlos · 111, 114
Voltaire, François-Marie Arouet dit · 3
Von Humboldt, Alexander · 2, 88

W

Wagner, Richard · 46
W.C. Fields · 128
Wall-e · 107, 117, 118
Wallerstein, Don Gregorio · 67, 77
Wallerstein, Mauricio · 67, 77
Warner Brothers · 24
Weekend · 63
Welles, Orson · 30
Wilde, Oscar · *5*
Wildman, Ricardo · 114
Williams, Esther · 122
Wilpert, Eric · 112

Y

Yanomami · 92, 93, 97
Yates, Peter · 32, 33
Yépez, María Alejandra · 83
Yordano · 84, 124
Yotama se va volando · 21, 66, 71, 103, 111, 112, 124, 138, 139
You Only Live Twice · 34

Z

Zanelli, Martín · 114
Zappa, Frank · 15

Zató · 38, 97
Zeppelin · 34
Ziegfield Follies · 121
Zorrilla, Yamilé · 114
Zurlini, Valerio · 40

---

55 días de Pekín · 30
8 1/2 · 40

Corrección de textos Flor Blanco de Roche

OBRAS DISPONIBLES
-DE, POR, Y RELACIONADO CON-
EL CINEASTA

LIBROS

- **"Aire Libre"** – guión del largometraje de Luis Armando Roche – Edición Fundación del nuevo cine latinoamericano – Capítulo Mérida 1996 – Autores: Luis Armando Roche/Jacques Espagne - 1ª edición - arsiete@gmail.com.

- **"Que boten mis cenizas al aire y que se olviden de mi – Luis Buñuel cineasta de realidad y sueños (Guía para un proceso de descubrimiento de las películas de Luis Buñuel)"–** análisis del cine del cineasta español – edición comala.com/edición Xdemanda 2001 – Autor: Luis Armando Roche – 1ª edición - arsiete@gmail.com.
- **"Luis Armando Roche cine a través del espejo"** – sobre la obra del cineasta Luis Armando Roche – autores: Manuel Márquez/Ricardo Armas – edición comala.com 2004 – 1ª edición - arsiete@gmail.com. **"Cuadernos de la Cinemateca – Luis Armando Roche"** – sobre la obra del cineasta – autor: Carolina Lozada – edición: Cinemateca Nacional 2008 – 1ª edición - arsiete@gmail.com.

LP y CD

- ***"Bandola Oriental"*** *– edición arsiete c.a.* - LP 1973 - *1a edición*
  Juan Esteban García - bandola - arsiete@gmail.com.
- ***"Bandola Oriental"*** *– edición arsiete c.a.* - CD 2008 - *2a edición*
  Juan Esteban García - bandola - arsiete@gmail.com.
- **"*Guaribe de las Bandolas*"** *(Nueva impresión)*
  Tono Curnboto Producción, Saúl Vera, 1999 -
- ***"Golpe y Revuelta"*** LP Arsiete C.A., 1974
  Fulgencio Aquino, arpa mirandina Margarita Aristigueta, voz «El Turpial mirandino», voz - arsiete@gmail.com.
- ***"Tun Tun"*** Conjunto «Tun Tun» Fredy Reyna, director musical LP Dimagen, 1980 - arsiete@gmail.com.
- ***"Música del Llano"*** Pedro Castro, arpa, Cándido Herrera, arpa - Ángel Pérez, cuatro - Jesús Querales, cuatro - Maurice Reyna, cuatro - William Hemández, maracas - Fredy Reyna, maracas - José Ismael Querales, bandola - Juan de los Santos Contreras «El Carrao de Palmarito», voz Luis Rodríguez «El Picaflor de Miranda», voz - LP Dimagen, 1979 - arsiete@gmail.com.
  - "**Tres Largometrajes de Luis Armando Roche – El cine soy yo 1977/El secreto 1988/Aire Libre 1996 – Libre como el sol... guindando del ala de un ángel"**– Música del cine venezolano. Maurice Reyna y Federico Ruiz - edición 2004 limitada y firmada por el cineasta – Tiraje a 1000 ejemplares incluyendo entrevistas de Luis Armando Roche con Maurice Reyna y Federico Ruiz - © Producciones 800 C.A. – 1ª edición - arsiete@gmail.com.
- **"Música de Bach en Zaraza"** – edición 2001/Producciones 800 S.C. / limitada a 1000 ejemplares – 1ª edición - arsiete@gmail.com.
- **"Música de Yotama Se Va Volando"** – edición arsiete – 2008 – 1ª edición - arsiete@gmail.com.
- **"Paria, Dónde Amanece Venezuela"** – edición Exon Mobil – Fabian Michelangeli, productor 2001 - arsiete@gmail.com.

DVD

- **"Variaciones sobre un mismo espejo"** – Varios cortometrajes de Luis Armando Roche – 109 minutos (color NTSC multizona/español) edición 2006 - © arsiete y Fundación Cinemateca Nacional - arsiete@gmail.com.

Contiene los siguientes cortometrajes:

- ***"Raymond Isidore et sa maison"*** (Raymond Isidore y su casa). Francia, 1965. Guión y dirección: Luis Armando Roche. Producción: LARPIX. Fotografía: Jean Louis Muller. Música: Bach, Vivaldi, Handel. Montaje: Franc;ois Ceppi. Color. 16 mm. Duración: 14 minutos.

- ***"La Fiesta de la Virgen de la Candelaria"*** - Venezuela, 1966. Guión y dirección: Luis Armando Roche. Producción: Departamento Audiovisual - INCIBA. Fotografía y Cámara: Luis Armando Roche. Montaje: José Garrido. Sonido: Pierre Maugin. Color. 16 mm. Duración: 19 minutos.

- ***"Víctor Millán"*** Venezuela, 1967. Guión, producción y dirección: Luis Armando Roche. Fotografía y sonido: Luis Armando Roche y Jean-Jacques Bichier. Música: Habitantes de Mare Abajo. Montaje: José Garrido. Con la participación de los artistas: Víctor Millán, Carmen Millán, Bárbaro Rivas y Feliciano Carvallo. Color. 16 mm. Duración: 26 minutos

- ***"Los Tambores de San Juan"*** - Venezuela, Francia, 1968. Guión y dirección: Luis Armando Roche. Producción: Arsiete (Caracas)-Neyrac Films (París). Fotografía y montaje: Ángel Hurtado. Color. 16 mm. Duración: 16 minutos.

- ***"La Bulla del Diamante"*** - Venezuela, Armando Roche y Jean Jacques Bichier 1969. Guión, fotografía y co-dirección: Luis Armando Roche. Sonido: David Hélion. Montaje: Ángel Hurtado. Música y narración: Enrique Pérez González. Con la participación de Henri Charriere, «Papillón». Producción: Arsiete CA. Color. 16 mm. Duración: 28 minutos.

- ***"El «Indio» Figueredo"*** - Venezuela, 1972. Guión: Luis Armando Roche. Dirección: Luis Armando Roche y Gustavo Chami. Fotografía: Gustavo Chami Producción: INCIBA. Asesor *musical: Oswaldo* Lares. Montaje: Giuliano Ferrioli. Color. 35 mm. Duración: 13 mino

- **"Los *Tambores de San Juan"*** - Venezuela, Francia, 1968. Guión y dirección: Luis Armando Roche. Producción: Arsiete (Caracas) -Neyrac Films (París). Fotografía y montaje: Ángel Hurtado. Color. 16 mm. Duración: 16 minutos.

- ***"Mérida no es un pueblo"*** - Venezuela, 1972. Guión y dirección: Luis Armando Roche. Fotografía: Gustavo Chami. Sonido: Héctor Moreno. Montaje: Giuliano Ferrioli. Escenografía: Manuel Mérida. Música: Fulgencio Aquino, Aníbal Troilo, Anselmo López y Julián Plaza. Intérpretes: DaríoMondini, Omaira Churrión, Mario Brito (Gran Lotario),

Omaira Salazar, Manuel Mérida. Color. 35 mm. Duración: 12 minutos.

- **"Carlos Cruz Diez, 1923/1973, en la busca del color" –** 1971 **-** Medio metraje para la televisión. – El gran artista cinético en la búsqueda del color – 55 minutos – color NTSC multizona/español) – edición 2007 - arsiete@gmail.com.
- **"Como islas en el tiempo**" – Medio metraje para la televisión - Expedición científica dirigida por el Dr. Charles Brewer Carías a los tepuyes del Jaua y Sarisariñame – 51 minutos - color NTSC multizona/español) – edición 2007 - arsiete@gmail.com.
- **"El cine soy yo" (The Moving Picture Man)** – 1977 - largometraje - 94 minutos - 1er largometraje del autor. El DVD incluye los entretelones ("*making of")* **"Todos somos el cine"** del largometraje – 24 minutos – El DVD es NTSC multizona/español – edición de 2006. Existe igualmente una versión con subtítulos en francés. arsiete@gmail.com.
- **"Aire Libre" (Passage des Hommes Libres) -** 1996 - largometraje – 96 minutos. El DVD incluye los entretelones ("*making of")* – El DVD es NTSC multizona – edición de 2006 - Existe igualmente una versión con subtítulos en francés - arsiete@gmail.com.
- **"El Secreto" –** 1988 – largometraje - 100 minutos – El DVD es NTSC multizona – edición de 2006 - Existe igualmente una versión con subtítulos en inglés. arsiete@gmail.com.
- **"Virtuosos"** – 1999 – medio metraje para la televisión - 56 minutos - copia con subtítulos en inglés – El DVD es NTSC multizona – edición de 2006 - arsiete@gmail.com.
- **"Bach en Zaraza"** – 2000 – cortometraje para la televisión – Un film "onírico/musical". El gran compositor del barroco alemán, viene a Venezuela con su amante, Lola. - 23 minutos – El DVD es NTSC multizona – edición de 2006 - arsiete@gmail.com.

  - **"Yotama Se Va Volando" –** 2003 - largometraje – 90 minutos. El DVD incluye los entretelones ("*making of")* – El DVD es NTSC multizona – edición de 2006 - arsiete@gmail.com. Existe igualmente una versión con subtítulos en inglés. - arsiete@gmail.com.
- **"Ópera Cósmica" –** 2003 **-** cortometraje para televisión – Montaje de la obra de Cantos Gregorianos del siglo ll de la compositora alemana, Hildegard Von Bingen. - arsiete@gmail.com.
- **"Cine a Través del Espejo"** – Un documental sobre el cineasta venezolano, Premio Nacional de Cine 1999 – autores: Manuel Márquez y Ricardo Armas – 45 minutos - arsiete@gmail.com.
- **"Tres "Entretelones" Teatrales" –** edición 2008 –"Making of" de las obras teatrales: "La Controversia de Valladolid", "Ordo Virtutum" y "El señor Coliflor Florido Los Invita a Su Casa" – 1 hora y 30 minutos – El DVD es NTSC multizona - arsiete@gmail.com.
- **"El señor Coliflor Florido Los Invita a Su Casa" –** 2006 – Registro del montaje de la ópera bufa de Jacques Offenbach El señor Coliflor Florido va a recibir en su casa a cantantes de ópera profesionales. Al ultimo momento, ellos no llegan y, son los mismos: Coliflor, su hija y su novio, que deben impersonar a los cantantes – 1 hora y 15 minutos – Contiene el "making of"

de la obra – El DVD es NTSC multizona – edición de 2006 - arsiete@gmail.com.

- **"Marcel Roche, un Científico Humanista"** – 2008/09 – Una visión sobre el gran científico venezolano. Duración: ¿ – El DVD es NTSC multizona – edición de 2009 - arsiete@gmail.com. (En proceso noviembre 2008)
- **"De Repente, la película"** – 2009 – largometraje - Una farsa delirante sobre extranjeros que vienen a filmar en Venezuela. La filmación se torna en una "falsa masacre"... 1 1/2 hora minutos aproximadamente –contiene el *"making of"* de la obra – El DVD es NTSC multizona – edición de 2010 - arsiete@gmail.com.

TÍTULOS A LA VENTA A TRAVÉS DE arsiete@gmail.com. - y amazon.com

© Luis Armando Roche y Marie Françoise Barré de Roche 2008

BIBLIOGRAFÍA

- *"Esa bella humanidad"- Mauricio Roche (KIT)* – edición personal - Impreso en Editorial Excelsior Caracas – 1964

- * **referencia bibliográfica**

- *"Hildegarde de Bingen – consciente Inspirée du XIIe siècle"* – Régine Pernoud – Editions du Rocher 1994

- *"La Controverse de Valladolid*" – Jean-Claude Carriére – Belfond/Le Pré aux Clers, Paris – 1992 – ISBN – 3-266-05401-5

- *"Memorias y olvidos"* – Marcel Roche – Fundación Polar/Instituto Venezolano de Investigaciones Cientificas - 6 de junio 1996 Editorial Exlibris

- *"Juliet Berto, la fille ux talons d´argile"* – Juliet Berto y Moune Jamet – © Le Castor Astral – 1982 – ISBN – 2-85920-071-1

- *"Juliet Berto 1991"* – Album 1990 – Juliet Berto con fotos de Moune Jamet –

- *"KIT, Caricaturas"* – Mauricio Roche (KIT) – edición personal - circa 1950

- *"Refuge du Divin"* – Marcel Roche – ilustrado por Diana Roche - André de Rache, Editeur 1984

- *"Seguidillas for voice and guitar or piano"* - Fernando Sor – Tecla Editions (editado por Brian Jeffery) -1983/1990

- *"Aire Libre (Passage des hommes libres"* – Jacques Espagne/Luis Armando Roche – Fundación de nuevo cine latinoamericano, capìtulo Mérida (Letras y comunicación) /Embajada de Canadá - 1996

- *"Geonólogía Roche"*- Paulette Roche – impresión personal - 1998 -

- *"Cine hecho acá – Luis Armando Roche"* – Ricardo Armas/Manuel Márquez – Tutor Henrique Lazo - Universidad Católica Andrés Bello, 30 de abril 2004

- *"Que boten mis cenizas al aire y se olviden de mí. Luis Buñuel cineasta de realidad y sueños"* - Luis Armando Roche –– traducción del inglés de Natalie Alvarado – foto portada Jesse Fernández - ISBN: 980-6478-57-6 - Comala.com (edición Xdemanda) – 2001

- *"Luis Armando Roche, cine a través del espejo"* – Ricardo Armas/Manuel Márquez - Comala.com 2004 – ISBN: 980-390-096-X

- *"Luis Armando Roche variaciones en un mismo espejo"* – Programación Febrero 1997 – No. 65 – Fundación Cinemateca Nacional Caracas.
- "Dossier Luis Armando Roche" – Rosaura Blanco, Rodolfo Restifo, Albert Valero – Fotos: Alejandro Toro - Revista Encuadre No. 24 – mayo/junio 1990

- *"Fá-La"* – Juan Cristobal Palacios – pieza musical – impresión personal 1992 Paris

- *"Al borde del pensamiento"* – Antoinette Roche – Ilustraciones Diana Roche – Diseño Santiago Pol – impresión personal, impresión en Cromotip - octubre 1990 –

- *"La última cena de la palmera"* – Diana Roche – Ediciones Octubre – 1992 - 1ª edición Diseño gráfico H- Rodriguez – ISBN:980-07-1017-5

- *"Historietas"* – Diana Roche – Ediciones Arte Contacto – Caracas - 1973

PROJECTOS NO REALIZADOS:

LARGOMETRAJES:

"LA FIESTA SANGRIENTA"

- GUIÓN LUIS BRITO GARCÍA

"ZOOM"

GUIÓN DE LUIS ARMANDO ROCHE Y LEONARDO PICÓN

"CHASSÉ-CROISSÉ" (DAZZLED)

GUIÓN DE LUIS ARMANDO ROCHE Y JACQUES ESPAGNE

"EVA ET LOUIS – UNE COMEDIE D´AMOUR"

GUIÓN DE LUIS ARMANDO ROCHE Y PHILIPPE CAPELLE

"CHUAO, EL CINE Y EL TEATRO – SIGUEN LA SEMANA ENTRANTE, EN EL MATINÉ DEL TEATRO METROPOL…"

GUIÓN DE LUIS ARMANDO ROCHE

"LÁGRIMAS DE VIDRIO"

GUIÓN DE LUIS ARMANDO ROCHE Y SONIA CHOCRÓN

DOCUMENTALES Y MEDIO METRAJES:

"**CHUAO, LA HISTORIA MÍTICA DEL CHOCOLATE Y SUS HABITANTES"**

GUIÓN DE LUIS ARMANDO ROCHE

"200YEARS AFTER…LOOKING FOR MR. HUMBOLDT"

(Documentary project for ARTE OCT 98 - OTRO NOMBRE **"HUMBOLDT, COSMIC EXPLORER…OF REALITY AND DREAMS – 200 YEARS AFTER"**

"MUNDO D BEBE" – ahora llamado tentativamente "Niños Latinos" (en proceso)

GUION- LUIS ARMANDO ROCHE-MABEL VELLAZ

PROJECTOS EN PROCESO

"MARCEL ROCHE, UN HERMANO Y CIENTÍFICO HUMANISTA"

un documental sobre mi hermano el Dr. Marcel Roche.

PIEZA DE TEATRO (escritura y dirección)

"LA REUNIÓN DE CALAMITY JANE Y EL HIJO DE MIRANDA"

Una pieza dónde se encuentran dos mujeres extraordinarias. Una que fue, una especie de "marimacho" extraordinario, que viajó al oeste de los Estados Unidos y que dejó una hija con la cual tuvo cartas magnificas, dónde se expresaron los sentimientos mas primitivos de un personaje humano y maravillosos, a la vez, violento y sensible. La "hija" de Miranda fue otro personaje extraordinario. Mientras Miranda vivía en Londres, este personajes estuvo cerca de él y aprovechó del interés de Miranda, de su gentileza. Este personaje femenino, resultó ser un hombre.

LARGOMETRAJE (Escritura y dirección

"ASÓMATE, la película"

Una película se filma en Venezuela. Un deslave vive el Litoral Central. Un director y su asistente aprenden de la vida y de los defectos especiales. Un productor aprovecha el cine para realizar sus sucios negocios. Una comedia negra.

Fuentes electrónicas sobre Luis Armando Roche:

http://www.imdb.com

www.arsiete.com

DVD en venta del trabajo de Luis Armando Roche en www.amazon.com

- 1965-1972 Variaciones sobre un mismo espejo (varios cortometrajes)
- 1971 Carlos Cruz Diez. 1923/1971 En el camino del color
- 1975 Como Islas en el tiempo
- 1977 El Cine Soy Yo
- 1988 El Secreto
- 1996 Aire Libre
- 1999 Virtuosos
- 2000 Bach en Zaraza
- 2002 Yotama se Va Volando

DVD en venta directamente con el autor: arsiete@gmail.com

- Una singular posta científica 1974
- La fiesta de la Virgen de la Candelaria, 1976
- Víctor Millán 1977
- Ópera Cósmica (registro del montaje de *Ordo Virtutum*) 2003
- El señor Coliflor Florido los invita a su casa (Registro de la ópera de Jacques Offenbach)
- Registro de la obra teatral La controversia de Valladolid

CD en venta directamente con el autor: arsiete@gmail.com

- Bandola oriental 1973 (Juan Esteban García)
- Golpe y revuelta (Fulgencio Aquino) 1974
- Música del llano (Pedro Castro) 1979
- Tun Tun (música navideña venezolana) 1980
- Libre como el sol…guindando del ala de un ángel – (música de tres largometrajes: El cine soy yo, el secreto y aire libre) 1998
- Bach en Zaraza 2001
- Paria donde amanece Venezuela 2004
- Yotama se va volando - edición limitada 2004

CURRICULUM VITAE - Luis Armando Roche - 2010

Miembro fundador de la Fundación Cinemateca Nacional junto a Margot Benacerraf, Alfredo Roffé y Luis Domínguez Salazar.
Miembro fundador de la revista "Cine al día".
Miembro fundador del grupo musical "CONVENEZUELA".
Premio Nacional de Cine - 1999

ESTUDIOS CINEMATOGRÁFICOS

- *IDHEC*, *(Institut de Hautes Etudes Cinématographiques)* en París. Especialización: "Producción y Dirección" - (Título de la promoción 17) - 1962 - 64.
- *UCLA*, (University of California - Los Angeles - USA). Especialización en Documental *("Documentary")* y Escritura de Comedia y Humor *("Comedy Writing")*. 1964 - 65.
- USC (University of Southern California - Los Angeles - USA). Especialización en Producción *("Film Production")* y Dibujos Animados *("Film Animation")*. 1964 - 65.

PROFESOR DE CINE

- Profesor de cine en el *"Institute for Life Long Learning at Dartmouth College" ILEAD* - Curso: **"Luis Buñuel - Film Maker, Of Reality and Dreams" ("Luis Buñuel, Realidad y Sueños")** - Dartmouth College, Hanover, New Hampshire, Estados Unidos de Norteamérica - Mayo/Abril 1993 - Curso preparado con la colaboración de la Cinemateca Francesa (*Fonds Luis Buñuel*) y el Kunsthalle Museum de Bonn, Alemania.

- Curso "Luis Buñuel – Cineasta de Realidad y Sueños" realizado en el Ateneo de Caracas - 1999.

CHARLAS Y TALLERES SOBRE CINE

Dictadas entre 1998 y 2005

- "Coseche sus Obsesiones"
- "El Actor en el Cine"
- "El "Anti-cliché" y la puesta en escena cinematográfica"
- "El guión, una guía"
- "Estrategia de preparación actoral"
- "¿Cine Digital, simplemente, o complejamente, cine?"

Taller en la Asociación Nacional de Autores Cinematográficos - ANAC 2005 "Taller Práctico de Puesta en Escena Creativa y Dirección de Actores Para Cine".

ESCRITOS PUBLICADOS

- "**Guión de la película de largo metraje AIRE LIBRE"** co-autor con Jacques Espagne. Ediciones de Letras y Comunicación de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, Capitulo Mérida - 1996
- **"Que Boten Mis Cenizas Al Aire Y Se Olviden de Mí - Guía anotado de las películas de Luis Buñuel"** Ateneo de Caracas y Comala.Com – 2001
- "**Asómate"** – Memorias de Luis A. Roche (en proceso de ser publicado)

MATERIAL DE APOYO SOBRE EL CINEASTA

- DVD – 50 minutos - Edición Arsiete C.A. - **"Luis Armando Roche – Cineasta a Través del Espejo"** guión y realización: Manuel Márquez y Ricardo Armas. www.arsiete.com - 2004
- Libro – Edición COMALA.COM - **"Luis Armando Roche – Cineasta a Través del Espejo"** autores: Manuel Márquez y Ricardo Armas. Comala 2004

TRABAJOS CINEMATOGRÁFICOS

- Asistente de dirección en Venezuela y Colombia de los largometrajes: de Alessandro Blasetti **("BOLÍVAR")**, Lewis Gilbert **("THE ADVENTURERS")**, Peter Yates **("MURPHY´S WAR")** y Jean Herman **("LA BELLE ET LE TRUAND" o "POPSY POP")**.

Algunas participaciones en festivales cinematográficos y premios:

- Escribe y dirige veinticuatro documentales, ganadores de múltiples premios, sobre la música, el arte y la ciencia en Venezuela. Entre otros:
"Victor Millán" (participación en el *Club dei Cinema - Prima Ressegna del Giovenne Cinema Venezuelano* - Roma 1967)
"El "indio" Figueredo", "Mérida no es un pueblo" (Premio Municipal del Corto Metraje - Mención Honorífica – Caracas 1979.- *4eme Festival Internationale dei Filme Su´ll arte e di biographie d´artiste 1980*- Participación en el XXIII Festival Internacional de San Sebastián 1980
"Tambores de Curiepe" - (Participación Oficial - Festival *Musica dei Caribe Film Ressegna*)
- Escribe, produce y dirige los medio metrajes documentales:
"Carlos Cruz Diez – 1923/1971 en el camino del color" (Premio Municipal)
"Como islas en el tiempo" (Premio especial de Ecología Festival de Lugano)
"Virtuosos" - 1999/2000 *Premios* : Mejor Documental en Video – Premio Municipio Libertador – 2000 - Mejor Documental de Television – Premio a la Calidad – CNAC 2001 - Festivales: Latin Beat Festival – NY 2001 - Festival International de Biarritz 2002 - Vistas Film Festival - Dallas Museum/Algelika Theater, N.Y. 2003 –

"Bach en Zaraza" - *Premios :* Mejor Película de Corto Metraje - Premio Municipio Libertador – 2001 - Mejor Música - (Federico Ruiz) Asociación Nacional de Autores Cinematográficos (ANAC 2004) Festival: Selección oficial al FIPA - Paris - 2002

"Ópera Cósmica" – 2003 **- FIPA Paris 2004**

ESCRITOR, Y DIRECTOR DE LARGO METRAJES

- **"EL CINE SOY YO" :** - Co-autor con Fabrice Hélion y director del largo metraje venezolano-francés 1977 - con Juliet Berto, y Asdrúbal Meléndez - (Primera coproducción entre Venezuela y Francia) - Chabono Films C.A. (Caracas) y - FR3/Dimage (París)
Festivales:
Festival de Moscú 1977. Representación oficial de Venezuela.
- *"Première Semaine Internationale du Film d´Art et Essai"* Cannes - 1977. - Selección Oficial
- *XXV Festival de San Sebastián*
- *"Grandes y Jóvenes"* **.** Invitación especial.
- *Cinemateket Stockholm 1978*
American Film Institute. Seleccionado como "Mejor Película Latinoamericana" - 1978
- *"Filmex"* Los Angeles**.** Seleccionada.
- *Festival de Biarritz* - Muestra de Cine Venezolano. Seleccionada 1994.-
- *Museum of Modern Art of the City of New York* - MUESTRA DE CINE VENEZOLANO. Diciembre 1994. Gira por los Estados Unidos y Canadá durante el año de 1995-96.
Premio: Concejo Municipal de Caracas. Premio al Mejor Actor a Asdrúbal Meléndez.

- "**EL SECRETO"**. - Director del largo metraje venezolano. 1988 - con Orlando Urdaneta, Marilda Vera, Daniel Alvarado, Vladimir Bibic, Julio Mota, Carmen Julia Alvarez
Festivales: - *Festival de Tashkent*. Selección oficial – 1989
- *Festival de Cartagena,* Selección oficial - 1989
- *Festival de Huelva* Selección oficial – 1989
– Premios: *Guaicaipuro de Oro - Premio a la mejor canción (Yordano) y Premio al Mejor Guión: César Miguel Rondón y Napoleón Graziani)* - 1989.

- "**SEEDLESS RASBERRIES** " Co-autor con Román Leonardo Picón del guión de largo metraje 1990-91

- **"CHASSÉES-CROISES (DAZZLED)**- Co-autor con Jacques Espagne/Jean Jacques Kahn del guión del largo metraje - 1992-3

- **"EVA ET LOUIS"** - Co-autor con Gilles Capelle del guión de largometraje 1994

- **"ALICÉO EN EL PAÍS DEL CHOCOLATE" -** Autor del guión de documental para televisión para *Atmosphere Communications*, París

-**"AIRE LIBRE" :** Co-autor con Jacques Espagne del guión. Director del largometraje 1995-96 con Roy Dupuis, Christian Vadim, Dora Mazzone, Dimas Gonzalez, Armando Gota, Sacha Nairobi – Primera coproducción Venezuela-Canada-Francia : PRODUCCIONES 800 C.A., EL CENTRO NACIONAL AUTÓNOMO DE CINEMATOGRAFÍA, - Caracas, BLEU, BLANC, ROUGE, INC. - Montreal, y MORELBA PRODUCTIONS - París.

Festivales: 1996/1998- Festival Internacional de Cine de Valladolid - Festival Internacional de Cine de Mar del Plata - Festival Internacional de Cine de Trieste - Festival Internacional de Cine de Puerto Rico - Festival del Nuevo Cine Latinoamericano - La Habana - Festival de Cine de Guadalajara - Festival de Cine de Madrid - Rencontres Cinématographiques de Toulouse - Chicago Latino Film Festival - San Diego Film Festival - Lincoln Center Film Society con Cervantes Institute de Nueva Cork - Casa de las Américas – Madrid - Festival Internacional de Cine de Bogotá - II Festival de Cine Franco-Hispano de Miami

Premios 1996/1998**:** - Premios del Concejo Municipal de Caracas al Largometraje Nacional: Mejor Música, Mejor Fotografía, Mejor Sonido - Premios de la Asociación Nacional de Autores Cinematográficos (ANAC): Mejor Producción, Mejor Dirección Artística, Mejor Sonido - Festival del Nuevo Cine Latinoamericano, La Habana Mención Especial de la Oficina Internacional Católica de Cine (OICC) - San Diego Film Festival, California "Patron´s Choice Best Film Award" (Premio del Público) - Festival Internacional de Cine de Bogotá Mención Especial de Honor - Centro Nacional Autónomo de Cinematografía - Premios a la Calidad – 1998 - Mejor Producción Ejecutiva, Mejor Dirección de Producción, Mejor Dirección de Fotografía, Mejor Dirección de Arte , Mejor Sonido

"YOTAMA SE VA VOLANDO" - 2003 Co-autor del guión con Carlos Brito y Jacques Espagne. 2002 - "Aide à la réécriture" de Fonds Cinéma Sud - Francia.
Actuaron, por orden alfabética: Asdrúbal Meléndez, Oriana Meléndez, Edgar Ramírez, Martha Tarazona, Beatriz Vazquez.
Festivales: - Festival Internacional de Cine de Calcutta, India - Selección oficial – 2003 - Festival Latinoamericano de Montreal – 2003 - Festival de Gran Canaria 2003 – Mill Valley Film Festival 2004 – Washington Film Festival 2004 – Fort Lauderdale Film Festival 2004
Premios: Festival de Barquisimeto: Mejor Música, Federico Ruiz – Mejor Montaje, Giuliano Ferrioli – Mejor Sonido, Mario Nazoa - Premio Municipal Libertador 2005: Mejor Actor de Reparto, Asdrúbal Meléndez – Mejor Actriz de Reparto, Oriana Meléndez –

MAKING OF DE LA PELÍCULA "ASÓMATE, la película" - 2009 – Guión y dirección

PROYECTOS EN CURSO 02/2010

- **"LÁGRIMAS DE VIDRIO"** – co-guionista con Sonia Chocrón de guión para largometraje. 2005.
- **"LUIS Y EVA" –** Guión de largometraje
- **"MARCEL ROCHE – UN CIENTÍFICO HUMANISTA"** – Documental sobre el Dr. Marcel Roche. Guión y dirección.
- **"MUNDO DE BEBES LATINOAMERICANOS"** – DVD sobre los niños latinoamericanos, su música y costumbres.
- "**CALAMITY JANE (JUANA LA CALAMIDAD) Y EL DR. JAMES (JOSEFINA) BARRY" –** Pieza de teatro sobre el encuentro ficticio de "Calamity Jane", el extraordinario personaje del oeste norteamericano y James Barry, el hijo/hija de Miranda. Escritor y director.
- ***"GABRIELA MONTERO"***, documental sobre la gran pianista venezolana improvisadora de temas clásicos y populares.
- ***"CORTOS EN CARRO Y CARACAS DESDE RUEDAS"*** Experimento de cine, video y *You Tube*. Sin montaje, colocando 4 cámaras pequeñas de video dentro de mi carro y filmando varios sitios de la ciudad de Caracas. Me acompañarán varias personas que considero interesantes y que tienen algo que decir sobre la ciudad, la política, la música, etc. Estos cortos son para ser publicados en *You Tube*.
- **"POESÍAS"** – Fotografías para un libro de poesías de Antoinette Roche
- ***"ASÓMATE, la película"* –** Guión y dirección de Luis Armando Roche. Largometraje. (filmado y en proceso de postproducciónn)

TEATRO

- **"LA CONTROVERSIA DE VALLADOLID".** Con el Teatro Itinerante de Venezuela. Dirección y puesta en escena de la pieza de teatro de Jean Claude Carrière/Antonio Diaz-Florian. Gira venezolana y suramericana.

-"**LA NOVICIA Y LA VIRTUD**" traducción y adaptación de la obra de teatro de Jean-Louis Bauer (Premio de Teatro de SACD 1997). Encargado por la *Association Beaumarchais de la Societé des Auteurs* (SACD) de Francia 1998

- "ORDO VIRTUTUM" – Con la Cantoría Alberto Grau. Puesta en escena y dirección teatral de la obra de Hildegard Von Bingen. Festival "America Cantat" - 2000

- "**EL SEÑOR COLIFLOR FLORIDO LOS INVITA A SU CASA"**, director/adaptador/actor, agosto 2006, Teatro Trasnocho. Ópera cómica de Jacques Offenbach. 2004.

CARGOS HONORIFICOS

- 1997 - Presidente de la Comisión de Créditos del Instituto Autónomo de Cienematografía (CNAC).

-1998 - Jurado para el Premio Nacional de Cinematografía del Concejo Nacional de la Cultura (CONAC).
- 1998 - Presidente de Honor del II Festival de Cine Franco-Hispano de Miami.
- Junta directiva de la ANAC (Asociación de Autores Cinematográficos).
- 1999 – Premio Nacional del Cine.
- 2003 - Jurado Premio Escuela de Publicidad, Caracas.
-2004 - Jurado en el *"Festival International du Film Pour les Jeunes et la Jeunesse"*, Sousse, Túnez
- 2005 – Festival Internacional de Barquisimeto 2005 –En homenaje al Cineasta - Presidente del jurado de Cortometraje
2006 – Junta Directiva de CAVEPROL (Asociación de Productores de CINE)
2009 – Jurado del Centro Nacional Autónomo de Cinematografía para escoger el largometraje venezolano para representar a Venezuela en los Premios Goya 2009
20010 – Consejo Consultivo – Asociación de Autores Cinematográficos (ANAC)

Esta obra ha sido impresa en (casa de impresión). El día (colocar el día), sobre (tipo y densidad de papel). 30 ejemplares numerados de 1 a 30 y 15

ejemplares, fuera de comercio, numerados LAR 1 al LAR 15. Este tiraje constituye la versión original.

Luis Armando Roche
Caracas 8 de noviembre de 2008