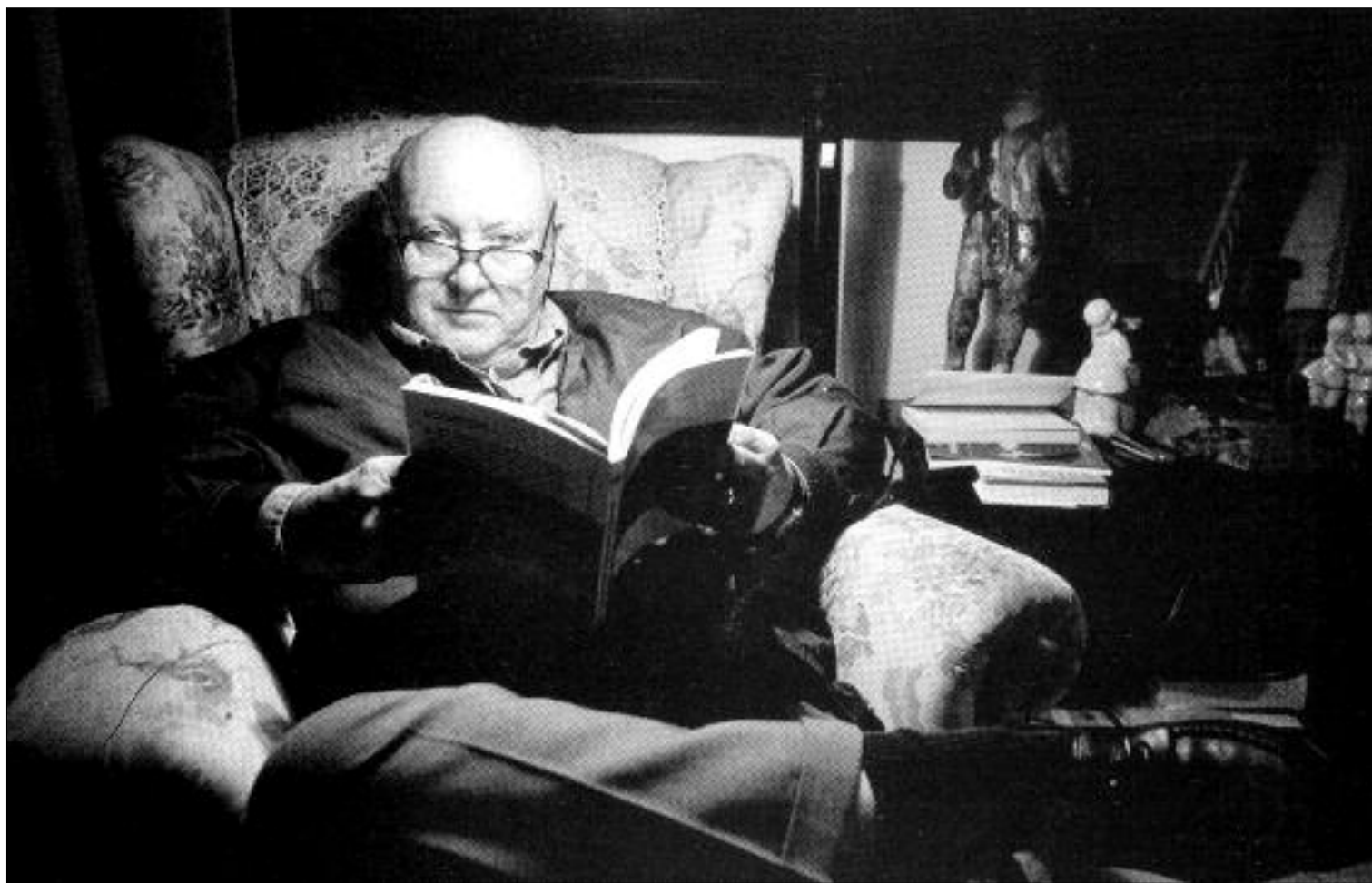


LUIS ARMANDO ROCHE



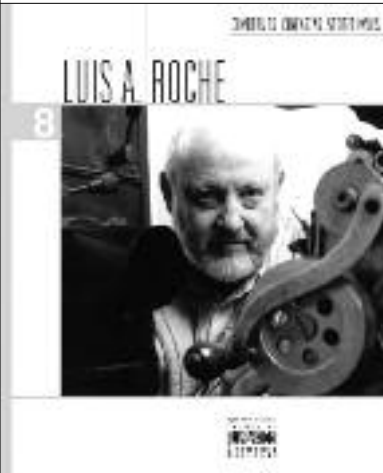
REDACCIÓN E INVESTIGACIÓN: CAROLINA LOZADA

República Bolivariana de Venezuela

Fundación



Cinemateca
Nacional

	CUADERNOS CINEASTAS VENEZOLANOS Director de Investigación y Documentación (e) HUMBERTO CASTILLO Coordinación editorial MARISOL SANZ Corrección de textos CÉSAR RUSSIAN Diseño gráfico ARGENIS VALDEZ Diagramación y montaje ARGENIS VALDEZ ALEJANDRO SOLÓRZANO Preprensa e impresión LA GALAXIA	 Fotografías ARCHIVO LUIS ARMANDO ROCHE Foto portada ALEJANDRO TORO Foto portadilla CARLOS BUSQUETS Cinemateca Nacional de Venezuela Centro Simón Bolívar, Torre Norte, piso 19. El Silencio. Caracas 1010. Venezuela Correo-e: investigacion@cinemateca.gob.ve www.cinemateca.gob.ve Tel. +58 (212) 482-5003; 481-9013 Obra completa ISBN 980-6506-03-0 Obra completa Depósito legal If159200279199 ISBN 978-980-6506-11-4 Depósito legal If15920087003662 © 2008 Fundación Cinemateca Nacional Impreso en Venezuela

SUMARIO

BIOGRAFÍA

4

EL CINE DE LUIS ARMANDO ROCHE

16

SELECCIÓN DE CRÍTICAS

La fiesta de la virgen de la Candelaria. <i>Cine al Día</i>	60
El cine soy yo. ALFREDO ROFFÉ	60
El secreto. <i>Cine-oja</i>	62
Aire libre. MARÍA GABRIELA COLMENARES	64
Una tradición bien temperada (Virtuosos). LUIS ALBERTO CRESPO	66

DICHO Y ESCRITO POR LUIS ARMANDO ROCHE

Víctor Millán. Una entrevista con Luis Armando Roche. <i>Cine al Día</i>	68
Detrás de las cámaras de El secreto. (Entrevista) ELA DINES	74
La mirada de Juliet Berto. LUIS ARMANDO ROCHE	78
Textos inéditos de Luis Armando Roche <i>Aproximación a Buñuel</i>	79
<i>Pensamientos alrededor del cine</i>	79
<i>Cine: ¿necesidad para el desarrollo cabal de la identidad de un país que se busca, o "industria"?</i>	80

FILMOGRAFÍA

84

BIBLIOGRAFÍA

87





BIOGRAFÍA

Jean Emile Jacquin, viajero proveniente de suelo europeo, arribó a Venezuela en la época en que el excéntrico Guzmán Blanco pretendía afrancesar Caracas. Jean Emile cruzó el mar y entre su equipaje traía su acento francés y su oficio de hacedor de espejos. Atrás quedó el atrás. Del otro lado del mar dejó a Francia y a su revolución, a Napoleón y a su isla exiliada. Se instaló en Caracas, y en esa apacible ciudad del siglo XIX se dedicó a vivir junto a su familia y a adornar con espejos la sede del Congreso por órdenes del presidente.

En 1938, el 21 de noviembre, nace Luis Armando Roche, el bisnieto de Jean Emile. El hecho ocurre en una Caracas aún de techos rojos y a escasos tres años de que el general Juan Vicente Gómez se fuera a habitar el destierro de la muerte. En esa época, el país se encontraba en condiciones predominantemente rurales y sin sospechas de cómo el sugestivo olor del progreso citadino atraería a los habitantes del interior que se desplazarían hacia la capital en los años venideros.

Su padre, Luis Roche, sería el primero en introducir a Luis Armando en los caminos del cine. Este hombre mayormente conocido por su labor como urbanista, creador junto a Juan Bernardo Arismendi de zonas residenciales como La Florida y Altamira, rodó en 1937 un filme al que llamó *Ladrones de agua dulce* y los documentales *Caracas, eterna primavera* (realizado entre 1942-1944) y *Venecia la incomparable* (1955), este último trabajo contó con la participación del joven Luis Armando como asistente de cámara y obtendría el primer premio en el Festival de Cine Amateur de Cannes.

Con muy pocos años encima y con la tradición viajera heredada de sus antepasados, cuyas raíces se bifurcaron por Irlanda, Francia, Colombia y Venezuela, Luis Armando emprende en 1948 un viaje junto a su familia a la Argentina de Perón. En ese lugar del sur del mundo y durante su breve estancia, realiza parte de sus estudios primarios que había comenzado en Venezuela. La secundaria la culminará al otro lado, en el norte, en los Estados Unidos, donde comienza a

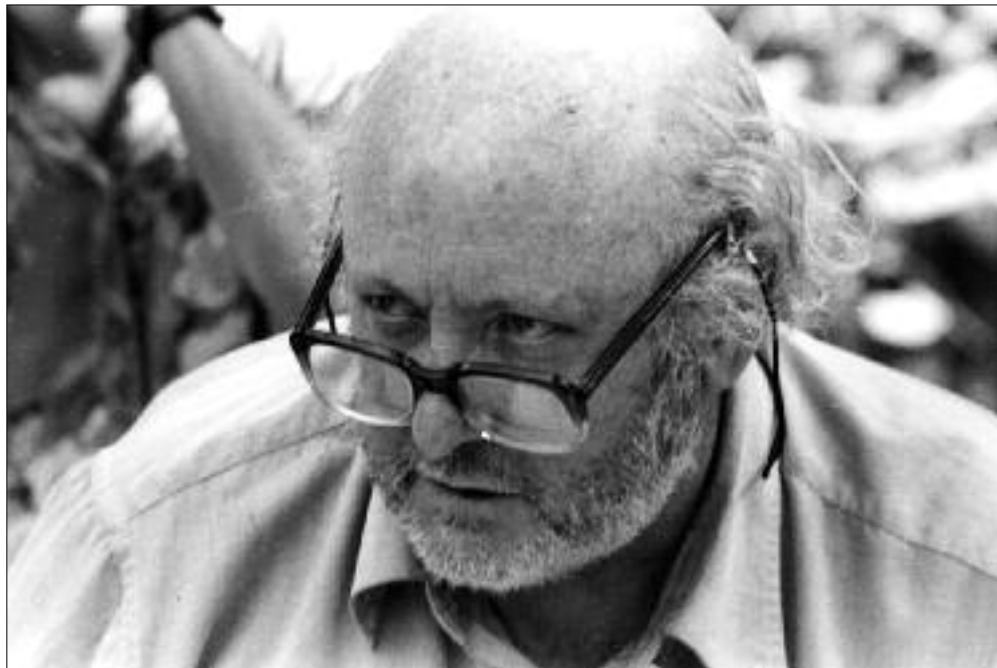


Foto: Rafael Salvatore

interesarse por la fotografía. También le atraen el cine, el teatro, la música y la arquitectura, pero se decide por el cine, aun cuando nunca va a descuidar su pasión por la música y el teatro, artes que logrará integrar en su quehacer.

Una vez culminados sus estudios secundarios regresa a Venezuela y se dedica a la publicidad trabajando en ARS Publicidad con Alejo Carpentier. Pocos años después el canto de sirenas del viaje vuelve a seducirlo. Esta vez el puerto es Francia. París y las raíces familiares; París y el cine. En esa ciudad estudia producción y dirección de cine en el IDHEC (Institut des Hautes Études Cinématographiques), siendo compañero de estudios de Theo Angelopoulos, uno de los directores más admirados por Roche. Allí se reencontrará con las pisadas de sus antepasados y, lo más importante, en París se topará con esos seres comunes y excepcionales que comenzarán a poblar su producción fílmica.

Durante su estadía en la capital francesa es atraído por el influjo de la bohemia de la ciudad consagrada por el arte desde el siglo XIX. Establece contacto con artistas e intelectuales, conoce el surrealismo y el realismo cinematográfico poético francés. Y es en

Filmación en el IDHEC de *Vamos a ver...* (1963)Filmación en el IDHEC de *Vamos a ver...* (1963)

París donde realiza su primer trabajo documental. Un cortometraje de siete minutos en blanco y negro llamado *Gennevilliers, port de Paris (Gennevilliers, puerto de París, 1963)*. En ese mismo año realiza el cortometraje *Voyons dit l'aveuglé à sa femme sourde (Vamos a ver dijo un ciego a su esposa sorda)*, hecho blanco y negro y formato 35 mm, con una duración de seis minutos. En ese corto participaron como actores los artistas plásticos Carlos Cruz Diez, Ángel Hurtado, Maruja Rolando y Jorge Camacho, quienes para ese entonces se habían instalado en esa ciudad europea.

A partir de 1964 Roche experimenta un proceso de exploración en su búsqueda personal y artística. Influído por el documentalista y cineasta inglés Lindsay Anderson comienza a plantearse la mirada hacia el ser popular, hacia el sujeto famoso por su anonimato: el hombre común, pero que en su expresión artística o en su relación con la vida y el mundo se convierte en un ser extraordinario. El sujeto que va más allá de sus recursos y sus circunstancias. Ese que busca vías alternas, refugios ante la adversidad, el que está en una eterna búsqueda de posibilidades. El viaje

hacia la exploración del mundo de ese ser excepcional comienza con Raymond Isidore, enterrador en el cementerio de Chartres, quien construyó y decoró su casa con materiales de reciclaje y una mirada artística para ofrecerla como una muestra de amor hacia su esposa. *Raymond Isidore et sa maison (1964)* es el documental realizado por Roche sobre la casa del creativo enterrador de Chartres.

Durante ese mismo año viaja a Los Ángeles para realizar estudios de especialización en documentales y en escritura de comedia y humor en la Universidad de California (UCLA), y producción de cine y realización de dibujos animados en la Universidad de Southern California (USC). Sin embargo, la dolorosa noticia de la muerte de su padre, ocurrida en 1965, le obliga a regresar a Venezuela.

El nuevo regreso de Roche al país implica quedarse en casa a laborar. Durante esa época trabaja como asistente de dirección del filme *La epopeya de Bolívar* del director italiano Alessandro Blasetti. Al año siguiente colabora con Margot Benacerraf, Alfredo Roffé y Luis Salazar en la creación de la Cinemateca Nacional y se ocupa, junto a la cineasta, de llevar



Filmación en el IDHES



Raymond Isidore et sa maison, puerta del jardín. Foto: LA Roche

las riendas del Departamento Audiovisual del recién nacido INCIBA (Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes), organismo encargado de las políticas culturales. A través de este ente produce varios programas para el Canal 5 de la televisión nacional, escritos y actuados por José Ignacio Cabrujas y dirigidos por Julio César Mármol.

En esta nueva faceta de su vida profesional comparte la gestión cultural con la realización cinematográfica. En 1966 lleva a cabo el documental de corte folklórico *La fiesta de la virgen de la Candelaria*, en el que refleja la multiplicidad de voces culturales que convergen en esta fiesta religiosa celebrada en el estado Mérida. La cámara de Roche recoge la visión de los sacerdotes y los danceros, la fusión entre lo sagrado, lo popular y lo pagano en un evento festivo y religioso donde se integra toda la comunidad. Ese mismo año correaliza junto a Miguel San Andrés, *Los locos de San Miguel*, un trabajo que registra la fiesta tradicional del Día de Reyes celebrada en el pueblo de Boconó en el estado Trujillo.

Mil novecientos sesenta y ocho es un año productivo para Roche. Participa en la I Muestra de Cine Documental Latinoamericano, efectuada en la ciudad de Mérida. Produce y dirige uno de sus documentales más conocidos: *Víctor Millán*, en donde nos presenta la mirada, las maneras de comprensión del mundo y el arte de este pintor popular de La Guaira. También dirige *Los tambores de San Juan*, un trabajo audiovisual, en coproducción con Francia, que recoge la típica celebración del pueblo mirandino de Curiepe y que, al mismo tiempo, resalta y denuncia la problemática social del lugar, un pueblo cuya vida transcurre entre la festividad de los tambores y los problemas que arrastra la pobreza. En ese mismo año participa como director de fotografía de *El tamunangue*, coproducción venezolano-francesa dirigida por Ángel Hurtado sobre un baile típico del pueblo de El Tocuyo en el estado Lara. También, como director de fotografía, forma parte del equipo dirigido por Jean Jacques Bichier en la elaboración del cortometraje *Labores de Caracas*. Bichier se



Inauguración de la Cinemateca Nacional (1966); de izq. a der.: Luis Domínguez Salazar, Margot Benacerraf, José Luis Salcedo Bastardo, Luis Armando Roche y Alfredo Roffé

convertirá, en adelante, en un constante compañero en los proyectos cinematográficos desarrollados por Roche.

En 1969, además de participar en la elaboración de la ley del cine nacional y trabajar como asistente de dirección en una producción norteamericana realizada en Colombia (*The adventurers*, de Lewis Gilbert), lleva a cabo varios documentales de corte institucional. Junto a Jean Jacques Bichier realiza *La bulla del diamante*, un documental que nos traslada hasta las alejadas y nómadas poblaciones de los mineros en la búsqueda de piedras preciosas. *La bulla del diamante* fue filmada en la comunidad minera de San Salvador de Paúl, en el Amazonas venezolano, y muestra la constante, y muchas veces inútil, búsqueda de la fortuna por parte del minero.

Entre 1970 y 1971 se desempeñó como asistente de dirección en las producciones internacionales: *La guerra de Murphy* y *Popsy Pop*. En 1971 concreta su proyecto documental *Carlos Cruz Diez, 1923/1977, en la búsqueda del color*, medimetreaje escrito, producido y dirigido por Roche en el que

pretende mostrar la vida y obra del reconocido representante del arte cinético. El filme fue escogido para participar en el Festival Internacional de Cortometraje de Grenoble en Francia y en la XXIII Mostra Internazionale del Film Documentario en la Bienal de Venecia.

Siguiendo en su afán de mostrar el trabajo de los artistas populares, en 1972 realiza un documental sobre el arpista apureño, Ignacio, “el Indio” Figueredo, titulado *El Indio Figueredo*, proyecto producido por el INCIBA. La música, la oralidad y la poesía convergen en este breve documental. En ese mismo año filma un corto sobre el artista Manuel Mérida, llamado *Mérida no es un pueblo*. El mismo cineasta lo ha definido como “filme collage” ya que cuenta con la presencia de elementos surrealistas como el azar, la combinación del género documental con dramatización y el empleo de efectos especiales electrónicos (Armas y Márquez, 2004: 61).

El IVIC (Instituto Venezolano de Investigaciones Científicas) le encarga el rodaje de un documental sobre las investigaciones llevadas a cabo por el doctor Layrisse sobre el rechazo al transplante de órganos en una comunidad warao del Delta del Orinoco. El documental lleva por nombre *Una singular posta científica* (1974). Siguiendo en este mismo plano del documental científico con fines didácticos, es responsable de *Como islas en el tiempo* (1975), producido por la Sociedad Venezolana de Ciencias Naturales. *Como islas en el tiempo* recoge la expedición realizada por el doctor Charles Brewer Carías y su equipo en los tepuyes Sarisariñama y Jaua.

Aunado a su oficio de realizador, Roche fue miembro fundador de la revista cinematográfica *Cine al Día* y parte de su comité de redacción de 1973 a 1977. Asimismo, en esa época emprende varias producciones discográficas de la música autóctona venezolana. Bajo la producción de Arsiete C.A. lleva a cabo la grabación del larga duración *Bandola oriental* (1973), con la figura musical de Juan Esteban García. Al año siguiente produce, junto a Francisco Alonzo, *Golpe y revuelta*. En el disco figuran Fulgencio



Haciendo casting para *Popsy Pop*

Aquino en el arpa y las voces de Margarito Aristigueta y “el Turpial Mirandino”. Su tercera producción discográfica se titula *Música del llano* (1979), realizada junto a Maurice Reyna y Gerald Romer. En este disco participan los músicos Pedro Castro, Juan de los Santos Contreras (“el Carrao de Palmarito”), Cándido Herrera, Freddy Reyna, José Ismael Querales, Luis Rodríguez, Ángel Pérez, Jesús Querales y William Hernández. En 1980 forma parte de la producción de un disco navideño llamado *Tun tun*, dirigido por Freddy Reyna.

Es a finales de la década de los setenta que Luis Armando Roche inicia su primer largometraje, *El cine soy yo*. Esta película fue la primera coproducción oficial entre Francia y Venezuela, se firmaron los acuerdos de colaboración entre los dos países y se estrenó en 1977. El guión estuvo a cargo de Roche y Fabrice Hélon. Un filme atípico dentro de la cinematografía nacional, debido a que escapa de la temática fílmica imperante en la época, concentrada en la delincuencia, las luchas guerrilleras y la corrupción de algunas esferas de la sociedad venezolana. *El cine soy yo* es una *road movie* sobre un hombre,

Filmando en el Orinoco, 1966



Jacinto, el típico “toero” venezolano (interpretado por Asdrúbal Meléndez), que junto a un niño, Manuel, (Álvaro Roche) y una mujer, Juliet (la actriz francesa Juliet Berto), recorre el país llevando el cine a los más recónditos pueblos en un camión pintado como una ballena y acondicionado para proyectar películas. A pesar de ser premiada en el extranjero e invitada a muestras internacionales, *El cine soy yo* no logró cubrir las expectativas comerciales. Luego de esta primera apuesta de largometraje, Roche se ausentó de los espacios cinematográficos durante aproximadamente diez años. Para luego reaparecer en 1988 con *El secreto*, largometraje de corte comercial, cuyo guión fue escrito por César Miguel Rondón y Napoleón Grazziani y protagonizado por Orlando Urdaneta, Marilda Vera, Daniel Alvarado y Vladimir Bibic. *El secreto* es una película con elementos de comedia y aventuras que cuenta la historia de Gaspar Urbieto (Orlando Urdaneta), un hombre que en un viaje a Colombia se ve involucrado en el contrabando de oro hacia Venezuela.

El secreto tuvo una buena acogida tanto por la crítica como por el público. Sin embargo, como si fuese un asunto de cábala, Roche vuelve a retirarse de la dirección durante los próximos diez años, tiempo en el que se dedica a escribir guiones para largometrajes, sin conseguir financiamiento: *Seedless Raspberries* o *Zoom* (1988) en coautoría con Román Leonardo Picón; y junto a Jacques Espagne y Jean Jacques Kahn escribe *Chassées-croisées* (*Dazzled*) en 1991. El guión del largometraje *Eva et Louis* (1992) es realizado por Roche junto a Gilles Capelle y es autor del guión original del documental para televisión *Alicéo en el país del chocolate* para Atmosphere Communications de París. Durante ese tiempo también se dedicó a dictar cursos, charlas y talleres e investigar sobre las exploraciones y los trabajos científicos realizados por Alexander von Humboldt y Aimé Bonpland en Venezuela, actividades que darían sus frutos en una nueva apuesta cinematográfica: *Aire libre* (1996), su tercer largometraje.

El guión de *Aire libre* fue escrito por Roche junto



a Jacques Espagne, su compañero en la aventura filmica. Este filme fue la primera coproducción entre Venezuela, Canadá y Francia. Fue protagonizado por el actor francés Christian Vadim (Alexander von Humboldt), el canadiense Roy Dupuis (Aimé Bonpland), los venezolanos Carlos Cruz, Dora Mazzone, Dimas González, Armando Gota, el actor alemán Wolfgang Preiss y el serbio Vladimir Bibic, entre otros. La película es una recreación histórica que mezcla la ficción con datos recogidos a partir del paso de estos famosos científicos por suelo venezolano.

En 1998 produce una recopilación de la música de sus tres largometrajes: *Libre como el sol guindando del ala de un ángel*, y es nombrado presidente de honor del II Festival de Cine Franco-Hispano de Miami. En 2000, y luego de treinta años de gestación, Roche decide llevar a cabo un proyecto audiovisual que denomina *Virtuosos*, documental que evidencia la necesidad del cineasta de homenajear a los artistas del folklore nacional. *Virtuosos* transmite la energía y destreza de los consagrados exponentes de la música autóctona venezolana: Freddy Reyna, Jacinto Pérez, Fulgencio Aquino, el Indio Figueredo y Anselmo López. Este trabajo fue ganador de varios premios nacionales: Premio Municipal Libertador, Premio a la Calidad otorgado por el CNAC, y participó también en varios festivales internacionales.



Sima del Sarisariñama, *Como islas en el tiempo*.
Foto: Charles Brewer Carías

Foto superior
Con Douglas Slocombe, director de fotografía
de *La guerra de Murphy*

Siguiendo el camino de la música, el realizador se las ingenia para recrear una fantasía, un sueño que permite la cercanía de la música como manifestación universal y sublime: *Bach en Zaraza*, cortometraje producido en 2001 y que, al igual que *Virtuosos*, cuenta con la colaboración de profesionales del ámbito musical como Abraham Abreu y Federico Ruiz. Motivado por la existencia de ciertas coincidencias musicales, destacadas y resaltadas por Abraham Abreu, entre algunas piezas de Bach y el joropo venezolano, Roche, junto a Diana Abreu y un grupo de artistas, recrea una posible y fugaz estadía del famoso músico europeo en los llanos venezolanos. Paralelo al proyecto fílmico lleva a cabo la producción del disco *Bach en Zaraza* (2001) con el apoyo de Producciones 800, S.A.

Durante el año 2003 Luis Armando Roche se desempeña como profesor de cine en el Institute for Life Long Learning en Dartmouth College, institución norteamericana donde imparte el curso “Luis Buñuel: cineasta de realidad y sueños”. De esta experiencia docente saldrá el material para el libro de su autoría: *Que boten mis cenizas al aire y que se olviden de mí. Luis Buñuel, cineasta de realidad y sueños*, publicado en el año 2001 bajo el sello editorial Comala.

Después de *Aire libre* Roche nos presenta su cuarto largometraje, un filme de corte intimista, *Yotama se va volando* (2003), escrito junto a Carlos Brito y Jacques Espagne. Una película que se aleja de los grandes escenarios naturales y exteriores para concentrarse en un espacio cerrado (un galpón-apartamento) e indagar en el drama de una secuestradora (Beatriz Vásquez) y sus secuestrados. Un abuelo (Asdrúbal Meléndez), un nieto (Edgar Ramírez) y su novia actriz de teatro (Martha Tarazona), cada uno en sus propias complejidades y diferencias. A la par de la película produce el cd con la música del filme y otro disco con música de la región de Paria, titulado *Paria, donde amanece Venezuela* (2004), producido por Fabián Michelangeli.

Incansable y polifacético, Luis Armando Roche no se conforma sólo con el cine y la música, tam-



Como islas en el tiempo. Foto: Charles Brewer Carías



bién va a las tablas y desde éstas nos presenta controversias, y una ópera bufa. Adaptaciones de otras épocas y otros lugares en este presente latinoamericano. La Association Beaumarchais de la Société des Auteurs (SACD) de Francia le encarga la adaptación y traducción de la obra de teatro de Jean-Louis Bauer *La novice et la vertu* (*La novicia y la virtud*) que no se llega a producir en este momento por lo controversial del tema. Dirige y pone en escena *La controversia de Valladolid*, una pieza original de Jean Claude Carrière y Antonio Díaz-Florián. En esta adaptación y montaje cuenta con la participación del Teatro Itinerante de Venezuela.

En 2000 se encarga de la adaptación teatral y dirección de la obra de Hildegard Von Bingen, *Ordo virtutum*, contando con la participación de la Cantoría Alberto Grau bajo la dirección de María Guinand. A partir de la adaptación de la obra teatral *Ordo virtutum* produce el documental *Ópera cósmica* (2003), seleccionado para ser exhibido en el Festival Internationale de Programmes Audiovisuels (2004) de París. Cuatro años después presenta su versión de la ópera bufa de Jacques Offenbach, *M. Choufleuri restera chez lui*, versionada por Roche

al castellano como *El señor Coliflor Florido los invita a su casa* (2004).

En la actualidad el cineasta mantiene bajo su manga un guión para largometraje, titulado *Apasionados*, escrito en 2005 junto a Sonia Chocrón, y prepara un documental sobre el doctor Marcel Roche, su hermano y reconocido científico del país.

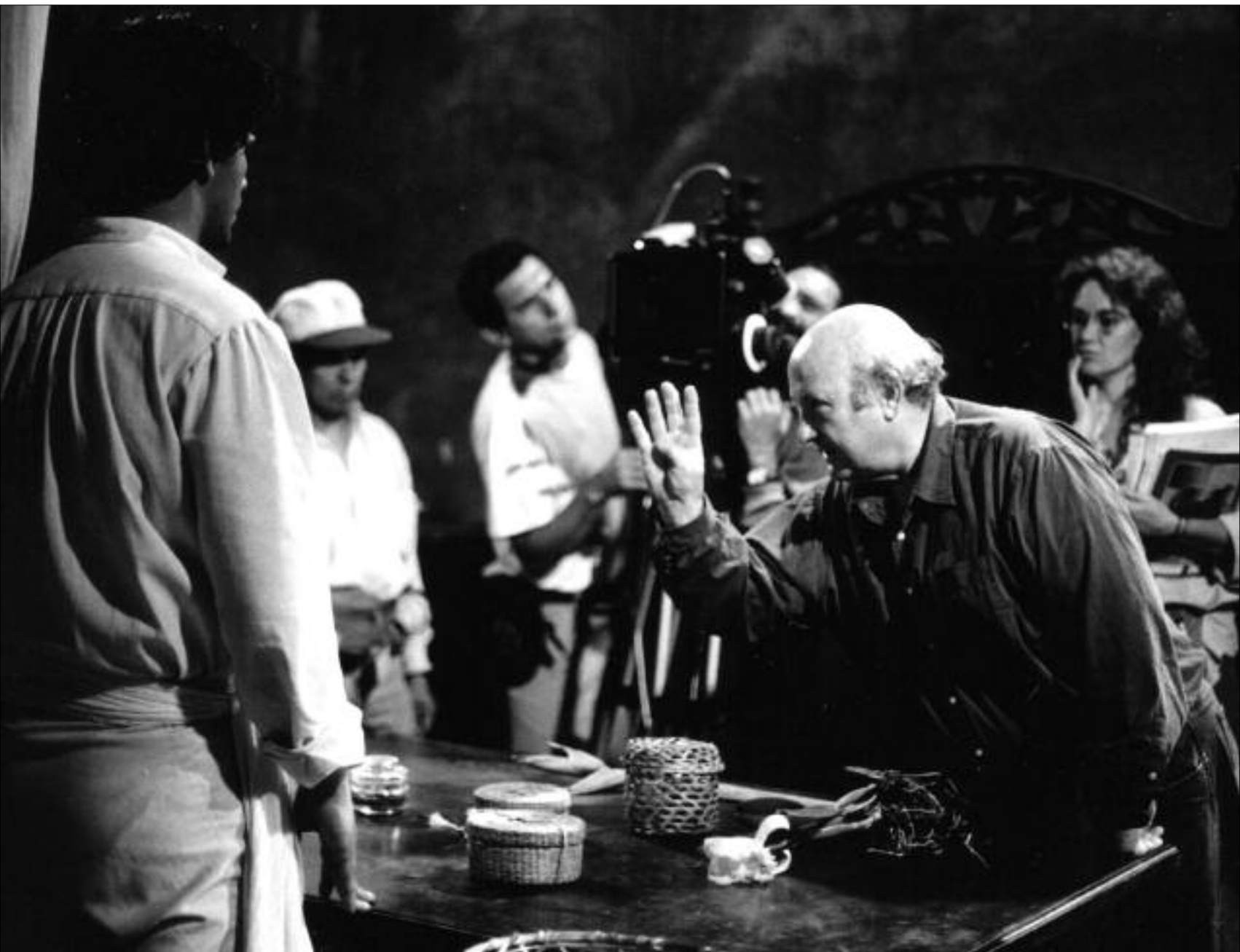
Luis Armando Roche, el bisnieto del hombre hacedor de espejos, el amante de las películas de Luis Buñuel, Jacques Demy, Marcel Carné, Orson Welles, John Cassavetes, Max Ophuls, Rouben Mamoulian, Vincente Minelli, Jean Renoir y Buster Keaton; el adicto a la música, el que se pregunta qué hay detrás del espejo, el que persigue a Alicia y la encuentra en los labios de Juliet Berto. El que proyecta cine en una ballena roja y *autovisual* que navega por las carreteras venezolanas buscando un mar que siempre le espera. Él, Premio Nacional de Cine 1999, homenajeado en el Festival Internacional de Barquisimeto 2005, sigue escribiendo, sigue produciendo, sigue dirigiendo y sigue transmitiendo su experiencia a los jóvenes que intentan transitar los caminos del cine en esta compleja, contradictoria y convulsa tierra latinoamericana.



Con Osvaldo Lares y J. C. Sánchez Olivo en el rodaje de *El Indio Figueredo*. Foto: Christian Roche

Rodaje de *El secreto*. Foto: Jorge Cruz Delgado

Filmando a Freddy Reyna en la Cueva del Guácharo, *Virtuosos*



Rodaje de *Aire libre*. Foto: Rafael Salvatore

EL CINE DE LUIS ARMANDO ROCHE

Luis Armando Roche cree, junto a Picasso, que si un artista llega a decir dos o tres cosas de interés en su vida puede considerarse un afortunado. Esas cosas de las que habla Roche pueden traducirse en los motivos que están presentes en la obra de un artista. Como el mismo cineasta lo plantea: “la obra de un creador no es sino repeticiones, variaciones sobre sus propias obsesiones” (Roche, 2002). En su caso, Luis Armando tiene obsesión por ciertos temas, tales como mostrar al ser común en su realización excepcional, la manifestación del loco amor, los personajes itinerantes o viajeros, el espejo y los sueños, la música y el teatro.

La presencia de estos motivos se puede comprobar a lo largo de toda su producción cinematográfica que se inicia, profesionalmente, en 1964 con el documental *Raymond Isidore et sa maison*. A partir de este trabajo Luis Armando Roche inicia esa búsqueda obsesiva en donde lo cotidiano se convierte en poesía. El amor, su anhelo, encuentro y desencuentro, es otra de las inquietudes que intenta captar el lente de Roche. Además del amor, el viaje como necesidad de exploración y encuentro es uno de los motivos constantes en la propuesta fílmica rocheana. El viaje como búsqueda, como punto de partida y llegada. El espacio de los encuentros pero también de los desencuentros. El eterno y testarudo retorno a Ítaca, pero ¿acaso existe Ítaca?, sus personajes no lo saben pero viajan en su búsqueda y, al mismo tiempo, en su huida. Un viaje que no sólo es físico sino espiritual. Es tal la importancia del viaje en el cine de Luis Armando Roche que su primer largometraje, *El cine soy yo*, es, precisamente una *road movie*, y *Aire libre*, su tercer largometraje, recrea el paso por Venezuela del famoso explorador Alexander von Humboldt y su compañero Aimé Bonpland.

Tal vez la obsesión más querida de este cineasta caraqueño es la presencia del espejo. El espejo como ente de observación, reflejo y reproducción de mundos. A través de él nos vemos pero también somos observados. El espejo que refleja el alma, la memoria, el paso del tiempo. En su cuarta película, *Yotama se va volando*, su presencia cobra marcadas significaciones que pueden ser entendidas dentro del contexto de la exploración interna de los personajes. El espejo en Roche va unido al mundo onírico. A través del espejo se puede cruzar al mundo de los sueños. Y a través del sueño se puede ir al encuentro de la juventud. Ocurre en *Yotama se va volando*, en *Aire libre* y en *El cine soy yo*.

A Roche no solamente le apasiona el cine y el teatro, como hemos dicho la música también hace vida en su quehacer artístico y es clara y manifiesta su presencia en sus películas y en su oficio de







Aire libre. Foto: Rafael Salvatore

Grabación de la música de *La bulla del diamante*

productor. La música en Roche es celebración, es homenaje a sí misma. Ella es el recurso que le permite al cineasta recrear un viaje —nuevamente el viaje— de Bach hasta los llanos venezolanos. Y con su documental *Virtuosos* lleva a cabo un homenaje a consagrados artistas de la tradición musical autóctona venezolana. Trabajo que ya había comenzado en *El Indio Figueredo*, en donde la poesía, la oralidad y la tradición musical llanera heredada de generación en generación se dan la mano entre acordes de arpa y versos populares.

Si seguimos la premisa de Picasso, creemos que Luis Armando Roche ha logrado, a lo largo de su exploración cinematográfica, decir y mostrar varias cosas valiosas que merecen ser revisadas por el cine, tal como lo aprecia el propio realizador, porque forman parte de la memoria de los pueblos. En adelante nos dedicaremos a indagar en las obsesiones creativas de Luis Armando.

TRAS LA POESÍA DE LO COTIDIANO

Los neorrealistas italianos estaban convencidos de que en la realidad existe más poesía que en la ficción, sólo hay que ser un buen observador para hallarla. Encontrar la poesía en la cotidianidad es, precisamente, una de las búsquedas de Luis Armando Roche. Una inquietud que ha sentido desde que escuchó hablar al documentalista y director inglés Lindsay Anderson, autor de *Every Day Except Christmas* (1957) y *This Sporting Life* (1963), entre muchos otros, sobre la necesidad de cambiar la representación que hace el cine convencional hollywoodense de los personajes de los sectores popu-

lares de la sociedad. Representación estereotipada que acentúa los rasgos negativos que arrastran consigo la pobreza y la desigualdad. A partir de Anderson, Roche comienza un cuestionamiento sobre los modos, las miradas y las tendencias del cine tradicional y comercial. En sus reflexiones cree que hay dos maneras de hacer cine. La primera tiene que ver con el denominado cine de explotación, cine comercial que busca las grandes audiencias (ver texto de Roche en las páginas 79-82 en este mismo volumen).

El otro tipo de cine, y por el que Roche apuesta, es aquel

cine que, como todo auténtico arte, nos divulga lo más intrínseco y legendario de nosotros mismos. Un cine “memoria” de lo que somos, o para las generaciones futuras, lo que fuimos. Un cine que estimula la capacidad personal de descubrirnos, que sirve como vía de expresión, crecimiento y creatividad (infra, p. 80).

Motivado por las inquietudes y cuestionamientos de Anderson y las reflexiones que surgieron a partir de sus revisiones y re-miradas sobre el cine, Roche inicia una exploración en el quehacer de esos seres cuya apuesta de vida apunta hacia lo poético. Personajes que intentan poetizar la realidad, que persiguen un sentido vital y no mercantilista del mundo.

Me gusta basarme en una realidad y por eso he sido siempre un documentarista (sic). Pero la realidad que más me interesa es un poco parecida a la que aparece en las fotografías de Cartier-Bresson. Detrás de las fachadas evidentes hay siempre una segunda realidad(...) Una poesía que existe detrás de la realidad” (*El Universal* [Caracas], 7 de junio de 1977).



Raymond Isidore et sa maison. Foto: LA. Roche

A Roche no le interesa mostrar héroes ni entramados bélicos o guerrilleros. Tampoco le interesa explotar el elemento de la violencia en los marginados. Él prefiere irse a la particularidad de seres que construyen mundos personales y búsquedas propias en donde el espíritu se reafirme como un ser de libertad, pasión y conocimiento. El arte, en cualquiera de sus ocurrentes manifestaciones, es parte de esta reafirmación del sujeto como explorador de un universo personal y, al mismo tiempo, colectivo. La poesía como manifestación sublime del hombre, como caudal de inquietudes y desembocadura de vida, es el canto que atrae a Roche, pero no la

poesía en el sentido académico; es la poesía diaria, es el gesto, es la búsqueda, también la derrota; son las cenizas que se levantan cual fénix. Es el hombre frente al mundo y las armas que utiliza frente a sus circunstancias. Roche declara: “la poesía contenida en la realidad cotidiana, las situaciones absurdas y surrealistas que allí existen, han sido siempre de mi mayor interés” (Valero, 1970). Interesado en encontrar los modos en que algunos personajes se plantan ante el mundo, la vida y el arte, Luis Armando Roche enfoca su cámara en los caminos de esa búsqueda, y en esos caminos se encuentra con Raymond Isidore, Víctor Millán, Carlos Cruz Diez, Ignacio “el Indio” Figueredo, Manuel Mérida y otros personajes, protagonistas de sus historias mínimas.

RAYMOND ISIDORE: UNA CASA POR AMOR

Estando en Francia conoció a tres personajes que a través de sus excentricidades lograron destacarse de entre el común. Estos personajes fueron un monje que renunció a sus hábitos y se dedicó a esculpir formas dantescas en los acantilados de Rotheneuf en Normandía; un cartero, el *facteur* Cheval, quien en cuarenta y cinco



Yotama se va volando. Foto: Ezequiel Korin

años construyó con sus propias manos un palacio que el cineasta describe como demencial y surreal; y Raymond Isidore, el enterrador del cementerio de Chartres, de quien ya hemos hablado anteriormente. De estos tres personajes él único que pudo concretarse como proyecto documental fue Raymond Isidore. Guiados por la primera toma de una monja en bicicleta somos conducidos hasta Chartres, ya no es París y su archiconocida torre, sino Chartres, un pequeño lugar ubicado en el centro de Francia, a orillas del río Eure, famoso por su extraordinaria catedral gótica. Con esporádicas intervenciones de la voz en *off* del propio personaje-protagonista, y acompañados por el fondo de la música de Johann Sebastian Bach, somos conducidos por su casa. El lente de la cámara nos va deteniendo en las tomas en detalle de los objetos artísticos elaborados por Isidore a partir de la recolección de desechos. Somos testigos de una casa levantada con minuciosos detalles. Una casa con objetos y rostros expectantes que desde el silencio de sus estados inanimados nos observan en nuestra visita. Roche emplea la propia voz del personaje con la intención de evitar lo que él considera la manipulación de la locución presente en muchos documentales de la época. Raymond Isidore confiesa que el afán de su creación artística es motivado por amor: “todo lo creé en función de ella”, dice el viejo enamorado mientras Roche nos muestra el rostro con una sonrisa tímida de la esposa de Isidore. La sublimación de la realidad permite a los personajes rocheanos recrear sus propios mundos y destacarse de entre el común, de ahí la apuesta del director caraqueño, quien a través de *Raymond Isidore et sa maison* quiso “mostrar entonces que un barrendero de cementerio, con su sensibilidad primitiva y gran constancia de trabajo, puede lograr una obra de arte” (Valero, 1970).

LA RISA DE MILLÁN

Influenciado por el cine de Chris Marker, Jean Rouch y Philip Leacock, Luis Armando Roche realiza *Víctor Millán*, uno de sus primeros documentales hechos en Venezuela. El cineasta se vale de los recursos del manejo del sonido directo y la cámara en mano para adentrarnos en la casa-taller del pintor, en su día a día para mostrarnos, con la propia voz de Millán, los motivos de su pintura, su concepción del arte, sus experimentaciones con la música, su vivaz y alegre sentido del humor, su mirada ante el mundo, la relación afectiva con su esposa, su integración al mar y a la comunidad donde habita, la religiosidad festiva y pagana en su pintura y en su propia vida, su oficio de *toero* para sobrevivir.



Raymond Isidore y su esposa. Foto: L.A. Roche

Para Roche lo más importante en este trabajo era mostrar a Víctor Millán hombre, más allá de la pintura de Millán, así lo admite en la entrevista realizada por Alberto Valero: “me interesa la persona Millán más que el artista” (Valero, 1970). Si bien este trabajo se distancia del documentalismo de denuncia social propio de la época, no deja de lado la inquietud por lo social, por mostrar al hombre artista, pero también al hombre que hace vida en su comunidad, integrándose a su realidad. Según las propias palabras del realizador: “En Víctor Millán traté de encontrar de nuevo un personaje, venezolano esta vez, que fuese de un medio popular y que con su humor, su ‘viveza’ criolla y sensibilidad, desmitificara para el público popular el mito del artista sombrío, atormentado y loco que tantas veces se ha visto” (Valero, 1970).

Víctor Millán, con un tabaco en la boca y una gorra de navegante, pinta un fondo rojo, dice que la vista se le está gastando de tanto pintar. Millán pinta, fuma, habla y ríe. Se ríe mientras afirma que se considera “un navegante que vuelve a su mismo sitio” en su afanosa vida como artista y *toero*. Con la música de las cuerdas venezolanas (música de Mare Abajo realizada por sus amigos de la comunidad), Roche lo integra a su esencia: el mar, lo muestra esculpiendo y lavando sus figuras a orillas de la playa. Hombre con un pie en el mar y otro en la tierra, hombre de mar y tierra. Artista que no se desliga de su entorno, hombre que participa activamente en las fiestas populares de su comunidad. Millán bailando el pájaro guarandol, el tiburón, la burriquita.

Desde una fogata que se extingue a la orilla de la playa, la cámara de Roche nos presenta un fondo rojo intenso como antesala a una fiesta de diablos pintada y explicada por el artista: “baile de diablos, baile caliente, encendido”. Vemos bailar a los diablillos entre la intensidad de los colores y escuchamos la música de los tambores que nos hace pensar en África.

El documental trata de transmitirnos el colorido desbordado de Millán, especialmente esa atracción por el rojo, color que según el artista es la esencia de nuestra materia. El baile de los diablos cede a otra pintura con un sentido más caótico, un cuadro que representa a una virgen rodeada de estrellas de colores y conchas de nácar. Según el artista, la pintura representa “una acabazón de mundo que hubo en oriente”.

En el taller del pintor de La Guaira, Roche se dedica a hacer tomas en detalle de los objetos que lo habitan mientras Millán nos habla de su trastocado oficio de pintor. El proceso de *eterno retorno* de este artista popular es explicado con soltura y goce por él mismo:



Con el fotógrafo J.J. Bichier en el rodaje de Víctor Millán

“Me he metido a navegar otra vez, de nuevamente (sic), y he venido siempre a mi mismo sitio”. Su anclaje es el arte y sus creencias religiosas. Creencias que son tan pluriculturales como lo es América Latina. La cámara explora las imágenes de María Lionza, José Gregorio Hernández, Santa Bárbara y el indio Guaicaipuro y después de las imágenes religiosas, nuevamente un fondo rojo da paso a alegres rostros de muchachas seguido de tomas en primer plano de uno de los motivos favoritos en la pintura de Millán: las mujeres. La cámara explora el rostro femenino y permite que el artista hable de sus pinturas.

Roche no se detiene sólo en la pinturas y el taller, también sale al mar y nos muestra al artista mirando un barco sobre el fondo azul, y luego observamos una pintura cuyo motivo es el barco sobre el mar. Sentimos la inquietud del realizador por ponernos en la mirada transformadora del artista.

Luis Armando Roche aprovecha la fuerte presencia del ser popular latinoamericano en Víctor Millán para mostrarnos y para que nos veamos. La santería, la música heredada del continente africano, las fiestas religiosas y paganas de los pueblos, las mujeres, el humor desenfadado y la frescura propia de estos parajes caribeños del mundo son parte de nuestra cultura mostrada en el documental. En este trabajo aparece una de las últimas imágenes en vida de Bárbaro Rivas, otro artista popular, compañero y amigo de Millán, quien murió durante el rodaje.

El documental cierra con risas y celebración. Víctor Millán se despidió con música, lo hace junto a Feliciano Carvalho, amigo de

Millán, improvisando con instrumentos creados por Carvallo. Los dos artistas conversan, ríen, recuerdan, hacen música en medio de la alegría que produce los lazos fraternos de la amistad. Los créditos cierran, pintados por la mano del artista de La Guaira.

CRUZ DIEZ Y LOS CAMINOS DEL COLOR

Las tomas de un taller en colores y sonidos. La madera, el taladro, la regla que mide, los clavos que caen, el tornillo que se adentra en la madera y el silbido de un hombre mientras trabaja, nos introducen en el mundo del color de Carlos Cruz Diez. Fotografías de archivo nos presentan al artista y su familia. La voz de la madre nos lleva a recorrer las primeras calles pisadas por el hombre, que desde Europa, se haría célebre con su arte del color y del movimiento. La madre cuenta anécdotas de ese muchachito que aprovechó la convalecencia a raíz de un pequeño accidente y se dedicó a dibujar. La cámara recorre las viejas fachadas de La Pastora junto al silbido del hombre del taller, imágenes en blanco y negro de películas filmadas años atrás por Cruz Diez. Mientras la madre habla sobre los constantes cambios y mudanzas durante la infancia de su hijo, Roche muestra los primeros dibujos y sellos del artista, hechos en edad escolar. Vagones de trenes y rostros graciosos, caricaturas. La música de instrumentos de cuerdas y la voz de Mirtha, la esposa del artista, sirve para trasladarnos a la Caracas de 1938, en blanco y negro; se trata de una toma realizada por Luis Roche, padre del cineasta.

Con la voz de Carlos Cruz Diez se introduce el color en el documental. Él habla de sus primeras clases de paisaje en la Escuela de Bellas Artes de Caracas. De sus desvelos al no poder encontrar el color en esas calles sin matices de La Pastora, que pintaba de gris en sus tiempos de estudiante, hasta que descubrió, empujado por uno de sus profesores, que “el problema no es mirar sino ver”. Una vez que confiesa su preocupación por la búsqueda del color y la realización de sus primeros trabajos como artista y publicista, el documental nos muestra las animaciones de las historietas realizadas por el artista. Junto a las fotografías observamos las caricaturas y, más adelante, escuchamos a Cruz Diez hablar sobre sus primeros trabajos de figuración con sentido social, sobre su “confusión plástica”, su accidentado tránsito por las corrientes del impresionismo, el surrealismo y el abstraccionismo.

En el orden cronológico imperante en el documental, nos acercamos al momento en que el artista emprende su viaje a Europa. Para adentrarnos al momento de esa decisión, Roche expone las



Con Cruz Diez. Foto: Gustavo Chami

palabras de Cruz Diez, contando las impresiones que desde Europa le enviaba Soto, el otro gran artista del cinetismo. Como él, al principio se negaba a esa seducción del otro continente. La imagen de un camino de rieles de un tren nos asoma el motivo del viaje. El muchacho caraqueño parte para Europa. Viaja con sus preocupaciones artísticas: ¿por qué algunas pinturas pueden considerarse arte y otras no? Este axioma sólo lo pudo comprender cuando entendió que *sólo es arte lo que contribuye a cambiar el pensamiento del hombre*. A partir de esta comprensión insiste en que debe haber un camino y ese camino, concluye, es a través del color.

La cámara de Roche deja atrás las calles y lugares caraqueños y se instala en el taller del pintor en París. En el taller, una antigua carnicería, presenciamos el trabajo en conjunto del artista con su familia y amigos. En medio de su atareado quehacer, Cruz Diez nos habla de su concepto sobre el color esbozado a partir de 1959. “El color como un fenómeno de percepción pura. Como una realidad evolutiva y no como una anécdota o como una reconstrucción de la naturaleza.” Nacen sus famosas “fiscromías” o color físico.

A partir de la explicación teórica del artista, Roche se dedica a mostrarnos sus trabajos. La cámara se detiene en las líneas, los colores y las formas. Escuchamos el sonido directo del taller y vemos a Cruz Diez realizar uno de sus trabajos junto a su familia. Roche se vale de las tomas en primer plano para mostrar las manos del artista mientras éste aproxima los colores para producir un tercer color. La cámara juega con las fiscromías. Se aproxima, se aleja, las tomas se hacen desde diferentes ángulos. Roche, al igual que el



Con Gustavo Chami, director de fotografía de *Carlos Cruz Diez*...

pintor, intenta integrarnos dentro de la obra. Con sonidos de percusión nos deslizamos por las fisicromías, por sus ritmos, colores y movimientos.

Ambos artistas insisten en la importancia del color. En los mesones del taller el líquido rojo se desparrama generosamente para luego transformarse por la intervención del artista en equilibradas líneas. El azul fluye como un afluente de luz vibrante y oscura y montones de verde líquido se deslizan sobre la madera.

Al final del recorrido por la vida y obra de Carlos Cruz Diez, la cámara de Roche se instala en un espacio abierto, en un parque, para registrar la naturaleza intervenida por los colores. Vemos la naturaleza a través de las cabinas de cromosaturación instaladas

por el artista cinético para invitar al espectador a buscar su propia percepción del color. Esta vez el sonido directo del taller cede a los sonidos de un lugar abierto y natural, donde el propio Roche, con el grabador y el micrófono, cual hombre-orquesta, entre la realización y la participación, graba la voz de Cruz Diez y de su esposa. La imagen en plano medio de un Cruz Diez integrado al color azul de una de sus cabinas intenta traducir la comunión del artista y su obra.

Sobre el particular trabajo con la banda sonora y su relación con las imágenes, dice Alfredo Roffé:

Consciente o no, pero con indudable talento, crea una banda sonora que es un constante desmonte de las alturas a las cuales se infla la ima-



Portada del *press book* de la película diseñado por Cruz Diez

gen. Así, en plena acción fisicromística, oímos una conversación sobre la tortugueta y su lechugueta, o una risotada ahogada, o bastardos rumores cotidianos. Los ruidos son cuidadosamente seleccionados y mezclados para proporcionar el antídoto preciso. En ocasiones, el comentario brota de la imagen: el *zoom* que busca presuroso la manchita en la corbata del artista. Hacia el final, con las tomas de las cabinas de cromosaturación, de pronto se utiliza una música electroacústica que sobre las imágenes azules negras del bosque evocan una atmósfera de origen del mundo... (Roffé, 1971: 31).

Como un buen maestro que ha cumplido con su trabajo y que aspira a que otros hombres no lo sigan sino que creen sus propios criterios y búsquedas, Carlos Cruz Diez cierra el documental con su hija en brazos y estas palabras para aquellos que quieran seguir los caminos del arte: “Yo no aspiro a tener seguidores. Lo que me interesa es que mis ideas engendren otras ideas, aunque sean contrarias. El pensamiento tiene que evolucionar. Por principio, cada generación tiene que poner en duda todo concepto establecido. Es el mecanismo de la evolución de las ideas”.

EL INDIO FIGUEREDO: ENTRE CUERDAS Y VERSOS

El Indio Figueredo es uno de los documentales con mayor fuerza poética de Luis Armando Roche. Su madera se nota desde el inicio cuando el director nos ofrece una toma abierta de un horizonte llanero, secundado por la imagen lejana de un hombre caminando al lado de un niño y la voz del artista acompañando sus pasos: “Yo te voy a contar cómo eran las cosas de antes, para que tú sepas de dónde vienes y no se te vaya a olvidar un mañana”. Esa imagen y esa voz integradas a la naturaleza y el telón de fondo de las notas musicales ejecutadas por el maestro nos introducen en su mundo de versos y cuerdas. Y durante todo el documental presenciaremos la yuxtaposición de escenas típicas del quehacer llanero y la ejecución musical por parte del Indio en el arpa y sus acompañantes en el cuatro y las maracas. Al igual que lo hizo con Raymond Isidore, Millán y Cruz Diez, Roche se vale de la voz del protagonista para que sea él mismo quien hable de su oficio. Con esa fuerza oral que caracteriza a los habitantes de los llanos, Ignacio Figueredo nos cuenta las anécdotas de sus primeros pasos artísticos, y mientras escuchamos su voz, observamos las tomas de un arpa solitaria en una habitación con el sonido producido por el vuelo de la memoria hacia la infancia del Indio Figueredo. También vemos un arpa navegando en un bote sobre un río, empujado por los brazos de un jovencito. Ambas escenas logran integrar al llano y la música en un acto visual poético. La explanada, el horizonte que en las pam-

pas se hace más infinito y donde el hombre se hace cada vez más pequeño y mortal, sirve para acompañar los versos del artista: “En el llano no hay arriba ni hay abajo, ni antes ni después. Cuando creo que estoy yendo puede ser que esté volviendo”. Todo el documental está compuesto de imágenes típicamente llaneras, de las faenas del campo, de las labores domésticas, y en medio de ese día a día, la música para sublimar el alma y la dura faena.

Roche insiste en proyectar las manos del Indio Figueredo en primer plano, en un intento de atrapar la maestría del arpista. Asimismo, se inclina en mostrar en cuadros completos al grupo de los músicos. Los versos de amor que el Indio recita son acompañados por los rostros sencillos de las mujeres del llano: “Hoy te quiero y hoy te olvido, pa’ recordarte mañana, que si me quedo contigo, yo pierdo y tú nada ganas”.

El proceso de herencia y aprendizaje de la música en el llano que se demuestra en el documental es expresado por el realizador de este modo:

En el documental vemos cómo el ciclo musical es paralelo al de la naturaleza. El Indio le transfiere sus conocimientos musicales a un pequeño arpista de nueve años (...) y así se perpetúa el ciclo musical. A la vez, el ambiente natural sigue un inexorable ciclo de lluvia y sequía, vida y muerte, que se repite insistentemente año tras año (Armas y Márquez, 2004: 58).

Con el llano al fondo y un niño tocando el arpa al lado del maestro, observamos el testimonio visual y auditivo de la herencia musical llanera. La cámara de Roche se aleja de estas tierras ricas en mitos y tradiciones para cerrar con una toma aérea de un atardecer llanero.



El Indio Figueredo

DICEN QUE MÉRIDA NO ES UN PUEBLO

Dicen que el cine es como un sueño. Luis Armando Roche mantiene que el cine es sugerencia, no evidencia. En *Mérida no es un pueblo*, el cine es un sueño, pero también es magia, es “construcción sobre la realidad”, tal como lo propone el mago del estafalario automóvil rojo que transita los áridos y derruidos caminos de un lugar que no parece pertenecer a ninguna parte, mientras un grupo de niños lo sigue, seducidos por el sonido de la música de circo. El mago los invita a presenciar algo asombroso: el nacimiento de su hijo. El hijo del mago no nace del vientre de una mujer sino de un baúl de madera. Nace producto de una explosión. El arte irrumpe como ser maravilloso.

En *Mérida no es un pueblo* la búsqueda de Roche sigue los pasos de un artista contemporáneo que se vale de la máscara y del disfraz para reinventarse. El artista es Manuel Mérida, sus rostros son muchos. La cámara recorre las calles de La Pastora, recordando la Valencia natal de Mérida, un parque infantil, los pasillos y el aula de una escuela y al fondo escuchamos risas infantiles. Es el niño artista que va creciendo hasta convertirse en el hombre de los rostros. Manuel Mérida es el disfraz, las trampas del arte, es el collage, es la modernidad tecnológica, pero también los sueños. Es el surrealismo introduciendo una vaca en un bar. Una vaca que nos remite al cine del admirado Buñuel. Es el artista que frente al espejo se convierte en otro yo y se encuentra con su otro. Es el yo versus el otro frente al espejo y debajo de la máscara. Artista de múltiples rostros: luchador, payaso, hombre sin rostro y hombre bomba. Es el artista y su carga explosiva.

Mérida no es un pueblo es un cortometraje surrealista que explora las miradas de Manuel Mérida, artista plástico venezolano, colaborador en algunos proyectos fílmicos de Roche. En este documental se combinan elementos de video, sin los medios digitales actuales, efectos especiales y la utilización de imágenes de anteriores trabajos de Roche e imágenes de archivo. Roche asume este trabajo como algo ciertamente liberador:

con la colaboración de Manuel Mérida logré liberarme del yugo didáctico del cine sobre el arte. El automatismo del azar, “adorado” por el maestro Buñuel y los surrealistas, me sirvió para descubrir esos collages: libres, sabrosos, freudianos y a veces deliberadamente incomprensibles y crípticos (Armas y Márquez, 2004: 61-62).

Al final de esas exploraciones surrealistas, la película se rompe, producto de la explosión. El artista vuelve al baúl de donde salió. La explosión mágica que lo vio nacer lo atrae a un final explosivo.



Afiche de *Mérida no es un pueblo*

Mérida no es un pueblo es volátil, es surrealista, es un tango y una vaca nocturna.

El amor le permite a Raymond Isidore transformar desechos en objetos artísticos. El humilde barrendero francés cree en las voces de los espíritus y en la intencionalidad de los colores. Mucho más técnico y científico, pero no por esto menos poético, Cruz Diez busca en el juego y en la disposición de los colores un sentido contenido en el arte. En medio de la risa y la espontaneidad de Millán, los colores irrumpen como una explosión de vida y celebración. Los sonidos de

las cuerdas del Indio Figueredo recorren las distancias llaneras junto a los versos populares transmitidos por las voces del viento, mientras el rostro de un hombre se desdibuja hasta ser el rostro de muchos y de nadie. El amor, el color, la música, las reinventones del arte son parte de la búsqueda de la poesía cotidiana. La búsqueda aleja al hombre de la conforme comodidad. Le permite plantearse nuevos mundos y aristas de realidades propias dentro de una realidad general y cotidiana. El arte siempre ha estado dentro de esa búsqueda. El arte permite la creación de otros mundos y posibilita el reflejo de miradas particulares. Tres de los personajes documentados por Luis Armando Roche son artistas plásticos, otros son músicos y uno de ellos es un cuidador de cementerios; todos encontraron en el afán artístico un lugar donde mirar y encontrarse.

EL LOCO AMOR

Eduardo Linacero, el personaje de *El pozo* del novelista uruguayo Juan Carlos Onetti, se refiere, en uno de los pasajes de la novela, al amor como algo maravilloso y absurdo que visita, inexplicablemente, todo tipo de almas. André Breton, el padre del surrealismo, apostaba por el poder transformador de lo que él llamaba el *amor loco*. Tal vez a Raymond Isidore, el humilde enterrador de Chartres,

no le interesó saber quiénes eran estos intelectuales que teorizaban sobre el amor, sin embargo, supo manifestar en hechos tangibles el amor que sentía por su mujer. Con Raymond Isidore, Roche comienza lo que será una constante en su obra: la búsqueda de la manifestación del loco amor. Si hacemos un recorrido por toda su producción audiovisual comprobaremos esta aseveración. El loco amor es el que insta a Julieta a viajar junto al inestable Jacinto en *El cine soy yo*. Por amor, Magdalena Sarrazin (Marilda Vera) traiciona a su amante (Vladimir Bibic) para ayudar a escapar a Gaspar Urbietta (Orlando Urdaneta) en una peligrosa huida de las bandas de contrabandistas en *El secreto*. Es el desborde de la pasión el que arroja a Ana Villahermosa (Dora Mazzone) a cruzarse en el camino del aventurero Aimé Bonpland (Roy Dupuis) en *Aire libre*, para luego alejarse de su lado, al comprender que Bonpland no es un hombre de ataduras. El recuerdo del viejo amor de Emilio (Asdrúbal Meléndez) en *Yotama se va volando* lo mantiene aferrado a la vida hasta que cruza el mar de la muerte. Guiado por el mismo canto *del amor más allá de la muerte*, el canto de Lola (Marina Dusmet), la amante del joven Bach (Daniel Roschpkin), en el tránsito ficcional de *Bach en Zaraza*.

El amor es absurdo y maravilloso, también es transformador. Su



Raymond Isidore..., escultura "La mujer amada". Foto: LA Roche

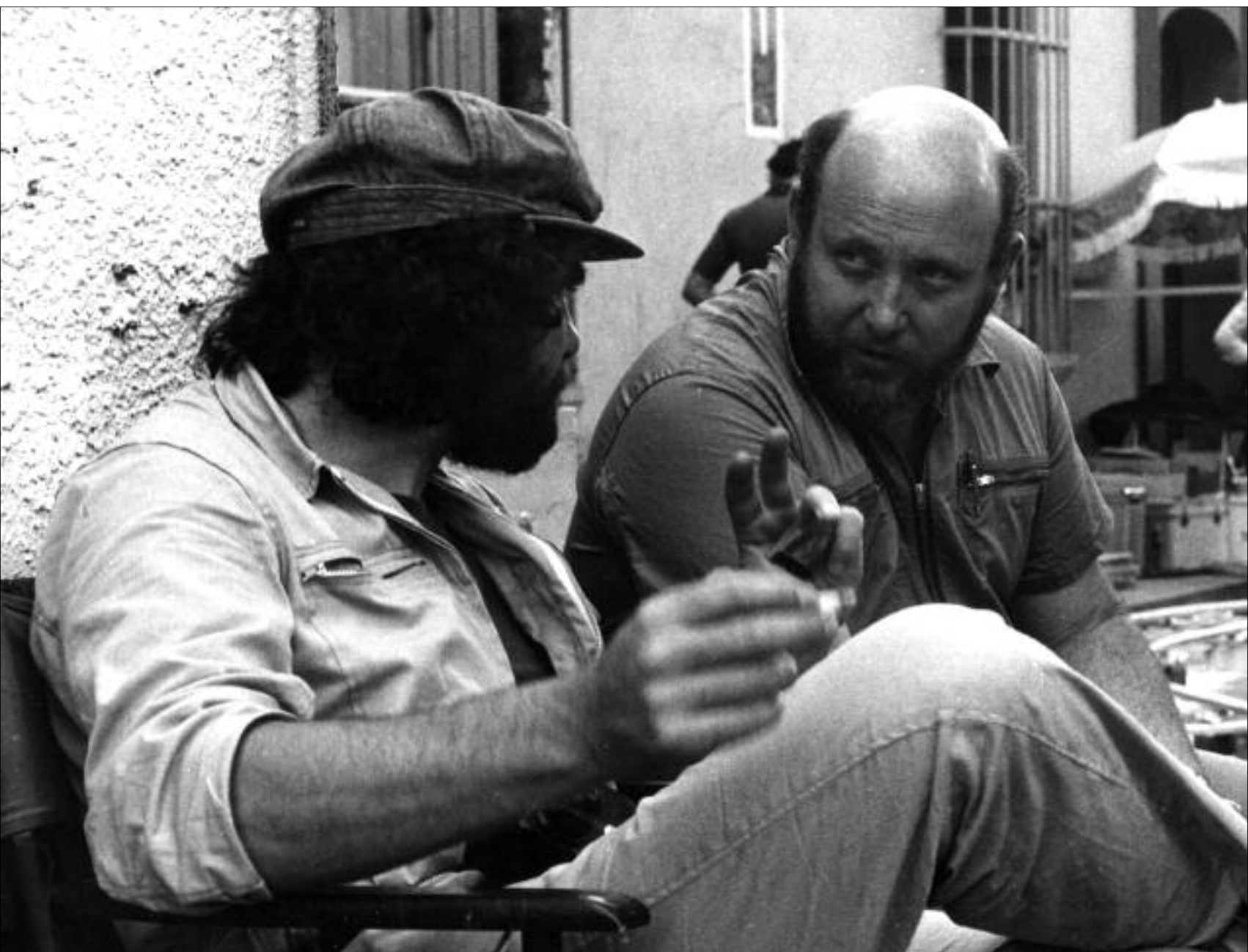


Bach en Zaraza

paso produce la sonrisa y regenera fuerzas perdidas. El amor que Julieta (Juliet Berto) deposita en el joven corazón de Manuel (Álvaro Roche), el amor y la ternura que el niño ha necesitado entre tanta ausencia, hacen renacer en el pequeño la esperanza del hallazgo materno. En el caso de Jacinto (Asdrúbal Meléndez), él no corresponde completamente a la joven francesa. Al no existir retroalimentación entre Julieta y Jacinto, ella parte. Manuel también parte, quizás en la búsqueda del amor, de su madre, de sí mismo. Tal vez lo encuentre más adelante, en *Yotama se va volan-*

do, donde nos topamos con la historia de un abuelo viajero que visita a su nieto muchos años después de una abrupta despedida. Para el momento del reencuentro, Manuel (Edgar Ramírez) está enamorado de Lucía (Martha Tarazona), una joven actriz de teatro. Y Emilio, quien, según todo parece indicar, es el mismo Jacinto de *El cine soy yo*, vive añorando el recuerdo de una mujer que ya no está.

El cine soy yo se estrenó en 1977 y fue coproducida entre Venezuela y Francia, estableciéndose como la producción más costosa



Con Jimmy Glassberg, director de fotografía de *El cine soy yo*

de su época. Es una *road movie* en la que Jacinto, un *toero* de oficio, se hace proyccionista y se dedica a recorrer los rincones del país en un automóvil acondicionado para proyectar películas. Junto a Manuel, un niño huérfano que se le une en la aventura, y Julieta, una viajera francesa que encuentra en el camino, Jacinto recorrerá el país tras la ilusa pretensión de hacer una fortuna proyectando películas. El amor, el desamor, la búsqueda de lo perdido, la incomunicación, los encuentros y desencuentros son parte de los elementos presentes en esta película en la que el cine también es protagonista. En *El cine soy yo* el viaje y el loco amor son los centros motores que generarán las situaciones vividas por los tres disímiles personajes.

El personaje de Julieta es un ser de espíritu libre que busca poetizar la realidad, como buena parte de los personajes rocheanos. Julieta es etérea, fresca, alegre, vital. Juega como una niña al lado de Manuel. Los dos personajes son espíritus libres. Jacinto no logra integrarse a ellos. Jacinto es egoísta, receloso y machista. El espíritu sublime de ambos personajes está lejos de atraer al hombre que vive más anclado y preocupado por la realidad. Ante la diferencia de miradas entre Jacinto y Julieta, los dos fijan posiciones y se plantan ante una realidad que los separa. Jacinto propone: “Tú tienes que someterte un poco”. Julieta se reafirma como un sujeto buscador de libertad: “Yo quiero mi libertad, ¿comprendes?”. Jacinto responde lacónico y seguro: “No comprendo”.

Una vez más la imposibilidad del encuentro y la comunión del amor. El legendario pasajero sigue su tránsito por otros caminos, alejado del proyccionista y de su ballena auto-visual. Jacinto sólo puede escapar de la realidad a partir de la fantasía del cine, pero las películas, como el amor y las canciones, también tienen su final, y tal como lo registran Armas y Márquez: “la realidad se impone a la fantasía frente al fracaso de la empresa de Jacinto y la pérdida afectiva de sus compañeros de viaje. Jacinto cierra el círculo, o el ciclo, con su voz en *off* como vendedor de hierbas, igual que al inicio del filme” (2004: 76-77).

En presencia de un ambiente abierto y completamente natural, vemos a Julieta deshojar una flor y luego entregar a Manuel unas semillas de peonía, útiles para alejar las malas influencias, según las creencias populares. Julieta pone las semillas en las manos de Manuel, luego se va. Jacinto se entera de su partida por los labios de Manuel. La ruptura de la relación entre los tres ya está vaticinada desde que el auto-ballena comienza a deteriorarse y la proyección de películas no produce dinero. El carácter de Jacinto se amarga,



El cine soy yo. Foto: Eddie González

la sonrisa de Julieta se va extinguiendo poco a poco y casi sin darnos cuenta estamos en presencia de un rostro que sólo sonríe para el niño. Progresivamente se va produciendo el quiebre en la relación amorosa entre Jacinto y Julieta y el resquebrajamiento de la camaradería entre el hombre y el muchacho. Jacinto, a su vez, sufre un proceso gradual de descontento y amargura ante el inminente y anunciado fracaso. Para ilustrar el estado de conflicto, ruptura y final existente entre la pareja, Roche nos coloca frente a una pelea de gallos en la que son partícipes Julieta y Jacinto como apostador. La pelea de gallos es el detonante para que Julieta estalle y se lance a la arena, como poseída por la fuerza visceral del violento espectáculo. Luego, ambos aparecen forcejeando en medio del campo de batalla, como sustituyendo a los gallos sobre la arena. Sobre esta escena y la ruptura de la pareja de viajeros, Nikita Harwich escribe:

Jacinto es, en el fondo, un débil y, sobre todo, un egoísta (...) La muchacha se deja inicialmente conquistar, pero pronto comprende que Jacinto es un personaje en el cual no se puede confiar. La complicidad que antaño unía al niño con el *toero* enlaza ahora a la joven francesa con el muchachito. ¿Pero qué pueden hacer ellos cuando se desata la violencia? El sangriento espectáculo de una pelea de gallos, revelación de la violencia en su estado original, marca el punto de ruptura. “La sagrada familia” se separa. Jacinto amanece solo (Harwich, 1977: 3).

Se produce el quiebre, el distanciamiento. Pareciera que Jacinto está condenado a vivir, por decisión propia, en la soledad de su quehacer itinerante. Todo parece indicar que él vive un autoexilio interior. Julieta se va, fin del loco amor.



Dora Mazzone (Ana Villahermosa) en *Aire libre*. Foto: Rafael Salvatore

El amor entre Magdalena y Gaspar Urbieto en *El secreto* surge del engaño, de la trampa. Sin embargo, como tradicionalmente suele suceder en el cine, el timador, en este caso la timadora, se enamora de su supuesta víctima y ambos viven a plenitud el efímero y atolondrado loco amor que se cruzó en la frontera de sus caminos. Gaspar Urbieto, un anodino tipógrafo de la ciudad de Maracaibo, emprende un viaje de negocios hacia Colombia. Al regresar, y sin saberlo, se ve implicado en un caso de contrabando de oro. Detenido, y sin otra opción para salir del embrollo en que se metió, es usado por las fuerzas del orden como carnada para atraer al líder de la banda de contrabandistas y así proceder a la desarticulación del grupo mafioso. La rutinaria vida de Gaspar Urbieto se ve brus-

camente alterada al encontrarse, sin proponérselo, implicado en la vieja lucha entre la ley y el crimen. Además del enredo entre policías y contrabandistas, Gaspar vive un fugaz romance con Magdalena Sarrazin, una mujer que conoció en medio de su detención. Una vez más el loco amor aparece como manifestación sublime en el cine de Roche.

En *Aire libre*, Ana Villahermosa, una mujer extrovertida, desafiante, proveniente de las clases pudientes de la Venezuela colonial, se lanza a la conquista de Aimé Bonpland. Ambos amantes viven una relación a hurtadillas entre las exploraciones de los dos viajeros europeos y el reconocimiento de otras realidades y maneras de entender el mundo. Ella rompe con las convenciones y las buenas

maneras. Ana es la pasión. Aimé y Ana son el encuentro del loco amor fugaz como las estrellas que ambos amantes observan cuando tienen sexo a cielo abierto. Sin embargo, Ana, al igual que Julieta, se aleja del camino cuando entiende que Bonpland tiene otras brújulas y otros nortes. Ambas mujeres son seres independientes, con decisiones propias, dueñas de sus vidas, que saben cuándo partir y cuándo volver a comenzar. Julieta se va, Ana se va. Todas las mujeres de Roche son fuertes, vitales, poseedoras de una ternura y una fuerza arrolladoras que no se detienen ante las adversidades de la vida. Son mujeres tiernas y emancipadas al mismo tiempo. Se enamoran, se entregan, pero también saben partir sin mirar atrás para no convertirse en estatuas, para no transformarse en sal. Yotama es un buen ejemplo de estas mujeres.

En *Yotama se va volando* Roche se aleja del renombre de las celebridades y los grandes espacios naturales para alojarse en un pequeño apartamento ciudadano junto a un personaje marginado y desconocido: Yotama (Beatriz Vázquez), una mujer que empujada por la adversidad se involucra en un asalto frustrado en un restaurante caraqueño y al verse acorralada por los organismos de seguridad opta por el secuestro de una familia para salir del trance. En un vuelco intimista, Roche vuelve con mayor insistencia a la búsqueda de ese ser común que tanto le atrae. En *Yotama se va volando* se congregan las inquietudes que han caracterizado a este cineasta caraqueño: la búsqueda del ser común excepcional, el viaje, el loco amor, la presencia del espejo como ente que nos mira y nos enfrenta.

Yotama también podría decirse “yo te amo”. ¿Juego de palabras? Así lo entiende Manuel cuando le comenta a su novia Lucía: “Yotama suena como a ‘yo te amo’”. Pero detrás de Yotama hay dolor, injusticia, hay descreimiento hacia el hombre, hacia la sociedad que la condena al rincón de los no admitidos. Seres de los que la sociedad se reserva el derecho de admisión, pero ellos irrumpen en los lugares negados. Robando, secuestrando, otras veces matando y algunas otras muriendo en el intento. Yotama es uno de ellos, de los que son obligados a desenvolverse como delincuentes sin salidas. Sin embargo, Yotama es un ser que va más allá de la noción de delincuente. Es un personaje cargado de malos recuerdos y peores cosas, como una violación sufrida cuando era una adolescente; pero en el fondo de esa mujer conflictiva hay un sujeto que ama y necesita ser amado. Todo lo que necesitas es amor dijeron los Beatles y Yotama no es la excepción; así lo entiende el viejo músico Emilio, quien comparte ciertas afinidades con

la mujer que irrumpió violentamente en sus vidas, como el hecho de que ambos provienen de un mismo lugar de origen. Emilio, poco a poco, se va acercando al ser humano que está escondido detrás de la secuestradora. Los personajes sufren grandes transformaciones tras esa convivencia forzada.

Yotama y Emilio comprenden con un dejo de tristeza que su encuentro fue tardío, que ya no hay tiempo, que las brújulas también se cansan y envejecen y sólo quedan para señalar un único camino, el de la muerte. Emilio muere, y en un acto de comunión íntima, Yotama se traga parte de sus cenizas, tal vez en un simbólico intento de retención espiritual del viejo que escuchó su corazón. El resto de Emilio es esparcido desde el balcón del apartamento sobre una ciudad que celebra el porvenir del año nuevo.

Yotama, como personaje, pertenece a esa inquietud planteada reiteradamente por el cineasta: “En mi cine siempre he tratado de mostrar personajes del común, de los estratos sociales bajos, si puede decirse así, que sean excepcionales y que yo pueda revalorizar” (González, 2004: B-6). El constante intento de revalorización por parte de Roche es manifiesto en este largometraje, Yotama es una delincuente que actúa fuera de los parámetros de la ley, sin embargo, por otro lado, es un ser a quien la sociedad ha desplazado hacia el margen de la abyección, a ese lugar de lo otro, lo prohibido, lo excluido. Ese lugar que perturba y produce rechazo. El dilema sobre Yotama lo plantea el propio Emilio ante la intolerancia y mezquin-



El secreto. Foto: Jorge Cruz Delgado



dad social de su nieto: “Hipócrita, injusta, grosera, insolente, sobre todo injusta es nuestra sociedad, ella viene de allí”. La mujer secuestradora, la que apunta con un arma y es capaz de cometer un atraco y secuestro; esa misma mujer armada y agresiva es capaz de llorar frente a una historia de dibujos animados.

El loco amor, ese que es capaz de transformar el mundo, logra en este filme limar las asperezas, resolver diferencias y acercar lugares opuestos. Los secuestrados y la secuestradora viven cada uno y a su manera su propio proceso interno, su drama. Yotama, la secuestradora, es atormentada por los recuerdos de las vejaciones sufridas. Emilio vive recordando con nostalgia a la mujer que amó hasta que su inesperada muerte, ocurrida dentro del apartamento, se lo lleva a lo que él espera sea el encuentro con su amada. Manuel aún no ha podido perdonar al abuelo por lo que entiende como un abandono cuando éste se fue a Europa. Entre reproches, anhelos y temores convivirán los habitantes del apartamento y sólo el loco amor, el que se encuentra como un refugiado en los corazones de estos personajes, logrará despertar entre ellos la comprensión y aceptación del otro.

Mucho más fresca, más joven y nada conflictiva es la expresión amorosa en *Bach en Zaraza*. Recreando a un muy joven Johann Sebastian Bach al lado de una guapa Lola, Roche nos presenta a esta pareja de amantes en su cortometraje *Bach en Zaraza*. Aprovechando las coincidencias musicales que músicos profesionales como Abraham Abreu hallaron entre las composiciones de Bach y algunas piezas llaneras, Roche y su equipo se dieron a la tarea de recrear un improbable y fantástico paso de Lola y el famoso músico europeo por Zaraza. En ese lugar, mítico y exótico para ellos, encontrarán semejanzas entre los acordes del clavecín y el arpa, el cuatro y las maracas.

En las películas de Roche el amor funciona como agente de



Yotama se va volando.
Fotos: Ezequiel Korin

exploración de los personajes. A través de él cada personaje exterioriza su interioridad, se afirma o se niega ante la posibilidad del encuentro con el otro. Permite la reafirmación del otro como ser de la búsqueda. El loco amor surge en el tránsito de los personajes rocheanos. Julieta irrumpe en un paraje solitario y natural como una aparición simpática y al mismo tiempo extraña. Un ser venido con otra lengua, desde otro punto del mundo a intentar habitar el mundo personal y egoísta de Jacinto. De la misma extraña mane-



Ana y Bonpland (Roy Dupuis). Foto: Rafael Salvatore

ra en que surge, desaparece. ¿Acaso juega Roche con la aparición y desaparición de los personajes como en el mundo de Alicia? Julieta y Magdalena parecen responder que sí. Julieta es encontrada en un lugar natural, rodeada de árboles; Magdalena es hallada al cruzar la frontera, en ese simbólico lugar del encuentro de los contrarios: de la realidad con la ficción, del sueño con la vigilia, de lo sublime con lo grotesco.

En el cine de Roche el discurso amoroso no es convencional, al contrario, es transgresor. Ana y Aimé Bonpland violentan normas de la época, Magdalena y Gaspar mantienen una relación furtiva. Pero el amor también es fracaso. Hallazgo y pérdida. Así se manifiesta en las relaciones entre Jacinto y Julieta, Gaspar y Magdalena, Ana y Bonpland y el encuentro a destiempo entre Yotama y Emilio.

Encontrados y desencontrados, los amantes en el cine de Roche

son seres perseguidores del amor. Amores efímeros, amores libres, amores eternos. En cualquiera de sus presentaciones, el amor es una de las obsesiones rocheanas. Cualquier modo o forma que manifieste su presencia es motivo de inquietud para este realizador. Una casa hecha por amor, el taller de un artista que comparte el trabajo con su familia, un pintor al lado del mar y de su compañera, un poeta del llano dedicando versos y canciones a su esposa, un músico con su cuatro y su esposa a un lado, una actriz y viajera francesa enamorada de un proyccionista de cine, un niño sonriendo al amor de la actriz, Magdalena arriesgando su vida para salvar a su amante de la muerte, Ana y Aimé debajo de una sábana de estrellas fugaces, Bach amando a Lola, Emilio respondiendo una llamada de muy larga distancia, Yotama y su compañero frente a la muerte, Manuel y Lucía frente a la vida.

EL VIAJE. ODISEO SE NIEGA A REGRESAR A CASA

*Quería quedarme, pero es preciso que continúe.
He soñado que sería el fin del viaje.
Pero es extraño, mi fin es mi principio.*

La mirada de Ulises, 1995

THEO ANGELOPOULOS

Hay hombres cuyas vidas han transcurrido entre barcos, sobre mares y bajo las rutas de un destino que muchas veces buscan y otras veces desprecian. Son hombres para quienes la vida sedentaria no es el *leit motiv* de su existencia. Estos hombres son los viajeros. Muchos de ellos se han hecho famosos a partir de sus recorridos, hazañas y fracasos. El mítico Odiseo que en su regreso a Ítaca debió enfrentarse a trampas de mujeres en formas de sirenas, al posesivo amor de la reina de una isla y al más embravecido de los dioses marinos; el navegante Colón, quien fuera a buscar especias por encargo y se encontrara, sin saberlo, con un nuevo y vasto continente; el barón Alexander von Humboldt, quien prefirió las exploraciones en nuevas tierras a las comodidades de su alcurnia europea; y nuestro Francisco de Miranda, a quien no le bastó el pequeño detalle histórico de formar parte de la Revolución Francesa, sino que se fue a Rusia, se hizo amante de una emperatriz y volvió a su tierra empujado en empresas libertarias para terminar sus días confinado en una celda y sus restos desaparecidos en su último viaje hacia la muerte. El viaje, motivo constante en el arte, en los recovecos literarios y en los inventos del cine, siempre ha acompañado al hombre y a los cambios mundiales. Primera opción en conflictos bélicos, una alternativa ante situaciones económicas difíciles. Solo o colectivo, con o sin pasaporte, el viaje siempre le ha permitido al hombre la oportunidad de reinventarse.



El pueblo de San Salvador de Paúl

En la obra fílmica de Luis Armando Roche el motivo del viaje es una presencia insistente. Desde el documental *La bulla del diamante*, realizado conjuntamente con Jean Jacques Bichier, hasta su último largometraje, *Yotama se va volando*, el viaje es el recurso que permite a sus personajes buscar atajos, asideros y escondites. En *La bulla del diamante* la cámara del entonces joven cineasta nos traslada hasta las tierras de San Salvador de Paúl en el Amazonas venezolano para mostrarnos la realidad itinerante y azarosa del minero. Su nómade estilo de vida, la fortuna efímera que siempre escapa de sus manos y las penurias que padecen en la búsqueda de las piedras preciosas. La bulla del diamante se denomina al fenómeno de desplazamientos y asentamientos de mineros que al enterarse de la existencia de un lugar donde se abre la posibilidad de la explotación, van tras su búsqueda, dejando el terreno anteriormente habitado y explotado en el vacío del silencio y el abandono. Para Roche su documental “tiene que ver con el interés del ser humano que busca, la búsqueda eterna (...) En todo caso, los mineros buscan la fortuna y ese ilusorio diamante perdido” (Armas y Márquez, 2004: 49). La búsqueda del diamante permite el surgimiento de un submundo que gira alrededor de un sol que muchas veces no es brillante. La prostitución, la explotación de los mineros por parte de los compradores inescrupulosos de las joyas en bruto, las condiciones sanitarias precarias y el encarecimiento de la vida son parte de las adversidades que habitan con los perseguidores de la fortuna. Roche logra, a partir de imágenes y entrevistas, mostrarnos el día a día del minero desde el comienzo de su jornada, pasando por las transacciones comerciales y los mecanismos de entretenimiento de los que se valen estos hombres para pasar sus ratos de ocio, como el sexo pagado, uno de los pasatiempos más costosos de los mineros. Entre rancheras vemos los rostros y cuerpos de las prostitutas. Para acercarnos a la realidad de las trabajadoras sexuales en las poblaciones mineras, el documental nos ofrece una entrevista con una de estas mujeres, cuyo abandono del marido la obligó a formar parte del submundo prostibulario. El documental cuenta, además, con la presencia de un particular entrevistado: Henri Charrière, mejor conocido como “Papillón”, el célebre escapista de los sistemas carcelarios franceses ubicados en las islas del Caribe. Papillón, quien en algún momento de su aventurera vida estuvo ligado al tráfico de diamantes, sirve como fuente de información para hablarnos del minero, su cotidianidad, sus anécdotas, y el brillo efímero de sus hallazgos:

Una película venezolana de proyección universal.!



CHABONO FILMS C.A. CARACAS



DIMAGE-FR3 PARIS PRESENTAN

JULIET BERTO

Presentando a

ALVARO ROCHE

en el papel de "MANUEL"

Sonido ANTOINE BONFANTI
Montaje GIULIANO FERRIOLI
Música MAURICE REYNA
Escenógrafo MANUEL MERIDA

EL CINE SOY YO

**ASDRUBAL
MELENDEZ**

Fotografía JIMMY GLASBERG
Guión de LUIS ARMANDO ROCHE
y FABRICE HELION
Dir. de Producc. ROBERTO REMORINI
Productor Ejec. ALFONSO HENRIQUEZ

COLOR

★ UN FILM DE LUIS ARMANDO ROCHE ★

Distribuye **MDF**



El cine soy yo. Foto: Eddie González

La entrevista a Papillón, aunque a veces rompe la narración, es un testimonio que aclara y magnifica la situación. Éste se ha dado cuenta, como otros, de que la riqueza no está en la extracción del diamante sino en la explotación de los servicios para los mineros. De allí vemos el surgimiento de toda una infraestructura que prospera en medio de la miseria, desde el transporte aéreo, las ventas de equipo y herramientas, la alimentación, el juego y la prostitución, que sirven de sustentación a esa locura del minero para gastar todo lo que consigue y quedarse sin nada y volver una y otra vez a empezar de nuevo. Es la versión tropicalizada de Sísifo hecha realidad (Blanco, Restifo y Valero, 1990: 35).

El minero es un viajero con poco equipaje y con destinos inciertos. Él va donde vaya la bulla. Su estadía es momentánea, dura

mientras el sonido de una nueva bulla lo seduzca. Ni hoteles de lujo ni estadía cinco estrellas. El minero sigue su camino y en muchos casos el único vestigio de fortuna son los dientes de oro que lucen algunos de estos improvisados viajeros.

La voz en *off* que narra la película entusiasma a Jacinto, el personaje principal de *El cine soy yo*, quien asiste a la proyección del documental: “su destino es perseguir toda la vida las nuevas bullas. El minero abandona toda estabilidad del momento y parte en búsqueda de la aventura y la fortuna”. En esta escena del documental integrado al filme *El cine soy yo*, Luis Armando Roche aprovecha todos los recursos para mostrar el cine dentro del cine, y dentro del

cine, al proyccionista. Es tan importante el discurso del metacine en la propuesta rocheana que a Jacinto se le ocurre la idea de hacerse proyccionista de películas precisamente cuando ve *La bulla del diamante* y escucha la voz del locutor sobre el ser minero: “su destino es perseguir las nuevas bullas”.

Y Jacinto se va a perseguir su propia bulla. Jacinto, al igual que el minero, es un personaje inestable. Siempre está en la búsqueda de un nuevo oficio que le permita ganarse la vida. Podría decirse que este personaje es un trotamundos del alma, un sujeto que necesita la reinención para replantearse a sí mismo. El viaje le sirve de excusa para buscar otros caminos. Una búsqueda plagada de fracasos. Manuel, su compañero de aventura, es un niño huérfano para quien este viaje representa la búsqueda de la madre. Con Julieta, la aventurera francesa, se completa la trilogía. Los tres personajes van cada uno dentro de su búsqueda y dentro de una ballena,

cual parodia surrealista de un relato bíblico. El viaje en *El cine soy yo*, como lo ha expuesto el propio realizador, es un viaje interior. Cada personaje tiene una búsqueda y también una huida. Jacinto busca una ilusoria fortuna, pero, tal vez, en esa búsqueda esté huyendo de sí mismo. Manuel busca el seno materno y cree hallarlo en Julieta. Ella busca el amor y la libertad y desaparece porque el lugar del amor y la libertad siempre es un horizonte. Más adelante, Manuel, al igual que Julieta, abandonará a Jacinto y emprenderá su propio recorrido, quizás siguiendo los pasos de ella. Jacinto se quedará solo como un viajero en un mundo perdido.

Perdidos parecen los pueblos que los proyccionistas ambulantes recorren en su itinerante empresa, lugares remotos, rezagados de una bonanza petrolera que nunca pisó sus calles, más allá de la representación de algunos políticos de provincia que visitan, fugazmente, estos rincones del país para hacer campaña electoral



Julieta Berto y Asdrúbal Meléndez en *El cine soy yo*. Foto: Eddie González

y cuya apatía, por parte del pueblo ante su visita, es retratada por Roche en una escena donde el proyccionista es obligado, por los esbirros de los candidatos, a suspender la función que está entreteniéndolo al pueblo y evitando que la gente asista al llamado de una concentración partidista. Estas poblaciones son imágenes de la paradoja de un país petrolero, y aun cuando este filme no tiene una intencionalidad política, refleja parte de lo que somos, y en ese *ser venezolano* el tema petrolero no puede quedar de lado, Roche así lo admite:

No intento mostrar una denuncia o hacer un filme político. El tema del petróleo lo toco muy por encima, muy poco. En nuestro país ése es un tema que no se puede apartar porque uno está rodeado de petróleo por todas partes y eso tiene un significado dramático. El petróleo es un símbolo de Venezuela y por eso lo toco (s/a, *El Universal* [Caracas], 1977: 1/18).

Para Blanco, Restifo y Valero, estos lugares son vistos como partículas integrantes de un universo en el que predomina la pobreza:

Esos sitios apartados están conformados por maravillosos paisajes naturales y una sucesión infinita de pequeños pueblos. Jacinto y su

ballena audiovisual son el hilo narrativo que permite crear la imagen de un solo pueblo, de pobreza y aislamiento, en la mente del espectador (1990: 37).

Venezuela y la paradójica riqueza petrolera.

En este filme, el realizador se vale del discurso cinematográfico tradicional mexicano como correlato de la historia de sus personajes. De tal modo presenciamos cómo hasta Jorge Negrete quiere emprender un viaje a Canaima. En una escena en blanco y negro y vestido a la tradicional usanza mexicana, Jorge Negrete se planta frente a su enamorada y la increpa con tono altanero: “¿Estás dispuesta a irte conmigo?”, y ante la pregunta admirada y temerosa de la mujer sobre el lugar del destino que perseguirán, él responde: “A Río Negro. Hasta el fin del mundo”. Machista y dominante, la aparición de Jorge Negrete nos da indicios de Jacinto como un Jorge Negrete criollo. Asimismo, en una de las escenas donde Jacinto se pone celoso, aparecen tomas de la película que él proyecta en la que un charro mexicano pelea con su mujer y prorrumpe a toda voz: “¿Quién lleva los pantalones?”. El mismo fenómeno se produce con la intromisión de imágenes de un filme en el que se ve un



El cine soy yo.
Foto: Eddie González

barco armado, se oyen los sonidos bélicos y la cacería de una ballena junto al llanto del animal. La ballena es cazada. A la par de las escenas proyectadas por Jacinto, Roche ofrece tomas de Julieta y Manuel caminando por la playa, lugar donde se encuentran con los vestigios de una ballena que fue a morir a la orilla, y cuando regresan al lado de Jacinto se encuentran con que él está proyectando la película con escenas bélicas. La guerra está declarada. Gracias al metacine, Roche nos va mostrando la historia ayudado por correlatos fílmicos.

Como la guerra fría entre Julieta y Jacinto ya está declarada, la francesa lo abandona y él continúa el viaje junto a Manuel, como al principio, sólo que todo ha cambiado. Manuel está triste y callado, la proyección de cine genera cada vez menos ingresos y Jacinto ha perdido su chispa, optimismo y buen humor. Luego del abandono de Julieta, bajo un chubasco y en medio de un desperfecto de la ballena auto-visual, Manuel discute con el proyccionista para luego desaparecer de su lado. ¿Adónde se va Manuel? ¿A buscar el mar que le propuso a Julieta en la bifurcación de los caminos? “Julieta, por ahí, estoy casi seguro está el mar. ¿Por qué no vamos a buscarlo?”



Orlando Urdaneta en *El secreto*. Foto: Jorge Cruz Delgado

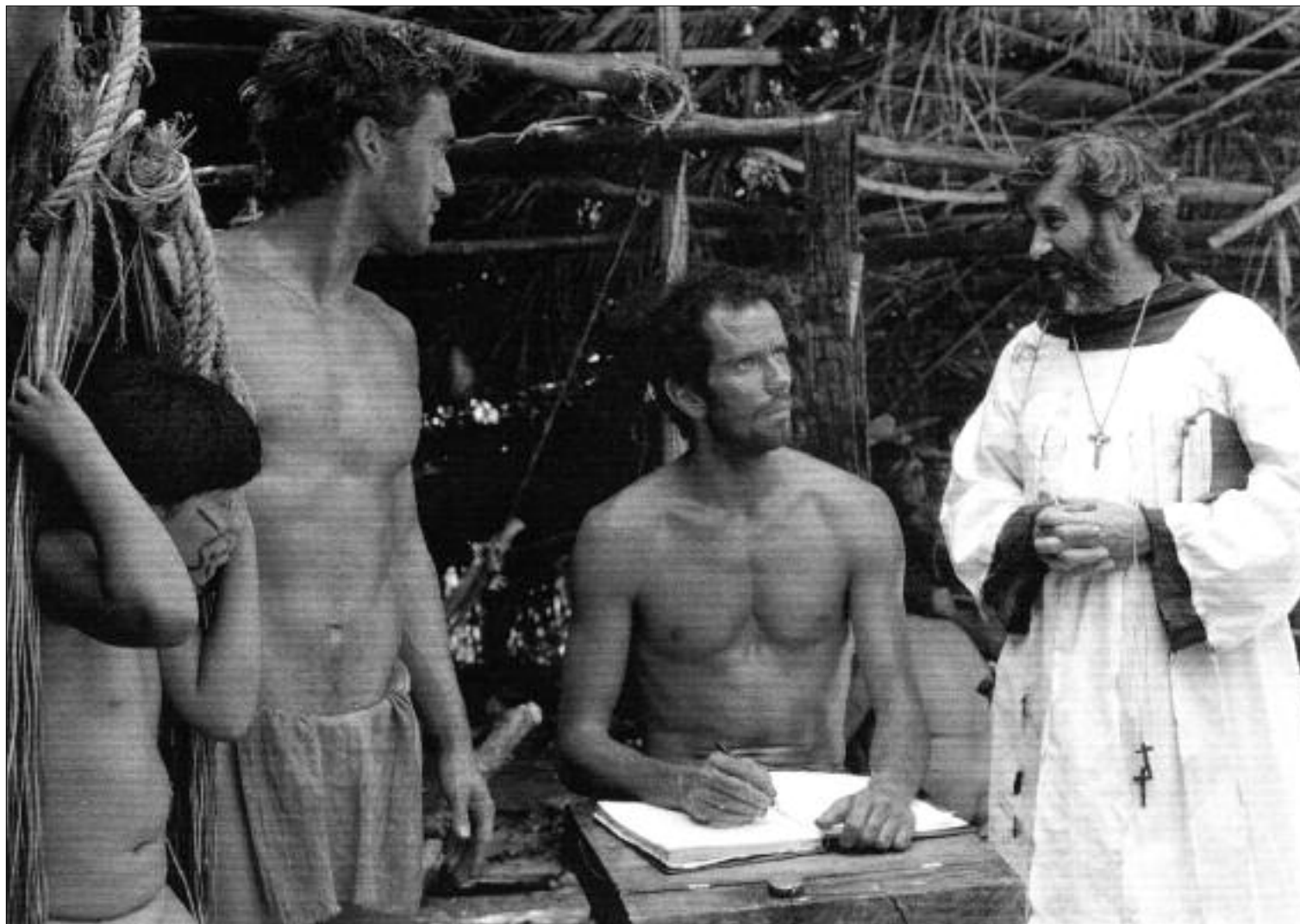


Françoise y Luis Armando en el rodaje de *Aire libre*. Foto: Rafael Salvatore

Antes de la abrupta despedida entre los antiguos camaradas, ambos habían estado en un pueblo minero que nos remite inmediatamente al pueblo fugaz de San Salvador de Paúl, el de *La bulla del diamante*, topándose con la realidad de la existencia de un cine. Nada tenían que hacer en ese lugar, la bulla que los atrajo fue falsa.

Solo, Jacinto comienza su viaje hacia la derrota. Paralelo al proceso de descontento, soledad y fracaso que sufre el personaje, los espacios naturales, al principio exuberantes, coloridos y vitales, van cediendo a grandes extensiones áridas. El azul del mar y del cielo, los pueblos bulliciosos llenos de la energía de los niños, son sustituidos por el ocre desamparado del desierto. A orillas de la carretera vemos un animal muerto. Jacinto ha comenzado a sumergirse en su infierno particular y personal. Sin embargo, no llega a descender completamente porque él es como el ave fénix.

El destino final de la ballena auto-visual y Jacinto es un pueblo solitario, sembrado por torres petroleras y esqueletos herrumbrosos de automóviles en lugares que un día fueron habitados por casas, un pueblo donde llegó *la bulla* y luego de ser explotado fue abandonado. La soledad instalada junto al sonido de las cigarras y la aparición de una extraña mujer que, a diferencia de Julieta, es una presencia triste y derrotada. La mujer habla del lugar, de la bulla que pasó y dejó esa desamparada soledad: “Se secaron los pozos, el tiempo se le acabó”.



Aire libre. Foto: Rafael Salvatore

Dentro de este cuadro de realidad vaciada de vida se consolida el sentimiento de fracaso que ya venía padeciendo el proyeccionista. La ballena auto-visual encallada como un barco fantasma en una especie de arena en el desierto anticipa la derrota final, sentenciada por las palabras del proyeccionista: “Ahora sí llegamos adonde llegamos”. Una vez en el pueblo, observando una realidad en ruinas, saqueada de cualquier tipo de optimismo, Jacinto declara en un cansado suspiro: *el cine soy yo*.

No obstante, después de visitar el limbo del pueblo fantasma y enfrentarse a las adversas circunstancias, regresa a la carretera como un caminante en la persecución de nuevos caminos. Tal vez la película bordee un poco el pesimismo, pero sin llegar a instalarse en esos espacios de la derrota. Alfredo Roffé la precisa de esta manera:

En el primer pueblo la función es la gran fiesta, toda la gente está de fiesta con la banda y la ballena, con el baile y el cine. Pero luego, el deterioro. Cada vez menos gente, pueblos abandonados, entran las lluvias. La experiencia podría haberse hecho tragedia. La tragedia de un país que pierde su identidad y que por ello no puede ni siquiera identificarse con los más elementales modelos que le propone la ballena. Pero Luis Armando Roche no es dado a las tragedias. De allí que de pronto se encontró con un tema incómodo y sin traicionarlo deja de ser fiel. A partir de cierto punto todo comienza a disgregarse. La francesa no soporta la pelea de gallos, busca el monte (¿la naturaleza?) y desaparece. Manuel se queda en un pueblo. Jacinto insiste en el barro y la soledad hasta llegar al pueblo con una sola habitante (Roffé, 1977: 42-43).

Para Nikita Harwich la película de Roche no es una cinta pesimista: “la lección de la obra de Luis Armando Roche y de su cogui-



Roy Dupuis (Bonpland) y Christian Vadim (Humboldt) en *Aire libre*. Foto: Rafael Salvatore

nista Fabrice Hélon no es pesimista. Es un reflejo de la realidad del hombre: débil, pretencioso, pero que no se deja consumir por la adversidad” (Harwich, 1977: 3). Para Rómulo Rodríguez, en su artículo “*El cine soy yo*, imágenes de la soledad”, la película

no pretende dar respuestas ante las múltiples interrogantes que plantea. Se trata de un viaje inconcluso, tan inconcluso como el destino mismo del hombre (...) por el momento sólo se registra el fracaso de un esfuerzo (...) pero este esfuerzo se repetirá, ya que todos, en un momento dado de nuestras vidas, tratamos de realizar nuestros sueños (en Armas y Márquez, 2004: 80).

El paisaje empleado por Roche intenta fungir como correlato del estado anímico de los personajes, sobre todo de Jacinto, así lo entiende Pablo Antillano:

Hasta cierto momento el tratamiento del paisaje promete asumir una significación reveladora, de carácter, en torno a la relación del hombre y su entorno. El paisaje venezolano, convertido en paisaje protagonista, acompaña al hombre de la “ballena audiovisual” intercambiando con él estados de ánimo, esperanzas de evasión, hospitalidad y afecto. Creímos ver que el paisaje del principio se asumía amplio y fascinante, mientras que al final ya lucía degradado, angustiosamente húmedo y corrompido, como las esperanzas del *todero* (sic). Pero Roche no logra emanciparse de una cierta encuadratura plástica de tipo publicitario, que subraya una belleza convencional que termina por hacerse reiterativa y que distorsiona toda aspiración rítmica del filme (1977: C-12).

La aparente indiferencia y el asumido desarraigo en Jacinto son precisados por Antillano como características de un sujeto que se

integra sólo a medias a su entorno y que en esencia se mantiene al margen: “*El todero* (sic) aparece indiferente, pragmático, insensible frente al fenómeno que produce. Saca a los músicos, baila en una ocasión, va a la gallera, se acuesta con una vecina, pero él se mantiene alejado. Es el desarraigo como cualidad” (ibíd.). Los mecanismos de los que se vale Jacinto para proteger su distanciamiento, son sus reelaboraciones y su itinerancia. El personaje se reinventa con la facilidad de su talento de recreador de oficios, tomando del cine una de sus posibilidades: la recreación de ficciones. Se puede ser uno y otros. Esta posibilidad nos recuerda al artista Manuel Mérida. Jacinto es, en conclusión, uno de los personajes del *toero*.

En *El secreto*, un viaje de negocios llevará a Gaspar Urbietta a cruzar la frontera colombo-venezolana sin sospechar que en su regreso estará implicado en las oscuras mafias del contrabando de oro. *El secreto* supone una aventura, un viaje entuerto en que el anodino protagonista verá cómo su monótona vida será sacudida por el espionaje, la persecución criminal-policial y un imprevisto romance. Es Gaspar Urbietta un antihéroe o un héroe cómico que

se burla del *areté* del héroe clásico. Contrario al Aquiles de la *Ilíada*, Gaspar no quiere ser héroe y sólo quiere vivir en su mortalidad cotidiana junto a su familia.

El secreto es un filme convencional de acción y aventura con el ingrediente extra del humor venezolano. Blanco, Restifo y Valero hallan en esta película una de las diferencias fundamentales que la distancian del primer largometraje de Roche:

Al contrario que *El cine soy yo*, apreciamos en el estilo narrativo y actoral de *El secreto* una vuelta a los códigos, a la estructura narrativa predecible por el espectador, quien sabe de antemano que se enfrenta a una película de aventuras policiales (...) Aún cuando persisten los hermosos paisajes, las escenas que se desarrollan en ellos son el punto central de interés y bien podrían suceder en cualquier otro lugar. En tanto que la realización no apunta a descubrir mundos inesperados, sino a ser vehículo eficiente de la narración, destacando las causas y consecuencias de las acciones, así como la psicología de los personajes. No hay en *El secreto* cabida para la improvisación, la historia no soportaría devaneos ni desvíos, porque el espectador supone el desenlace de la acción y desea corroborarlo. Por otra parte, el ritmo de un filme de



La profesora de música (Violeta Alemán) en el pueblo de Zaraza

acción es la gran rapidez de desenvolvimiento de los hechos, sin que el espectador tenga tiempo de pensar en lo increíble de los mismos (1990: 38-39).

Sin embargo, y aun cuando *El secreto* sea una película tradicional de acción y aventuras, Roche, junto a su equipo, logra hacer una película con identidad propia, contando para lograrlo con el destacado trabajo de los reconocidos actores venezolanos Orlando Urdaneta y Daniel Alvarado, quienes fueron acompañados por Marilda Vera y Vladimir Bibic, amigo personal de Roche desde que estudiaban en el IDHEC en París.

El viaje en esta película permite la irrupción de otra realidad. Una realidad completamente ajena a la conocida por el personaje común y corriente de Gaspar Urbieto. Una vez que Gaspar cruza la frontera, luego de haber divisado en la carretera el aviso de tránsito que señala la proximidad de la misma, su realidad es alterada. La frontera es el espacio simbólico que permite el desdoblamiento del personaje. Presenciamos el desdoblamiento fortuito del Gaspar tranquilo, trabajador y hogareño, al Gaspar arriesgado y aventurero.

El joven músico Johann Sebastian Bach y su amante Lola viajan en el tiempo y la distancia a través de un sueño en Zaraza. Con esta película, ambientada en dos tiempos y entre los espacios de la vigilia y el sueño, Roche recrea un nada probable paso fugaz del famoso músico europeo por los llanos venezolanos. Idea original del clavecinista Abraham Abreu y materializada por Roche y Diana Abreu, coguionista de Roche, la película se desplaza desde el siglo XVIII europeo a un hipotético siglo XVIII venezolano. En este cortometraje está planteada la idea de varios tipos de viaje. El físico, realizado por Bach y Lola desde Europa hasta América y el de la profesora de música hacia el pueblo. Y el viaje producto del sueño, el que permite trasladar al personaje de la profesora a otra época y otro espacio de tiempo. El viaje ficcional del músico y su amante y el encuentro de dos culturas distantes permiten la recreación de una fusión musical entre los clásicos acordes de Bach y algunas formas de la música llanera.

En *Yotama se va volando* no hay desplazamiento físico. El viaje en esta película es un viaje hacia adentro, un recorrido hacia la memoria y la exploración íntima de los personajes. Temores, deseos, frustraciones. Emilio, el músico, ya está llegando al final de su viaje. El tránsito de Yotama es temporal y personal. Sus recuerdos se instalan en esa parte del tiempo cuando era adolescente y fue violada. El viaje de la memoria en el personaje de Yotama es amargo. Sin embargo, su hija, Victoria (Oriana Meléndez), representa el

cable a tierra para traer a Yotama al presente y devolverle la sonrisa. Yotama prefiere llamar Víctor a su hija porque “cómo coño voy a llamarla Victoria si de vaina podemos sobrevivir”. Víctor-Victoria es el asidero que permite a Yotama la oportunidad de creer y apostar por la vida, es la apertura femenina al futuro. Manuel, una versión transcurrida en el tiempo del pequeño Manuel de *El cine soy yo*, insiste en machacar el pasado para recriminar al abuelo su supuesto abandono. Todos los dramas personales presentes en el filme permiten a cada personaje vivir un proceso de exploración interior, de reconocimiento y también de estallido. Lorena Pino lo expone de esta manera:

En *Yotama se va volando*, el viaje como elemento está presente por contraste, en forma de un movimiento íntimo hacia lo más profundo de cada personaje. Ese viaje que en los anteriores filmes se encontraba palpable en desplazamientos físicos y el recorrido de grandes distancias, fue el realizado por Jacinto por toda Venezuela en la búsqueda de sí mismo, ese viaje fue el que libremente realizaron con él, el niño y la francesa. Pero, además, es el viaje que emprenden los científicos-exploradores del siglo XIX hacia otro continente y hacia la libertad de su espíritu (2003a: 54).

El filme nos da pistas de un posible reencuentro de Jacinto y Manuel, los viajeros de *El cine soy yo*. Además de compartir Manuel, un hombre joven, el mismo nombre del niño que viajaba junto a Jacinto, vemos fotografías del proyeccionista en su apartamento. Jacinto metamorfoseado en Emilio nos da cuenta de los múltiples rostros y caminos del hombre *toero* que conocimos en *El cine soy* hace más de treinta años y al que despedimos montado en un caballo en una carretera en la búsqueda de otros mares. Jacinto como artista es el hombre de los rostros, los cambios de nombres, oficios y escenarios. La metamorfosis de Jacinto en otros hombres, otros nombres y otros oficios nos recuerda a Manuel Mérida y Víctor Millán.

El viaje de Emilio, al igual que el viaje de Jacinto, simboliza una huida. El propio personaje lo admite en una de las escenas: “Un día Fafá se fue. Me quedé en una terrible soledad. Quise desaparecer. Embarqué en un carguero. Me fui al mar”, y lo hizo por un buen tiempo para volver viejo y con un nieto hecho hombre. El viejo regresa, el viaje termina al encontrarse. El puerto final de la muerte.

La llegada al apartamento de un ave herida da cuenta de una metáfora del personaje protagonista. El ave es rescatada por Manuel y Victoria, quienes, junto a Yotama, la curan y le habilitan una pequeña jaula mientras se recupera. Al final de la película y de la

exploración y explotación de los dramas de los personajes y después de la muerte de Emilio, sus cenizas son lanzadas desde el balcón hacia la ciudad, en medio de los fuegos artificiales por el advenimiento del año nuevo. Manuel, tantos años después, lo invita a los caminos del mar, como en otra oportunidad lo hizo con Julieta en *El cine soy yo* cuando, en medio de la bifurcación de dos caminos, él sugirió tomar el que creía conducía al mar. Manuel, ahora, invita a Emilio: “Adiós abuelo, que encuentres tu mar”.

“Los viajes terminan al encontrarse”, cantaba Emilio y él respondió al llamado de su amada de la fotografía, cuya imagen haciendo una llamada telefónica aparece insistentemente a lo largo de la película (las fotografías y el nombre de Fafá pertenecen a Marie Françoise de Roche, esposa del realizador y persona a quien está dedicado el filme). El ave recuperada se escapa. El ave vuela. Yotama se va volando. Sin embargo, el final de la película queda abierto. Por medio de la *steady cam* somos conducidos por un apartamento nocturno y vacío.

En *Aire libre* los personajes de Humboldt y Bonpland huyen de una epidemia en Cuba y son empujados por los vientos de un extrañamente benéfico Poseidón a las tranquilas costas del oriente venezolano. Al llegar, son observados como extraños visitantes por algunos niños y una pareja de maestros del pequeño poblado de Cumaná. Se produce el encuentro, pero no desde una perspectiva donde las armas y la cruz son las cartas de presentación. El acercamiento de Humboldt y Bonpland a este lado del Nuevo Mundo está motivado por la pasión y la búsqueda del conocimiento de dos hombres de ideas y miradas exploradoras. Buscadores de belleza, buscadores de conocimiento, exploradores de los cielos y los suelos, amantes de los espacios abiertos y las pequeñas maravillas que lo habitan. En su equipaje traen herramientas de estudio y exploración, en su corazón, el lente de un caleidoscopio que busca mirar los rostros del mundo. Al encontrarse con Pedro Montañar (Carlos Cruz), el maestro de escuela y luchador independentista, personaje ficcional creado por Roche y el guionista Espagne, se produce el encuentro de la amistad. Humboldt, Pedro y Bonpland representan el cruce de las fronteras idiomáticas, ideológicas y étnicas. La amistad de estos tres personajes logra recalcar la insistente búsqueda de Roche en los seres excepcionales y vitales que apuntan hacia una realidad más poética, más humana, hacia los valores de los espíritus libres.

A Roche le atraen los encuentros. En varias ocasiones lo ha demostrado. Le apasiona el encuentro entre América y Europa,

pero apadrinado por los lazos fraternos y el amor. *Aire libre* es un buen ejemplo de esta aseveración, además de *El cine soy yo* y *Bach en Zaraza*.

En *Aire libre* se respira libertad, pero también se asoman las cadenas de la opresión conquistadora a través del personaje del militar español Rivera (Dimas González) y del desquiciado misionero (Armando Gota), quien confunde sus credos religiosos con los deseos carnales confesados en múltiples lenguas. Confusión idiomática que nos remite a los demonios bíblicos y su enrevesamiento lingüístico. Sin embargo, Roche no intenta hacer una película histórica y denunciante de parte de la realidad que arrastró consigo los excesos de la conquista española. Al contrario, el cineasta prefiere apostar por las pequeñas historias inscritas al margen de los grandes relatos, pues si bien se centró en dos personajes del siglo XIX, mundialmente reconocidos, lo hizo desde la perspectiva de una historia mínima. A Roche no le interesa mostrarnos a los grandes exploradores y sus magnánimas empresas, él prefiere detenerse en pequeños detalles y en su sencilla complejidad. La amistad entre estos dos hombres y un tercero ficcional, el asombro de los científicos ante la belleza de una orquídea, el deslumbramiento ante una noche de estrellas fugaces, el maravillarse ante otras culturas y su belleza, la ansiada búsqueda del río Casiquiare, cual Ítaca virgen, inexplorada, son elementos de ese pequeño universo que intenta mostrar.

En *Aire libre* hay viaje, hay la búsqueda del ser excepcional, también hay loco amor, hay relato histórico y cuestionamiento del poder, sin embargo, tal como lo afirma María Gabriela Colmenares en *Cine-oja*, no hay un afán de hacer una película en el sentido propiamente histórico:

El filme de Roche se traza unos objetivos modestos, en eso hay que estar claros. No se propone una reflexión profunda, no se presenta como un filme propiamente “histórico”. Pero cumple con sus objetivos de una manera honesta y demuestra una vez más que la fabulación es un excelente vehículo para acercarnos al universo referencial que constituye el marco de nuestra existencia, en este caso como referencia histórica de nuestra cultura y nuestra sociedad (1996: 13).

Ahora bien, tal vez los objetivos de Luis Armando Roche hayan sido modestos, no obstante la producción y realización de este filme significó una gran apuesta en la que se vieron involucrados los esfuerzos conjuntos de Venezuela, Francia y Canadá. La concreción del proyecto se llevó a cabo gracias al surgimiento de los convenios cinematográficos entre Venezuela y estos dos países. Al hablar sobre



Carlos Cruz como Pedro, *Aire libre*. Foto: Rafael Salvatore

su filme Roche expone que junto a su coguionista, Jacques Espagne, partieron de

una base histórica que estudié muy a fondo. Pero era necesario inventar elementos dramáticos. Así surgió Pedro Montañar, interpretado por Carlos Cruz, un maestro rural que acompañará a Humboldt y Bonpland en su recorrido por Venezuela. ¿Por qué no darnos la libertad de inventar cosas que han podido suceder? (Gibbs y González, 1996: 79).

En esta película se producen dos tipos de viajes. El viaje físico, el de las grandes extensiones de naturaleza y paisaje abierto y en bruto y el viaje hacia el interior de los personajes. Un viaje que comienza desde la memoria de un Humboldt viejo y retirado en su estudio en Europa, quien al enterarse de la muerte de su entrañable amigo y compañero de aventuras Aimé Bonpland, se desliza por los pasillos

de la memoria hasta ubicarse en esa época en que ambos, jóvenes y ansiosos de conocimientos, desembarcaban en una tierra desconocida para ellos y en la que encontrarían tanta riqueza natural. Según Roche, *Aire libre*

es un viaje interior, una película intimista en la cual, aunque hay grandiosos paisajes, la relación y el desarrollo de los personajes es lo más importante. El centro rector de la trama es la relación entre Humboldt y Bonpland, y el desarrollo y crecimiento de Pedro Montañar, cómo van cambiado en su relación con el entorno y con ellos mismos (Gibbs y González en Armas y Márquez, 2004: 103).

De Caracas a San Salvador de Paúl, de San Salvador a los explotados territorios llaneros, pasando por caseríos sin nombre ni lugar en los mapas. El llano cediendo su anchura a la altura de las montañas andinas. De la alta y friolenta superficie de los Andes bajando



a los cálidos pies del mar venezolano. Navegando en botes indígenas y milenarios por los ríos que se convierten en Orinoco, trayendo de afuera a célebres visitantes: Bach, Humboldt y Bonpland. Cruzando la frontera que nos hace sentir colombo-venezolanos hasta llevarnos a un apartamento con un fondo de casas en formas de estrellas; la cámara viajera de Roche nos ha transportado por estos parajes para encontrarnos, reconocernos, preguntarnos, cuestionarnos y maravillarnos.

EL ESPEJO, LOS SUEÑOS.

LA ETERNA BÚSQUEDA DE ALICIA

Entre las historias contadas por Jean Emile Jacquin a sus hijos y nietos se encuentra la del origen de su viaje a América. Según Jacquin, un día Guzmán Blanco pasó por su tienda en Burdeos y al ver lo que hacía le ofreció trabajo en Venezuela. Jacquin aceptó y se vino junto a Amélie, 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. Cuando a Jacquin le preguntaban por su oficio, él 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.

El espejo, según Cirlot en su *Diccionario de símbolos*, representa la puerta hacia el otro lado, es cercanía y lejanía al mismo



Martha Tarazona (Lucía) en *Yotama...* Foto: Ezequiel Korin

Wolfgang Preiss (Humboldt viejo) en *Aire libre*

tiempo. Símbolo de la multiplicidad del alma. Es el ente contenedor de las imágenes. Imágenes que contiene y absorbe a su vez. El espejo es el medio por donde Alicia se adentra al lugar de las maravillas y es el espacio que le permite a Roche la exploración, la interrogación y la mirada de y sobre sus personajes.

De todo el cine de Roche, *Yotama se va volando* es el lugar de los espejos. La trama se desarrolla en un escenario teatral, pues si bien se lleva a cabo en el apartamento de Manuel, el lugar más que una vivienda parece un escenario de tablas, dividido en varias tarimas donde cada personaje representa su papel. Y dentro de ese escenario de múltiples salas, la presencia de Alicia y el espejo es remarcada con insistencia. Vemos espejos, imágenes de Alicia, Lucía recita un parlamento de *El país de las maravillas*. Parte de los pasos que los personajes dan son reproducidos por los espejos y la cámara de Manuel, un incontrolable videoaficionado que no puede ceder a la tentación de filmar el secuestro en donde es hecho prisionero. Apartamento de espejos y reflejos, lugar donde las miradas se encuentran. En este filme, Roche insiste con sus obsesiones: la mirada que se refleja, el umbral entre la realidad y el sueño, el sueño como posibilidad de recreación de otros mundos, el cine dentro del cine; y se adentra en un trabajo que llevará más adelante: el teatro, otra de sus pasiones.

Todos los dramas de los personajes son vividos en presencia y compañía de una actriz de teatro: Lucía. La actriz es el símbolo de la puesta en escena teatral, cada personaje está representando su papel. La intermitencia de la luz que va y viene dentro del lugar nos permite proyectarnos como espectadores de un teatro de sombras. Hecho que se reafirma al presenciar las siluetas de los rostros de Lucía y Manuel hablando casi en susurros detrás de un biombo. El dilema de la representación está reforzado, además de la presencia

de un personaje-actriz, por la ubicación en todo el lugar de espejos que permiten la irrupción de miradas, reflexiones e interrogaciones. La convivencia de seres tan dispares dentro de un mismo lugar puede ser tan irreal como una representación del teatro del absurdo, tan celebrado por Ionesco. El hecho de que unos secuestrados convivan en perfecta armonía, luego de los primeros y elementales roces, con su secuestradora es un acontecimiento no entendible dentro de nuestra realidad lógica cotidiana, sólo se podría comprender al pasar el umbral, al cruzar el espejo donde la realidad es transformada. El *mundo al revés* de Bajtin. El ser violento, en este caso Yotama, está cargado de amor; el ser amado y bien tratado por la sociedad, Manuel, tiene una dosis violenta en su comportamiento. El choque mínimo, pero al mismo tiempo atómico,

de estos dos mundos, diferenciados por las clases sociales pero unidos por la esencia humana, es contrarrestado por los ya lugares comunes, sin embargo, no completamente apreciados y puestos en práctica por el hombre: el amor, la comprensión y la solidaridad.

Cada personaje tiene su experiencia con el espejo. No obstante, quienes tienen mayor conciencia de la mirada sostenida frente a él son los personajes femeninos. Si bien los rostros de Emilio y Manuel son reflejados, su paso es rasante, casi descuidado, aun cuando Emilio frente al espejo, afeitándose, le sugiere a su nieto: “Vamos a imaginarnos”, mientras su nieto está del otro lado del espejo. ¿A qué incita esa sugerencia? ¿*Acaso vamos a imaginarnos* un cambio de roles? ¿Un Emilio joven de nuevo con el rostro imberbe de Manuel? Esta posibilidad es reafirmada a partir de un sueño de



Orlando Urdaneta y Marilda Vera en *El secreto*. Foto: Jorge Cruz Delgado



Bach en Zaraza

Manuel. En la escena onírica aparecen los cuatro personajes, todos han intercambiado sus roles. A través del sueño de Manuel presentamos a Yotama transformada en una joven Lucía y a Manuel cediendo sus años mozos al viejo Emilio, mientras Manuel/Emilio está filmando una escena amorosa entre Yotama y Emilio en sus roles rejuvenecidos. Los cuatro personajes están encumbrados en un espacio abierto y son secundados por un tango, alrededor de ellos vemos a una Caracas contrastada entre edificios y ranchos. La escena surrealista parece sugerirnos que sólo a través del sueño podemos volver a la juventud. A través del sueño y del espejo como sucede en *Aire libre*, en donde vemos a un Humboldt viejo, frágil, resquebradizo, radicado en Europa, regresar a su juventud, en la época de su paso por la América venezolana. Este trasladarse en el tiempo lo realiza cuando se detiene frente al espejo y piensa en Bonpland. Ahora bien, volviendo al punto de la mirada masculina frente al espejo, creemos que si bien hay un mirarse-hombre en el espejo, el mirarse-femenino es más consciente del acto. En *Yotama se va volando* ambas mujeres se miran frente al espejo. Lucía se detiene, explora su rostro, se maquilla, se desmaquilla. Pero es Yotama la que se enfrenta al espejo. Es ella quien va a sufrir la transforma-

ción. Alicia cruza el espejo buscando el acto de maravillarse ante la vida. Jordi Balló, en su libro *Imágenes del silencio. Los motivos visuales en el cine*, lo plantea del siguiente modo: “La mujer frente al espejo toma conciencia de que las cosas no pueden seguir igual. Es un instante en el que se plantea la necesidad de actuar, de tomar decisiones radicales y de romper el orden (¿patriarcal?) que hasta el momento la ha mantenido inmóvil” (2000: 68).

Yotama se observa, se perfuma, sonríe, se reconoce y es feliz frente a ese reconocimiento. A su lado hay otro espejo, el que la refleja de perfil, el que permite al espectador observarla porque la mujer que se está mirando de frente está en un acto íntimo donde no somos más que espías que intentamos mirar desde afuera:

...el espejo es imagen de la imagen, el lugar donde, de acuerdo con Lacan, se produce la constitución de la conciencia del sujeto. Este cruce entre la experiencia del espectador y la del personaje es lo que produce una inefable turbación: la mujer que se interroga sólo mira dentro de sí, es un personaje ausente pese a su presencia, vive replegada en ella misma. Delante de esta mirada interior, todo el resto, los demás personajes y los espectadores, sólo pueden sentirse intrusos (Balló, 2000: 60-61).

En la última escena donde aparece con vida el personaje de Emilio, hecha como una grabación de despedida, éste aparece de espaldas al espejo. Emilio habla frente a la cámara de video y al fondo vemos un espejo que refleja su espalda. Habría que preguntarse, ¿de qué lado del espejo se encuentra Emilio? ¿A quién le da la espalda? ¿Al espejo o al mundo real que está de este lado?

Si bien en *Yotama se va volando* el espejo es omnipresente, en *Aire libre* y *Bach en Zaraza* su presencia es más bien tímida. En la primera apenas se asoma para reflejar una mujer socialmente poderosa mientras Humboldt razona sobre las injusticias de las diferencias sociales. En la segunda aparece el espejo en un salón de aspecto noble en la Europa de Bach. Curiosamente, ambos reflejos tienen que ver con una determinada condición social. Es breve la presencia del espejo en *Aire libre*, sin embargo, es el medio a través del cual Alexander von Humboldt se traslada en un recorrido de la memoria. El pasado y el presente se miran. El espejo es vínculo entre la cercanía del presente y la lejanía del pasado.

En *El secreto*, Roche integra el juego amoroso de los amantes Gaspar y Magdalena a un juego laberíntico de espejos. Magdalena es dueña de un lugar de reflejos: un salón de belleza. Pero detrás del salón de belleza está el otro mundo de Magdalena, el de los contrabandistas. Ambas caras del espejo le permiten mostrarse entre el



Los tambores de San Juan. Foto: Ángel Hurtado



Afiche de *Bach en Zaraza*. Diseño: Diana Roche

glamour de una mujer bella y la oscuridad de los negocios ilícitos de su amante. Lo sublime de este personaje se funde con lo grotesco del submundo al que se encuentra ligada. Gaspar Urbieto está atrapado entre esos dos mundos de Magdalena. Y esta situación es reafirmada en la escena romántica donde ambos se encuentran rodeados de espejos y sus reflejos son reproducidos en una especie de laberinto de imágenes. Ambos amantes se pierden en el laberinto y los espejismos de su amor. Por otro lado, además de la presencia del espejo como el lugar de los reflejos, las reproducciones y la posibilidad de la existencia de otro lado, en *El secreto* existen otros elementos que nos sugieren la irrupción de otra realidad, como la canción que escucha Gaspar antes de cruzar la frontera, parte de cuya letra dice: “Yo tuve un sueño”, y aquel sueño de Urbieto, quien al despertar del mismo, ya se encuentra inmerso en otra realidad. El mismo director nos da pautas para indicarnos la presencia de otra realidad en la película:

Gaspar es un hombre sencillo en una situación muy compleja que él no se ha buscado. Para él se borra la línea entre la realidad y ficción. La historia es lineal y aparentemente realista, pero lo que le ocurre a Gaspar es una fábula, un sueño, como en *Alicia en el país de las maravillas*, las cosas eran muy sencillas antes y de pronto se vuelven complicadas (Dines, 1987: 22).

A Roche le gusta jugar con el engaño entre la realidad y la ficción:

...me interesa mezclar la realidad y la ficción en todas mis películas. *El cine soy yo* es el ejemplo más claro de este proceso. Los personajes principales son proyeccionistas: proyectan y se proyectan. Son actores de una película (*El cine soy yo*) y se encuentran con el mismo equipo que los filmó y que ahora están rodando otra película, o sea, una fragmentación de la realidad: los planos de lo que Jacinto proyecta en la pantalla, lo que sueña, lo que piensa, todo está interrelacionado entre sí (Armas y Márquez, 2004: 75).

En este juego de proyeccionistas-proyectados que nos asoma el director, el público espectador también es integrado como espectador-espectado en la escena de la que habla Roche. Tanto los actores como el equipo técnico que está rodando la película observan detrás de la cámara hacia nuestras pantallas. Nos miran desde el otro lado. Todos somos actores, todos somos personajes. De este modo el cine logra involucrarnos. La realidad fragmentada de proyeccionistas-proyectados se hace aún más notoria en el personaje de Jacinto, a quien vemos exhibiendo una película en la que él mismo aparece. Un Jacinto más joven, en blanco y negro, como el personaje del documental de Guédez, *La ciudad que nos ve*. En otra escena a Jacinto le han hurtado una de sus herramientas de trabajo, al descubrir el robo, Jacinto persigue al ladrón mientras en la pantalla del proyector vemos una escena donde ocurre una persecución a lo

Buster Keaton, escena que pertenece a *Ladrones de agua dulce*, película realizada en 1939 por Luis Roche, padre de Luis Armando.

Para María Pastor y Cos, *El cine soy yo* es un filme desde el cine sobre el cine, y nos plantea que Roche: “utiliza la lente cinematográfica en su dimensión real para crear un metalenguaje del cine, es decir, nos habla del cine en términos de él mismo, y ahí reside el valor del filme, en ser un discurso reflexivo” (1977). Al final de la película somos tomados por la cámara, cuyo lente y luz del reflector apuntan hacia nosotros, los espectadores, y al culminar el despliegue de los créditos y apagarse las luces, quedamos en el espacio de la sala oscura, el lugar de la vida a veinticuatro cuadros por segundo. ¿Todos somos actores? Roche así lo cree, el cine somos todos.

En el cortometraje *Bach en Zaraza* es el sueño el que permite el surgimiento de otra realidad. Una realidad que trasciende hasta un tiempo pasado y se instala en forma de música y canto. Wanda (Violeta Alemán), clavecinista que interpreta la obra de Johann Sebastian Bach (Daniel Rochpien), despierta en su aparente cotidianidad y luego emprende un viaje hacia un pueblo llamado Zaraza, en los llanos venezolanos. Durante el viaje la compositora es acompañada por la música de Bach. Al llegar al pueblo establece contacto con músicos populares del lugar. En la calle vemos un renovado camión-visual que anuncia el concierto de la noche. El vehículo es conducido por el mismo proyeccionista de *El cine soy yo*, un Jacinto encanecido por el tiempo. En el momento del concierto, que será ofrecido por la compositora, uno de los músicos populares asistente al evento comienza a soñar. A partir de su sueño, Bach y Lola son transportados hasta Zaraza, al encuentro de las similitudes de algunas de las composiciones del célebre alemán y las cuerdas llaneras. El sueño dentro del sueño, el cine dentro del cine. Obsesión ratificada hasta la saciedad por un lúdico Luis Armando Roche. A partir del sueño de la pianista surge el sueño del músico popular, como una suerte de proyección y extensión de sueños. Imágenes del proyeccionista de *El cine soy yo* son introducidas en el cortometraje, utilizando al mismo actor. Jacinto, como *toero*, es el ser itinerante, es el viajero, es el personaje de los múltiples rostros. En su primera aparición es el yerbatero que vende fórmulas mágicas y naturales para el rejuvenecimiento sexual, luego se desplaza por Venezuela en un camión que vende la fantasía del cine. En esta oportunidad, Zaraza es su periplo. Periplo que culmina en *Yotama se va volando* donde el puerto es la muerte.

El cine permite el sueño y el sueño permite el cine. Dupla ro-



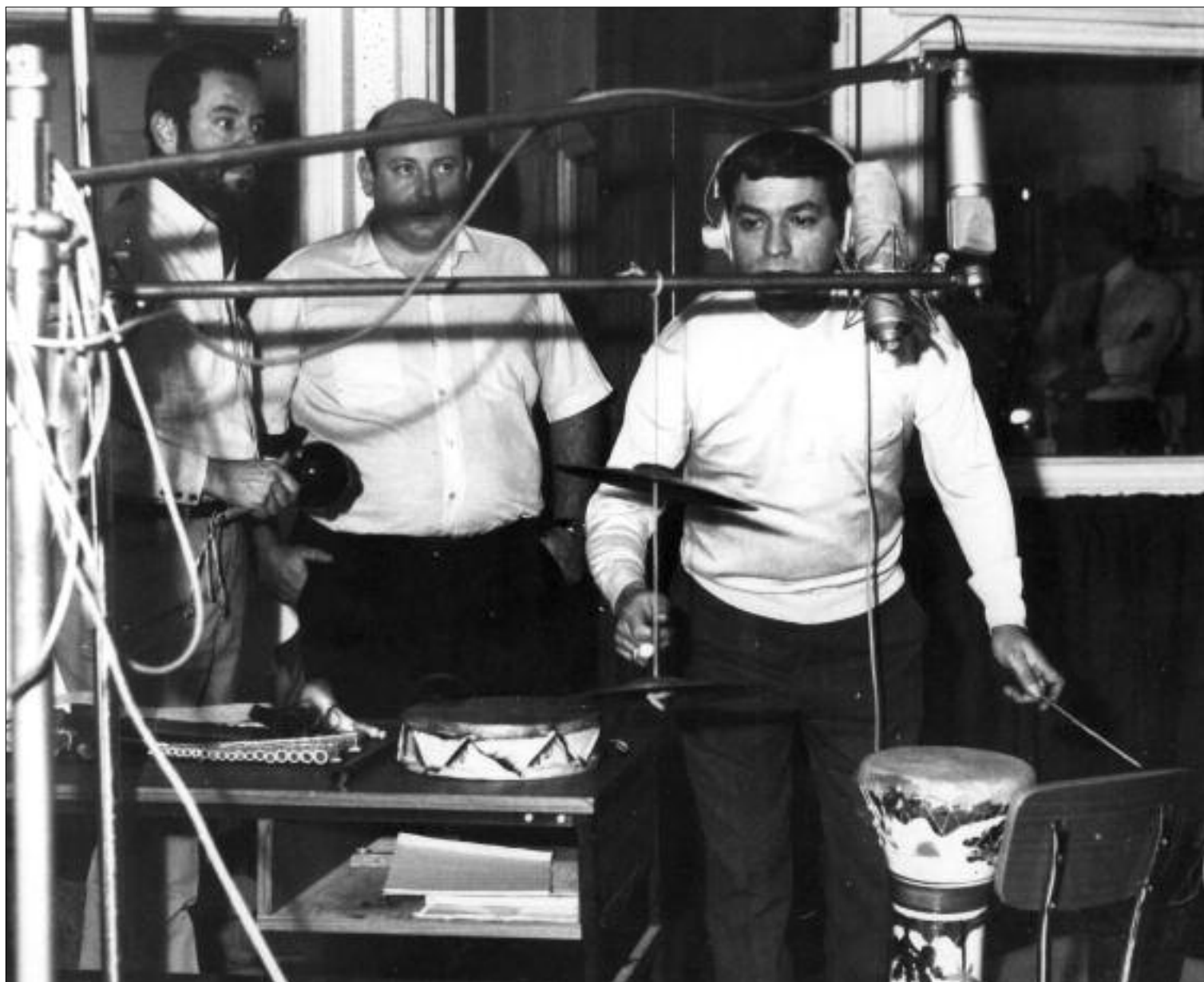
Los tambores de San Juan. Foto: Ángel Hurtado

cheana acentuada con la presencia del espejo, el lugar de las reproducciones. El laberinto de los reflejos y de los juegos de Alicia.

MÚSICA, TEATRO Y ROCHE

Dicen que el sonido de los tambores vino de África y que el baile, la alegría y el color también se vinieron con él. Al llegar se disgregaron por varias regiones del país, especialmente por la zona costera. Desde que llegaron hacen fiesta, desde que llegaron hacen música. Los pueblos costeros son famosos por la calidad de su cacao y por el sonido de sus tambores. Chuao, Barlovento, Curiepe son parte de estos lugares. Y hasta Curiepe se trasladó Roche y

su equipo, al final de los años sesenta, para filmar *Los tambores de San Juan*, una fiesta colectiva que manifiesta la tradición de la herencia africana. Curiepe, pueblo rebelde de negros que se alzaron contra la opresión de españoles y blancos criollos en el siglo XVIII y que al lograr “librarse” de sus dominios pudieron creer y ejercer en libertad sus mitos, ritos y tradiciones. Esas añejadas tradiciones traídas por los primeros africanos llegados a Venezuela se reviven y se registran en la celebración de *Los tambores de San Juan*, una celebración que contrasta la fiesta de un pueblo alegre con la pobreza y padecimiento del lugar. La música es la protagonista, arte vital dentro de esta propuesta rocheana. El



Grabando la música de *La bulla del diamante*, con Ángel Hurtado (izq.) y Díaz González

realizador confiesa su atracción por la cultura africana, por el ritmo que su gente se trajo como herencia: “Me interesaban mucho los tambores, ya que lo africano siempre me ha interesado y hasta aprendí a tocar tumbadora con el maestro 'Pan con Queso' (pero mal)” (Armas y Márquez, 2004: 44). África sembrada en el ritmo de los tambores mirandinos, ritmo congénito, según lo entiende un profesor de música entrevistado en el documental que ya no quiere hablar más de tambores porque “está harto, ya todo el mundo en Curiepe nace *enseñao* y tocando tambor” (citado por Armas y Márquez, 2004: 43).

Roche se desliza de los tambores de Curiepe hasta las cuerdas de un arpista. La música lo lleva al llano, a ese explayado lugar donde los rincones se convierten en horizontes. En ese lugar comprendió que “todo el llano se movía como un ciclo vital y de renovación” (Armas y Márquez: 2004, 58). Con la realización del documental *El Indio Figueredo*, el director entendió que el ciclo musical llanero es paralelo al de la naturaleza. El viejo arpista transfiere sus conocimientos y destrezas al niño, quien tiene la responsabilidad de con-

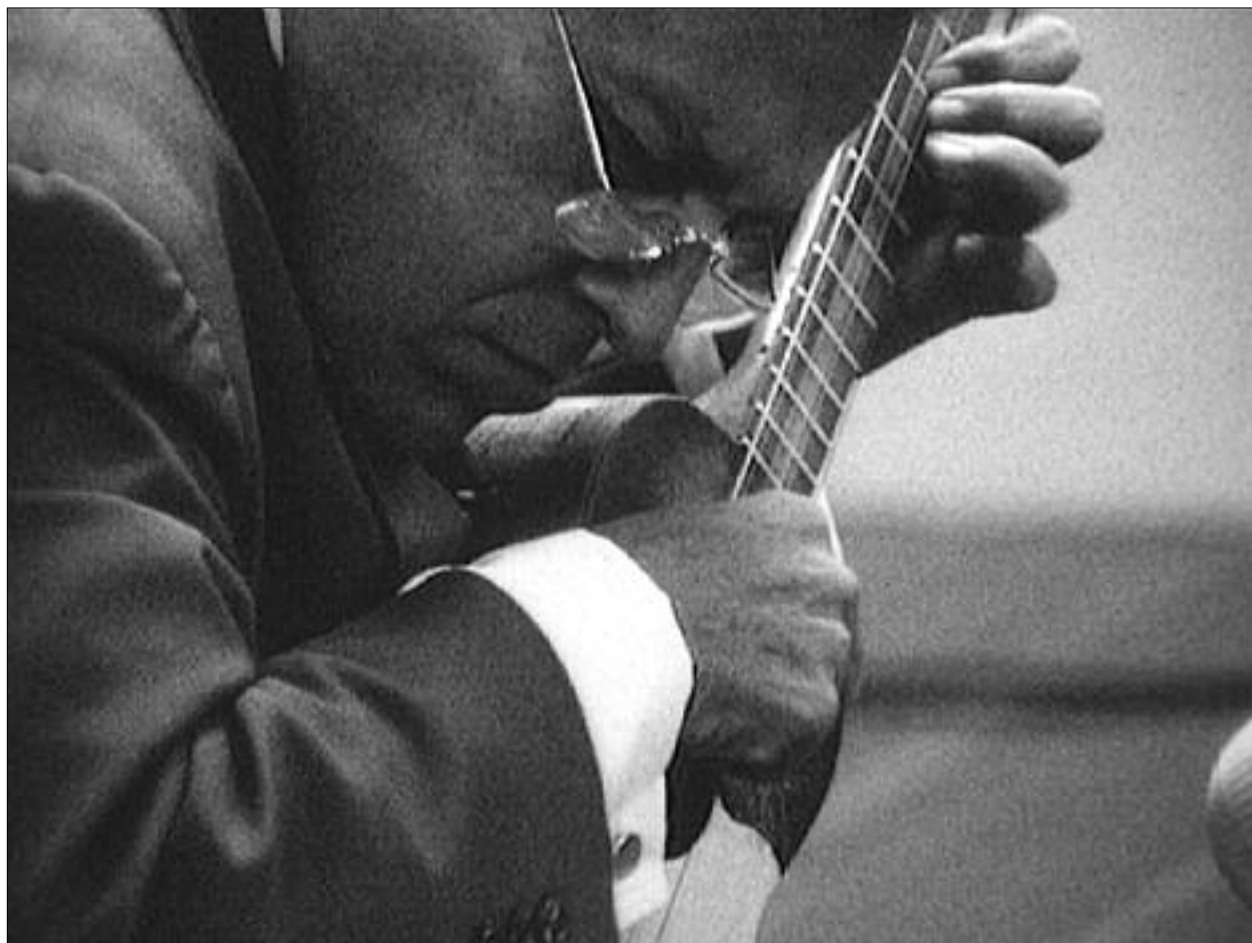


Bach en Zaraza

tinuar con el noble oficio de bardo popular y la tradición musical, como los aedos en la Grecia antigua.

Entre sus confesiones e inclinaciones artísticas, Roche admite que

...mi amor por la música se lo debo a dos personas: a mi hermano, el doctor Marcel Roche, quien fue un melómano empedernido y un buen



Freddy Reyna en *Virtuosos*. Foto: L. A. Roche

chelinista amateur. Él me inició en la ópera, en particular con Mozart, Prokofiev, Verdi (...) La otra persona que, considero, me guió en mi amor por la música, en este caso mi otra pasión, el jazz, fue el abogado y trombonista Gastón Irazábal, quien me hizo conocer a Stan Kenton, Jimmy Giuffre, Gerry Mulligan, Bud Powell, Dizzy Gillespie y Thelonus Monk, entre otros (Armas y Márquez, 2004: 127).

La música como vida, la música como celebración. Un trompetista anuncia la llegada del cine al pueblo en *El cine soy yo* y la noticia es celebrada por los habitantes del lugar, quienes siguen al trompetista y al resto de los músicos como los ratones al flautista de Hamelin. Siguen a la música, siguen al cine. Recordemos, además, que uno de los oficios de Jacinto en el filme es el de presentador de un programa radial de música criolla. Y ante el sentimiento de derrota que progresivamente va experimentando el personaje, la música se alza como medio de defensa ante las adversidades y así escuchamos a Jacinto y a los hombres que conoce en cautiverio cantar: “Esta parranda no tiene fin”. La música también es parte de la mirada festiva de Víctor Millán ante la vida. El documental sobre el artista popular está invadido

por el ritmo de los tambores y por el sonido de las cuerdas. La presencia musical es realzada al finalizar el documental con la ejecución de instrumentos creados por Feliciano Carvallo e improvisados por éste y Millán.

La música sirve como medio de presentación entre los recién llegados Humboldt y Bonpland y los blancos criollos de la provincia de Cumaná en *Aire libre*. El compositor de parte de la música de la película, Federico Ruiz, aparece en ésta como personaje, interpretando un joropo de la nueva tierra en medio de una fiesta de bienvenida a los ilustres visitantes. La música también funciona como detonante de una festiva alegría en *Yolama se va volando* y marca la pauta en *Bach en Zaraza*, al punto que la mayor parte del cortometraje es cantado, lo que nos recuerda la afición del cineasta por los musicales:

Siempre me gustaron los musicales. Por ejemplo, soy fanático de Fred Astaire, de todo lo que él hizo, pero en particular del filme *The Gay Divorcee*. Otro que me encanta es *Singing in the Rain* de Stanley Donen. Ese filme es como un canto a la vida, al baile, a la risa. De Vincente Minelli me gusta todo lo que dirigió, incluyendo los melodramas, las comedias y sobre todo los musicales, en particular *Ziegfeld Follies* (¿quién podría olvidar a Cyd Charisse, cual sueño erótico poético en veinticuatro cuadros, en la sala oscura de una mente libre?); y en *American in Paris*, en la cual, baila, ríe y “juega” el fabuloso Gene Kelly y el delirante pianista Oscar Levant en un decorado de París de *papier maché*. De nuevo el *trompe l’œil*. Me gustan también los dos musicales *Les parapluies de Cherbourg* y *Les demoiselles de Rochefort*, con música de Michel Legrand, ambas realizadas por Jacques Demy (Armas y Márquez, 2004: 130-131).

Con *Bach en Zaraza* cumplió uno de sus sueños al hacer un trabajo en donde el canto fuera protagonista:

Siempre pensé que sería estupendo hacer, en Venezuela, un filme cantado en vez de hablado —ya que hay una tendencia en nuestro país de hablar mucha pendejada— (...) pensé, después de hablar con Abraham Abreu y Diana, que se podría realizar en cine un “sueño musical” donde la primicia dramática fuese la realidad histórica de los dos meses que “faltan” en la vida de Bach joven. Con mi coguionista Diana Abreu decidimos que quizás Bach venía a Venezuela y que se encontraba con el Indio Figueredo (...) y de pronto me fui un paso más allá y me dije que íbamos —puesto que se trata de un sueño— a hacerlos cantar en vez de hablar (Armas y Márquez, 2004: 131).

Siguiendo con su afán musical estrena su adaptación de la ópera bufa de Jacques Offenbach, puesta en escena en el siglo XIX. En esta adaptación Roche juega con los tiempos y trae la ópera a la reali-



Afiche de *Virtuosos*. Diseño: Diana Roche

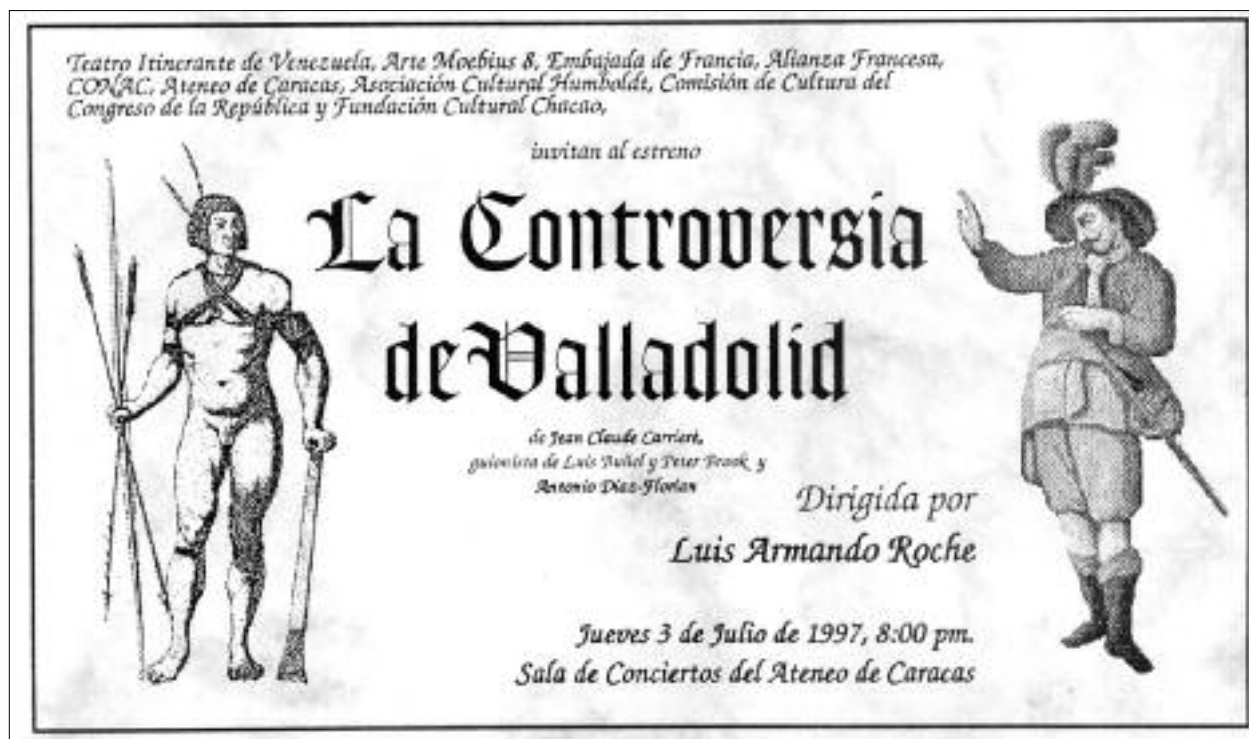
dad caraqueña de principios del siglo XIX, contando con la participación del actor cómico y gran barítono lírico, Cayito Aponte, la adaptación musical de Gerardo Gerulewicz y la participación como músico invitado de Federico Ruiz, y en el desempeño de las voces: Zaira Castro, Francisco Morales, Inés Feo La Cruz y Claudio Muskus. El vestuario y la escenografía estuvieron a cargo de su hijo, Álvaro Roche, el pequeño Manuel de *El cine soy yo*.

Sin embargo, el homenaje se concreta en *Virtuosos*, documental hecho a partir de una revisión y reelaboración de archivos musicales de anteriores trabajos complementado con entrevistas y aportes de diversos intérpretes y compositores. *Virtuosos* recoge treinta años de grabaciones en las que están presentes las destrezas musicales de los cuatristas Freddy Reyna y Jacinto Pérez, el arpista mirandino Fulgencio Aquino, el bandolinista Anselmo López y el ya nombrado arpista Ignacio Indio Figueredo. A través de este documental Luis Armando Roche nos ofrece una muestra condensada de los más destacados músicos del folklore nacional de mediados del siglo XX. El filme cuenta con el apoyo de los comentarios de compositores e intérpretes profesionales como Abraham Abreu y Federico Ruiz, constantes colaboradores de Roche en sus proyectos, entre otros músicos, quienes nos hablan de la música clásica universal, las similitudes del joropo y el golpe venezolano con algunos pasajes clásicos y nos señalan la importancia de los improvisadores popu-

lares venezolanos. En su columna del diario *El Nacional*, Luis Alberto Crespo se refiere a este documental de esta manera: “Todo en *Virtuosos* es música de esta tierra, pero su verdadera geografía es su ingenio y su inagotable invención” (2000: 13).

En una comunión entre la música y el teatro adapta *Ordo virtutum*, un conjunto de cantos gregorianos de la autora mística alemana del siglo XI, Hildegard von Bingen. Roche toma estos cantos gregorianos de iglesias y claustros para escenificarlos en el teatro y adaptarlos a estos tiempos contemporáneos. En esta empresa le acompañó la Cantoría Alberto Grau, dirigida por María Guinand. En *Ordo virtutum* el bien y el mal se manifiestan en una batalla entre las virtudes del alma y las tradicionales fuerzas oscuras del mal. En el catálogo presentado en el programa, Roche define: “*Ordo virtutum* es una ópera cósmica, armonía celeste, fábula moralizadora, embate de luces y sombras, emulsión de blancos y negros, consonancia de voces angelicales en oposición a la virulencia endemoniada” (Armas y Márquez, 2004: 118).

Sobre las tablas adapta *La controversia de Valladolid*, en esta oportunidad Roche se encarga de la puesta en escena de la obra de uno de los coguionistas de Luis Buñuel, Jean Claude Carrière y del director peruano-francés Antonio Díaz-Florián. El realizador caraqueño contó con el trabajo del Teatro Itinerante de Venezuela para la concreción de esta obra. Siguiendo con el cuestionamiento a los





La controversia... en escena

abusos de poder de los entes conquistadores coloniales (la milicia y la religión), levemente esbozado en *Aire libre* en la escena de la matanza de algunos indígenas por parte de las fuerzas españolas, Roche adapta esta pieza teatral que se fundamenta en el juicio histórico llevado a cabo en 1550, en el que se debatía sobre la posibilidad de la existencia o no del alma en los indígenas americanos. Enfrentados por el dilema del alma vs. el no alma, fray Bartolomé de las Casas (Dimas González) y Ginés Sepúlveda defienden sus postulados. La resolución de la corona a favor del alma de los indígenas del nuevo continente abrió un nuevo dilema: los indios tienen alma, pero ¿y los negros? Roche se asombra y se burla ante el famoso juicio: “Todavía no se ha visto el fin a la infamia: el racismo y el colonialismo” (Armas y Márquez: 2004, 114). Acompañado una vez más por la música del compositor Federico Ruiz, Roche vuelve a plantear un tema que tiene que ver con Europa y con América, con un encuentro de miradas dispares.

* * *

Como hemos visto a lo largo de este recorrido por el cine de Luis Armando Roche, sus obsesiones se han manifestado en sus trabajos con sus propias variaciones. La búsqueda de lo excepcional en el ser común, el loco amor y transformador, el viaje como mecanismo de huidas, búsquedas y asideros, el espejo como juego de reproducciones y laberintos de reflejos, el sueño como posibilidad otra, la música que, según Shakespeare, es el lenguaje sublime del alma, el metacine como discurso reflexivo e integrador y el teatro, el lugar de las representaciones; son éstas las reiteradas presencias rocheanas que hemos tratado de mostrar, haciendo un análisis a partir de sus filmes y sus trabajos colaterales, contando con el apoyo de lo que la crítica ha dicho sobre la obra de este director caraqueño. En este punto es pertinente aclarar que no se puede decir que la acogida de la crítica venezolana en torno a la obra de Luis Armando Roche haya sido favorable, desfavorable, generosa o lapidaria. La crítica se ha ocupado poco de la obra de este director que lleva más de cuarenta años haciendo cine con sus correspondientes

aciertos y desaciertos. Documentalista en sus inicios, Luis Armando Roche se ha caracterizado por hacer propuestas un tanto exóticas dentro de los motivos que reinaban en el cine venezolano de finales del siglo xx. No obstante y a pesar de que su primera apuesta de largometraje, *El cine soy yo*, haya sido ajena a la temática y a la estética dominante de la época, es innegable que la película muestra a un tipo de ser venezolano, que si bien no se fue a las luchas guerrilleras y contestatarias tan de moda en los setenta, representa al *toero* venezolano que se reinventa día a día en el afán de sobrevivir entre la pobreza y la carencia de oportunidades, males tan comunes en nuestro territorio latinoamericano. Ante el cuestionamiento al que ha sido sometido el cineasta caraqueño por un supuesto desapego de la realidad venezolana, Roche responde:

Yo creo honestamente que los temas que he tratado tienen estricta relación con la realidad venezolana. Lo que algunos llaman “conformismo con un *status* injusto” es absurdo y hasta de mala fe. El cine no puede ser realizado por todos los creadores, ni con un manual de teoría marxista, ni con un catecismo ni con un manual de filosofía cinematográfica europea. El artista debe estar libre para crear su propia temática; sólo debe juzgarse si ésta es honesta y tiene valor intrínseco como arte. La base de mi cine, actualmente, es la admiración

enorme que tengo por hombres de nuestra clase popular, para mostrar situaciones de la vida diaria que sirvan de símbolo del país en que vivimos (Valero, 1970).

Película con humor, con dosis de fracaso, escenas surrealistas, situaciones absurdas ante la inconquistable búsqueda, *El cine soy yo* recibió una fría acogida por parte del público espectador, y la crítica, acaso, se fijó en ella. Hubo quienes cuestionaron hasta su nombre, al considerarlo un gesto de pedantería por parte del director. Quienes así lo hicieron, obviamente no vieron el filme, les sucedió lo mismo que a un lector de contraportada de libro, quien sólo puede tener acceso a una parte de la información. Roche responde ante este juicio ligero: “Jacinto dice la frase: ‘el cine soy yo’, en el momento en que ha descendido al fracaso y la soledad” (Armas y Márquez, 2004: 76).

De acuerdo con lo expuesto en el “Dossier” sobre Luis Armando Roche que dedicara la revista *Encuadre* (Blanco, Restifo y Valero) en *El cine soy yo*,

se puede sentir la presencia de todo el anticonformismo y antiacademicismo de los años 70, fue la época del *performance*, del teatro de la calle, del arte para el pueblo. De la no manipulación del especta-



Rodaje de *Aire libre*.
Foto: Rafael Salvatore



dor, del arte conceptual que buscaba poner en funcionamiento el intelecto del público. Para esa época, el naciente cine de ficción nacional sigue las huellas de la *nouvelle vague* y del cine *underground* norteamericano en rechazo a los códigos cinematográficos y a los temas habituales, encajonados en géneros precisos. Se buscaba en el cine un medio de expresión de las propias ideas y no una mercancía de gran aceptación (1990: 36-37).

La película fue seleccionada para participar en diversos festivales internacionales: Moscú, San Sebastián, Cannes (Première Semaine du Film d'Art et Essai), Cinemateca de Suecia, Filmex en Los Ángeles, y fue seleccionada como mejor película latinoamericana en el American Film Institute de Washington. María Pastor y Cos encontró en ella, en medio de sus aciertos y entuertos, algunas semejanzas que acercan, en sus correspondientes distancias, al cineasta caraqueño a Godard y Buñuel. Para Pastor y Cos, Godard y Roche:

emplean la crítica sociológica de lo inaudito, con una variación por parte de Roche, que aprovecha el contexto latinoamericano para utilizar lo real maravilloso, por ejemplo, cuando el motorista encuentra a



Afiches de *Yotama...* y *El secreto* (este último, diseño de Santiago Pol)

Jacinto en el pueblo perdido. Tanto en Godard como en Roche, los personajes nos hablan de manera directa (1977).

Asimismo, la articulista nos da cuenta de algunos elementos empleados por Roche tomados del quehacer buñueliano:

A nuestro entender las pocas escenas verdaderamente logradas de la película son precisamente aquellas que presentan una reminiscencia surrealista, como son las sillas vacías balanceándose en la carretera y las lamparitas ardiendo en una habitación de un pueblo olvidado, dignas del mismo Buñuel" (Pastor y Cos, 1977).

El cine soy yo contó con la participación de numerosos técnicos franceses y venezolanos. Parte de la técnica empleada en el filme se centra en el uso de la cámara en constante movimiento y el recurso del plano-secuencia.

El fracaso comercial de su primera película, entre otras cosas, lo alejaron de hacer largometrajes durante diez años. Irrumpiendo, nuevamente, en los ochenta con un filme mucho más comercial. *El secreto* le confirmó a Roche que al público masivo le gustan las persecuciones, los enredos entre criminales y policías, las historias

de amores fatales y una dosis extra de humor. Como bien lo apuntan en la revista *Encuadre*:

El secreto está íntimamente ligado al reconocimiento (por parte de los cineastas) de que existen ciertos códigos narrativos inmemoriales y que cambiar el hábito de los espectadores es una cuestión lenta y penosa. Pero aún más, que la sobrevivencia del cine venezolano depende del encuentro con un público acostumbrado a disfrutar del cine como espectáculo y no solamente como discurso reflexivo (Blanco, Restifo, Valero, 1990: 39).

De tal manera que la receta tradicional de Hollywood con el ingrediente extra del humor venezolano le funcionó al director. El público venezolano tuvo en sus pantallas a un antihéroe o héroe cómico ingeniándose para escapar de una banda de mafiosos tropicales encabezados por un jefe gringo.

Ahora, si bien Roche disfrutó su dosis moderada de éxito con este tipo de largometraje, no es el tipo de historias que a él le gusta mostrar. Así que nuevamente se volvió a escabullir, esta vez para traer a Humboldt y Bonpland a través de *Aire libre*.

Las críticas son encontradas, hay quienes la consideran un acortado trabajo:

Aire libre se dedica a organizar el relato de manera que el espectador quede fascinado por la aventura de Humboldt y Aimé Bonpland en las regiones equinocciales del nuevo continente. Y es esta aventura lo que sostiene el interés a lo largo de todo el filme (...) Y es que *Aire libre* funciona muy bien como filme de aventuras. Aquí es donde reside el encanto del filme (Colmenares, 1996: 13).

Y hay críticas que cuestionan cierta debilidad en la película: “Fragil en su planteamiento, la cinta desperdicia una excelente historia al no ofrecer un dibujo definido de sus personajes, ni de la relación entre ellos, mucho menos de la aventura que ambos emprenden en el nuevo continente. La historia se pierde en anécdotas, sin llegar a plantear conflicto alguno”. Aunque, más adelante, el autor plantea que “la producción, sin embargo, no desmerece, tomando en cuenta lo difícil que es rodar filmes históricos en Venezuela” (s/a., *El Universal* [Caracas], 1997: 19).

Después de *Aire libre* Roche se encerró junto a una secuestradora y sus rehenes en *Yotama se va volando*, su, hasta el momento, último largometraje. Ésta es tal vez su película menos vista y

la que utiliza nuevas técnicas que la tecnología moderna ha desarrollado. Realizada en video con formato Mini DVD Pal que luego fue procesado y pasado a cine en un laboratorio. Según el propio cineasta, al trabajar en video se ahorran costos y se aprovecha al máximo la preparación de los actores que ya no están atados a un determinado número de tomas.

Quizás sea Lorena Pino, quien en su breve pero enriquecido texto “El eterno viaje y retorno de unos personajes del cine al video”, haya hecho una ilustrada revisión, no sólo de *Yotama se va volando*, sino del resto de los largometrajes rocheanos. En su trabajo Pino concluye:

Luis Armando Roche, Premio Nacional de Cine 1999, se ha distinguido por un trabajo cinematográfico con un lenguaje muy particular y personal, en el cual fusiona elementos tradicionales venezolanos con manifestaciones más universales. Esa síntesis, producto de la convivencia de lo “típico” y lo “extranjero”, es un rasgo distintivo de su trabajo (Pino, 2003b: 54).

Trabajo que Luis Armando Roche ha desarrollado en medio de lo que significa hacer cine en Venezuela y en América Latina, con la desventaja ante los titanes del cine mundial.

En esa búsqueda de identidad cinematográfica, el director caraqueño asume el reto de seguir luchando por hacer y proyectar el cine nacional:

Desde que comencé a hacer cine en Venezuela ha sido una lucha y un progreso constante. Un progreso lento, pero progreso al fin. Llevamos 50 años, pero para la historia no es nada. No se puede hacer cine perfecto en ese tiempo. La ley del cine se consagró después de treinta años de lucha. Al mismo tiempo, el país ha empezado a hacer vinos, pero sabemos que para lograr un gran producto necesitamos, por lo menos, 50 años de madurez, pero lo importante es que vamos hacia delante (en Correa, 1997: 7).

Hacia delante va el tiempo, las nuevas generaciones, las innovadoras tecnologías, tal vez las mismas guerras. Hacia delante nuevas maneras de hacer cine. Esperemos que de los aciertos y desaciertos de Luis Armando Roche y del resto de los cineastas venezolanos, aprendan los nuevos cineastas para que el proceso de añejado no se vea tan lejano y el tantas veces menospreciado cine nacional adquiera forma, cuerpo y consistencia.

Con Dimas González (izq.) y
Asdrúbal Meléndez.
Foto: Carlos Busquets

EN EL TIEMPO
LAND TOMA
OCHE
CHAMI
ENO

CRUZ DIEZ
ANO TOMA
CHE
HAMI
CHE



VERSIA DE
OLID
and Peter Finner
Presented by Lito Almeida
Paseo 10, 11 y 12 de Julio 10
Paseo 11-12 y 13
TEATRO CENSA DEL
Cine y Teatro del 1.º y 2.º
Cine y Teatro del 1.º y 2.º



PROD. ARSITE C.A.
VICTOR MOLLAN
Esc. PLANO TOMA
Dir. L.A. ROCHE
Dir. Fot. J.J. RICHIER / L. ROCHE
Son. L.A. ROCHE / J.J. RICHIER

EL CINE SOY YO
Esc. PLANO TOMA
Dir. L.A. ROCHE
Dir. Fot. J. GLASSBERG
Son. A. BONFANTI
Op. G. CHAMI



AIRE LIBRE
Esc. PLANO TOMA
Dir. L.A. ROCHE
Dir. Fot. V. VASQUEZ
Son. I. CORDEIRO
Op. J.C. GONZALEZ



EL CINE SOY YO
Esc. PLANO TOMA
Dir. L.A. ROCHE
Dir. Fot. J. GLASSBERG
Son. A. BONFANTI
Op. G. CHAMI



SELECCIÓN DE CRÍTICAS

LA FIESTA DE LA VIRGEN DE LA CANDELARIA

Como todo documental que tiene por objeto la descripción de una fiesta popular, también éste resulta limitado. No logramos captar, del pueblo y de la gente que lo habita, más que un aspecto fugaz. Sin embargo, rechazando la mixtificación corriente de tales películas de encargo, los cineastas evitan la tentación antropológica y pintoresca. En definitiva, evitan el paternalismo y todo el documental está empapado de una ironía indirecta, al evidenciar cómo la fiesta no se nutre de una tradición significativa sino de la simple necesidad de un esparcimiento, al cual las autoridades quieren conferir una importancia religiosa. La técnica empleada, con notable dominio y agudeza, es la del cine directo, caracterizado por entrevistas espontáneas y captación improvisada de los hechos, lo cual permite sobre todo evidenciar las costumbres, las conductas y las proporciones reales de los acontecimientos.

Cine al Día, n° 6, diciembre de 1968, p. 11.

EL CINE SOY YO

El primer largometraje de Luis Armando Roche se propone un tema de notable importancia y con un sugerente atractivo: la experiencia cinematográfica —ver cine— a nivel de los grupos humanos más aislados, desposeídos, en los pueblos más perdidos, más pequeños, en pleno campo. La cultura popular, el producto, el consumo, la reacción del público primario. En paralelo, la descripción del contexto espacial y social, la provincia, el interior, el paisaje, y por supuesto los personajes, esta vez Jacinto, Manuel, Juliette.

Jacinto, el protagonista, está dado al comienzo del filme con una serie de breves escenas en la que lo vemos como un fotógrafo ambulante, buhonero, policía, en los más diversos oficios. Superviviendo y buscando descubre una vocación, irse a los pueblos del interior, donde la vida es lenta, la gente simple, donde no hay cine. Adquiere y equipa un camión, la ballena audiovisual, y con él emprende la persecución de un destino. Manuel es un pequeño limpiabotas que en el primer pueblo donde llega la ballena se incorpora como ayudante, atraído por la aventura, por la presencia paternal de Jacinto. Juliette aparece al borde de un camino de tierra y monte, extraña flor de *foie gras*, y se empalma con la ballena en una relación levítica con Manuel, Jacinto, ni madre, ni mujer, ni hermana.

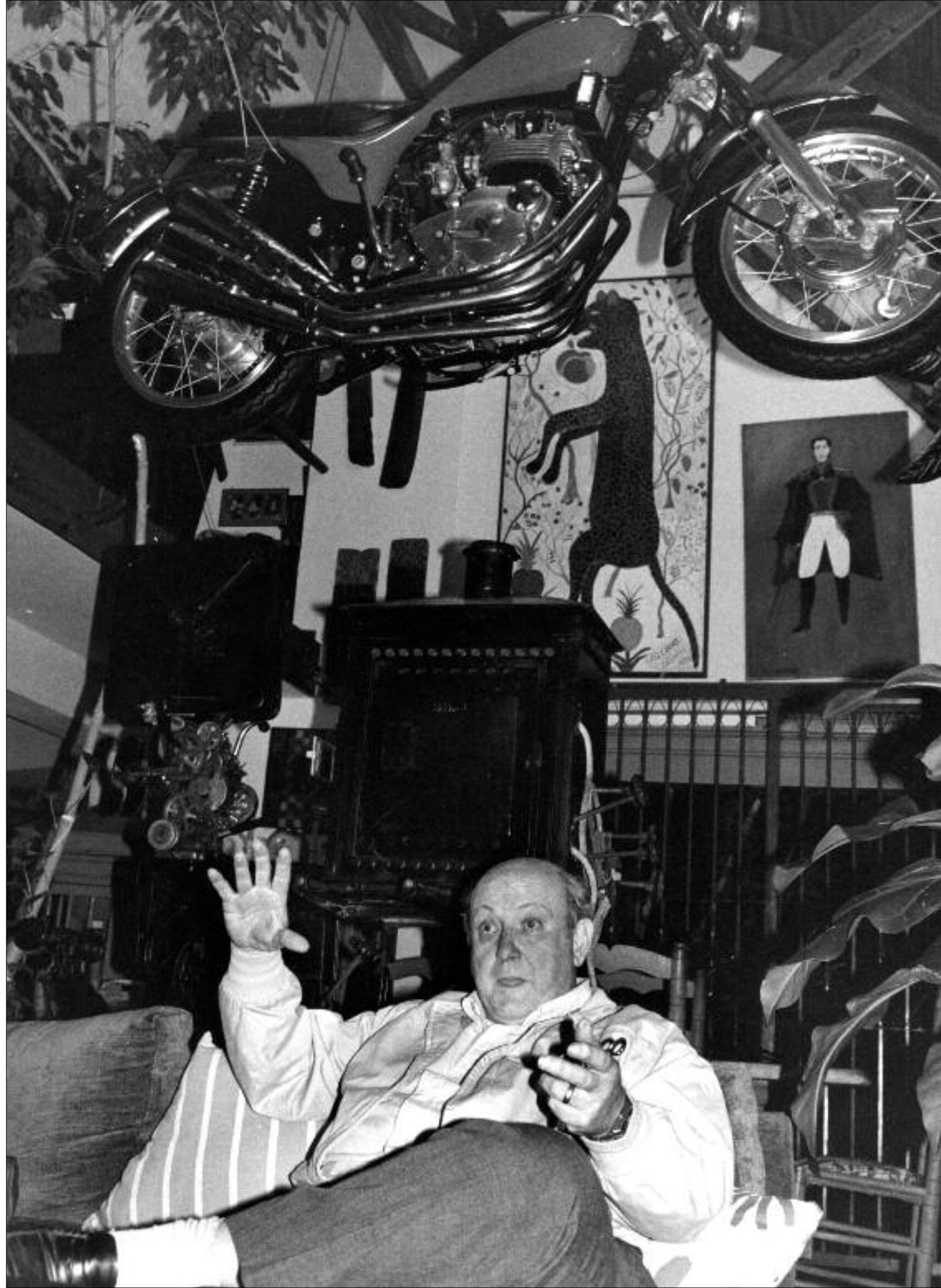
El individuo, la pareja, el trío con sus fantasmales enlatados, van de pueblo en pueblo, la llanura, el páramo, el desierto de las montañas, la costa, muchos paisajes, demasiados paisajes, el águila,

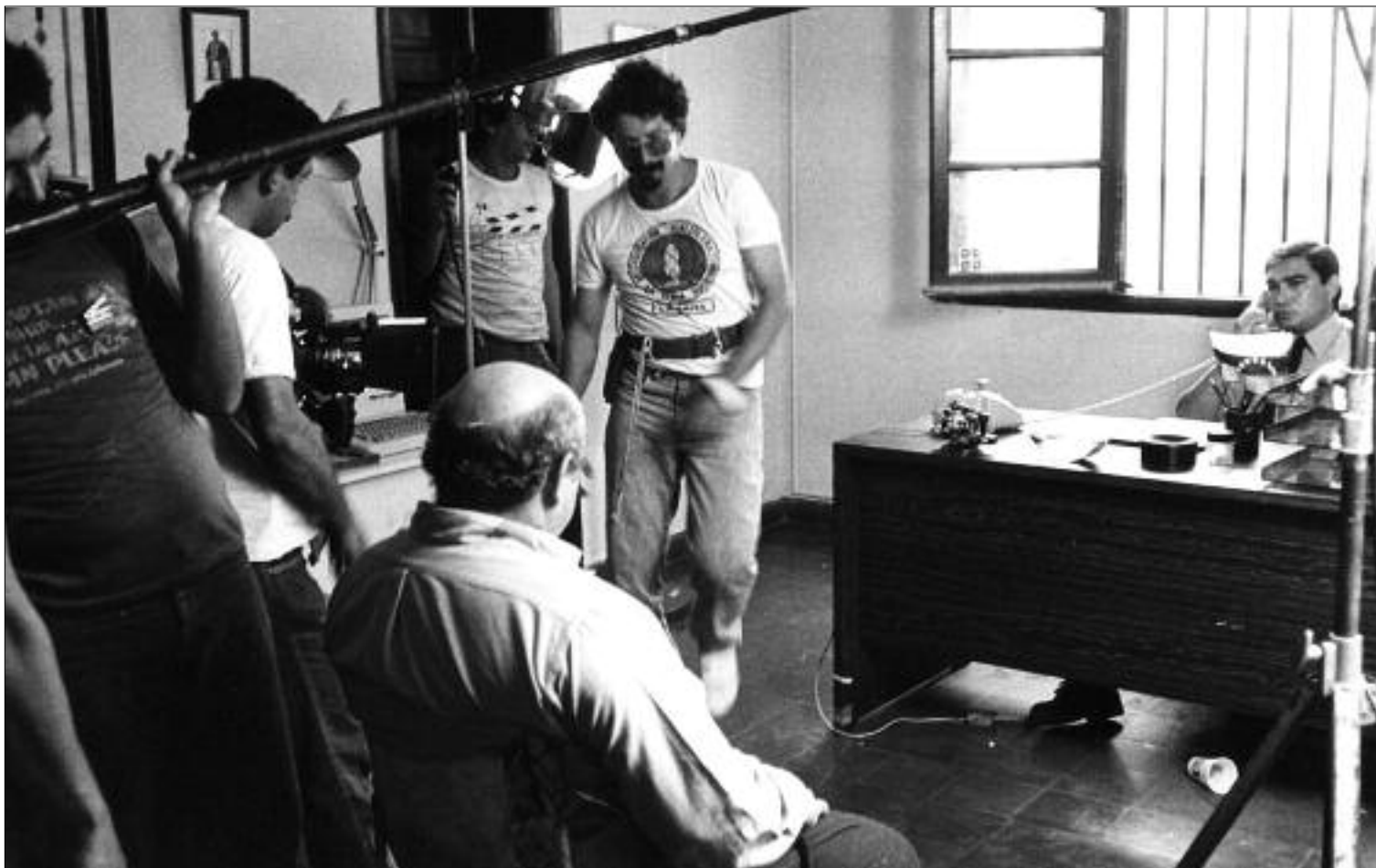


Rodaje de *La fiesta de la virgen...*

la, la estatua ecuestre de José Gregorio, la sabana, el frailejón, el mar, los manglares, los atardeceres. Jorge Negrete en *Canaima* en el primer pueblo, luego *Frijolito y Robustiana*, más allá *Mérida no es un pueblo*, *La ciudad que nos ve*. En el primer pueblo la función es la gran fiesta, toda la gente está de fiesta con la banda y la ballena, con el baile y el cine. Pero luego, el deterioro. Cada vez menos gente, pueblos abandonados, entran las lluvias. La experiencia podría haberse hecho tragedia. La tragedia de un país que pierde su identidad y que por ello no puede ni siquiera identificarse con los más elementales modelos que le propone la ballena. Pero Luis Armando Roche no es dado a las tragedias. De allí que de pronto se encontró con un tema incómodo y sin traicionarlo deja de ser fiel. A partir de cierto punto todo comienza a disgregarse. La francesa no soporta la pelea de gallos, busca el monte (¿la naturaleza?) y desaparece. Manuel se queda en un pueblo. Jacinto insiste en el barro y la soledad hasta llegar al pueblo con una sola habitante. Pero mientras tanto el divertimento de la filmación en la filmación. La unidad de producción de Roche que se autofilma. El toque de tambor a la orilla del mar. Josefina Baker y la ballena. Los políticos que paran la película para dar su mitin. El viaje en avioneta a la bomba de diamantes en la selva. Hasta la persecución, captura y embargo de la ballena y el final musical. Jacinto toca cuatro y canta en la cárcel, monta a caballo, nuevo vaquero, mientras a lo lejos la ballena se va por una de las tantas carreteras de tierras perdidas por esa tierra nuestra.

En casa. Foto: Alejandro Toro





Dirigiendo a Daniel Alvarado en *El secreto*. Foto: Jorge Cruz Delgado

Tal vez en *El cine soy yo* hay demasiadas cosas. La coproducción con Francia, una cierta necesidad de tomarla en cuenta. Los costos de la producción industrial. La imposibilidad de tomarse el tiempo requerido, de esperar el momento y la luz apropiada. La reasimilación de la propia experiencia; en el filme reaparece mucho de los cortometrajes del mismo Roche. Pero sobre todo la ausencia del riesgo. Las maneras demasiado acomodadas, con aderezos de todos los tipos, con opciones para muchos gustos. Todo lo que es una gran lástima por una gran ocasión que no dio todo lo que podía dar. No es un paliativo a esta crítica tal vez demasiado acre recordar algunos de los muchos excelentes momentos que demuestran que sí hay derecho a esperar más: la escena con la mesonera en el cuarto de hotel, la fiesta colectiva en el pueblo, con la cámara que es un instrumento más de la banda, las brevísimas y brillantes secuencias de introducción que muestran a Jacinto como buhonero, fotógrafo, mecánico.

Alfredo Roffé, *Cine al Día*, n° 22, noviembre de 1977, pp. 42-43.

EL SECRETO

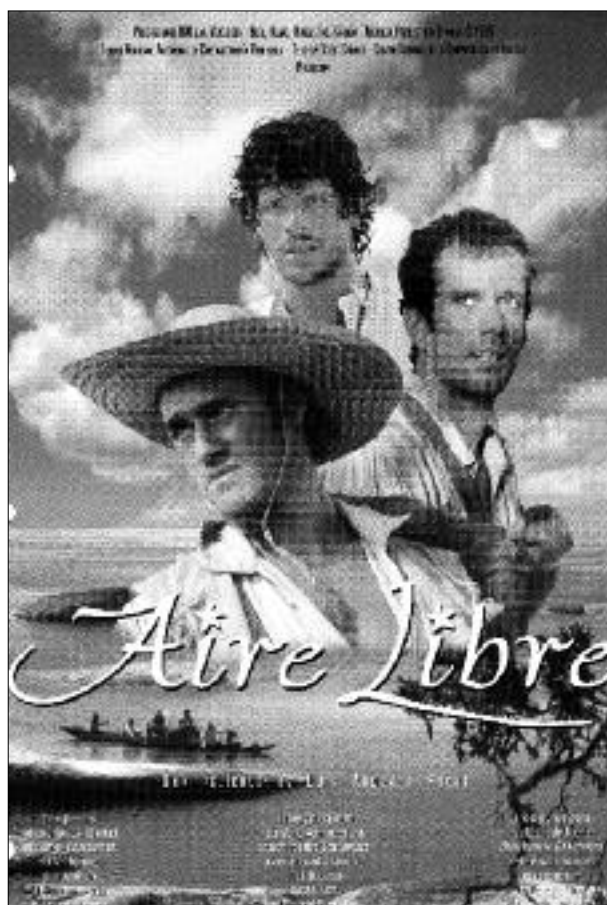
Los géneros cinematográficos son infinitos como los caminos del Señor. Si a las “líneas” de producción industrial fundadas a lo largo de la historia del cine agregamos las tipologías introducidas por los críticos llegamos fácilmente al medio centenar de géneros capaces además de reproducirse exponencialmente mediante inagotables combinaciones, lo cual atenta contra la noción misma del género. Es obvio que si partimos de la temática, difícilmente podemos negar la existencia, por ejemplo, del *western*, la ciencia ficción o lo que Leprohon llamó “neomitologismo” del cine italiano. Pero la esperanza de encontrar unos códigos fijos en el género pende, en el cine contemporáneo, de un hilo que logra aferrarse —por lapsos sumamente cortos, espamódicamente sustituidos— sólo a las nuevas formas seriales, mastodónticas y fugaces, de los “tiburones”, las “galaxias”, los “rockies” y congéneres. Creo que hasta la política internacional de distribución ha abandonado, por disfuncional, la clásica catalogación de “drama”, “comedia”, “aventura”, “sexo”,

etc., con que plagaba sus listines comerciales antes de que la planificación sociogeográfica imperial, finamente combinada con la expansión vertical de los monopolios cinematográficos, modificara el estilo del negocio.

Vale la pena referirse a un reciente ensayo del crítico inglés Raymond Durnat a propósito de *Las brujas de Eastwick* (George Miller, 1987), para proponerla como una especie de exorcización de la teoría de los géneros, por lo mismo que los absorbe y los devuelve demudados, demostrando la inexistencia de sus paradigmas. El concepto clasicista de los géneros, derivado de la literatura, es contradicho, actualmente, hasta la invalidación. Y desde la producción, lo que tenemos son “fórmulas”, cada vez de menor duración, o de duración variable de acuerdo con los resultados de taquilla. La actitud de los cineastas como autores va, en este último sentido, desde el enfrentamiento frontal hasta la sumisión total, pasando por una asunción sutil que permita un margen de expresión personal.

Todo esto para vencer la tentación de catalogar *El secreto* como policial rosa a manera de definición suficiente y de especular sobre el posible desarrollo de este género en el cine venezolano. Sin embargo la película, que no le falta frescura, sí responde razonablemente al concepto de fórmula. Su estructura es totalmente referible al cine mismo y no a la realidad. Aventura, romance y humor están manejados como ingredientes seguros, probados en multitud de películas anteriores. Todos los rasgos estructurales son previsibles: sabemos que Gaspar, pase lo que pase, volverá a su situación inicial; que su amor es imposible, que el policía es infalible; que los bandidos serán burlados y vencidos; etc. Nuestro interés, blandamente acomodado en lo que ya sabemos, se dirige únicamente al cómo, que es por tanto el lugar de la originalidad posible.

No olvidemos que todavía, en Venezuela, tratamos con la figura de autor-productor (concepto que deberíamos estudiar seriamente a la luz de la experiencia) y que ese espacio destinado a la originalidad del autor está fijado por él mismo. Tomando en cuenta este rasgo fundamental, digamos de una vez que lo que interesa aquí viene a ser fundamentalmente la claridad con que *El secreto* se presenta a sí misma. Antes de los créditos, una escena-prólogo que promete una historia de violencia o —según el eufemismo de bajos fondos impuesto por el lenguaje del sistema— de acción. Después de los créditos (excepcionalmente legibles por estar impresos sobre una panorámica de Maracaibo), un epígrafe (cita de *Alicia en el país de las maravillas* de Lewis Carroll): “¡Cielos, qué cosas tan



extrañas están sucediendo hoy!... Y ayer, en cambio, las cosas eran de lo más normales”. Explícito, Luis Armando Roche propone desde el comienzo: tendrán ustedes el circo acostumbrado, señores, pero sabrán que no es más que fantasía que marcha al lado de la inmodificable normalidad.

Anómala, por tanto, nos parece la película de Roche en el marco de la orientación dominante de nuestro cine: la de pretender partir de una realidad, venezolana, por demás, para el noventa por ciento de las veces, encasquetarnos unos estereotipos humillantes y unas serísimas falsificaciones de nosotros mismos, en un juego ideológico, consciente o no, fundamentalmente tramposo. Venezuela o el Zulia, o la frontera, no son en *El secreto* sino ambientación para un cuento archiconocido, cuyas referencias son otros innumerables cuentos parecidos. Una ambientación cuyos rasgos familiares sirven sólo para dar gracia y calor al desarrollo de la historia. La misma función —y no la de revelar esencias trascendentes del ser humano— cumple el excelente trabajo de y con los actores, de soltura y simpatía insólitas, adecuadas y en gran sintonía con el director: Orlando Urdaneta dando lo máximo de su

blanda gracia natural, Daniel Alvarado inyectando magistralmente vida al estereotipo de su personaje, Marilda Vera con una presencia cinematográfica notable, y los tres bravucones de la banda, siempre ajustados a la clave humorística del relato. Ahogados por el estereotipo, en cambio, los intérpretes de la esposa, el abogado y el jefe contrabandista, así como ocurre con el tratamiento de ciertas escenas, incongruentemente pesadas (por ejemplo, el infarto progresivo del abogado, las síntesis eróticas, las reacciones y contrarreacciones de Gaspar y Magdalena al encontrarse en el yate, o el duelo grandguignolesco entre Durán León y el malo Malevich).

Mayormente, los límites y alcances prometidos en la apertura de la película son mantenidos con notable talento mediante la ya citada dirección de actores, el riguroso respeto por la lógica del relato, un montaje brillante en consciente función narrativa capaz de fundar un tono unitario de liviandad, estímulo y sorpresa, y unos toques sutiles de la puesta en escena —como el casual tropedón de un pote de talco en el campo de acción de un ventilador, o la surrealista exhalación de los camiones de goajiros, o la extravagante pasión de un matón por leer *Alicia en el país de las maravillas*— que hubieran debido ser más frecuentes para pasar del guiño al entendido a un estilo superador de la banalidad del esquema.

Pero el hecho de que *El secreto* no sea una película tramposa y que no sea portadora de una carga ideológica desde su propio contenido, extremada e intencionalmente neutro, que deja su espíritu burlón sin blancos que le conecten con una sociedad determinada, no significa que no se inserte en la actual corriente ideológica dominante, implantadora de una posible neutralidad fundada en el divertimento más perecedero y la nivelación de la expresión humana mediante la escalada técnico-profesional.

El cine soy yo, el otro largometraje de Roche realizado en 1977, presenta un tema, un “mundo”, originales y vinculados con la picaresca y melancólica extravagancia del subdesarrollo venezolano que naufragaba estéticamente por la intromisión del ingrediente turístico. Entonces y ahora, el pequeño Dios de la Fórmula —cuya astucia simplista se equipara, finalmente, a la ingenuidad— malogra la plena expresión de una sensibilidad cinematográfica excepcional entre nuestros cineastas.

Equipo de redacción de *Cine-oja*, n° 16, marzo de 1988, pp. 1-2.

AIRE LIBRE

Una y otra vez, con el estreno de cada nueva película venezolana y con cada nuevo número de esta revista, se retoma en las páginas de *Cine-oja* el problema del referente. Es porque la *carencia referencial* se ha convertido en una verdadera epidemia, no hay duda, pero también porque la redacción otorga un importante papel a las cuestiones del realismo dentro de sus concepciones sobre la crítica cinematográfica. Estas preocupaciones explican la aparentemente inexplicable decisión de considerar el filme de Luis Armando Roche y el de Fina Torres en conjunto, aunque tal vez haga falta aclarar que otros criterios podrían servir para validar tal elección. *Aire libre* es un filme venezolano hecho en coproducción con Francia y Canadá. Digo que es un filme venezolano porque cumple con la mayoría de los requisitos para que una película tenga derecho a tal ciudadanía. *Mecánicas celestes* es un filme francés y español dirigido por una venezolana, que cuenta con una pequeña participación de técnicos, extras, etc., venezolanos, utilizada de manera poco ética para mercadear el filme en nuestro país como “una película venezolana distinta”. Mientras que *Aire libre* no ha sido estrenada en los circuitos nacionales ni en los internacionales, *Mecánicas celestes*, avalada por una maquinaria internacional de distribución, fue exhibida en el país en salas “de estreno” como el costoso cine Lido, además de algunas salas de arte y ensayo. Y, finalmente, mientras la película de Roche se ocupa de cuestiones ancladas en el universo referencial venezolano, con la clara intención de formular un discurso sobre ellas, el filme de Torres se aleja deliberada y conscientemente de cualquier universo referencial —venezolano, francés, español, marciano— vinculado con todo lo que no sea la isla de la fantasía.

En relación con este último punto, *Aire libre* se dedica a organizar el relato de manera tal que el espectador quede fascinado por la aventura de Alexander von Humboldt y Aimé Bonpland en las regiones equinocciales del nuevo continente. Y es esta aventura lo que sostiene el interés a lo largo de todo el filme, eso sí, entretejida con elementos que dan forma a la otra preocupación de Roche: el contraste que se produce entre las ideas de los dos naturalistas —provenientes de la Europa ilustrada, sacudida por la Revolución Francesa y en pleno ascenso del racionalismo— y el sistema de vida de la Capitanía General de Venezuela. Este contraste se mezcla con la sorpresa y la emoción de ambos naturalistas al comprender la magnitud de su trabajo ante una naturaleza desconocida para ellos y para la ciencia en general, pero también se mezcla con su



Anselmo López en la bandola,
Virtuosos. Foto: L.A. Roche

interés por los pobladores de la región que visitan. En otras palabras, el filme de aventuras se combina con el interés y el respeto por una realidad histórica.

Y es que *Aire libre* funciona muy bien como filme de aventuras. Aquí es donde reside el encanto del filme. Roche aprovecha extraordinariamente bien el elemento paisajístico y lo convierte en parte de la acción, de la misma manera que aprovecha las referencias al universo social, político, ideológico de la época. La recepción de Humboldt y Bonpland en Cumaná, su llegada de Europa, es un buen ejemplo: una escena llena de ingenio que expresa de manera sintética el recelo, por una parte, y la admiración, por otra, que suscitan los visitantes en aquella pequeña capital de una provincia colonial; así como el entusiasmo de Humboldt y Bonpland, mezclado con un recelo intuitivo hacia las autoridades locales. Esta

escena define claramente la ideología de los visitantes y las ideas circulantes en el territorio que visitan.

Entre los pocos defectos del filme cabe señalar la construcción de dos personajes, el misionero y el militar español que acompañan a Humboldt y Bonpland durante el recorrido por el Orinoco. Si me detengo en este punto es porque precisamente en esa parte del filme se plantea más claramente el conflicto entre las ideas de los dos naturalistas y el modo de vida imperante en el territorio que visitan, que es presentado justamente a través del conflicto con el capitán español y la corta aparición del misionero. Estos dos personajes desentonan notablemente porque no son personajes: el militar español es una figura que encarna toda la ideología de la colonia, así como el misionero es otra figura que encarna los vicios de la Iglesia tal como los podrían ver dos europeos de ideas

avanzadas para la época. De aquí resulta que el recorrido por el Orinoco, impresionante desde el punto de vista visual, es la parte más débil del filme. Esta debilidad no modifica el resultado global, que se desprende de la estrecha vinculación con el referente real.

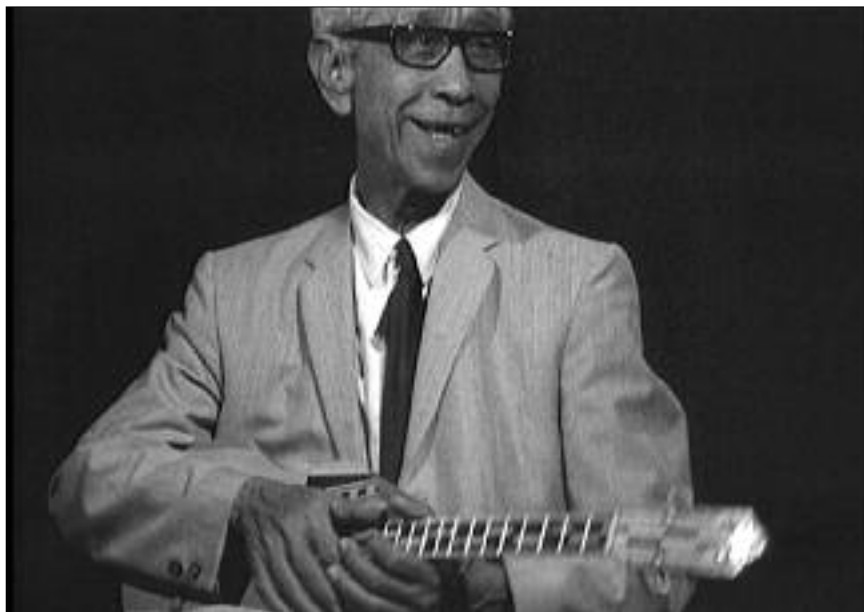
El filme de Roche se traza unos objetivos modestos, en eso hay que estar claros. No se propone una reflexión profunda, no se presenta como un filme propiamente “histórico”. Pero cumple con sus objetivos de una manera honesta y demuestra una vez más que la fabulación es un excelente vehículo para acercarnos al universo referencial que constituye el marco de nuestra existencia, en este caso como referencia histórica de nuestra cultura y nuestra sociedad.

María Gabriela Colmenares, *Cine-oja*, n° 28, diciembre de 1996, p. 13 (fragmento).

UNA TRADICIÓN BIEN TEMPERADA (VIRTUOSOS)

Tuve que viajar lejos para escuchar la chapola del diablo en los dedos de su imponderable ejecutante, de quien alguien andaba diciendo que parecían uñas de gavián pulsando los bordones. A Carmelo Aracas, de Cunaviche y de mi afecto, debo ese encuentro con Ignacio “el Indio” Figueredo en un barrio de San Fernando de Apure (de ese lado de acá del río). Lo que sonaba en el arpa se veía afuera. Uno no estaba allí, frente al gran arpista, sino en la música: en su tierra ilimitada.

Pero tal vez el Indio Figueredo no sea únicamente aquél de Algarrobito de Cajón de Arauca porque con él se junta una inagotable tradición de arpistas o de no importa cuál músico digno de la tierra que digo, en la que el propio lugar, la geografía misma “desaparece” con la estética sola de la ejecución. Faltaba, eso sí, reunirlos a todos ellos, a los del llano y la montaña, a los del campo y la ciudad en un tiempo y un espacio que no fueran los muy lentos y azarosos de las peregrinaciones al país donde esa gente de leyenda habita o se mitifica. Yo sé que la etnomusicología ama practicar los juntamientos, que discos y videos hay en los que se “cruzan” de pronto el arpa llanera figuereña y el arpa mirandina del espectacular Fulgencio Aquino por capricho o inventivas personales, que el galope de la bandola de Anselmo López se barajusta súbito en cierta versión magnífica de algún golpe de pajuela y uña, y que el cuatro de Freddy Reyna y de Jacinto Pérez se apartan de sus compañeros de “juerga” para subir al escenario de las salas de conciertos.



Jacinto Pérez, el Rey del Cuatro, *Virtuosos*.
Foto: L.A. Roche

En verdad que era necesario —era urgente— tenerlos cerca en la mirada y el montaje de algún documental. Esa búsqueda ha desvelado a Luis Armando Roche. No es improbable que el cineasta haya meditado, detenida, apasionadamente, en la realización de una cinta que rindiera tributo a los más altos intérpretes y compositores de nuestra música autóctona y que suscitara reflexión sobre sus valores estéticos más allá de la llanura, el valle mirandino, el palmar barinés, la Venezuela del cuatro, la complicidad de la maraca y el canto del turpial mirandino o de Elis Acevedo. Así confirma el reciente documental de Roche, *Virtuosos* (Arsiete C.A., 2000), prestigiado con el premio de la Comisión Permanente de Cultura del Municipio Libertador.

No basta, sin embargo, con expresar contentamiento por tan esperada cita: es menester, además, que escuchemos al compositor y ejecutante académico o “culto”, al musicólogo, referirnos el alcance y los logros melódicos y técnicos de esa música, del arte de esos virtuosos desde la “contemporaneidad” del barroco europeo o desde la música pura, como lo hace en las primeras secuencias Abraham Abreu, el maestro clavecinista de esta o de cualquier tierra humana, quien halla en ciertas obras de Bach “pasajes que son increíblemente parecidos a nuestro joropo”. Y para probar lo que sostiene interpreta al clavecín lo que parecía un seis por derecho o seis perriao del genio alemán del contrapunto. Su emoción es la nuestra cuando sostiene que “el no perpetuar hoy día las manifestaciones de la improvisación musical de cualquier país y de cualquier cultura que fuera sería un crimen”. Los cinco músicos de



Virtuosos rescatan esta tradición improvisando piezas y técnicas con las cuerdas de sus liras y sus guitarras y el documental los perpetúa, suerte de desagravio a tanta improvisación sublime de Bach, Haendel, Scarlatti, Liszt, perdida irremisiblemente.

Un sentimiento próximo al de Abreu anima al compositor Federico Ruiz en el rehilado del documental al advertirnos que Stravinski y Béla Bartók expresaron en su música la tradición musical de su tierra, en cuya tradición él mismo es un seguidor. Muy luego, la pianista, compositora e investigadora Claudia Calderón evoca a Rameau y a Couperin después de oír el arpa mirandina de Fulgencio Aquino y no resiste al fervor de trasladar sus revueltas al piano. Intérpretes, musicólogos, investigadores de la nombradía de Saúl Vera, Paul Desenne, Alejandro Bruzual, Ángel Martínez, Maurice Reyna, Oswaldo Lares, Benito Irady, Germán Fleitas Núñez acuden igualmente a la cinta de Roche ganosos de divulgar la vida y los dones de los cinco grandes. Maurice Reyna poetiza el arte de su padre y compara el movimiento de su mano derecha con un pájaro en vuelo. Fleitas Núñez explica la técnica de la

media luna de Jacinto Pérez; Saúl Vera trae del siglo XVI la bandola de Anselmo López, quien la aviva con el entendimiento de la pajuela y la uña, y Oswaldo Lares pone a cantar las manos del Indio Figueredo en los bordones y en los tenoretas. Cada virtuoso tiene trato humano con su instrumento: Freddy Reyna se inclina sobre el cuatro, como si escuchara su propio corazón; Jacinto Pérez le hace preguntas al suyo y lo invita a puntear en voz baja; Fulgencio Aquino se queda triste o adormecido mirando la música, su “clavicordio” campesino; Figueredo contempla las cuerdas de su arpa como si observara algo lejano, no inaccesible acaso, o es el rostro en Achaguas de la india María Laya, entre la melodía del pasaje memorable, y Anselmo López afirma su muñeca como nadie en un golpe recio y no le quita el ojo a cierto contendor invisible que merodea en los alrededores de su bandola. Todo en *Virtuosos* es música de esta tierra, pero su verdadera geografía es su ingenio y su inagotable invención.

Luis Alberto Crespo, *El Nacional* (Caracas), 2 de diciembre de 2000, p. 13.

Fulgencio Aquino y su arpa mirandina, *Virtuosos*.
Foto: L.A. Roche

DICHO Y ESCRITO POR LUIS ARMANDO ROCHE

VÍCTOR MILLÁN.

UNA ENTREVISTA CON LUIS ARMANDO ROCHE

A. ROFFÉ: *¿Cuál fue el objetivo que perseguías con tu filme Víctor Millán?*

L. A. ROCHE: Una película es a menudo una expresión tan compleja que es difícil decir de dónde procede, adónde va. En mi caso fue más un sentimiento de algo que una idea precisa y desarrollada.

A. ROFFÉ: *¿Tú conocías a Millán antes de empezar la película?*

—¡Claro! Antes que nada estoy particularmente interesado en Millán como personaje, no en Millán como pintor. En el hombre Millán me interesaba una forma de ver las cosas, su sentido del humor con respecto a la vida. Es un tipo muy vivo, hábil, inteligente, y como artista que es, sensible. Entonces, ¿qué tenemos en él? Un hombre que por su manera de ser simboliza poéticamente al criollo, al tipo venezolano, pero que al mismo tiempo tiene el gran don de ser artista, de ser sensible a las cosas. Traté de enseñar lo que me interesaba en Millán, pero de una manera objetiva. Para ello en la realización usé sonido sincrónico y traté de no dirigir al actor, de no influenciarlo, sino de guiarlo y ponerlo en situación, crearle una situación y dejarlo actuar a su manera. Esto hace la tarea más ardua, más difícil. Además, yo hacía la fotografía. Como estuvimos dos meses trabajando allí, Bichier y yo, llegó un momento en que Millán se olvidó de la cámara. Fueron días y días de trabajo y llegamos a ser íntimos amigos y Millán se acostumbró a la cámara girándole alrededor. Al principio fue muy difícil. A Millán nunca lo habían filmado, para él la actuación en el cine es *El derecho de nacer*. Eran unos melodramas espantosos. Había que esperar a ver quién se cansaba antes. Yo continuaba detrás de él con la cámara pero decidí no filmar más, hasta que se fue cansando. Al final se fastidió de estar sobreactuando y mejoró bastante.

A. BRUMLIK: *¿Había un guión hecho?*

—El guión tenía una página, con los nombres y el orden de las secuencias que yo consideraba que debían integrar el filme. Pero no se explicaba cómo iba a ser filmada la secuencia. Incluso cambié de posición varias escenas del montaje.

A. BRUMLIK: *¿Pero usted tenía una idea básica, alrededor de la cual ordenar todo?*

—Sí, la de mostrar un individuo en su ambiente, en una forma objetiva, aunque vista con los ojos del cineasta. Yo no hago explícito ningún mensaje aparente y muestro sencillamente a este hombre en su ambiente. Ahora, la escogencia de este hombre, y específicamente la manera como lo fotografié, la música, todo esto





Foto: Alejandro Toro

es revelador de lo que yo quiero decir. Naturalmente que hay mucha gente que tiene dudas acerca de lo que trato de enseñar allí, pero esto me parece muy saludable: que no se entienda totalmente, que no se vea todo tan claro.

A. ROFFÉ: *Por los filmes que has hecho me parece que hay una tendencia a representar el mismo tipo de personaje.*

—Sí, me interesa mucho. Hasta ahora he hecho cosas con gente de pueblo, gente sencilla. La primera película que hice, en París, fue sobre un constructor primitivo: un tipo considerado loco por todos, con una imaginación delirante. Recogía cosas en la calle y las incorporaba a su casa que estaba construyendo, una casa enorme llena de piedras rotas, pedazos de botella. Además, era un hombre muy sencillo, hablaba de las cosas y de la vida muy clara y concretamente. Con Millán me encontré un poco con el mismo caso. Creo en estos dos sujetos porque existen; son parte de la realidad y al mismo tiempo están llenos de poesía. Filmo la realidad como existe, la poesía es generada por la propia realidad.

A. ROFFÉ: *Es en realidad la tónica del cine-verdad: dejar la realidad como es, motivándola y trabajándola sólo con los medios fílmicos.*

—Sí, pero lo que pasa con el llamado cine-verdad es que la palabra es muy vieja ya. Hay muchas maneras de hacer cine directo y aunque la técnica se parezca, los resultados son diferentísimos, según la personalidad del cineasta. Rouch es Rouch donde lo pongan y las películas de Leacock son completamente diferentes a pesar de usar medios muy parecidos.

A. ROFFÉ: *Correcto, pero hay una cuestión de principio: de no intervenir en la realidad, sino a través de la elaboración fílmica, es decir, cámara y montaje, y es aquí donde se expresa la personalidad del cineasta.*

—Hay casos en que también se interviene en la realidad. Rouch ha hecho ensayos donde lo único improvisado son los diálogos. En el caso de *La pyramide humaine* tenía unos jóvenes y les inventó una historia, les dijo quién estaba enamorado de quién, “ella no te quiere”, y ahora: “hablen”. Cada uno utiliza la técnica a su manera. En mi caso he tratado de captar en cada uno de los personajes lo que me interesa de ellos. Hasta ahora han sido ensayos, experimentos.

A. ROFFÉ: *¿Antes de empezar Millán tenía algún otro proyecto?*

—Estaba interesado en hacer una película sobre Carlos Cruz Diez. Otra vez un pintor. La verdad es que tampoco me interesaba la pintura en este caso. Ocurre lo mismo: entre las personas que



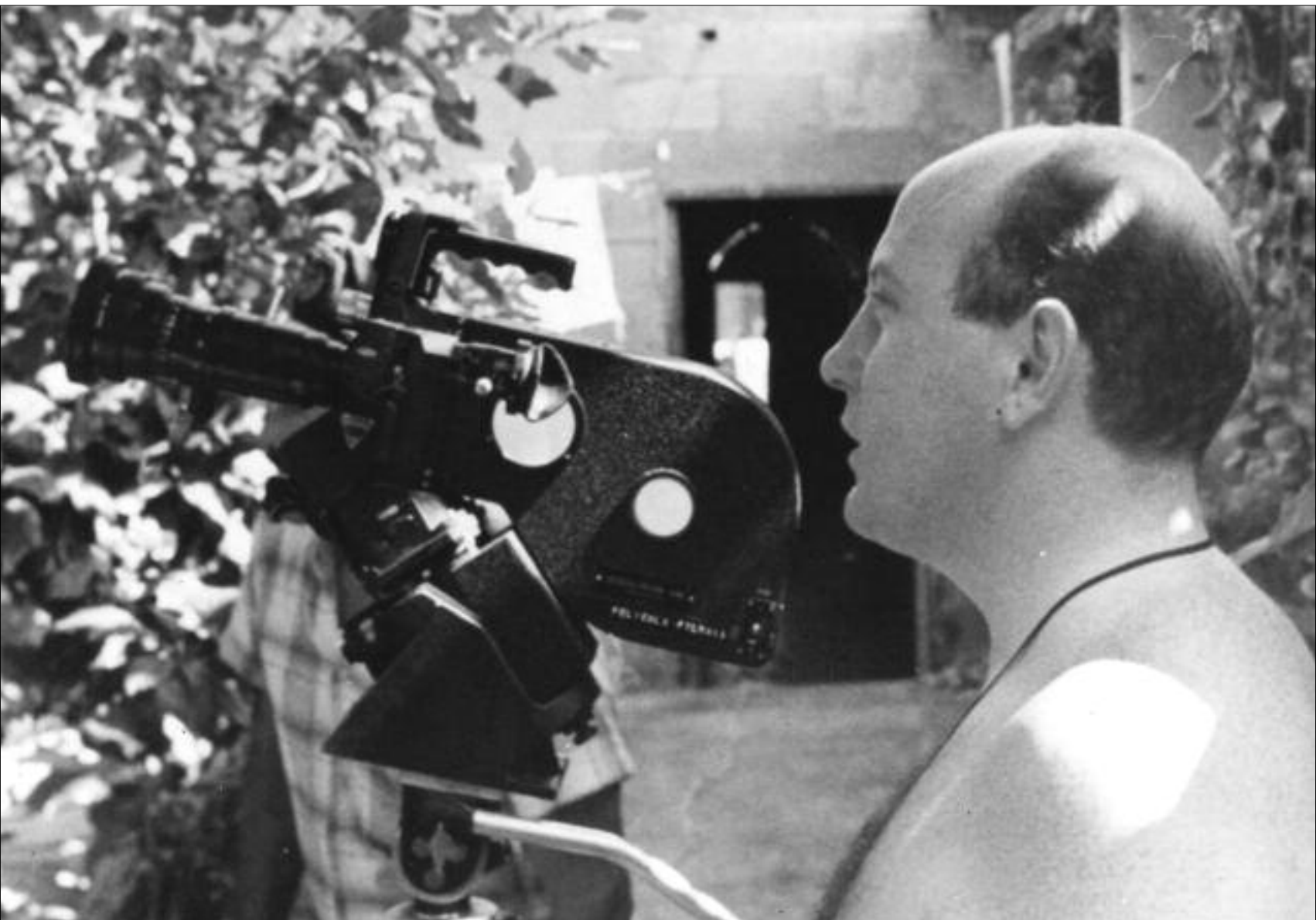
Filmando Víctor Millán
con J.J. Bichier y su pipa

uno conoce las más interesantes, las más sensibles, son artistas. También los documentales que hicimos en los Andes eran sobre artistas populares.

A. ROFFÉ: *Hablando ahora concretamente del Millán, hay algunas cosas que no me resultan muy claras. Una está relacionada con la estructura del filme. Me parece que la ubicación de los títulos, después de la secuencia de introducción donde vemos a Millán pintando y conversando con su esposa en el patio de su casa, rompe la continuidad del filme, dada su corta longitud, y que al final la presencia de Carvallo y la secuencia de Millán y Carvallo tocando no dan una conclusión lógica al desarrollo del filme que es fundamentalmente sobre la personalidad de Millán.*

O. CAPRILES: *Al final el espectador queda como en suspenso, ya que en la primera parte se ha creado un interés por el personaje y el ambiente de Millán, y en las escenas finales Carvallo casi elimina a Millán y toma un papel predominante.*

—El orden de las secuencias lo determiné más por razones de sensibilidad que de lógica. Apparently tengo ciertas tendencias a hacer cosas poco claras para cierto público, aunque sean muy claras para mí y para ciertos otros. Pienso que uno debe estudiar y trabajar mucho en la preparación del filme, pero cuando se está ya en la etapa de realización uno debe funcionar de acuerdo con su experiencia y su sensibilidad, debe trabajar más con su estómago que con su mente, como decía Cirlot. Por otra parte creo que el diálogo



En el patio de la casa de Víctor Millán



entre Millán y Carvallo da un aspecto nuevo de Millán: su reacción, su rivalidad, frente a Carvallo.

M. SAN ANDRÉS: *Una de las cosas interesantes del filme es el trabajo mediante largas tomas en movimiento que forman planos secuencias.*

O. CAPRILES: *Esta forma de trabajo y el estilo mismo de la realización tienen pocos precedentes en Venezuela. En este caso la labor simultánea como director y camarógrafo parece fundamental. La primera secuencia, por ejemplo, que a través de un largo movimiento de cámara liga a Millán pintando y conversando, con su ambiente, el patio de la casa llena de matas, y la esposa al fondo, es difícil que hubiera podido ser lograda con un trabajo separado de director y camarógrafo.*

—A mí me parece la secuencia más lograda. Si se hubiera realizado en varias tomas montadas el resultado habría sido muy inferior y muy distinto a lo que quería dar. Algunas personas han comentado que hay movimientos de cámaras excesivos y sin justificación, pero es mi forma de trabajar, y me parece que es la mejor forma de resolver estas situaciones. Por supuesto que no hubiera podido trabajar con un camarógrafo, habría sido imposible explicarle lo que quería, el encuadre que quería, los movimientos que quería. Claro

que esta forma de trabajar se adapta al problema y al tipo del filme mismo. Si se tratara de un largometraje convencional se trabajaría en una forma muy distinta.

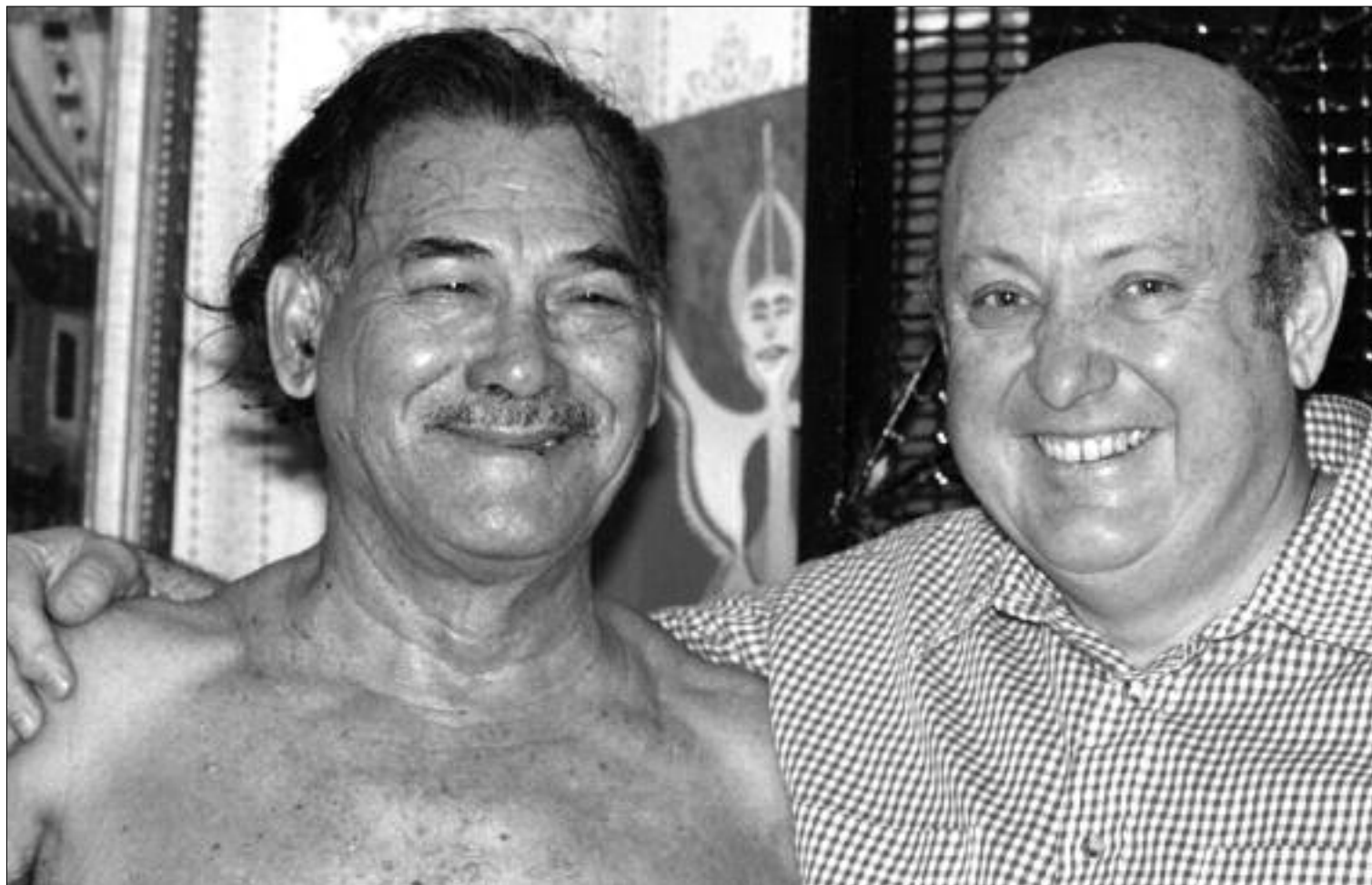
A. ROFFÉ: *Sin embargo, me parece que hay una cierta contradicción entre tu planteamiento de representar una realidad objetiva, de no intervenir, o intervenir lo menos posible, en la realidad que estás filmando, y luego intervenir muy violentamente a través de los medios fílmicos, por ejemplo, a través de constantes y largos movimientos de cámara que no siempre tienen una justificación lógica.*

—No me parece que sea una contradicción. El que la realidad sea objetiva y la cámara subjetiva le da una mayor riqueza a esa realidad. Para mí esa realidad es un punto de partida, algo que existe, pero que yo transformo en cierta manera. No se trata de describir una realidad sino de transformarla y tratar de dar un mensaje poético.

M. SAN ANDRÉS: *Uno de los mejores momentos del filme es cuando Millán describe lo que representa cada cuadro. ¿Este material fue grabado simultáneamente con la filmación?*

—Lo grabé antes. Es literalmente imposible montar una cámara con tres millones de pies y filmar todo. Entonces puse a Millán

En Mare Abajo
con Victor Millán



delante de los cuadros y lo hice hablar de ellos. Grabé unas cuatro horas y de ahí escogí lo que me gustaba y pensé luego la forma de filmar los cuadros y de hacer el montaje. Con la música pasó algo semejante. En su propio barrio descubrí a un grupo de obreros que tocaban música en sus ratos libres. Entre ellos había uno que tocaba tres, sonaba muy lindo, el hombre era un extraordinario músico. Tocaba boleros y cosas de esas, pero lo fui llevando y resultó que conocía música interesante, hasta que conseguí grabar unas cuantas que le convenían muy bien al filme.

A. ROFFÉ: *¿En qué formato filmaste?*

—Todo lo que he hecho ha sido en 16 mm. Tanto en 16 como en 35 mm los problemas son iguales, la iluminación, la dirección son iguales. La ventaja para mí del 16 mm es que permite hacer sonido directo con una movilidad de la cámara que no es posible lograr con 35 mm. Además es muy fácil ampliar de 16 a 35. En Europa se ha probado mucho. Marker hizo *Le joli mai* en gran parte en 16 mm. También los canadienses han experimen-

tado mucho este sistema. Yo hice una prueba con el *Millán* y el resultado fue perfecto. El sistema de ampliación que utilicé fue un sistema francés patentado por Debrrie. La película va sumergida en un líquido y la copia se hace imagen por imagen. No amplié toda la película porque ni en 16 ni en 35 la película tiene posibilidades de ser exhibida en las salas comerciales del país, dado el régimen de explotación de estas salas.

A. ROFFÉ: *Es la misma historia de todos los cortometrajes nacionales que con los actuales sistemas de distribución y exhibición nunca serán vistos en el país. ¿Han pensado en alguna posibilidad de distribución en el exterior o por televisión?*

—Lo único que he hecho es enviar una copia a Francia, donde Cruz Diez va a tratar de enseñarla. Yo no soy distribuidor y los distribuidores no están interesados en la película. No hay salida, por lamentable que parezca.

O. CAPRILES: *Millán es un actor realmente nato, a pesar de todas sus exageraciones. ¿No te interesó ese aspecto de comediante?*

Con Millán algunos años después

—En el caso del cine directo, cuando se necesita poner en situación a una persona, el individuo tiene que ser muy extrovertido. Es el caso de Leacock con Kennedy, quien era un individuo con una presencia tremenda, un actor nato. En el caso de Rouch son estudiantes, gente joven que le gusta exteriorizarse. Ésta es una de las razones que me decidieron escoger a Millán. La primera secuencia de la película, en la cual él habla con su mujer, fue lo más difícil que te puedes imaginar. En la vida real Millán habla con mucha más imaginación, dice cosas fantásticas, pero tratar de filmarlo en eso es muy difícil.

A. BRUMLIK: *¿Tú consideras al Millán dentro del género documental de arte?*

—En la revista *Imagen* me hicieron una crítica donde decían que yo no entendía la pintura de Millán. En realidad a mí no me interesaba la pintura en sí, sino el individuo. No hay en la película un intento de análisis pictórico. Las pinturas están representadas en función de la personalidad de Millán, para expresarlas en una de sus actividades fundamentales. La película se llama *Víctor Millán* y no *La pintura de Víctor Millán* y trata de dar del individuo su filosofía, su manera de ser, *su carácter y también su relación con el medio*.

M. SAN ANDRÉS: *He observado que en tus primeras películas no usas el comentario. ¿A qué se debe esto?*

—¿Para qué comentar verbalmente lo que se está viendo? Prefiero comentar con la imagen, con el montaje. En el documental de La Candelaria hay dos hombres bailando con unos sombreros ridículos. A mí me interesa mostrarlos en lo que hacen, no explicar por qué lo hacen.

O. CAPRILES: *¿En el caso del largometraje con actores, también eres partidario de no decir con palabras lo que puede decirse con la imagen?*

—En lo posible sí. Creo que Bresson es el gran maestro en este sentido, en su cine los diálogos no son superfluos.

A. ROFFÉ: *Eso sería válido cuando el diálogo o el comentario no añaden nada a la imagen, pero con frecuencia no es así.*

—Sí, estoy de acuerdo. No pretendo que debe haber reglas fijas rígidas. Cuando es necesario hacer un *travelling* hay que hacerlo; cuando es necesario el comentario, hay que hacerlo. Depende del ritmo propio de cada uno y de su forma de trabajar.

A. ROFFÉ: *Cuando dijiste que el cortometraje no tiene salida en Venezuela, ¿estabas pensando en la obligatoriedad de hacer largometrajes?*

—No porque me guste verdaderamente. En el cortometraje la inversión es menor y esto te permite más libertad y más experimentación. Si un cortometraje te cuesta 15.000 bolívares, un largometraje te cuesta 200.000, y eso te limita mucho. Pero perder los 15.000 bolívares que te cuesta el cortometraje hace que éste sea también antieconómico y prohibitivo. Por otra parte creo que para llegar al largometraje hay que pasar por el corto, que es más fácil y te permite adquirir un dominio del medio. Lamentablemente en Venezuela es difícil hacer largometrajes y es casi imposible hacer cortos buenos.

M. SAN ANDRÉS: *Pero eso aquí es también un mito. Hay gente que ha hecho cuatro y cinco cortometrajes buenos y ni siquiera son tomados en cuenta a la hora de producir alguno de los escasos largometrajes que se hacen en el país.*

—Sería extraordinario que pudiera encontrarse alguna forma de distribución para el cortometraje en Venezuela, en las salas comerciales o a través de circuitos especiales de cineclubs, que permitiera, por lo menos, recuperar los costos de producción. De haber posibilidades, yo desearía hacer sólo cortometrajes. Es un medio fantástico de expresión.

Ana Brumlik, Oswaldo Capriles, Alfredo Roffé, Miguel San Andrés, *Cine al Día*, n° 3, abril de 1968, pp. 17-20.

DETRÁS DE LAS CÁMARAS DE EL SECRETO

E. DINES: *Entre El cine soy yo y El secreto hay doce años de distancia y un cambio de dirección o intención.*

L.A. ROCHE: Es muy difícil para el que hace las cosas ver esas diferencias. Yo no las veo. Uno siempre dice lo mismo, uno se repite. Sólo aparentemente hay diferencias: el estilo puede cambiar, el ritmo, pero si vas más a fondo no hay una ruptura. *El cine soy yo* era una especie de viaje interior y exterior. *El secreto* es una aventura. Y en ambas está presente el personaje *naïf*, sencillo. Gaspar es un hombre sencillo en una situación muy compleja que él no se ha buscado. Para él se borra la línea entre realidad y ficción. La historia es lineal y aparentemente realista, pero lo que le ocurre a Gaspar es una fábula, un sueño, como en *Alicia en el país de las maravillas*, las cosas eran muy sencillas antes y de pronto se vuelven muy complicadas. Sólo la familia lo trae nuevamente a la realidad. Cuando te decía antes que no hay tal ruptura entre las dos películas me refería a que uno siempre se repite. Cada creador tiene sus obsesiones. Si uno tiene la suerte de decir dos o tres cosas



interesantes en la vida, uno está colmado. Y aquí está otra vez el hombre sencillo, común, y dentro de él se forma ese mundo fantasmagórico, maravilloso, lo irreal dentro de lo real.

—¿Cómo surge la idea de *El secreto*?

—La historia es original de César Miguel Rondón y Napoleón Grazziani. Cuando me la contaron, inmediatamente me atrajo. Además, el problema fronterizo planteado es real: el oro sale de Venezuela, sin pagar impuestos, y vuelve a entrar, elaborado, transformado en joyas, nuevamente sin pagar impuestos. El guión está muy bien tramado, los personajes son claros, están bien definidos y todo esto es una buena base para hacer una buena película.

—¿Hay muchos cambios entre el guión y la película?

—Siempre los hay. El guión es la letra... la base estructural de una película. La película es el resultado de una gran conjunción de esfuerzos, elementos, técnicas. En el momento de filmar es necesario adaptarse a la situación, a los actores, a todos los factores incidentales. La dinámica del rodaje produce ajustes del guión. Luego, en el montaje, se vuelve a ajustar. En el primer montaje la película duraba dos horas con veinte minutos. Ahora dura una hora cuarenta minutos, lo que es un buen tiempo. Todos estos cambios entre el guión y el resultado son sólo en función de este último.

Durante el rodaje de
El secreto.
Foto: Jorge Cruz Delgado

—*El lenguaje cinematográfico que usaste en El cine soy yo es distinto al que manejas en El secreto. Aquí el espectador queda atrapado en la aventura. Tu primera película tenía más distancia con el espectador.*

—Hay cine para todos los gustos. *El cine soy yo* se basó en la técnica del plano-secuencia. Fue algo mucho más difícil para realizar y mucho más riesgoso. Cuando se trabaja con plano-secuencia todo tiene que estar perfectamente acoplado: el camarógrafo, el foquista, el maquinista, el director de fotografía, los actores, todo tiene que estar bajo estricto control. Una mínima falla representa demasiados pies de película, tiempo y demasiado dinero perdido. En *El secreto* usamos la técnica tradicional, probada, segura y menos compleja desde el punto de vista de la realización. También la propia historia te lleva a utilizar un determinado lenguaje, la técnica adecuada.

—*En El secreto utilizaste el suspenso como elemento fundamental. ¿Cuál es la clave para manejarlo?*

—*El secreto* es, ante todo, una historia de amor. El suspenso es, como tú dices, sólo un elemento que se planifica desde el guión, está en la base de la estructura de la historia misma. La música es otro elemento importante, un verdadero apoyo. Los personajes centrales tienen su tema musical, los momentos importantes tienen la música que ayuda a crear la atmósfera adecuada. El suspenso está apoyado por música y por algunos “trucos”. El suspenso tiene su ritmo. Todo esto lo utilizamos aquí.

—*¿Y el humor?*

—Otro elemento importantísimo. No se busca la comicidad sino el humor más fino, no la risa sino la sonrisa. Es importante que el ser humano se ría un poco de sí mismo y de las cosas que le suceden. Hay un momento de la película que parodiamos a James Bond, a través de la música. También fue decisiva la escogencia del actor para dar ese toque de humor a la película. Orlando Urdaneta supo integrar en el personaje la ingenuidad, la aventura, la ternura.

—*¿Y el título?*

—Tiene dos interpretaciones. Todo lo que le sucede a Gaspar es un secreto para todos aquellos que no estuvieron involucrados en el caso. Su familia no está enterada. Su aventura amorosa también es un secreto. Pero al mismo tiempo, si él lo llega a contar nadie lo creería. Su vida cotidiana se interrumpe por unos días, y de pronto es protagonista de una insólita aventura con principio y fin, una aventura de agente secreto, como un sueño. ¿Quién va a creerle? Es la situación fantástica de la que hablamos al principio.

—*Aparentemente la película es complicada de filmar ¿Qué problemas tuvieron durante el rodaje?*

—Ningún problema grande. Todo el equipo humano que me acompañó en esta película, técnicos, asistentes, todos fueron excelentes profesionales, con eficacia social. Yo los conozco desde que se iniciaron en el cine, algunos de ellos trabajaron conmigo en otras oportunidades, hace años, y el avance es extraordinario. Como anécdota te puedo contar que entre los técnicos que trabajan en la iluminación crearon un lenguaje gestual, que sólo ellos comprendían, para comunicarse entre ellos durante el rodaje, sin palabras. Esto, sumado a la disciplina y a la experiencia de todos ellos, permitió un trabajo sin contratiempos importantes con un resultado profesional y muy satisfactorio.

—*¿Qué me dices respecto al sonido?*

—Casi toda la película se hizo con sonido directo. Creo que esto es muy importante, sólo en algunas escenas utilizamos el doblaje para mejorarla, por ejemplo, cuando se filma una escena de amor y en ese momento pasa un camión o un carro toda la atmósfera se pierde. En ciertas escenas con el doblaje y la mezcla se puede lograr el sonido ambiente deseado. También cuidamos mucho la dicción de los actores y el lenguaje de los personajes. Pero hay situaciones que escapan de nuestras manos y que no dependen de la realización; si el sonido de la sala de cine es defectuoso.

—*¿Y el montaje?*

—En el montaje se hace la película otra vez. Aquí es donde se toman las decisiones más importantes: seleccionar, cortar, armar. Aquí se afina el suspenso y la historia. Nosotros filmamos 95.000 pies de película en proporción de 10/1. En el montaje el tiempo de la película se ajusta, el ritmo se determina hasta que no falta ni sobra nada.

—*¿Cómo se hizo la selección de los actores?*

—Juan Plaza y yo discutimos el reparto con criterio básico: el profesionalismo. Buscamos actores profesionales de primera categoría que fueran capaces de crear sus personajes, de entender sus personajes, que entendieran el lenguaje cinematográfico y no sólo para los papeles principales. Orlando Urdaneta, Daniel Alvarado, Carmen Julia Álvarez, Julio Mota, cada uno bien pensado para asignarle sus respectivos papeles. También Ricardo Blanco, Enrique Suárez, Vladimir Bibic, Alfredo Medina, Alberto Acevedo, Juan Galeno, Fernando Gil, todos ellos son actores con trayectoria y experiencia, su trabajo es excelente. Con respecto a Marilda Vera, que tiene menos experiencia como actriz, pensamos en ella bus-



Juliet Berto y Asdrúbal Meléndez en *El cine soy yo*. Foto: Eddie González

cando una cara fresca y obtuvimos un trabajo original. Ella creó un personaje casi onírico, etéreo, lo cual se ajusta perfectamente a la historia. Si hubiéramos escogido a otra actriz el personaje sería totalmente distinto. También quiero mencionar a los niños Robert Castro, Petite Kutlesa y Néstor Maldonado, que hicieron un trabajo excelente. Como anécdota te diré que Asdrúbal Meléndez y yo queríamos estar juntos en una película y aquí hicimos la competencia entre quién hacía el papel más corto. Yo gané.

—*¿Es difícil trabajar con niños?*

—Para mí no lo fue. Me entiendo bien con ellos. Claro, no todo niño puede ser actor. Tiene que ser extrovertido y tener paciencia.

El niño tiene que sentirse cerca del personaje para hacerlo con espontaneidad.

—*Háblame del financiamiento.*

—Producciones 800 financió la película y FONCINE otorgó el crédito de terminación. Hacer una película es hoy muy costoso pero comparativamente con otros países es muy barato. Tratamos de que *El secreto* resultara lo más económica posible para que se pudiera recuperar la inversión, por eso para el futuro hay que buscar alternativas como las coproducciones.

—*¿Tú crees que El secreto es una película comercial?*

—Espero que lo sea, en el sentido de que produzca suficiente dine-



Roche caracterizado como Seinfert junto a Wolfgang Preis en *Aire libre*. Foto: Rafael Salvatore

ro para poder seguir haciendo cine. El cine es arte, pero se hace para que el público lo vea, es decir, también es comercial, los costos son muy elevados, la infraestructura requiere de grandes inversiones, exige la recuperación de la inversión y la ganancia para la continuidad. Ahora, si uno quiere hacer una película, y luego suicidarse... Desde otra perspectiva existe el cine-autor, el cine de vanguardia en súper 8, y es muy válido. Pero en el cine tradicional, y en este tipo de cine me inscribo, es necesario pensar en el público, sin perder la perspectiva de la calidad, de lo artístico. El cine es un arte, quizás el más completo y el más complejo. No es lo mismo que un escritor o un pintor, sus instrumentos de trabajo le dan mucha más libertad e independencia de lo comercial. Con *El cine soy yo* perdí mucho dinero y fíjate cuántos años han pasado para hacer mi segundo largometraje.

—¿Hay proyectos futuros?

—¡Claro! Ahora estoy estudiando las posibilidades de realizar en coproducción con Francia y España, entre otras cosas, porque esto significa ampliar el mercado y obtener mejor financiamiento.

Ela Dines, *Encuadre*, n° 13, diciembre de 1987, pp. 21-23.

LA MIRADA DE JULIET BERTO

Se nos fue a los cuarenta y dos años nuestra amiga Juliet, enigmática Juliet... sombra y luz. Párpados de veinticuatro cuadros por segundo, mirada soñadora, infantil: Alicia (por algo su último e irrealizado guión se llama *En el país de las maravillas*), grave, frágil, profunda, insegura... ¡VITAL!...

A los veinte años Godard la propulsa en la *nouvelle vague*. Actúa en sus filmes: *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (1966) y



Foto: Pierre Zucca

Weekend (1967) (según guión de Cortázar). Explosiva revelación. Juliet parece ser la actriz perfecta del universo anarquizantemente godardiano...

Breve incursión en el cine comercial de la época. Filma furtivamente: *L'Été sauvage* de Marcel Camus, *Sex Shop*, *Le male du siècle* de Claude Berri y otros. Hace un papel importante en el filme *Mr. Klein* de Joseph Losey. Decide volver a un cine más autoral, más libre, más afín con su personalidad. Filma para Rivette, *Out One* (1972). De nuevo con Rivette para el hermosísimo *Celine et Julie s'en vont en bateau*.

Acepta venir a Venezuela y actuar en *El cine soy yo*. Me dice un día: "¿Qué lente estás poniendo Luis?, para dosificar mi actuación de acuerdo a tu focal". A Juliet le interesa todo en el cine, sabe de cine, vive cine, es cine... Ya se vislumbraba ese futuro pasaje a través del espejo, desde el frente hasta detrás de la cámara. Descubrimiento de un país auténtico y exuberante, de su gente espontánea y directa. Amistades y relaciones creadas de por vida y muerte.

En el próximo filme con Rivette, *Duelle*, ella inspira al cineasta y le ayuda a escribir el guión. Sobre la filmación está siempre omnipresente delante y detrás de la cámara. En 1981 realiza, entre amigos, su primer largometraje, *Neige*. Una fauna realista de Pigalle en busca del paraíso. El filme es seleccionado para Cannes: gran éxito. Sigue con *Cap Canaille* y *Havre*. En este filme introducirá iconografías y recuerdos de Venezuela. En este último, los críticos y los espectadores la repudian: un filme policial... pero también un cuento de hadas, soñador, agresivo, desordenado... amalgama, creatividad, invención, contradicción, libertad... digo yo.

Me contacta sobre el proyecto de un filme sobre el arte popular en Venezuela para la televisión. No se da. Viene como jurado del Festival Súper 8 en Caracas. Continúa su obsesión con Venezuela. Hace teatro en los barrios de París. Monta un espectáculo musical

del cual realiza un filme para la televisión sobre la cantante Damia... transfiguración y proyección final de sí misma...

Juliet fue símbolo de una generación y una feminidad que se rebeló contra los hábitos, la política y la hipocresía... Fue un fenómeno de auténtica creatividad... Pero ante todo recuerdo a Juliet como un ser que emanaba inmensa esperanza y confianza en el ser humano y en la verdadera amistad... *Je te salue ma bonne amie Juliet*.

Luis Armando Roche, *Encuadre*, n° 24, mayo-junio de 1990, p. 40.

TEXTOS INÉDITOS DE LUIS ARMANDO ROCHE

Roche describe estos apuntes como "realizados con muchos años pensando, pero redactados con mucha rapidez, quizás demasiada"

APROXIMACIÓN A BUÑUEL

Buñuel es un cineasta único: poético, libre, más allá de la estética y de la técnica. El cineasta impone en su obra y su vida su propia moral, ética y punto de vista político sobre la sociedad. La crueldad y la violencia de algunos filmes son la expresión y extensión, según él, de la realidad que lo rodea. El "humor negro", liberador, provocador y cáustico, tal como fue definido por los surrealistas, es una constante en su obra.

Buñuel es atrevido, a menudo revulsivo y violento. Como artista "empuja" el límite más allá de lo razonable. La obra de Buñuel es desconcertante, mórbidamente sublime, demoníacamente angelical, pertinentemente contradictoria, satírica, fantástica, ambivalente, misteriosamente formal, humorística (en el sentido surrealista de la palabra), irrazonable, española y sublime.

Para indagar sobre las pistas de este singular creador se necesita realizar un cuidadoso examen de sus raíces vivenciales: España, el surrealismo, México... Si se aspira interesarse por la obra de Buñuel es esencial examinar cabalmente los orígenes e influencias que hicieron al hombre que hizo la obra: la civilización hispánica, la formación jesuita, la fuerza liberadora del surrealismo, las encrucijadas políticas en las que se halló como participante activo y su vida y trabajo en México... Estas influencias se convirtieron en las fuentes para sus atrincheradas (obstinadas) convicciones morales, éticas, poéticas y políticas; en la rima y la razón de su vida y obra.

Realizadores han utilizado la crueldad, el sadismo, el fetichismo y la violencia con intención de explotar aberraciones humanas con



Aire libre

fines comerciales o voyeurísticos. Buñuel usa estos extremos para revelar la realidad de una sociedad injusta a través de la dialéctica y el frenesí de un auténtico surrealista.

PENSAMIENTOS ALREDEDOR DEL CINE

El logro que llamamos “civilización”, y que enorgullece al género humano, ha sido logrado después de numerosos siglos, a través del análisis y el trabajo de numerosos pensadores y creadores. Se ha demostrado que el hombre o sociedad expuestos al *arte* logran un grado superior de sensibilidad y conocimiento de “su ser”, de la sociedad que lo rodea, de comunicación y armonía con el medio ambiente. El cine... el séptimo arte... allí lo tenemos (para el gusto o disgusto de algunos), al lado de la literatura, la pintura, la poesía, la música, el teatro y la escultura. En el cine se distinguen dos tendencias bien definidas: la primera es lo que apodan el “cine de explotación”, también llamado incorrectamente “comercial o popular”. Para este cine la única regla válida es obtener la mayor ganancia económica posible utilizando cualquier medio para gratificar de inmediato, en el público, los instintos primarios. Estos mercaderes de la violencia y del sexo

patológico satisfacen y especulan con el más embrionario deseo sadomasoquista infantil: ser estimulado, asustado y violentado. Este cine nos proviene en su mayor parte del extranjero y en particular de los Estados Unidos de Norteamérica, exportador mundial del onanismo, de la satisfacción inmediata (*push button joy*), y su vástago, el consumo a ultranza. Este cine y su influencia, lamentablemente, se ha infiltrado insidiosamente en nuestro cotidiano mundo “globalizado” o estandarizado a través de un inescapable mal gusto internacional, una suerte de Mickey Náusea en el Holiday Inn Colonial.

Pero existe otro cine que es el que a mí, y a muchos nos interesa: un cine que, como todo auténtico arte, nos divulga lo más intrínseco y legendario de nosotros mismos. Un cine “memoria” de lo que somos, o para las generaciones futuras, lo que fuimos. Un cine que estimula la capacidad personal de descubrirnos, que sirve como vía de expresión, crecimiento y creatividad. Es vital que este cine sea parte del desarrollo de nuestro país, que dejemos grabada nuestra huella, nuestra “memoria”, nuestro cotidiano y nuestros sueños. Es imprescindible fomentarlo, apoyarlo, defenderlo con la misma pasión y respeto con que se estimulan las otras



Aire libre

artes tradicionales. Este cine es vital para los que se respetan como seres humanos con identidad propia.

CINE: ¿NECESIDAD PARA EL DESARROLLO CABAL DE LA IDENTIDAD DE UN PAÍS QUE SE BUSCA, O "INDUSTRIA"?

La industria cinematográfica norteamericana es uno de los mayores ingresos de los Estados Unidos, no solamente económico, sino como valor publicitario y promocional para su *american way of life* y el consumismo. Los ingresos monetarios de este cine dependen en más de 60% de la explotación fuera del mercado nacional de los Estados Unidos. Por consiguiente éste se cuida de mantener una infraestructura monopólica mundial para su cine, ya que

ésta es el meollo de la estructura piramidal del negocio. Las producciones de Hollywood se apoyan sobre una estructura global de distribución y exhibición colosal frente a la cual ninguna otra cinematografía tiene posibilidades de competir comercialmente "a la par".

El cine mundial está dividido entre el cine de las *majors* norteamericanas, que incluye la casi totalidad del cine comercial internacional, los multimillonarios *blockbusters* y el *star system*, presupuestos gigantescos de producción y de no menos descomunal promoción. Por otra parte, las producciones del resto del mundo que luchan por su propio espacio para expresarse; entre muchas, el cine francés, con su obstinada lucha por mantener su espacio

autoral; el español, de firme y vital identidad; el inglés, luchando cerca del gigante hollywoodiano, por su lengua y afinidades con el cólope del norte; el australiano, igualmente penetrado por los megaestudios, pero productores, también, de un cine personal. El latinoamericano, el africano, opacados por su dependencia cultural, pero luchadores implacables por mantener su identidad cinematográfica.

La distribución y exhibición de una megap Película comercial internacional van necesariamente acompañadas de la distribución de múltiples otros títulos sin interés producidos y distribuidos por los mismos grupos. El exhibidor local no tiene otra alternativa que aceptar la distribución de los bodrios para poder acceder a la megap Película. Igualmente, un fenómeno comprobable es que algunas películas “independientes” (inclusive venezolanas, peruanas, francesas, etc.) exhibidas aquí son distribuidas a nivel mundial por firmas norteamericanas y es así que se exhiben aquí.

No limitativo ni exclusivo: hay que fomentar la educación cinematográfica en el público local, para que exija verse reflejado en la pantalla de sus cines. Impuestos a las entradas de las películas extranjeras para financiar el cine nacional. Alicientes impositivos para el financiamiento. Integración de la televisión al fenómeno del cine nacional: producción, financiamiento, exhibición, y a seguir...

Es vital permitir a los productores y directores hacer obra sin censura ni imposición. Esta libertad de expresión fomenta la autenticidad y la variedad y, por consiguiente, aumenta la relación con el público.

El cortometraje se ha convertido en elemento vital en la formación de nuevos valores cinematográficos. Por suerte, y quizás debido a esa anarquía con que hacemos las cosas, el cortometraje ha estado muy bien apoyado y ha dado buenos resultados con obras valiosas y libres.

Realizar un proyecto cinematográfico es un proceso multidisciplinario muy complejo, ya que incluye, a la vez, elementos organizativos, administrativos, técnicos y artísticos. El guión de una obra cinematográfica es una guía, ciertamente la más evidente e importante en el contexto de la preparación del filme, para tratar de establecer, antes de que el filme sea realizado, la posible calidad de la película terminada. Pero esa guía tiene que ser llevada a buen fin por un director y un equipo profesional. El proceso real es aleatorio y dinámico. El resultado no depende todo del guión.





Último día de rodaje de *Aire libre*. Foto: Marie Françoise Roche

FILMOGRAFÍA

GENNEVILLIERS, PORT DE PARIS

(*Gennevilliers, puerto de París*)

Francia, 1963. Dirección y guión: Luis Armando Roche. Producción: IDHEC. Duración: 7 min. Formato: 16 mm, blanco y negro.

VOYONS DIT L'AVEUGLÉ À SA FEMME SOURDE

(*Vamos a ver dijo un ciego a su esposa sorda*)

Francia, 1963. Dirección y guión: Luis Armando Roche. Producción: IDHEC. Intérpretes: Germán Lejter, Carlos Cruz Diez, Ángel Hurtado, Maruja Rolando, Jorge Camacho, Yves Diagne, Conchita Guerra. Duración: 6 min. Formato: 35 mm, blanco y negro.

RAYMOND ISIDORE ET SA MAISON

(*Raymond Isidore y su casa*)

Francia, 1964. Dirección y guión: Luis Armando Roche. Producción: Larpix. Fotografía: Jean Louis Muller. Montaje: François Ceppi. Música: Bach, Vivaldi, Haendel. Duración: 14 min. Formato: 16 mm, color.

LA FIESTA DE LA VIRGEN DE LA CANDELARIA

Venezuela, 1966. Dirección y guión: Luis Armando Roche. Producción: INCIBA. Fotografía y cámara: Luis Armando Roche. Montaje: José Garrido. Sonido: Pierre Maugin. Duración: 19 min. Formato: 16 mm, color.

LOS LOCOS DE SAN MIGUEL

Venezuela, 1966. Dirección y guión: Luis Armando Roche y Miguel San Andrés. Producción: INCIBA. Fotografía: Luis Armando Roche y Miguel San Andrés. Montaje: José Garrido. Duración: 19 min. Formato: 16 mm, blanco y negro.

VÍCTOR MILLÁN

Venezuela, 1968. Dirección y guión: Luis Armando Roche. Producción: Luis Armando Roche. Fotografía: Luis Armando Roche y Jean Jacques Bichier. Sonido:

Luis Armando Roche y Jean Jacques Bichier. Música: habitantes de Mare Abajo. Montaje: José Garrido. Con la participación de los artistas: Víctor Millán, Bárbaro Rivas, Feliciano Carvallo y Carmen Millán. Duración: 26 min. Formato: 16 mm, color.

LOS TAMBORES DE SAN JUAN

Venezuela-Francia, 1968. Dirección y guión: Luis Armando Roche. Producción: Arsiete C.A. (Caracas), Neyrac (París). Fotografía y montaje: Ángel Hurtado. Duración: 16 min. Formato: 16 mm, color.

LA BULLA DEL DIAMANTE

Venezuela, 1969. Codirección y guión: Luis Armando Roche y Jean Jacques Bichier. Producción: Arsiete C.A. Fotografía: Luis Armando Roche y Jean Jacques Bichier. Sonido: David Hélicon. Montaje: Ángel Hurtado. Música y narración: Enrique Pérez González. Con la participación de Henri Charrière "Papillón". Duración: 16 min. Formato: 16 mm, color y blanco y negro.

CARLOS CRUZ DIEZ, 1923/1977, EN LA BÚSQUEDA DEL COLOR

Venezuela, 1971. Dirección y guión: Luis Armando Roche. Producción: Arsiete C.A. Fotografía: Gustavo Chami. Sonido: Luis Armando Roche. Montaje: Esperance Ruiz. Música e interpretación: Carlos Cruz Diez, Carlos Cruz Delgado, Freddy Reyna, Maurice Reyna, René Rojas, Mirtha Delgado, Orquesta América, Los Antaños del Estádium. Duración: 55 min. Formato: 16 mm, color.

EL INDIO FIGUEREDO

Venezuela, 1972. Dirección: Luis Armando Roche y Gustavo Chami. Guión: Luis Armando Roche. Producción: INCIBA. Fotografía: Gustavo Chami. Montaje: Giuliano Ferrioli. Sonido: Francisco Pérez. Asesor musical: Oswaldo Lares. Duración: 13 min. Formato: 35 mm, color y blanco y negro.

MÉRIDA NO ES UN PUEBLO

Venezuela, 1972. Dirección y guión: Luis Armando Roche. Producción: 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. Testimonios: Darío Mondini, Omaira Churrión, Mario Brito, Omaira Salazar, Manuel Mérida. Duración: 12 min. Formato: 35 mm, color y blanco y negro.

UNA SINGULAR POSTA CIENTÍFICA

Venezuela, 1974. Dirección: Luis Armando Roche. Guión: Luis Armando Roche y doctor Alonso Gamero. Producción: Arsiete C.A. y Producciones Educativas C.A. Fotografía: Gustavo Chami. Sonido: Héctor Moreno. Montaje: Giuliano Ferrioli. Música: Warao. Duración: 15 min. Formato: 16 mm, color.

COMO ISLAS EN EL TIEMPO

Venezuela, 1975. Dirección y guión: Luis Armando Roche. Producción: Sociedad Venezolana de Ciencias Naturales (svcn), Charles Brewer Carías. Fotografía: Gustavo Chami. Asistente: Ramón Navarro. Sonido: Héctor Moreno. Montaje: Giuliano Ferrioli. Música: Maurice Reyna y maquiritare. Duración: 55 min. Formato: 16 mm, color.

EL CINE SOY YO

Venezuela-Francia, 1977. Dirección: Luis Armando Roche. Guión: Luis Armando Roche y Fabrice Hélicon. Producción: Chabono Films C.A. (Venezuela) y Dimage-FR3 (Francia). Productor ejecutivo: Alfonso Henríquez (Venezuela), Michelle Dimitri (Francia). Director de producción: Roberto Remorini. Asistente de dirección: Fabrice Hélicon. Fotografía: Jimmy Glassberg. Sonido: Antoine Bonfanti. Montaje: Giuliano Ferrioli. Música: Maurice Reyna, Jesús Sanoja (h). Escenografía: Manuel Mérida. Intérpretes: Asdrúbal Meléndez, Juliet Berto, Álvaro Roche, Jorge Almada,

Luis Álvarez Miranda, Domingo del Castillo, Freddy Galavís, Marcelino Madriz, Alberto Sánchez, Federico Reyna, Ignacio Navarro, Maruja Orrequia, Fabrice Héllion, Luis Armando Roche y el equipo técnico de la película. **Duración:** 96 min. **Formato:** 35 mm, color. (Existe un *making off* de la película, de 25 min. de duración, realizado por Arthur Alberts titulado *Todos somos el cine*.)

EL SECRETO

Venezuela, 1988. **Dirección:** Luis Armando Roche. **Guión:** César Miguel Rondón y Napoleón Grazziani. **Productora:** Marie Françoise Roche. **Productores ejecutivos:** Armando Alicandú (Archie) y Alfonso Henríquez. **Producción:** Producciones 800 C.A. **Asistente de dirección:** Gerardo Becerra. **Fotografía:** Juan Andrés Valladares. **Dirección de arte:** Gerald Romer. **Música original:** Maurice Reyna. **Sonido:** Héctor Moreno. **Montaje:** Esperance Ruiz. **Intérpretes:** Orlando Urdaneta, Marilda Vera, Daniel Alvarado, Vladimir Bibic, Julio Mota, Carmen Julia Álvarez. **Duración:** 100 min. **Formato:** 35 mm, color.

AIRE LIBRE

Venezuela-Canadá-Francia, 1996. **Dirección:** Luis Armando Roche. **Guión:** Jacques Espagne y Luis Armando Roche. **Producción:** Producciones 800 C.A. (Marie Françoise Roche), CNAC (Venezuela), Producciones Bleu, Blanc, Rouge INC (Francia), Suzanne Girard (Canadá), con la participación de Telefilm Canadá y SODEC, Morelba Productions (Morelba Pacheco) y el CNC (Francia). **Productor asociado:** Enrique Vera. **Productora ejecutiva:** Lidia Córdoba. **Fotografía:** Vitelbo Vásquez. **Montaje:** Esperance Ruiz. **Sonido:** Ismael Cordeiro. **Música:** Federico Ruiz. **Asistente de dirección:** María Eugenia Gil y José Torrealba. **Diseño de vestuario:** Eva Ivanyi. **Intérpretes:** Christian Vadim, Roy Dupuis, Carlos Cruz, Dora Mazzone, Dimas González, Armando Gota, Nicolás Curiel, Wolfgang Preiss, Orlando Urdaneta

y Luis Armando Roche. **Duración:** 96 min. **Formato:** 35 mm, color.

VIRTUOSOS

Venezuela, 2000. **Dirección y guión:** Luis Armando Roche. **Producción:** Marie Françoise Roche (Arsiete C.A.). **Fotografía:** Luis Armando Roche, Edgar Yáñez, Manuel Márquez. **Sonido:** Héctor Moreno y Luis Armando Roche. **Montaje:** Manuel Márquez. Con la participación de los músicos: Freddy Reyna, Jacinto Pérez, Ignacio Indio Figueredo, Fulgencio Aquino y Anselmo López. **Duración:** 56 min. **Formato:** mini DVD, color.

BACH EN ZARAZA

Venezuela, 2001. **Dirección:** Luis Armando Roche. **Guión:** Luis Armando Roche y Diana Abreu, basado en una idea original de Uerba Maharba*. **Producción:** Marie Françoise Roche (Arsiete C.A.). **Productor asociado:** Vladimir Bibic. **Fotografía y cámara:** Cheo González. **Asistente de dirección y montaje:** Manuel Márquez. **Sonido:** Héctor Moreno. **Dirección de arte:** María Morella Erminy. **Música original, adaptación y dirección musical:** Federico Ruiz. **Intérpretes:** Violeta Alemán, Dimas González, Marina Dusmet, Daniel Roschpkin, Federico Ruiz, Saúl Vera, Pedro Carrillo, Roberto Colmenares, Inés Feo La Cruz, Fabiola González, Francisco Alonso, Asdrúbal Meléndez. **Duración:** 23 min. **Formato:** súper 16 mm, transferido a 35 mm, color.

* Se trata del clavecinista venezolano Abraham Abreu.

YOTAMA SE VA VOLANDO

Venezuela, 2003. **Dirección:** Luis Armando Roche. **Guión:** Luis Armando Roche, Carlos Brito y Jacques Espagne. **Producción:** Marie Françoise Roche (Arsiete C.A.). **Asistente de dirección:** Alejandro Sánchez. **Fotografía:** Vitelbo Vásquez. **Cámara:** José Gregorio González. **Sonido:** Mario Nazoa. **Montaje:** Giuliano

Ferrioli. **Dirección de arte:** Gerald Romer. **Música:** Federico Ruiz. **Intérpretes:** Beatriz Vásquez, Asdrúbal Meléndez, Edgar Ramírez, Martha Tarazona, Oriana Meléndez. **Duración:** 90 min. **Formato:** video DVCAM Sony 500ws transferido a 35 mm, color.

ÓPERA CÓSMICA

Venezuela, 2003. **Dirección y guión:** Luis Armando Roche. **Producción:** Marie Françoise Roche (Arsiete C.A.). **Dirección de fotografía, cámara y sonido:** Vladimir Bibic, Cine Seis Ocho, Luis Armando Roche, Manuel Márquez. **Productor Asociado:** Vladimir Bibic. **Música:** Hildegard von Bingen. **Montaje:** Manuel Márquez. **Iluminación espectáculo:** Ezequiel Korin. **Mimo:** Roberto Colmenares. Con la participación de la Cantoría Alberto Grau, dirigida por María Guinand. (Registro videográfico de la obra teatral *Ordo virtutum*, dirigida por L.A. Roche.) **Duración:** 23 min. **Formato:** video DVCAM.

OTROS TRABAJOS PARA CINE

COMO DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA:

EL TAMUNANGUE (1968), director: Ángel Hurtado. LABORES DE CARACAS (1968), director: Jean Jacques Bichier.

COMO ASISTENTE DE DIRECCIÓN:

LA EPOPEYA DE BOLÍVAR (1965), director: Alessandro Blasetti. THE ADVENTURERS (1969), director: Lewis Gilbert. LA GUERRA DE MURPHY (1971), director: Peter Yeates. POPSY POP (1971), director: Jean Herman.

PROYECTOS NO REALIZADOS:

SEEDLESS RASBERRIES (1988). Guión de largometraje escrito conjuntamente con Román Leonardo Picón; también se llamó *Zoom*. El director lo describe como “una comedia/farsa/onírica con algo de

surrealista, un filme dentro de otro filme diseñado para ser rodado en una sola locación en Caracas”. En 1990 intentó la coproducción con Francia, sin conseguirlo.

CHASÉES CROISÉES (1991). Guión de largometraje escrito conjuntamente con Jacques Espagne y Jean Jacques Kahn. La trama gira en torno del robo de obras de arte por los alemanes después de la Segunda Guerra Mundial. Una mujer policía rastrea uno de los cuadros robados hasta llegar a la Colonia Tovar, Caracas y el Amazonas. El guión fue financiado por un productor de Francia llamado Paul Boris Lobadowsky, pero luego no fue posible encargar la producción.

EVA ET LOUIS (1992). Guión de largometraje escrito junto al director francés Gilles Capelle. Se trata de una Venezuela de farsa, dictadores, aparatos de limpieza de calles, personajes insólitos entre realidad y ficción. No llegó a filmarse por falta de financiamiento.

ALICÉO EN EL PAÍS DEL CHOCOLATE (1992). Guión para un documental de televisión de una hora, escrito *ad honorem* por Roche para Atmosphere Communications de París. Trata de la historia del chocolate de Chuao conocido como “grand cru”. A la vez recrea en un tono fantástico y mítico la historia de los habitantes de este pueblo de la costa venezolana. Hasta ahora no se ha conseguido el financiamiento para su realización.

TEATRO

La controversia de Valladolid (1997), de Jean Claude Carrière y Antonio Díaz-Florián.

Dirección y adaptación: Luis Armando Roche. **Producción:** Marie Françoise Roche. **Música:** Federico Ruiz. **Escenografía y vestuario:** Asdrúbal Meléndez. **Intérpretes:** Dimas González, Antonio Cuevas, Jorge Canelón, Carlos Abbatemarco, Hernán Marcano, Virginia Gil. Teatro Itinerante de Venezuela.

La novicia y la virtud (1998), de Jean Louis Bauer. **Traducción y adaptación:** Luis Armando Roche.

Ordo virtutum (2000), de Hildegard von Bingen. **Dirección y adaptación:** Luis Armando Roche. **Producción:** Marie Françoise Roche. **Asistente de montaje:** Manuel Márquez. **Iluminación:** Ezequiel Korin. **Vestuario:** Marie Françoise Roche, Luis Armando Roche.

El señor Coliflor Florido los invita a su casa (2004), de Jacques Offenbach. **Adaptación y dirección:** Luis Armando Roche. **Producción:** Marie Françoise Roche. **Director musical:** Gerardo Gerulewicz. **Intérpretes:** Cayito Aponte, Zaira Castro, Francisco Morales, Andrés Barrios, Inés Feo La Cruz, Claudio Muskus.

PRODUCCIÓN DISCOGRÁFICA

Bandola oriental (1973).
Juan Esteban García, bandola oriental. LP Arsiete C.A.
Golpe y revuelta (1974).
Fulgencio Aquino, Margarito Aristigueta. LP Arsiete C.A.

Música del llano (1979).
Varios. LP Dimagen.
Tun tun (1980).
Freddy Reyna, director musical. LP Dimagen.

Libre como el sol guindando del ala de un ángel (1998).
Música de los largometrajes *El cine soy yo*, *El secreto* y *Aire libre*. CD Arsiete C.A.

Bach en Zaraza (2001).
Música del cortometraje homónimo. CD Producciones 800 S.A.

Paria, donde amanece Venezuela (2004).
CD Exxon Mobil (producción: Fabián Michelangeli).

Yotama se va volando (2004).
Música de la película. CD Arsiete C.A.

BIBLIOGRAFÍA

ALVARENGA, Teresa (1977). “El toero venezolano en la película de Roche”, en *El Nacional* (Caracas), 7 de junio.

ANTILLANO, Pablo (1977). “*El cine soy yo*”, en *El Nacional* (Caracas), 19 de junio, p. C-12.

ARAUJO, Elizabeth (1988). “*Los mejores héroes son por accidente*”, en *El Nacional* (Caracas), 20 de enero.

ARMAS, Ricardo y Manuel Márquez (2004). *Luis Armando Roche. Cine a través del espejo*. Caracas: Comala.com, Edición por Demanda.

BALLÓ, Jordi (2000). *Imágenes del silencio. Los motivos visuales en el cine*. Barcelona: Anagrama.

BLANCO, Rosaura, Rodolfo Restifo y Alberto Valero (1990). “Dossier: Luis Armando Roche”, en *Encuadre*, n° 24, mayo-junio, pp. 31-39.

BRUMLIK, Ana, Oswaldo Capriles, Alfredo Roffé y Miguel San Andrés (1968). “*Víctor Millán*. Una entrevista con Luis Armando Roche”, en *Cine al Día*, n° 3, abril, pp. 17-20.

CIRLOT, Juan-Eduardo (1981). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor.

COLMENARES, María Gabriela (1996). “*Aire libre-Mecánicas celestes*”, en *Cine-oja*, n° 28, diciembre, p. 13.

CORREA, Andrés (1997). “Luis Armando Roche. Cine de espejos”, en *Estampas*, Caracas, 26 de enero, pp. 6-8.

CRESPO, Luis Alberto (2000). “Una tradición bien temperada”, en *El Nacional* (Caracas), 2 de diciembre, p. 13.

CRUZ, Jorge (1987). “James Bond anda por Higuerote”, en *El Nacional* (Caracas), 19 de abril, p. 3.

DINES, Ela (1987). “Detrás de las cámaras de *El secreto*”, en *Encuadre*, n° 13, diciembre, pp. 21-23.

ERMINY, Perán (1974). “Mérida no es un pueblo”, en *Cine al Día*, n° 18, junio, pp. 30-31.

ESPINOSA, María Elisa (1997). “Luis Armando Roche: botánico de cine”, en *Brújula*, n° 55, enero-febrero, p. 3.

GIBBS, Adriana y Janet González (1996). “Conversación con Luis Armando Roche”, en *Encuadre*, n° 59, enero-febrero, pp. 78-79.

_____ (2004). “El vuelo fílmico de Luis Armando Roche”, en *El Universal* (Caracas), 21 de noviembre, pp. 32-33.

GONZÁLEZ, Juan Antonio (2000). “A fuego lento con Luis Armando Roche: ‘El público debe exigir, querer y gozar el cine venezolano’”, en *El Nacional* (Caracas), 31 de julio.

_____ (2001). “Un cuento imaginario llevado de Bach a Zaraza”, en *El Nacional* (Caracas), 19 de octubre.

_____ (2004). “Luis Armando Roche vuela con Yotama”, en *El Nacional* (Caracas), 26 de noviembre, p. B-6.

HARWICH, Nikita (1977). “Por fin una película venezolana sin delincuentes ni guerrilleros”, en *Revista Zeta*, n° 169.

HERNÁNDEZ, Tulio (comp.) (1997). *Panorama histórico del cine en Venezuela*. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional.

IZAGUIRRE, Rodolfo (1971). “Roche y Cruz Diez”, en *El Nacional* (Caracas), octubre (sin otros datos).

LÓPEZ, Liza. “*Aire libre*: crónica en 35 mm de las andanzas de Humboldt y Bonpland”, en *El Universal* (Caracas), 23 de febrero, p. 4/1.

MADDICKS, Russell (1996). “*Aire libre* cuts through Humboldt myth”, en *The Daily Journal* (Caracas), 18 de febrero, p. 17.

_____ (1997). “*Aire Libre*: Film of Humboldt’s journey is like a breath of fresh air”, en *The Daily Journal* (Caracas), 20 de febrero, p. 28.

MOLINA, Alfonso (1988). “La excitante vida de un tipógrafo”, en *El Nacional* (Caracas), 20 de enero.

_____ (1998). “Las mejores”, en *El Nacional* (Caracas), 23 de enero.

MOSIER, John (1978). “Un secreto bien guardado”, en *Américas*, n° 1, p. 63.

PASOLOBO, Eloy (1988). “El secreto”, en *Encuadre*, n° 14, marzo, p. 52.

PASTOR Y COS, María (1977). “*El cine soy yo*. Un dis-

curso del metacine”, en *El Impulso* (Barquisimeto), 31 de julio.

PINO, Lorena (2003a). “Entrevista a Luis Armando Roche”, en *Revista Programación*, Fundación Cinemateca Nacional, n° 141-142, junio-julio, pp. 13-16.

_____ (2003b). “El eterno viaje y retorno de unos personajes del cine al video”, en *Encuadre*, n° 76, julio-septiembre, pp. 54-55.

ROGHE, Luis Armando (1990). “La mirada de Juliet Berto”, en *Encuadre*, n° 24, mayo-junio, p. 40.

_____ (2001). *Que boten mis cenizas al aire y se olviden de mí. Luis Buñuel, cineasta de realidad y sueños*. Caracas: Comala.com, Edición por Demanda.

_____ (2002). *Coseche sus obsesiones creativas*. Taller de Dirección de Cine de la ANAC. Ateneo de Caracas.

ROFFÉ, Alfredo (1971). “*Carlos Cruz Diez*”, en *Cine al Día*, n° 14, noviembre, p. 31.

_____ (1977). “*El cine soy yo*”, en *Cine al Día*, n° 22, noviembre, pp. 42-43.

S/A. (1968). “La fiesta de la Virgen de La Candelaria”, en *Cine al Día*, n° 6, diciembre, p. 11.

S/A. (1977). “*El cine soy yo*. Un constante abandono y encuentro”, en *El Universal* (Caracas), 7 de junio, p. 1/18.

S/A. (1994). “La epopeya de Humboldt”, columna Gran Angular, en *Encuadre*, n° 46, enero-febrero, p. 26.

S/A. (1997). “Mirando a Humboldt y Bonpland”, en *El Universal* (Caracas), 21 de febrero, p. 19.

SEDGWICK, Luis (1996). “*Aire libre*”, en *Encuadre*, n° 59, enero-febrero, p. 77.

VALERO, Alberto (1970). “Luis Armando Roche. Su cine clandestino”, en *Imagen*, julio.

_____ (1997). “Luis Armando Roche: variaciones en un mismo espejo”, en *Revista Programación*, Fundación Cinemateca Nacional, n° 65, febrero, pp. 2-7.

VV AA (1988). “El secreto”, en *Cine-oja*, n° 16, marzo, pp. 1-2.



Con Asdrúbal Meléndez. Foto: Catherine Goulard