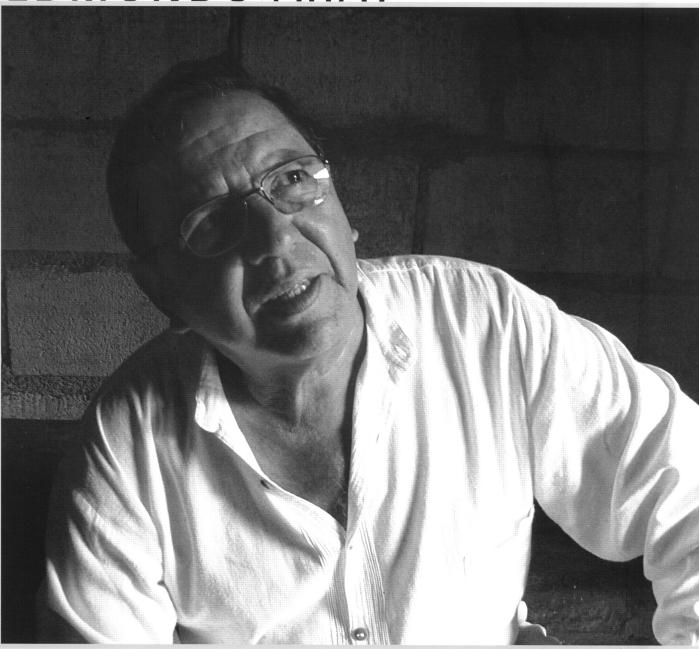
## EDMUNDO ARAY



República Bolivariana de Venezuela Fundación Linemateca

### EDMUNDO ARAY



REDACCIÓN E INVESTIGACIÓN: LUIS MALAVER



### CUADERNOS CINEASTAS VENEZOLANOS

Coordinador de Investigación y Documentación (e) HUMBERTO CASTILLO

Coordinación editorial MARISOL SANZ

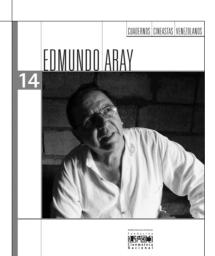
Corrección de textos CÉSAR RUSSIAN

Diseño gráfico ARGENIS VALDEZ

Diagramación y montaje ZAIRA RAMÍREZ LUIS

Preprensa e impresión GRÁFICAS ACEA

Tiraje 2.000 EJEMPLARES



Fotografías ARCHIVO EDMUNDO ARAY CINEMATECA NACIONAL

Foto portada PEDRO MORALES BOADA

Foto portadilla y contratapa LUZ MARINA PARRA

### 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) 482-2242;
481-3247; 482-5003
ISBN 978-980-6506-22-0
Depósito legal Lf15920137911423

© 2013 Fundación Cinemateca Nacional Impreso en Venezuela

### <u>SUMARIO</u>



BIUGKAFIA	4
EL CINE DE EDMUNDO ARAY	16
SELECCIÓN DE TEXTOS	
La memoria en primer plano. Edmundo Aray	48
Simón Bolívar, ese soy soy. Rodolfo Izaguirre	50
José Martí de película. Pedro Morales Boada	54
Detrás de la imagen está la historia. José Martí, ese soy yo. Rodolfo IZAGUIRRE	55
¡Odiseo en busca de la libertad! (Simón Rodríguez, ese soy yo). Rodolfo Izaguirre	56
Edmundo, ese soy yo (entrevista). Luis Malaver y Luis Velásquez	58
Edmundo Aray. Thaelman Urgelles	62
FII MOGRAFÍA	66
	66
FUENTES	70



El niño Edmundo Aray

### BIOGRAFÍA

Soy llama de trabajo ansioso, vigor desplegado a toda prueba. EDMUNDO ARAY<sup>1</sup>

El nombre de Edmundo Aray está vinculado a la historia contemporánea del país en el quehacer literario, cinematográfico, académico y político. TITO NÚÑEZ SILVA<sup>2</sup>

Dos versos de Edmundo Aray de su libro *Cambio de soles* (1968) y una sentencia de un amigo para, en el primer caso, revelar cómo se mira a sí mismo, en el segundo para evidenciar cómo lo miramos.

Edmundo José Aray nació en Maracay, estado Aragua, el 16 de noviembre de 1936, y desde ese momento no se ha detenido. Ha hecho lema de su vida el título de su poemario *Nadie quiere descansar*. Así, su producción abarca la poesía, el cuento, el teatro, monólogos, guiones de cine, ensayos sobre diversos temas, textos heterodoxos, testimoniales, proclamas, manifiestos; mientras construía su bibliografía a la par emprendía una vida plena de acción: comprometido con el pensamiento político revolucionario, fue militante del Movimiento de Izquierda Revolucionario (MIR); hurgó en nuestra historia con vehemente fervor; fundó grupos literarios; editó revistas de literatura y de cine; se dedicó a la producción cinematográfica; regentó Mi Cine La Pirámide, un proyecto quijotesco de exhibición de películas latinoamericanas; impartió clases de economía en la Universidad Central de Venezuela; dirigió el Departamento de Cine de la Universidad de Los Andes y la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de Los Baños en Cuba (2000-2002); organizó encuentros de cineastas; fue codirector y director de cine... Aún hoy hace gran parte de estas actividades, y hay un libro escribiéndose en su cabeza, entrando a una imprenta o saliendo de ella; hay una película corriendo en la moviola de su cerebro, una preocupación por el país, mejor por la patria, también la búsqueda de respuestas para seguir construyéndola. Vivió su infancia y

adolescencia en la ciudad de Barquisimeto, aquí comenzó su amor por la literatura, por el beisbol, por el cine... No se podría comprender su tránsito vital, su trabajo creativo, sus posiciones políticas, su humanismo desbordado si se desvincula de la pasión, del trabajo constante, de la exploración inquieta de nuevas alternativas para ¿Qué la vida amanezca!, como el mismo expresa vehemente en un poema de su libro Cantata del Monte Sagrado (1983).

Del amor por el cine recuerda de su niñez:

En la remota infancia éramos asiduos del cine, de las galerías, de los teatros, del cine mexicano, particularmente. Hubo un tiempo en que mi hermano y yo íbamos tres o cuatro veces al cine en la semana. Nos dividimos, él estaba al lado de Pedro Infante y María Félix, y yo de Jorge Negrete y Gloria Marín (Malaver-Velásquez, 2003: 26).

Sin embargo, a pesar de lo mencionado arriba, su interés era la literatura. En sexto grado, cuando estudia en el colegio La Salle, publica sus textos iniciales en una revista que se llamaba Vanguardia, el primero de ellos, desperdigado en su memoria, giraba en torno a Cristo. En la secundaria lee a Miguel Otero Silva, Rómulo Gallegos, Andrés Eloy Blanco. Se muda a Caracas e ingresa en la Universidad Central de Venezuela para estudiar comunicación social o economía, se decide por esta última, la culmina, ejerce la docencia y asume, también, la dirección de publicaciones del Instituto de Investigaciones Económicas y Sociales. Es aquí, donde además de estudiar y participar en los movimientos políticos de izquierda acentúa su actividad literaria. En un regreso de vacaciones a Barquisimeto creó, en compañía de Ramón Querales, Alí Rodríguez Araque y Rubén Monasterios, un grupo literario, Vasudeva, donde confluían un número importante de poetas, músicos y artistas plásticos. Bajo la influencia de la literatura hindú que le daba nombre al grupo publicó el poemario La hija de Ragbú (1957), en el cual continúa con la línea mítica y religiosa de aquel primer poema dedicado a Cristo. Este primer libro fue bautizado lanzándolo a una hoguera, como se había hecho meses antes con Las

- 1. Versos del poemario *Cambio de sole*s, publicado en *Una y otra edad. Antología poética* (1956-1990), Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1993. Tiene la impronta del espíritu contestatario del grupo El Techo de la Ballena.
- 2. Solapa interna del libro de Aray, *Bolívar, de San Jacinto a Santa Marta*, Mérida, Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano Capítulo Mérida-Conac, 2005.



Encuentro de cineastas, con Fernando Birri (izq.) y Orlando Senna (der.)



Edmundo, ballenero

hogueras más altas de Adriano González León. La dictadura de Pérez Jiménez consideró el acto como subversivo y persiguió a los promotores. No sería la última escapada, a pesar de que un año más tarde caería la dictadura.

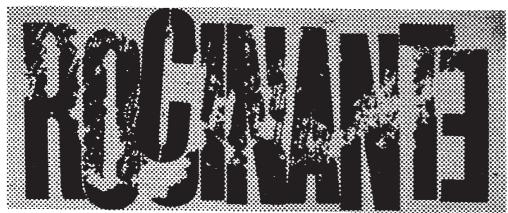
En 1958 publica el cuento "Los huéspedes en el tiempo" y se reúne frecuentemente con quienes formarían parte del grupo Sardio: Adriano González León, Rodolfo Izaguirre, Salvador Garmendia, Félix Guzmán. En la revista *Sardio* (1958-1961), que tenía una sección de cine donde escribían Rodolfo Izaguirre y Gonzalo Castellanos, da a conocer sus primeros textos sobre cine. En Ediciones Sardio aparece el poemario *Nadie quiere descansar* (1961), en cierta sintonía con los libros anteriores. Cuando Sardio fenece (1961) ya la democracia representativa había marcado un camino, en apenas tres años, que ahogó los sueños de quienes pensaron que con la caída de la dictadura se abriría un proceso de verdadera democracia, progreso e independencia; los más radicales, inconformes e irreverentes fundan otro grupo, El Techo de la Ballena, Edmundo Aray, entre ellos. En

va, artistas plásticos, escritores, poetas; todos agitadores, provocadores, soñadores que sacudieron el mundo artístico hasta 1964, año del tercer manifiesto y de la desintegración del grupo. Ángel Rama, uno de sus críticos más conspicuos, sin embargo, señala:

No obstante, sus más tesoneros animadores (Carlos Contramaestre y Edmundo Aray) le proporcionaron una irregular supervivencia que cubrió casi toda la década del sesenta, apelando al funcionamiento de galerías de arte, exposiciones de pintura informal, publicaciones literarias signadas por una tónica surrealista... (Rama, 1987: 12).

El Techo de la Ballena en sus tres manifiestos dejó claro cuál era su intención: reaccionar contra los valores culturales vigentes, unir lo revolucionario en el arte a lo revolucionario en lo sociopolítico, confrontar al arte oficialista de la izquierda (realismo socialista) y a los partidos tradicionales de esta misma tendencia (Partido Comunista), apoyar a quienes alzados en





Logo de Rocinante

el primer manifiesto, tímido esbozo del grupo, publicado en el diario *La Esfera* (Caracas) del 25 de marzo de 1961: "Percibimos, a riesgo de asfixia, cómo los museos, las academias y las instituciones de cultura nos roban el pobre ozono y nos entregan a cambio un aire enrarecido y putrefacto" (Rama, 1987: 50). En el segundo manifiesto, menos apacible y más directo y político, aparecido en *Rayado Sobre el Techo*, nº 2, 1963, despotrican contra artistas y escritores renombrados y grupos literarios, revistas literarias, el burocratismo, el dogmatismo ideológico, el academicismo anquilosado, para rematar uniendo su destino a "los hombres que a esta hora se juegan a fusilazo limpio su destino en la Sierra" (Rama, 1987: 199).

El gobierno de Rómulo Betancourt respondía con represión, desaparecidos, muertos, su sucesor en la presidencia, Raúl Leoni, recrudecería el combate de toda idea y acción disidente en contra de la joven democracia representativa. Con la publicación del último volumen colectivo, Salve, amigo, salve y adiós (1968), los miembros de El Techo de la Ballena tomarán diversos derroteros en su creación individual. Edmundo Aray, incansable, apuntará hacia el cine. Orienta al rector de la Universidad de Los Andes, Pedro Rincón Gutiérrez, y este crea el Departamento de Cine que había sido precedido por el Primer Encuentro de Realizadores Latinoamericanos que había tenido lugar en Viña del Mar, Chile (1967), hito trascendental en la búsqueda de una "hermandad cinematográfica" latinoamericana.

Colabora con Carlos Rebolledo en la organización de la Primera Muestra del Cine Documental Latinoamericano, en la ciudad de Mérida (1968), y entra al cine de la mano de este. Antes ya había compartido sueños y proyectos con este director en El Techo de la Ballena, pero en Pozo muerto (1968), del mismo director, se involucra de lleno en la producción, el guión, la investigación y otros aspectos atinentes a la realización de la película. En Pozo muerto un barbero, un periodista y un pescador testimonian la riqueza efímera por la presencia del petróleo que luego se cambia en desempleo, contaminación y miseria. Fundaría la revista revolucionaria y socialista Rocinante (1969), posteriormente la Colección Cine Rocinante que bajo el título de Por un cine latinoamericano editaría libros para recoger artículos de cineastas y críticos, informes de los encuentros, proclamas y manifiestos del cine revolucionario que se hacía en Latinoamérica, también para denunciar a los gobiernos dictatoriales y solidarizarse con los pueblos reprimidos por estos.

Seis años antes (1962), Aray había publicado *Economía nacional*, ensayo que, de alguna manera, soportaba la denuncia de *Pozo muerto*; también los textos de difícil clasificación, llamados minimodramas, recogidos bajo el título *Twist presidencial*; y *Sube para bajar* (cuentos), ambos de 1963. A la par de su actividad con el cine publica los poemarios *Cambio de soles* y *Tierra roja, tierra negra* (1968), *Aquí Venezuela cuenta*, antología de cuentos venezolanos (1968)); y un año más tarde *Cuerpo de astronauta*, *convecino al cielo*.

La Primera Muestra del Cine Documental Latinoamericano, ese grandioso evento del cine documental de 1968, lo pone en contacto con quienes, en sus propias palabras, "Hacían trabajo político, contestatario, donde la cámara se convertía en un fusil y disparaba" (Malaver-Vásquez, 2003: 27). El agitador político y cultural no solo estaba sano y continuaba emprendiendo aventuras, sino que se enlazaba con otros agitadores del continente: Miguel Littin, Humberto Solás, Tomás Gutiérrez Alea, Fernando Solanas, Jorge Sanjinés, entre otros. En un viaje a La Habana conoce al gran documentalista Santiago Álvarez, a quien luego le dedica un libro: Santiago Álvarez, cronista del Tercer Mundo (1983). Es en esta ciudad donde, también, fue seducido para el cine por Alfredo Guevara en 1965. Fascinación que se expresaba ahora en la realización, producción, exhibición... puesto que como espectador ya había sido impactado durante su infancia.

Otro hecho, en la misma ciudad, marcaría su vida profundamente con el hierro de la pasión por la historia de nuestros héroes; conoce en 1970 al gran historiador cubano Francisco Pividal, quien le reclama que los venezolanos no conocen realmente su historia como nación ni tampoco la de sus protagonistas. El reclamo le conmueve, cuando regresa a Venezuela se dedica a estudiar con la mayor seriedad posible la vida de Simón Bolívar y otros héroes, venezolanos o latinoamericanos, civiles o militares, que han sido tema de muchos de sus poemarios, obras de teatro, guiones, monólogos, películas. El primer fruto: Libro de héroes (1971), en coautoría con Efraín Hurtado, dedicado a los combatientes por la nueva independencia, la del siglo XX, de nuestros pueblos: Frank País, Alberto Lovera, Rudas Mezones, Rita Valdivia, Fabricio Ojeda...



En Cuba con Santiago Álvarez

En 1972, Aray asume la codirección con Carlos Rebolledo del documental *Venezuela tres tiempos,* trabajo que vuelve sobre el testimonio-entrevista de tres personajes: un niño limpiabotas que se viene a vivir a Caracas, un desempleado tuberculoso y un anciano pobre, para denunciar los contrastes entre una Caracas en franco crecimiento y "progreso" y la marginalidad y miseria que crece en paralelo. Se suceden discursos, datos estadísticos, fragmentos de vida de boato y de miseria.

De este mismo año es el libro *Baje la cadena*. *Allegro jocoso pero no demasiado*, libro que reúne poesía en verso y en prosa, cuentos, ensayos y textos teñidos de teatro, exploración continua de la hibridez de géneros y discursos; línea que continuará con el poemario *Crónica de nuestro amor* (1973), en el que Aray se pasea por el amor y el erotismo, los poemas en prosa, los juegos gramaticales y las referencias eruditas.

En septiembre de 1974 se realiza en Caracas el IV Encuentro de Cineastas Latinoamericanos en Solidaridad con el Pueblo y los Cineastas de Chile, en la introducción al libro que recoge los acuerdos del evento, publicado en coedición entre el Fondo Editorial Salvador de la Plaza y la Editorial Rocinante, Edmundo Aray expresa lo que sería una constante de su posición política y su postura como creador: la necesidad de unir a América Latina a través del arte y la lucha contra el imperio, a través de sus héroes y su historia; a la vez que profetiza lo que veinticinco años más tarde sería el panorama político-social del continente:

Los enfrentamientos serán cada vez mayores. Pero los pueblos van más allá en esta lucha: urge profundizar el combate por la liberación nacional y el socialismo. Para los cineastas es tarea ineludible participar en esa lucha, ahondar en los conflictos, revelar su dimensión esclarecedora (Aray y otros, 1974: 6-7).

Se trataba de solidarizarse con quienes sufrían la incipiente, pero cruelísima dictadura de Pinochet, el pueblo chileno, sus cineastas; se trataba de defender el triunfo del socialismo por vía de la elección que había llevado a la presidencia a Salvador Allende. El V Encuentro de Cineastas Latinoamericanos se realizaría en





Venezuela tres tiempos

Portada del quión literario de (Alias) El Rey del Joropo



Afiche del Encuentro de Cineastas Latinoamericanos en Solidaridad con el Pueblo y los Cineastas de Chile

# POR UN CINE LATINOAMERICANO



ENCUENTRO DE CINEASTAS LATINOAMERICANOS EN SOLIDARIDAD CON EL PUEBLO Y LOS CINEASTAS DE CHILE 

' Caracas, Septiembre de 1974



Portada del libro Por un cine latinoamericano de la Colección Cine Rocinante

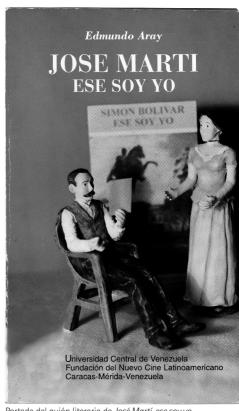
Mérida, Venezuela, en 1977, con la misma tónica combativa, entusiasta y antiimperialista.

Los cuentos de Alfredo Alvarado, El Rey del Joropo (1975) es, a juicio del profesor universitario, escritor y crítico literario, Alberto Rodríguez Carucci, su mejor logro como narrador. Sin embargo, su obra cuentística ya había sido premiada en dos ocasiones: por el diario El Universal (Caracas) en 1957 y por la Universidad Central de Venezuela en 1958. Basados en este texto, Carlos Rebolledo y Thaelman Urgelles realizaron (Alias) El Rey del Joropo (1978), una de las películas "más coherentes y convincentes del cine venezolano", como lo afirma el exigente crítico Julio Miranda (1982: 36). A Los cuentos de Alfredo Alvarado . . . sucedería un ensayo antología, *Poesía de Cuba* . Antología viva (1976). A finales de la década de los setenta lo encontramos a cargo de la Dirección de Cultura de la Universidad de Los Andes y de su Departamento de Cine. En la década de los ochenta, desde esas instancias, continúa un trabajo que considera una de sus experiencias más intensas: los papeles directivos para estimular, promover y sembrar en otros el interés por el trabajo y la creación cinematográficos. En su proyecto escritural, salvando el libro dedicado a Santiago Álvarez, publica poesía: Cantata del MonteSagrado (1983), Efraín, no teduermas (1986), Versos toscanos (1987) y Lilí, siempre Lilí (1988). Es esta la década del cese del Comité de Cineastas de América Latina que mantuvo su actividad hasta 1985, pero, a la vez del alumbramiento de otros dos proyectos ambiciosos, cuando Aray y un grupo de cineastas de toda América Latina, bajo la figura emblemática de un amante del cine y premio Nobel de literatura, Gabriel García Márquez, crean la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano (FNCL) en diciembre, en La Habana, al año siguiente la Escuela de Internacional de Cine y Televisión en San Antonio de Los Baños, Cuba. El capítulo venezolano de la FNCL se concretará en Mérida en 1989, bajo los auspicios del rector de la UIA, Pedro Rincón Gutiérrez. Con el patrocinio de esta fundación codirigirá con David Rodríguez, Cuando quisimos ser adultos (1998), capítulo del proyecto

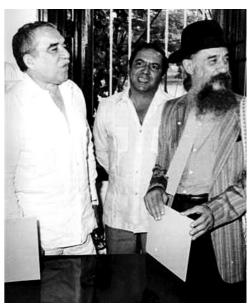
de once episodios que llevó como título *Enredando* sombras, en el marco de los cien años de cine en América Latina.

La producción de los noventa estará dedicada casi en su totalidad a nuestros héroes y a la poesía, la propia y la ajena, como es el caso de *Antología poética* de César Dávila Andrade (1993), también publica en este año De la identidad. De la integración. Del espacio audiovisual, libro de poemas y prosa. En 1996 realizará dos "video poesías" (así llamados por Aray) sobre los poetas Carlos César Rodríguez y Ana Enriqueta Terán. En 1992 había iniciado la colección de los "Ese soy yo", con Bolívar, ese soy yo, soliloquio poético; al que le seguirían el guión literario con el mismo nombre en 1993 y la película homónima de 1994, dirigida con Raiza Andrade; de esta "nacerían" al año siguiente tres videos musicales: Este niño don Simón, Un Bolívar sabanero y Por aquí pasó, compadre. En 1997 realiza el guión literario de José Martí, ese soy yo, que no filmaría sino hasta 2005. Aparece editada por Monte Ávila Editores Latinoamericana su antología poética Una y otra edad, que recoge parte de su trabajo poético de 1956 a 1990. De estos años son también la antología de narrativa Alias El Rey (1997) y Vida y aventura de Simón Rodríguez (1998).

Con Bolívar, ese soy yo, Aray inicia la saga fílmica de nuestros héroes utilizando la artesanía del barro, las figuras de Glenda Mendoza. Desde su concepción se trató de un trabajo distinto, único: las piezas de cerámica inspiraron el guión, así, ese primer paso, la idea, fue posterior a la presentación de una de las escenografías, un gran plato de cerámica ahíto de escenas y personajes donde sobresale Simón Bolívar. La novedad de esta película de animación no se queda allí. Bolívar, ese soy yo nos presenta a un Libertador más humano, aun siendo una figura caricaturizada de arcilla, un Bolívar desmitificado al máximo en todas las etapas de su vida (línea de trabajo e investigación asumida como necesaria), una película con humor, con escenas bellísimas de erotismo no muy frecuentes en nuestro cine. Un filme de animación donde el movimiento no viene de las figuras, sino de



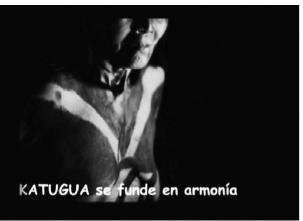
Portada del guión literario de José Martí, ese soy yo



Con Gabriel García Márquez y Fernando Birri en la Escuela de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños



José Martí, ese soy yo



Katugua, el lugar de lo posible

la cámara y otros recursos, donde la luz crea unas atmósferas de extraordinario lirismo. Premiada en varios renglones en el país: mejor película, mejor guión, mejor dirección, así como merecedora de diversos reconocimientos internacionales: La Habana, Bahía, Ciudad Guayana; *Bolívar, ese soy yo no es* solo un hito en la cinematografía de Aray, también lo es en la de este país. De esta misma década es el guión de *Crónica constitucional* (1999), que no pudo realizarse por razones financieras y que abordaba la aventura de nuestras constituciones desde nuestra primera república. No obstante, se editaron 10 mil ejemplares, de los cuales la gran mayoría salió al exterior y generó material para realizar una historieta.

Hay que volver a contar la historia desde los personajes mismos, en diálogo constante con su tiempo y con el nuestro, lejos de los ceremoniales acartonados que los convierten en personajes tan perfectos como irreales, esquivos. Por eso, en el año 2000, Aray publica Simón Rodríguez, ese soy yo (guión literario); el monólogo Manuela Libertadora, versos de Manuela, libro de poesía; Manuela Sáenz, esa soy yo. Vida y aventura de Manuela Sáenz (historieta). Un paréntesis para entregarnos el poemario Heredades (2001), conformado por textos de una especie de antología fraguada a la sombra, fechados desde los años cincuenta hasta finales de los noventa. Libro de homenajes, textos de poesía experimental, breves como haikus algunos, poliédricos como casi toda su obra poética. En 2002 salen a la luz las historietas José Martí, ese soy yo y el primer volumen de Simón Bolívar, que continuaría dos años más tarde con la segunda entrega.

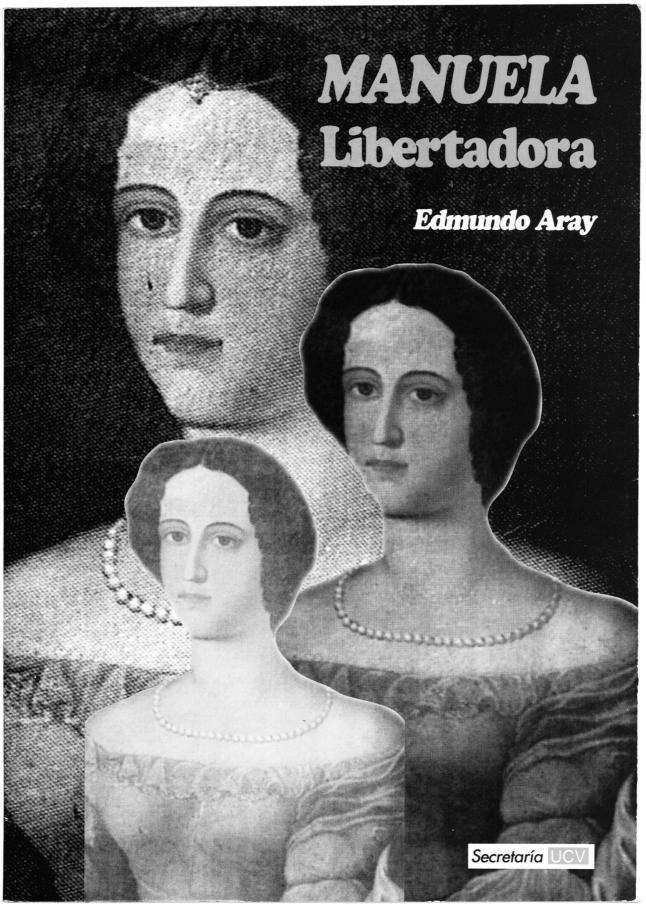
En 2003, el Apóstol de la Independencia de Cuba vuelve a estar entre nosotros, humano y sensible, gracias a *Mi amado Martí*, libro construido con las cartas amorosas recibidas —e intervenidas— por la poesía, la pasión y el conocimiento de la historia de Edmundo Aray. Desde 2004 hasta 2007, Aray nos entrega la segunda edición de *Libro de héroes, Bolívar, de San Jacinto a Santa Marta*, el guión literario de *Antonio José de Sucre, ese soy yo* y el primer volumen de *Antonio* 

*José de Sucre, de Cumaná a Pichincha,* la antología poética *Laberinto de amor* y el segundo volumen de *Antonio José de Sucre, de Pichincha a Berruecos*.

Retoma la actividad cinematográfica con *José Martí, ese soy yo* (2005), realizada con la técnica de *Bolívar, ese soy yo*, pero con mayores recursos técnicos, más apegada a las reglas de producción convencionales, en la cual varios ceramistas de Mérida aportaron su talento. El guión, la dirección y la producción estuvieron a cargo del mismo Aray. Bien recibida por la crítica en Cuba, a pesar de habérseles "adelantado" con la iniciativa.

De 2006 son En la escuela José Martí, Palabra de don Samuel (Reportaje a Asdrúbal Meléndez), conocido actor, no por casualidad otro amante de Simón Bolívar. Utilizando partes del material fílmico de José Martí, ese soy yo, realiza Déme Venezuela en qué servirla, dedicado a Martí. Con ese mismo material fílmico, pero musicalizando cinco poemas y un texto del poeta y héroe cubano, además de un poema de su amigo Sindo Garay, arma José Martí, ese soy yo (Videos musicales). Del guión de Hablo de Venezuela, mi querido país, al amparo de otra complicidad con el cineasta David Rodríguez, codirector, resulta el episodio titulado "Del Orinoco al Potosí" (2006), vivencias de dos de sus más queridos personajes: Simón Bolívar y Simón Rodríguez, en amenos y liberadores coloquios con indígenas. Con En el vientre de la ballena (2007) regresa al coloquio entre Bolívar y su querido maestro y, como en otros filmes, los personajes históricos se mueven en un presente inequívoco, en una Caracas ahíta de tráfico y transeúntes donde pasean como quienes regresan después de muchos años.

Para quien considera que el cine es un trabajo colectivo, un hacer de voluntades, no le es difícil establecer dúos creativos. "Se establece una especie, digamos, de matrimonio entre Carlos Rebolledo y Edmundo Aray en lo que respecta a la actividad cinematográfica" (Malaver-Velásquez, 2003: 27). Así, continuaría el "matrimonio" con el cineasta Pedro Morales Boada, iniciado con la animación *Tras los muros del tiem*-



Portada del libro Manuela Libertadora



Corazón adentro

po (2007), y dirige la trilogía dedicada al poeta cubano Luis Suardíaz: *Haber vivido, Todo lo que tiene* fin es breve y Elogio (2007). Fruto de esta unión serán también el cortometraje documental plástico, mítico-religioso *Katugua*, el lugar de lo posible (2007), sobre las etnias indígenas Panare y Guahibo y *Amelia, artista de Bailadores* (2008), cortometraje documental sobre una pintora y talladora ingenua de Bailadores, población del estado Mérida, que expresa en obras su reverencia a iconos de nuestro país, Simón Bolívar, la Negra Matea, José Gregorio Hernández.

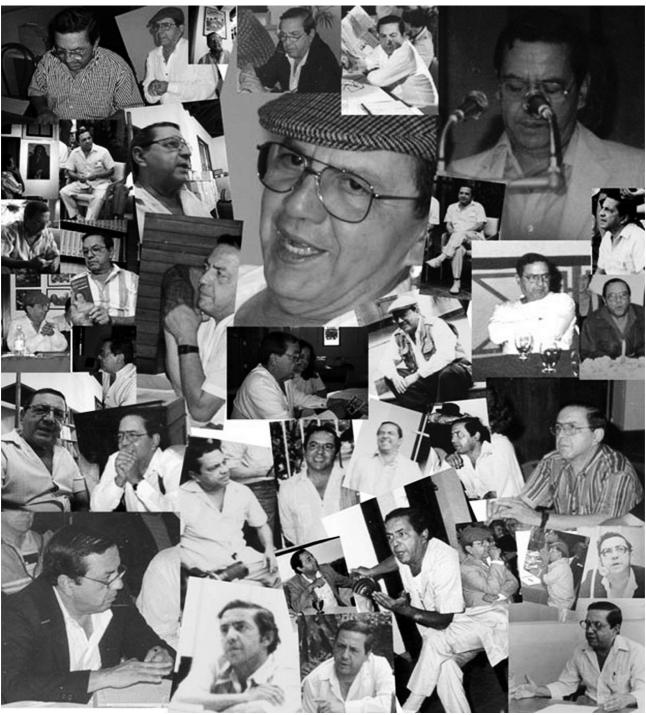
Parte del compromiso del cine con la realidad política de nuestros pueblos es el documental *Corazón adentro* (2007); trabajo que nos presenta, más allá del alcance social de la Misión Barrio Adentro (creada por convenio con Cuba), la vida de un médico cubano en medio de sus relaciones afectivas, la añoranza de su patria y su familia, las alegrías y tristezas de una vida dedicada al servicio, al amor, a la solidaridad; aspectos nada extraños en la vida de Edmundo Aray.

Esta es una biografía incompleta. Con cuántos proyectos, ideas, trabajos concretos habrá colaborado Aray. Hay revistas desperdigadas, proyectos inconclusos (*Balumba* fue una revista de un solo número), guiones que no han llegado a películas, producciones propias que, en su afán de impulsar las de otros, ha humildemente preterido, y un libro escribiéndose en su cabeza, entrando a una imprenta o saliendo de ella, como son los casos de *La pena del cristofué*, texto sobre el Libertador, *Che, economía, política y socialismo y José Félix Ribas, poema sinfónico*. En el mes de agosto del año del Señor de 2009 terminó la fase de grabación de *Simón Rodríguez, ese soy yo*, estrenado en el Festival Nacional de Cine de Mérida de 2010.

A este trabajo seguiría *Tiempo de héroes* (2011), catorce breves historias, solo algunas de las cuales sobrepasan los dos minutos, referidas a aspectos muy conocidos de la historia del Libertador; y otros menos referenciados y/o marginados, pero de vital impor-

tancia para mostrar al Bolívar generoso, humano, amante. De ese mismo año es la trilogía dedicada a Mario Benedetti, también dentro de la serie Homenajes: Mario Benedetti, peripecia vital; en la cual el intelectual, escritor, narrador y dramaturgo venezolano, Luis Britto García toma la palabra para ubicarnos a Benedetti en su tiempo, vida y obra, su relación con la política de Nuestra América, el exilio, el compromiso, el ser latinoamericano y, especialmente, la melancolía sureña que impregna su obra. En el segundo trabajo, Nostalgia de Mario Benedetti, es Luis Alberto Crespo, poeta y crítico venezolano, quien nos habla de la nostalgia como elemento estructurante de la poesía del poeta uruguayo y la relación de esta con lo popular y con la música, con la posibilidad siempre cercana de convertir muchos poemas, por su sencillez y profundidad, en canciones inolvidables. Termina la trilogía con Mario Benedetti, un hombre sencillo. En esta el propio Aray nos muestra aspectos del Benedetti militante de las causas justas, de cómo lo conoció y otros aspectos de su vida y de su poesía, siempre bajo el marco del hombre sencillo que fue, amante de la amistad y de los encuentros, de los sueños y la batalla cultural y política desde diversos frentes.

No hay nada que hacer, sino recurrir a una frase que entró en nuestra vida con una fuerza inextinguible, el por abora del Comandante Chávez en 1992, para explicar también la vida creativa de Aray; puesto que, en 2013 nos muestra Lídice, esa transfiguración del horror producido por los nazis en 1942 en el pueblo checo de Lídice. En doce minutos, el horror de la masacre de todo un pueblo y su destrucción hasta no dejar una piedra sobre otra, queda comprendido entre los coros y dibujos infantiles, y el monumento erigido en conmemoración al lado del pueblo arrasado que alberga unas esculturas de niños, en un parque verde esperanza y la obstinación de la vida, siempre volviendo, siempre sobreponiéndose a las más grandes desgracias. Definitivamente Edmundo Aray no quiere descansar.



Collage fotográfico de Edmundo Aray

### EL CINE DE EDMUNDO ARAY

### DEL POZO VIVO DE LA HISTORIA A POZO MUERTO

Documentar el subdesarrollo, dirigir el visor hacia la dramática sub-existencia, enfrentar la ideología del imperio, y volcar la cámara y la vida en las exigencias de la historia viva, propia, eran —como ahora— las conjugaciones del verbo cinematográfico.

"La memoria en primer plano", 2008.

EDMUNDO ARAY

En 1959 triunfa la revolución cubana e inmediatamente su eco se hace sentir en toda Latinoamérica, sobre todo en quienes defendían proyectos políticos enmarcados en la ideología de izquierda. Los convulsos años sesenta con su aire de renovación y esperanza habían empezado, paradójicamente, un año antes. Sobre la discusión teórica que generó el hecho de llegar Fidel Castro al poder tras derrocar a la dictadura de Fulgencio Batista, la internacionalización del socialismo, las expectativas en un continente agobiado por las dictaduras y las seudodemocracias dependientes del poder imperial estadounidense, la influencia decisiva en la conformación de grupos guerrilleros en esta parte del mundo, se ha escrito y comentado con bastante prodigalidad como para no extendernos, sin embargo, será necesario hacer referencia a algunos aspectos relacionados con el cine y la política, o mejor, el cine y la ideología revolucionaria.

En 1958 una rebelión cívico-militar había derrocado en nuestro país al dictador Marcos Pérez Jiménez, solo que muy pronto la democracia representativa y su primer presidente, Rómulo Betancourt, mostrarían su adhesión a los Estados Unidos, a la parte más conservadora de la Iglesia católica y a la oligarquía criolla. Edmundo Aray viviría la represión, la persecución y el combate político contra la derecha en su país desde los tiempos de la dictadura de Pérez Jiménez y luego con Betancourt; y la esperanza por el triunfo de las ideas revolucionarias en Cuba. No se puede explicar completamente la trayectoria cinematográfica de Aray sin mencionar a los cineastas cubanos y al impulso que recibió en esa isla. A poco más de un mes de tomar posesión Betancourt, el 13 de febrero de 1959, un acontecimiento cinematográfico marcaría pauta en Latinoamérica: el gobierno cubano funda el Instituto Cubano de Artes e Industria Cinematográficos (ICAIC) el 24 de marzo. La naciente revolución no se dio un respiro en medio de la construcción de un país y de las urgentes tareas que, en materia económica, pedagógica y social demandaban los mayores esfuerzos. Uno de los artífices de la crea-

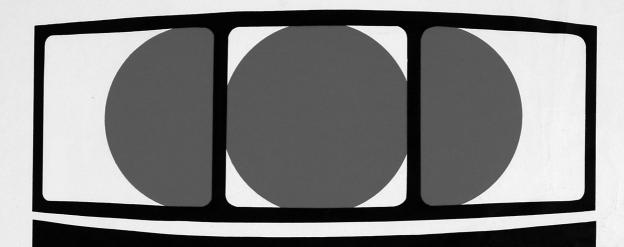


Con el Che Guevara en Cuba

ción del Icaic, Alfredo Guevara, expresaría: "Al triunfo de la Revolución ya Fidel había pedido a su hermana Lidia que me localizara y en nuestro primer encuentro me advirtió no pensar en el cine momentáneamente, pues tendría otras tareas" (Guevara, 2009: 43).

Nunca había quedado tan claro el adverbio "momentáneamente". En medio de expropiaciones, intervenciones de empresas, adjudicación de tierras a campesinos y otras medidas para beneficiar a la población, en la Gaceta Oficial aparecería la Ley n° 169 y nacería el Icaic en Cuba y, no es exagerado acotar, en toda Latinoamérica, un punto de partida que luego se ensancharía en otros proyectos más ambiciosos y, aún hoy, deja sentir su presencia. El 8 de junio de 1962, fuera de las fronteras de la "Patria Grande", en Sestri Levante, Italia, se produce la Declaración del Cine Latinoamericano Independiente, en el marco de la Tercera Reseña de Cine Latinoamericano, documento, que, indudablemente, logró cohesionar las voluntades de los realizadores en la búsqueda y construcción de un cine comprometido con la realidad nuestra, el enfrentamiento al imperio del capital y la construcción de una estética y una política desde los países sometidos al subdesarrollo. Es en Alfredo Guevara, impulsor de esa declaración, en quien reconoce Aray haberlo "embullado" (como se dice en cubano) para la realización cinematográfica en un viaje a La Habana que hizo en 1965. La llama cinematográfica que incendió la pradera, aquel marzo de 1959, avanzaba en varias direcciones, a pesar de todos los inconvenientes. En 1967, en Viña del Mar, Chile, se efectuaría el Primer Encuentro de Cineastas Latinoamericanos, un año más tarde, en Mérida, Venezuela, la Primera Muestra de Cine Documental Latinoamericano, evento cuya iniciativa la tuvo

Afiche de la Primera Muestra del Cine Documental Latinoamericano. Diseño: José María Benítez



PRIMERA MUESTRA

### DEL CINE **LATINOAMERICANO**

VENEZUELA

21 AL 29 DE SEPTIEMBRE

Carlos Rebolledo. En este mismo año se presenta el espectáculo multimedia *Imagen de Caracas*, el más destacado de todos los que dieron luz a finales de la década de los sesenta y el que, definitivamente, constituiría un hito en nuestro cine.

No son los señalados los únicos acontecimientos importantes, pero sí los que considero marcaron rutas y, en la mayoría de los casos, produjeron otros desarrollos. A la par de esta efervescencia continental, otra se desarrollaba en Venezuela. Reitero: Edmundo Aray transitaba los dos caminos, o tal vez por varios afluentes navegaba hacia el gran río.

Como hemos dicho, los años sesenta son años de convulsión en lo político, social y cultural en nuestro país. La recién estrenada democracia concretaba sus planes de sujeción al modelo capitalista estadounidense --era su proveedora segura y fiel de petróleo-, las ciudades crecían a ritmo acelerado y la burguesía criolla ampliaba sus dominios. El país comenzó un proceso vertiginoso de imitación del American way of life, claro, con las características que le son propias desde la periferia del poder. Sin embargo, y como contrapeso de resistencia, el eco del triunfo de la revolución cubana –y más que eso- alentó a jóvenes universitarios, obreros, artistas, escritores, poetas y cineastas a hacer resistencia, a marchar en las calles, a denunciar desde la poesía y la narrativa, a cargar las cámaras con una realidad, que el gobierno en medio del boato petrolero trataba de ocultar, y dispararla; también desde el camino de las armas con las guerrillas urbanas y rurales, con los paros de los obreros petroleros y la renovación universitaria. La respuesta del gobierno no se hizo esperar: los presidentes Rómulo Betancourt, Raúl Leoni y, para finalizar la década y comenzar la siguiente, Rafael Caldera, recurrieron a la represión, el encarcelamiento y la desaparición de líderes revolucionarios.

Edmundo Aray entra a la actividad cinematográfica por los caminos que le eran afines, y en los cuales militaba fervorosamente desde su adolescencia en Barquisimeto: la literatura, el compromiso político de izquierda, la promoción, producción y realización de revistas literarias y políticas, la publicación de libros y organización de exposiciones artísticas y, desde el comienzo de la década, los eventos y las acciones a las que convocaba el nuevo cine latinoamericano. La vida de un "agitador" en todos los órdenes, como él mismo se definiría, expresión que aún le calza perfectamente hasta nuestros días.

En este contexto coescribe junto a Carlos Rebolledo y Antonio de la Rosa el guión de *Pozo muerto* (1968), documental en blanco y negro dirigido por Rebolledo, además de asumir la dirección litera-



Pozo muerto

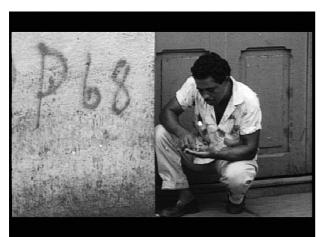
ria y la asesoría general en un proyecto cuya producción estuvo a cargo de Carlos Contramaestre y el grupo literario El Techo de la Ballena, del que Aray fue fundador y uno de sus principales animadores hasta su desaparición. Pozo muerto se inscribe dentro de la corriente documentalista del cine político de compromiso social, independiente y combativo que se realizaba en Latinoamérica. Antes del documental de Rebolledo, el tema petrolero había sido tratado en el audiovisual en cortometrajes documentales de la petrolera Shell a través de la Unidad Fílmica Shell. Evidentemente que tales cortos eran publicidad empresarial. Títulos como Lago de Maracaibo (1954), Una industria en marcha (1956) y, posteriormente, Venezuela y petróleo, sus técnicas, Venezuela y petróleo, su historia, Venezuela y petróleo, sus comunidades, todas de 1960. Además de otros títulos del mismo tenor y tema realizados a finales de los sesenta. Así, Pozo muerto no solo se constituyó en un documento audiovisual que buscaba denunciar las incidencias negativas de la explotación petrolera en el estado Zulia, sino que también pretendía desmontar la publicidad elogiosa que las transnacionales del petróleo mostraban.

Los testimonios de un barbero, un periodista y un pescador, desde sus ángulos vitales, dan cuerpo al documental cuya importancia destaca Carmen Luisa Cisneros en *Panorama histórico del cine en Venezuela:* "La importancia de este mediometraje se hace mayor si observamos que, a pesar de ser Venezuela un país que basa su gran riqueza en la explotación petrolera, este tema ha sido tratado muy pocas veces en el cine nacional, y nunca de manera tan honesta y directa como en este filme" (Cisneros, 1997: 138).

Estos dos rasgos, directo y honesto, definen el trabajo de Rebolledo y Aray. Este documental no ficciona, sino que muestra, describe, denuncia. Es producto de la urgencia y su talante cuestionador no hace concesiones. Cámara testigo del derrumbe del empleo, de la contaminación y también de las ilusiones, *Pozo muerto* materializa la tesis que extraordinariamente resumida se presenta en el título con la narración de los testigos desde el interior de sus historias, con una investigación previa y un trabajo posterior de montaje que termina por conformarlo, además de no solo aportar información, sino fragmentos que impulsen al espectador a la reflexión. *Pozo muerto* se inscribe dentro de los documentales latinoamericanos de "urgencia" amparados en la estructura clásica pero, no obstante, propone más de un nivel de lectura y se inserta en una temática recurrente en nuestro continente desde la llegada de los españoles: la riqueza efímera, volátil, que vuelve a dejarnos, en no pocos casos, peor que antes de su aparición.

Después de aportar información sobre los inicios de la explotación petrolera en el país y la entrega a las transnacionales, el documental nos presenta en pantalla: "Han pasado sesenta años de explotación de la riqueza petrolera. Las tres historias que ahora presentamos quieren ser testimonio de esa riqueza". La dedicatoria a Salvador de la Plaza, "quien durante más de cuarenta años ha orientado sus esfuerzos hacia la formación de una conciencia de soberanía económica nacional", define la intención irónica de "esa riqueza". El documental desmonta en las tres historias principales y en las opiniones de otros sufrientes esa riqueza anunciada. En raudo *travelling* la cámara, siguiendo la imaginaria línea del tiempo, llega a Cabimas.

La primera historia es la de un barbero, Víctor Gómez, quien abandonó el trabajo de la tierra para buscar fortuna en un campo petrolero llamado La Paz. Mientras el barbero habla del auge y caída del lugar, de la mudanza de sus oficios —con teatralidad algo



Pozo muerto



Pozo muerto

incómoda—, la cámara subjetiva nos introduce en rápidos o lentos travelling al interior de clubes, oficinas abandonadas y deterioradas, árboles caídos, tierra arrasada. Una de las secuencias más conmovedoras es, sin duda, cuando en el interior de una escuela se escuchan en off las voces de los niños en una clase de geografía en la cual se ubica a Venezuela en el globo terráqueo y se remata diciendo que su principal riqueza es el petróleo. Fantasmas en una Comala venezolana, sus voces cándidas flotan entre el deterioro y la nada. Esto será una constante en la historia que narran los testigos y las imágenes que vemos; aquellos hablan del venturoso tiempo pasado, mientras recogen sus ilusiones y esperanzas, también sus escasas propiedades para huir de la muerte; estas muestran taladros en pleno uso mientras el mundo ajeno a ellos, las casas, los árboles, la gente, como en un cementerio abandonado, contradicen el empeño de la máquina y "deambulan" como zombies.

La historia del periodista redunda, desde su visión de los hechos, en la metáfora que recorre el documental, la riqueza perdida y la muerte, la muerte del campo por buscar la vida en la promesa petrolera y luego la muerte de esta también: "¿Qué es Cabimas? Un pueblo sin trabajo que ve cavar su propia fosa", dice. Mientras aporta datos propios de su oficio vemos imágenes de la otrora gloria urbana, de los bares donde han ido a parar los desempleados para buscar la vida en el comercio, el contrabando y el juego, las pintas en las calles que recogen el descontento de los expulsados por las petroleras. El periodista denuncia las componendas entre las transnacionales petroleras y los estamentos del gobierno local y regional, apoyado por opiniones de desempleados, quienes terminan por naufragar en el pozo del botiquín, último reducto de la alegría efímera entre las cartas y los licores. No es necesario que la cámara registre la conchupancia de los poderes con las compañías petroleras, las

imágenes de los efectos son elocuentes y un policía que transita por la calle termina por llenar de significación el discurso del testigo. La ciudad, con sus carros circulando por aquí y por allá. El automóvil siempre ha estado asociado a progreso en Venezuela, pero también, inevitablemente a la presencia dominante de los Estados Unidos, por eso en algunas tomas panorámicas del centro de la ciudad parecieran "solapar" la realidad de quienes caminan al lado de otro elemento incrustado en lo profundo de la vida del cabimense, el taladro, ahí, en el centro, como las torres en el lago. No se considera el petróleo como maldición, "excremento del diablo", mirarlo así sería darle un determinismo y un animismo impropio: son las leyes que despiden obreros, la policía que reprime y encarcela a los que protestan, el gobierno que entrega la riqueza petrolera a las transnacionales. En una toma, por demás significativa, unos niños suben a un inofensivo taladro y disfrutan de ese sube y baja en ausencia de lo otro, de la escuela, del parque. Al finalizar la segunda historia, cuando se expone la situación de Lagunillas, escuchamos las estrofas de una canción de Jesús Sevillano: "Venezuela y el cangrejo siguen el mismo camino, el cangrejo va pa'trás y Venezuela lo mismo", y la cámara, en sintonía se desplaza de derecha a izquierda en la imaginaria línea del tiempo.

La tercera historia es la de un joven pescador que ya no puede ejercer su oficio porque es víctima del desalojo y de los derrames petroleros. La mirada, ahora, en aquellos finales de los sesenta y cuando no se hablaba de calentamiento global o desplazados climáticos, recoge otra consecuencia de esta explotación petrolera: el deterioro del ambiente. A ratos escuchamos en off al protagonista de este relato, mientras unos niños intentan pescar en medio de la hostilidad del lago en Tasajera, pueblo que como carpas de circo se instalaban en la periferia de la riqueza. El petróleo destruye las redes, las especies que pueden vivir en estas aguas contaminadas, como el bagre, por ejemplo. Las protestas son acalladas por la policía y los pescadores encarcelados. Las imágenes nos llevan a través de ranchos de tablas en improvisadas barracas donde fueron a atracar después de abandonar el último paraíso momentáneo de trabajo y bienestar. Un doblar de campanas ¿por el lago, los peces, la gente? y una panorámica de las torres en el lago son el epitafio.

### DE POZO MUERTO A VENEZUELA TRES TIEMPOS

Lejos están los días en que una simple proposición de compromiso con la realidad, término elástico y aleatorio que encubría desde el miserabilísimo descriptivo hasta la abstracción más desenfrenada, bastaba para darle al cineasta una ubicación en el mundo y en la Historia.

Requerimos de un cine que revierta y desmonte los mecanismos de la Cultura de la Dependencia.

CARLOS REBOLLEDO<sup>1</sup>

Bajo los auspicios del Departamento de Cine de la Universidad de Los Andes (cuyo germen había sido el Centro de Cine Documental fundado en 1969, prolongación del impulso de la Primera Muestra de Cine Documental Latinoamericano del año 1968) se produce *Venezuela tres tiempos* (1972). Dedicada de nuevo a Salvador de la Plaza, también a Tony Briones Montoto<sup>2</sup>. Este largometraje documental, en blanco y negro y en color, se estructura, al igual que *Pozo muerto*, en tres historias fundamentales: la de un niño limpiabotas que viene a vivir a la capital, Caracas; la de un desempleado tuberculoso y la de un anciano pobre. La participación de Aray en este es mayor, puesto que asume la codirección con Carlos Rebolledo y la producción general.





- 1. Portada del DvD que contiene Pozo muerto y Venezuela tres tiempos.
- 2. Antonio Briones Montoto, revolucionario cubano que luchó contra la dictadura de Fulgencio Batista en Cuba. Murió en combate en la playa de Machurucuto, Venezuela, en misión internacionalista en 1967.

Pozo muerto

La película comienza con un paseo por los distribuidores viales, rascacielos, avenidas, símbolos de la ciudad, así como tomas de campos petroleros y avisos publicitarios citadinos. En off escuchamos una invitación a conocer Caracas, la ciudad "más moderna de América Latina, dinámica, cosmopolita, vibrante, equilibrada, la que jamás deja de crecer y expandirse". De nuevo, el desarrollo del documental se encargará de desmontar este discurso inicial con la técnica del contrapunto, sucesión de imágenes de pobreza y desempleo que alternan con los discursos, tanto oral como visual, sobre el desarrollo, la riqueza petrolera, la moda y la vida de la alta sociedad, la modernidad entendida como los rascacielos y las autopistas que fueron convirtiendo a Caracas en una mala copia de las ciudades estadounidenses con el movimiento incesante propio de las urbes ahítas de tráfico vehicular y humano, de ruido, y de cuyo desequilibrio nadie puede dudar. El subtítulo, "fragmentos del anti-desarrollo", nos indica el carácter de partes y nos guía, en muchos casos sin fortuna, a través del mosaico de la historia.





Venezuela tres tiempos



Venezuela tres tiempos

Esto se había hecho en *Pozo muerto* con acierto —relación imagen-discurso de los entrevistados—, con mayor coherencia y correspondencia y apuntalaba la denuncia, el contraste riqueza-pobreza y sus consecuencias, tesis del documental. No obstante, las tres historias de *Venezuela tres tiempos* se sostienen como visiones de esa realidad que se muestra, pero el ripio y la descoyuntura que acompañan las tres historias principales atentan contra la unidad, aunque se logren efectos con imágenes de gran fuerza, como el degollamiento del chivo, mientras el discurso del representante de la Creole expone los beneficios que esa compañía petrolera ha dejado al país. ¿Cordero degollado? Retrato de la realidad, el filme, como en *Pozo muerto*, sostiene como tesis secundaria la riqueza imprevista que por medio del azar cambiaría la vida de pobreza de sus pobladores y, que aún hoy, como una verdadera maldición nos acompaña.

El joven limpiabotas narra su llegada a la capital, el desconcierto ante el mundo citadino mientras recorre la ciudad con su caja de oficio, sus sueños, las imágenes de la vida de las clases altas alternan con la barriada pobre, los caminos de tierra con el asfalto y el bullicio, su soledad con el gentío que, como él, sale cada día a ganarse la vida. Finaliza esta historia con la dramática y conmovedora escena de la muerte de un niño, cuyo féretro bajan otros niños hasta la avenida transitada. Como documento visual de denuncia, *Venezuela tres tiempos* sobreabunda en información, cifras, quiere dejar claro, hasta el abuso casi, el despojo, la pobreza que genera la riqueza petrolera; así las preguntas se repiten y las respuestas también, las imágenes vuelven y en no pocos casos redundan. Poco tiempo después de su estreno, Alfredo Roffé opinaba sobre los documentales que seguían un plan como el de *Venezuela tres tiempos*:

La eficacia de la obra dependerá entonces en alto grado de la calidad del material filmado y grabado, y de las significaciones que este pueda aportar. El riesgo es considerable, ya que hay muchas posibilidades de que el material sea redundante con la tesis expuesta e inclusive que sea contradictorio o le reste fuerza o validez (Roffé, 1975: 39).

Considero que si revisamos la ironía que vertebra estos dos trabajos, podemos estar de acuerdo con la aseveración anterior en todo, menos en la posibilidad de la contradicción, a menos que consideremos que el subrayado de las imágenes y los discursos produzcan cansancio y alejen la reflexión que se pretende.

El montaje final que deja al descubierto el mal gusto de la clase alta, como el caso de la señora Herrera cuando expone sobre su fundación y se enreda con el micrófono, o la pronunciación afectada por el francés de la presentadora de moda, o por el inglés en el caso del representante estadounidense de la Creole, agregan una nota de humor sutil en medio de tanta seriedad desgarrada. El más político de los cuadros es sin duda el del enfermo tuberculoso, quien, con una formación política e ideológica a cuestas, representa el dis-





Venezuela tres tiempos

curso de la resistencia ante el vasallaje de la burguesía nacional aliada al imperio norteamericano; además este enfermo aporta material grabado por él mismo para el trabajo de Rebolledo y Aray, algo realmente poco común en un trabajo de este tipo que se sustenta sobre unas líneas que deciden sus realizadores. La tercera historia es la del anciano pobre que en su narrar constituye la memoria de los tiempos, los dorados del pasado, los terribles del presente.

Estas dos películas marcan una etapa del trabajo cinematográfico de Edmundo Aray enmarcada en una visión latinoamericana de compromiso político, de la urgencia de denunciar, disparar las imágenes contra el poder de la derecha y sus gobiernos títeres, después del abandono de la lucha armada y la clandestinidad, la imagen para construir el camino de liberación.

### LA HISTORIA NO NOS LA CONTARON ASÍ

Alrededor del año 70 me encontré en La Habana con un gran historiador, Francisco Pividal, me reclamaba que los venezolanos no conocían la historia de sus héroes, ni realmente su historia, a mí me conmovió, estuvimos conversando durante varios días y regresé a estudiar con la mayor seriedad posible al Libertador Simón Bolívar y, en general, a nuestros héroes...

EDMUNDO ARAY

"En algún momento nos sentimos gobernadores del cielo", Bustamante, 2002

En la historia oficial que nos contaron nuestros héroes son unos dioses o semidioses, cuya vida nos la presentan en una seguidilla de proclamas y batallas. Seres míticos, descendieron un día, tomaron cuerpo, pelearon por la independencia y luego, después de la muerte, regresaron a su Olimpo distante. Simón Bolívar es la máxima expresión de esta tendencia en nuestro país. Más aún, el pueblo, en los altares de sus creencias, coloca a Bolívar acompañando a María Lionza y Guaicaipuro para conformar el trío "Los Tres Poderosos". La vela encendida con fe ante su imagen es el reflejo de la frase grandilocuente de la Sociedad Bolivariana cuando invoca el sacrosanto nombre de Bolívar. Pero hay otras maneras de contar la historia: la que se preocupa por la intrahistoria, la que transcurre puertas adentro, la de los héroes de carne y hueso con sus pasiones, arrebatos e inconsistencias, la que se sabe falible e imprecisa, subjetiva y por ello, quizás, más creíble. El positivismo impuso la his-

toria como verdad totalizadora, pretendidamente objetiva e imparcial y no como la interpretación de una parte interesada. De los vínculos entre historia y narración con los que se mira ahora a la primera, nos dice Gonzalo Navajas:

El reexamen y reconsideración de la historia, que ahora comparte abiertamente la versatilidad y fluidez de la narración con la precisión documental, han afectado a su vez, a la ficción en general. La estética neomoderna ha recuperado el tiempo pasado pero lo ha hecho influida por el nuevo concepto de la historia. La nueva ficción narra sobre el tiempo pasado pero lo hace de manera peculiar, lejos de las ambiciones omniscientes de las diferentes versiones de la novela objetiva clásica (Navajas, 1996: 30).

Es este el faro que orienta la navegación histórica de Edmundo Aray, tanto en sus escritos como en el largometraje *Simón Bolívar, ese soy yo* (1994), puesto que antes del guión literario, Aray había escrito un soliloquio —publicado por la Universidad de Los Andes en 1992— con el mismo nombre y con esa "manera peculiar" que señala Navajas.

Simón Bolívar fue tema del cine, pero no con mucha ventura a finales de los sesenta. Consideramos necesario señalar algunos casos para ubicar el acierto de la película de Aray con respecto a producciones precedentes, con las que, no obstante, comparte la reacción del *establishment* ante la figura del Libertador. Es inevitable recordar en este momento lo que ocurrió con el sueño de una megaproducción que no pasó de una alharaca publicitaria y de la cual no llegó a filmarse nada para terminar en una estafa también mega, recogida por la prensa nacional en 1994. En 1969 se rodó en Venezuela gran parte de la coproducción ítalo-española-venezolana *Simón Bolívar o la epopeya del Libertador*. Desventura cinematográfica, desde la concepción de la idea y el guión, marcada por una visión de la historia plena de pacatería. Rodolfo Izaguirre (2009: 24) nos recuerda:

Los pasos de Simón Bolívar por el mundo del cine no han sido bendecidos por la fortuna. Intentos ha habido de plasmar su épica en la gran pantalla, pero las buenas intenciones cinematográficas se han topado con la dura realidad del culto litúrgico al héroe que ha signado la relación de los venezolanos con su figura histórica. Simón Bolívar o la epopeya del Libertador, con Maximilian Schell en el papel principal, muestra a un personaje más cercano a los bronces y a los mármoles que al ser humano.

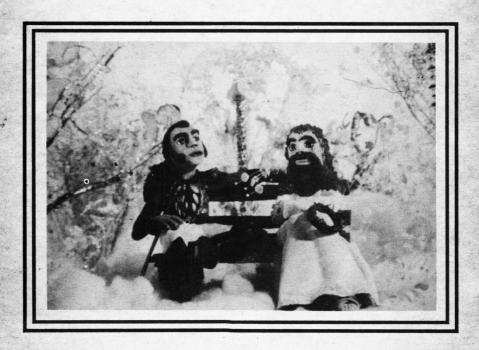
Las desventuras de este filme no se circunscriben exclusivamente a lo señalado; problemas de toda índole, incluyendo la visión de los productores españoles con respecto a la lucha independentista, las películas de corte fascista que el director, Alessandro Blasetti, había realizado en Italia, e innumerables problemas técnicos, terminaron por conformar, según Izaguirre, un fracaso en ambas partes del mundo.

En un espectáculo multimedia que incluía teatro, cine, acciones directas y performance, Diego Rísquez estrenó, en 1976, A propósito de Simón Bolívar en el I Festival Internacional de Cine de Vanguardia Súper 8 realizado en Caracas. También conocido como "Simón Bolívar haciendo pipí", la Gobernación del Distrito federal consideró ofensivo el espectáculo y fue censurado. De nuevo la pacatería y la visión endiosada de Bolívar detenía el flujo de la "nueva" historia. Rísquez volvería sobre el tema en Bolívar, sinfonía tropikal, largometraje en súper 8 que recibió premios nacionales e internacionales y reconocimiento en Cannes. Esta película, como la mayoría de la cinematografía de Rísquez, está inspirada en la plástica, la pintura, el teatro, carece de diálogos, así la imagen cuenta a través de los símbolos patrios, los desplazamientos, el color, la foto fija. Cine concebido para un espectador más consustanciado con las artes plásticas que con el cine, y decidido a un esfuerzo decodificador con el auxilio de la fantasía y el imaginario onírico. Sin embargo, de ella diría el cineasta que buscaba "remover el inconsciente colectivo del venezolano y llevarlo a reflexionar sobre su propia identidad". Motivo este inspirador de Edmundo Aray, solo que este propósito subyace en Simón Bolívar, ese soy yo, apuntalado en un guión sin desperdicio, en unos textos de singular belleza y una atmósfera conmovedora. Todo esto para concluir en una factura estética, un regalo para un espectador, un clásico de la animación, el de la más alta belleza en un país donde este género ha dado frutos de excelente calidad.

Estas tres menciones, anteriores a la película de Aray, ilustran la perspectiva con la que se aborda la figura de Bolívar, en el caso de Blasetti como objeto de culto que no admite "humanización" posible, lo que conduce a un personaje alejado de sus circunstancias humanas, emparentado con los héroes semidioses de la *llíada*, lejano del erotismo, los errores y las contradicciones, aséptico. Y en el caso de Rísquez, a una cinematografía que, aunque aparezca Bolívar miccionando, es elitista, miel para el regodeo de la vanidad de los entendidos. La película de Aray y Raiza Andrade supera con creces ambos escollos.

### **Edmundo Aray**

### SIMON BOLIVAR ESE SOY YO



Basada en los Sueños de Barro de Glenda Mendoza

DIRECCION Edmundo Aray - Raiza Andrade

Portada del guión literario de Simón Bolívar, ese soy yo

### SIMÓN BOLÍVAR, ESE SOY YO

...pues bien, una tarde me invita Glenda Mendoza y Raiza Andrade (...) se trataba de ver las piezas de cerámica de Glenda Mendoza (...) y al terminar de verlas les dije aquí bay una película y tres años después teníamos la película...

EDMUNDO ARAY

"En algún momento nos sentimos gobernadores del cielo", Bustamante, 2002

Simón Bolívar, ese soy yo (1994) inicia el ciclo de su cinematografía dedicada a los héroes patrios de nuestra América. Acaparadora de premios, obtuvo el Premio Municipal de Cine de Caracas, Mejor Película, Mejor Dirección, Mejor Guión, Mejor Película de Animación. El veredicto del jurado la califica de esta manera:

Simón Bolívar, ese soy yo constituye un ejemplo cinematográfico pleno de poesía y esperanza, con una economía de medios que hacen de dicho filme un paradigma de buen cine, constituyendo una búsqueda de las raíces de nuestra identidad en función del rescate moral de nuestros pueblos (*Press Book*, 1994).

También obtuvo el Premio Especial del Jurado en el Festival de La Habana, el Premio al Mejor Guión en el Festival Internacional de Bahía, una Mención Especial del Premio Nacional de Cine Monseñor Pellín a la película y a Edmundo Aray como Personaje del Año. Sin embargo, la crítica le fue esquiva.

El Bolívar de Glenda Mendoza y otros ceramistas que trabajaron en el proyecto, siendo de barro es más humano que los anteriores, humano sin perder su gloria, con la belleza de la tosquedad del barro, con la ternura que viene de la ingenuidad laboriosa de los ceramistas, atentó contra el culto, al cual no le importa que sea una figura de barro o un actor. La televisión fue indiferente, claro, ya había abandonado la publicidad casi por completo del cine venezolano en la década pasada.

En Simón Bolívar, ese soy yo concurren armónicamente guión, diálogos cargados de poesía, poesía en la imagen, delicadeza en la rudeza de las figuras de barro, una atmósfera de ternura y melancolía, y lo que siempre se señala como inconveniente, el uso de recursos mínimos, está poderosamente resuelto por la imaginación, la luz, la textura y los movimientos de cámara que nos hacen olvidar que las figuras casi carecen de movimientos y las vemos caminar, danzar y volar bajo los acordes de la banda sono-

ra. Y, un ingrediente casi sacrílego cuando se trata de Bolívar, el humor, la broma, la cercanía, como nos dice al comienzo del filme un texto del fotógrafo y escritor Mariano Díaz:

Uno ha sabido del Bolívar de la historia, pero prefiere el que cuenta el pueblo: es más de uno. Bolívar está en todo ruego y en toda letanía, su invocación como la de Dios y el aire, es lo de gratis que nos va quedando. Bolívar es la herencia del desamparado, el sagrario que guarda el corazón del pueblo. Usted lo ve en la plaza, en los retratos y en los monumentos, pero necesita hacerlo propio, hacerlo con sus manos, en la pintura, en el bordado, en la piedra y en la madera, que son el corazón que uno tiene para decirle al Libertador que uno lo siente hecho una estampita de esperanza.

Valga la larga cita que funge como manifiesto de amor concreto y real, de hechura actual de esa imagen de Bolívar lejos de los mármoles y los bronces, con los materiales más próximos para entender que esta película es realmente diferente en más de un sentido.

El guión de *Simón Bolívar, ese soy yo* está perfectamente estructurado en las tres partes clásicas: planteamiento, confrontación y resolución, en la teoría del guión, los tres actos. Un primer problema resuelto con eficacia en una cinematografía como la nuestra, a la cual se le ha señalado hasta la saciedad que adolece de buenos guionistas, aun teniendo buenos narradores. En el primer acto, hasta el minuto catorce, y salvando la imagen de Bolívar sentado en un banco con acercamiento desde atrás de los primeros instantes, cuando Bolívar reflexiona sobre su vida a los 46 años, acompañado de Cristo; somos testigos del nacimiento de un niño con patillas que se asoma entre la vagina de su madre desnuda. Un primer sacudón para la pacatería. Esta imagen de niño llorón será repetida, agregándole, además, los epítetos de travieso, ingobernable, desobediente, que "además no aprende nada" y



Simón Bolívar, ese soy yo



Simón Bolívar, ese soy yo

"quizás cambie y sirva para algo". Lentos travellings, close up, tomas de medio plano, picados o contrapicados con iluminación creadora de atmósferas, cuidada escenografía, rica en detalles, nos conducen por la vida del personaje en medio de una familia que parece enloquecer con su sola presencia. En la clase con su maestro Simón Rodríguez, desnudo para enseñarle anatomía, como se ha escrito que lo hacía, el pequeño Simón manifiesta no entender y estar más pendiente de lo que pasa afuera con Josefina. Luego en la secuencia siguiente, Bolívar levanta el vestido y la mira, mientras en un delicioso anacronismo, un vendedor de barquillas maneja un carrito. Aparece desde temprana edad una característica soslayada por la historia oficial, el enamoradizo galán, amante incansable. Cuando las figuras de barro prescinden de su limitado movimiento, la cámara gira como un tiovivo, se acerca, se aleja y logra crear una doble lectura, la de la película que transcurre, la de la cerámica que desde un plato o una figura estática congela el movimiento para equiparar el discurso cinematográfico al discurso artístico del barro moldeado que, mágicamente, cobra vida, y no menos sorprendentemente vuelve a ser barro. Cuando el personaje manifiesta su desgracia al morir su esposa y reclama una vida como la de cualquiera, la imagen de la pareja con los ojos cerrados inunda la pantalla, en rojo primero, luego azul, sepia de último, hasta que una disolvencia nos entrega a Bolívar solo tirado en el piso empequeñeciéndose. Alternancia de secuencias exteriores e interiores, de soledades con multitudes de extraordinaria belleza, que desdice de los mínimos recursos cuando la poesía interviene. Este primer acto culmina con el terremoto de Caracas de 1812 y la asunción del héroe de su papel histórico: "Si la naturaleza se opone a nuestros designios, lucharemos contra ella y haremos que nos obedezca", frase pronunciada en medio del caos, el ruido y el fuego.

A partir de aquí comienza el segundo acto, la confrontación, el guerrero comienza a hablar de independencia y libertad. Un plato inmenso con figuras de barro representando una escena de guerra a la par que oímos el discurso de Bolívar, parejo a la imagen, en medio del estruendo de la guerra, y la sucesión de luces y sombras, resuelve eficientemente la secuencia de presentación. La confrontación del héroe no está sujeta solo a las batallas y las repúblicas perdidas, también aparece con quienes lo culpaban de tales actos desde el bando patriota. Conocemos todas las facetas de Bolívar: bailarín, pensador, guerrero, enamorado, amoroso... En este acto, y en correspondencia con la visión del héroe planteada, Bolívar baila tambor, toca cuatro, canta y hace el amor con varias de sus amantes, mientras los planes de independencia americana, batallas, proclamas y discursos, la presencia de otros héroes, como Miranda, Sucre, Ambrosio Plaza, José Antonio Páez y otros, mantienen el correlato de la historia.

Es necesario destacar en este acto cómo se resuelve la batalla de Carabobo recurriendo a la metonimia. En un valle, campo de Carabobo, flanqueado por dos lomas, en cada una de ellas un grupo de banderas representa al ejército español y al patriota. La tensión *in crescendo* de la batalla se logra con el viento que inflama las banderas, el ruido de la guerra y, al final, después de la batalla, tiradas por el campo están las banderas, los muertos. Aquí conoce a Manuelita Sáenz, también desmitificada, y disfrutamos de una de las escenas eróticas más hermosas del cine venezolano —que no puede vanagloriarse de tener muchas que no sean abruptas, de escasa poesía y delicadeza—, en la que, bajo la lluvia, Simón y Manuela hacen el amor, luego en una hamaca, de la que se caen. Demasiado para el culto mitificador de Bolívar, demasiado para la historia oficial de las academias y sociedades. Luego de esta secuencia se advierte el



Simón Bolívar, ese soy yo

comienzo del fin, cuando el Libertador solo, en una toma de espalda declara: "Todo amenaza ruina, el diablo se ha metido en este país, este mundo es otro mundo". Y, efectivamente, viene el declive, las divisiones políticas internas, el congreso le "niega el derecho de continuar la campaña para liberar al Perú". Sin embargo, los patriotas vencen en Junín y Ayacucho al mando de José Laurencio Silva y Antonio José de Sucre, respectivamente. Después de las celebraciones y cuando el Libertador baila con José Laurencio Silva, se entera por boca de este de las malas noticias sobre el avance de la disolución de la Gran Colombia. El otro momento de clímax de este tercer acto lo constituye la discusión con Manuelita Sáez, las amenazas de muerte que lo rondan, las que como anticipo sufre cuando asesinan al mariscal Sucre, hasta que enfermo y derrotado muere en Santa Marta.

Simón Bolívar, ese soy inició la serie que con el subtítulo, "Ese soy yo", continuaría la ruta. Con creatividad, imaginación, investigación y deseo de buscar las raíces de nuestra identidad, de nuestra razón de ser latinoamericanos, Edmundo Aray, Raiza Andrade y Glenda Mendoza comandaron un equipo coherentemente integrado, puesto que, hasta la música, los efectos de sonido y la iluminación son altamente apreciables en esta joya de nuestra cinematografía que no ha sido suficientemente difundida y reconocida. Cuando la historia se despoje del maniqueísmo positivista, de la carga de sacralidad y santidad de sus protagonistas, cuando se entienda que toda historia es factible de ser ficcionalizada veremos a Simón Bolívar, ese soy yo.

Del núcleo fecundante de esta película surge *Tiempo de héroes* (2011). Como en otros de sus trabajos, Aray, regresa a su obra más representativa: *Simón Bolívar, ese soy yo* para seguir extrayendo de allí inspiración, textos, diálogos y música para seguir ampliando en dos direcciones: la pervivencia del filme y la pervivencia de Simón Bolívar.

Tiempo de héroes se estructura en catorce historias brevísimas, apenas algunas superan los dos minutos, se inicia con el nacimiento del Padre de la Patria: 1. El nacimiento, 2. Juramento del Monte Sacro, 3. Pasando el río Magdalena, 4. Entrada triunfal de Bolívar, 5. Bolívar en el pueblo de Los Venados, 6. Batalla de Las Trincheras, 7. Batalla de Bárbula, 8. Bolívar subiendo la cordillera de los Andes, 9. Entrega del caballo Palomo, 10. Batalla del Pantano de Vargas, 11. El baile de la victoria, 12. Bolívar libera a los esclavos, 13. Bolívar enfermo en Pativilca, 14. Serenata del Libertador a Manuelita.

Las tallas en madera pintada con vivos colores del artista ingenuo colombiano residenciado en Mérida, José Bonilla, con muy pocos efectos de movimiento, son el friso narrativo al que se le superponen los diálogos y la música. De nuevo el Bolívar genuinamente amado y representado por los artistas populares recobra vida a través de una cámara que se acerca, va al detalle o se aleja hasta abarcar la obra completa.

En Batalla de Bárbula, Aray relata en un tono fronterizo con la recitación poética, por la emoción que le pone al texto, los acontecimientos históricos; igual hace en Entrega del caballo Palomo, ese caballo que la generosidad del Libertador impulsó a regalar a pesar del entrañable afecto que le tenía. En Batalla de Las Trincheras y Bolívar enfermo en Pativilca, con música de Luis Ernesto Gómez, y Serenata del Libertador a Manuelita (con letra de Carlos Villafañe y música de Guillermo Garzón, oímos "Honda pena") no están presentes textos o diálogos de su Simón Bolívar. En los nueve "cuadros" restantes germina Simón Bolívar, ese soy yo. En su ausencia apreciamos el silencio necesario propio de la narración cinematográfica: si lo cuentan las imágenes huelga la palabra y la economía brilla.

Este mosaico de historias con Bolívar como centro es, de nuevo, la persistente tarea de Aray de presentarnos al Bolívar total: guerrero, generoso, amigo, amante, derrotado pero no vencido y, también, un doble homenaje, en la medida en que la altura del héroe a quien se ama, a quien Aray le dedica una y otra vez su trabajo, está allí, como está el homenaje que se le hace a los cultores populares que desde siempre, desde mucho antes de resucitar de nuevo entre nosotros el Libertador a finales del siglo pasado, lo pintaban, tallaban o cantaban con genuino afecto.

### BOLÍVAR Y MARTÍ MÁS CERCANOS EN LA COMÚN HISTORIA LATINOAMERICANA

Con guión, dirección y producción de él mismo, Edmundo Aray continúa la serie de los "Ese soy yo" con *José Martí, ese soy yo* en 2005. En entrevista concedida a José Alexander Bustamante, el cineasta diría:

Quisiera que cumpliera parte de su destino en festivales. En septiembre u octubre se pondrá en las salas venezolanas. No es una película comercial, yo soy un artista, así que la película es una película de arte, educativa, que convoca a los niños, jóvenes y a uno mismo, a ser parte viva de la historia del Continente (Bustamante, 2002).

La película, coproducida con el Icaic (Cuba), se estrenó en la Cinemateca de Cuba el 26 de octubre de 2005 en el marco de la Conferencia

Internacional de La Habana, denominada "Con todos y para el bien de todos". Bien recibida por la crítica en la isla caribeña, el largometraje expone con claridad en su hora y media de duración el deseo del realizador expresado arriba, el mismo que le acompañó en Bolívar, ese soy yo y, ciertamente, en muchos aspectos los dos trabajos se emparentan. De nuevo el guión orienta muy bien en ese recorrido desde el nacimiento de José Martí hasta su muerte en Dos Ríos para mostrarnos su periplo vital como escritor, revolucionario, internacionalista y poeta sensible desde la más tierna edad. Aray hace una selección de los textos producidos por Martí y de las escenas posibles en la intimidad del hogar para, como si de un caleidoscopio se tratara, hacer que la historia puertas afuera y asentada en los libros dialogue con la del personaje en el hogar, enfrentado a la cotidianidad del afecto y la autoridad de sus progenitores. Apoyando el guión, la banda sonora original, en gran parte musicalización de poemas de Martí, también aporta datos sobre su biografía. Esto se había hecho con igual efectividad en la película sobre Bolívar. Asistimos a la formación como ser humano integral del niño inquieto José Martí, conocemos a Fermín Valdez, un amigo importante en su formación inicial y compañero en la lucha política con quien compartiría la cárcel aún siendo adolescentes, su maestro Rafael María Mendive, la figura protectora y ejemplar de su padre y la de su madre, ya atormentada por las ideas justicieras de su Pepe. Madre protectora que encontrará eco años más tarde en la esposa de José Martí cuando este manifiesta que quiere "un destino distinto para nuestro hijo" y regresa a La Habana con el hijo de ambos. Desde su soneto "¡10 de octubre!", escrito en el contexto del inicio de la guerra para independizar Cuba, y que lo llevó a la cárcel, hasta su muerte, la vida y obra de Martí estará en función de sus ideales. Fernández Retamar precisa: "Atravesando su obra está la razón visible de su existencia, la lucha revolucionaria, que explica el ajuste entre sus propósitos políticos y morales y los cauces y géneros de que se valió fundamentalmente" (1995: 2.943). El filme de Aray pretende recoger estas dos vertientes que dan al mismo río, en el cual no podría quedar fuera la estadía de José Martí en Venezuela, no solo porque es un hecho histórico, sino porque encaja en la visión política del protagonista y la del cineasta: los nexos necesarios entre los latinoamericanos y su admiración por Simón Bolívar. Aray, entonces, muestra la relación de Venezuela con Cuba más allá del viaje de Martí, también lo hace cuando destaca la figura de Narciso López, venezolano que muere en una intentona por la independencia de Cuba, y el encuentro de Martí con escritores e intelectuales venezolanos: Nicanor Bolet Peraza, periodista, escritor y político, quien se enroló en la Guerra Federal hasta llegar a obtener el grado de general; el reconocido poeta romántico, periodista y traductor, Juan Antonio Pérez Bonalde, quien conocería el exilio como Bolet Peraza y quien, como José Martí, viviría en Nueva York y realizaría allí lo más importante de su obra; Cecilio Acosta, escritor e intelectual, que si bien no pasó a la acción guerrera construyó una trinchera en los periódicos de su época para expresar sus ideas liberales y avanzadas en materia de educación, justicia social y organización del gobierno. De igual manera fustigó la demagogia, la ineficiencia de los gobiernos, el caudillismo y otros males de las nacientes repúblicas. En el Diccionario enciclopédico de las letras de América Latina nos refiere Sambrano Urdaneta que Martí diría de Cecilio Acosta estas amorosas y emotivas palabras: "Negó muchas veces su defensa a los poderosos: no a los tristes. A sus ojos, el más débil era el más amable. Y el necesitado, era su dueño. Cuando tenía que dar, lo daba todo; y cuando ya nada tenía, daba amor y libros" (1995: 24).

Hace mención Aray, también, al encuentro de Martí con un escritor para nada reconocido como sí lo fueron los anteriores, Jacinto Gutiérrez Coll, en el afán de expandir esa red de conexiones y afectos. Y he aquí uno de los problemas que, a mi juicio, presenta el trabajo, y que es un óbice por sortear de todo biopic, como lo señalan Jesús Ramos y Joan Marimón, cuando consideran el carácter episódico de las películas biográficas y su solución "retratando la vida del personaje como si toda su trayectoria estuviese dirigida a conseguir un único objetivo" (2002: 84). Sorteado en Bolívar con la persecución del objetivo último, cual es la presencia del humor, la picardía, el erotismo y la imaginación desbordada para solventar problemas técnicos, no pasa igual en este filme. Ciertamente toda la vida del Martí histórico y el Martí personaje de Aray está orientada a la independencia de Nuestra América, pero los innumerables viajes de Martí y sus no menos extensas ocupaciones donde caben, además de las señaladas, cónsul de varios países, traductor, editor, dependiente de un despacho... nos presentan, en no pocas ocasiones, escenas que se acercan al ripio por su fragmentación y hacen que la narración cinematográfica languidezca y se haga morosa, con la agravante de que su intención pedagógica nos obligue a revisar los textos de historia para tratar de comprender tanta información que se plasma allí. Claro, esto es una intención expresa del cineasta, como ya señalamos, pero su exceso hace algo dificultoso su disfrute. Lo expresado anteriormente no desdice de la importancia de la película. En José Martí, ese soy yo encontramos la poesía de la imagen, de los textos, una iluminación, un decorado y un manejo de

cámara que nos hace olvidar que se trata de figuras sin movimiento, además de una mayor versatilidad en el manejo de la técnica. Y aquí se nos impone recordar el trabajo sobre Bolívar, porque esos movimientos circulares, ingenuos artificios de figuras rústicas sobre plataformas de la anterior aportaban su cuota de poesía y ternura; por el contrario en *José Marti*, las figuras no tienen casi movimiento y son más elaboradas, en cuanto a perfección escultórica, lo que le aporta a la película una sobriedad que sumada a la carencia de humor, picardía y erotismo la convierten, contradictoriamente, en menos asequible a un público infantil. Más allá de estas consideraciones, José Martí, ese soy yo está llamada a constituirse en un clásico de la animación de tema histórico en América Latina, síntesis apretada de la vida de un héroe de alcance continental, imprescindible de conocer en estos tiempos cuando los pueblos latinoamericanos miran las ideas de integración como una salida ante los enemigos de hoy que en casi nada se diferencian de los de ayer.

### ME VEO MEJOR CONFUNDIDO CON EL PUEBLO

La frase anterior, dicha por el personaje Simón Bolívar a su maestro Simón Rodríguez en un restorán caraqueño mientras degusta una arepa en este siglo XXI y se observa a sí mismo en una de las reproducciones iconográficas más difundidas del Libertador, recoge parte de la intención del guionista Edmundo Aray y el codirector David Rodríguez en las películas *En la Escuela José Martí* (2006), *Hablo de Venezuela, mi querido país* (2006) y *En el vientre de la ballena* (2007). En estos trabajos, Simón Bolívar, Simón Rodríguez y otros personajes que interactuaron con estos, como Alexan-



Simón Bolívar y Simón Rodríguez en la Caracas actual, *Hablo de Venezuela,* mi querido país



José Martí, ese soy yo: en la plaza Bolívar de Caracas

der von Humboldt y Bautiste Irvine, agente enviado por el gobierno de Estados Unidos para parlamentar con Bolívar, son representados por actores que, aunque repiten sus discursos, decretos y proclamas del siglo XIX, se desplazan con soltura entre el tráfico urbano caraqueño, comparten con la gente, visten a la usanza actual con anacrónica despreocupación y, precisamente, se confunden con el pueblo. Asumieron los cineastas la tarea de dirigir actores y actrices, actividad que Aray había desestimado por los inconvenientes propios de esta.

Otra de las intenciones que me permite agrupar estos trabajos es, inobjetablemente, la pedagógica. Obras de ficción histórica para dar a conocer a niños y adultos el pensamiento transformador de estos dos hombres en relación con la educación, las leyes, la política integracionista, la vida en ciudadanía y temas conexos, sobre los cuales vuelven apasionadamente a lo largo de sus conversaciones mientras deambulan visitando las casas de sus años mozos, los museos, las placas conmemorativas de otros héroes y heroínas en esa "revisita" donde las consideraciones sobre el pasado, el presente y el futuro que avizoran se intercalan, se superponen para producir el efecto de una historia que no ha terminado. Aunque sus lamentaciones, en algunos casos, parecieran cerrar capítulos, las conexiones que establecen los discursos propios de los héroes con la tarea inacabada de la independencia, en medio de las pintas callejeras, la vida moderna con todo su equipamiento, nos hace pensar, si no en el retorno de los héroes, sí en el de sus ideas.

En este trío de realizaciones Aray explora el diálogo de estos filmes con anteriores películas suyas, con otras en las cuales participó o con trabajos ajenos. Polifonía del texto, heterogeneidad, la posibilidad de no cerrarse e integrarse en otros textos. Martínez acota sobre este aspecto lo siguiente: "El texto tiene un carácter dinámico y heterogéneo, no es algo único ni autónomo, ni cerrado en sí mismo, sino abierto a otros textos; Kristeva habla de *l'infinité potentielle* de las palabras y del carácter híbrido de los textos" (Martínez, 2001: 57). Bastaría ensanchar la noción de texto, llevándola más allá del texto escrito o, en este caso, cambiar los términos *palabras* por *imágenes y texto* por *cine* y nos quedaría clara la intención de creación de un universo polifónico de autorreferencias. Y más aún, no se trata solo de esa copresencia de películas por medio de la "cita" oportuna, sino también de la relación de los títulos de ellas con frases que pertenecen a la serie histórica de los "Ese soy yo", expresadas por Bolívar o Martí, pongamos por caso. El carácter híbrido está expresado por la apoyatura en el *collage* de imágenes, intercaladas con dibujos, fotos, pinturas, fragmentos documentales; característica que, considero, refuerza la idea pedagógica al proponer vías para la "explicación".

En la Escuela José Martí, Hablo de Venezuela, mi querido país y En el vientre de la ballena la teatralidad perturba la espontaneidad de los conversadores, es decir, a pesar de plantearse los diálogos mientras los protagonistas caminan, la atadura de los parlamentos al documento histórico (de donde están tomados) por momentos hace parecer estas películas teatro filmado. Textos, demás está decir, de alta formalidad escritural: proclamas, decretos, pensamientos... Esto se acentúa, obviamente, en los largos monólogos de Bolívar, recurso intrínsecamente ligado al teatro, pero que en el cine plantea no pocos problemas y ruido. En el caso de En la Escuela José Martí escuchamos en off a una maestra y a unos niños con la lección de las vocales, mientras Simón Bolívar y Simón Rodríguez entran a la escuela y leen algunos pensamientos propios pegados en las paredes. Bolívar se detiene ante su imagen, pintada por un niño, en la cual ejecuta el baile de la ronda con escolares. Luego aparece el fragmento de la clase de Simón Rodríguez a Bolívar niño extraída de la película Bolívar, ese soy yo y otras escenas del Bolívar niño con Josefina Palacios, su tía y quien, a pesar de llevarle pocos años, cuidó al huérfano Bolívar. De nuevo en el aula de nuestros tiempos, Edmundo Aray le pregunta a los niños si les gustó la película Simón Bolívar, ese soy yo. He aquí, entonces, lo que señalaba líneas arriba.

Como si se tratase de una *matriuska*, la muñeca rusa que contiene a una más pequeña y esta su vez a otra hasta la más minúscula, este corto contiene fragmentos del largo mencionado. Así, el disfrute de la película, las preguntas posteriores a los escolares, la lectura de máximas y pensamientos de los Simones y la realización de dibujos y pinturas de Simón Bolívar y José Martí bajo la guía de



Del Orinoco al Potosí

Simón Rodríguez, quien se ha puesto a modelarlos y les pide a los niños que le escriban textos al Libertador, termina convirtiendo la narración cinematográfica en un pequeño taller de apreciación del legado de los dos héroes. Es también la realización plena de aquellas palabras del ceramista Mariano Díaz al comienzo de Simón Bolívar, ese soy yo: "pero necesita hacerlo propio, hacerlo con sus manos, en la pintura, en el bordado, en la piedra y en la madera...". Bolívar y Simón Rodríguez responden a las inquietudes de los niños y se extienden en consideraciones sobre la educación y sobre cómo debe ser un buen maestro, características que han estado, por ejemplo, en el homenaje a Asdrúbal Meléndez, cuando este asume hacer el papel de Samuel Robinson, y estarán en posteriores películas donde se encuentran el Libertador y su maestro. En el corto se menciona la presentación de una obra dramática sobre Bolívar y Simón Rodríguez, una cantante interpretará "La Doñana", teatro dentro del cine. Se amplía la consideración sobre los variados discursos que confluyen en el cortometraje con el caso del fragmento documental que muestra a Delio Briceño, un recién alfabetizado de 102 años por la Misión Robinson, agradeciendo haber aprendido a leer y a escribir. De la escuela de los niños a la escuela de los adultos; de la Misión Barrio Adentro a la Misión Robinson. Del Bolívar de los niños al Bolívar de la artista ingenua de Bailadores para seguir proponiendo el interminable y heterogéneo diálogo. Termina el cortometraje con Bolívar y su maestro en una ronda con los niños bajo la mirada señera de Martí.

En Hablo de Venezuela, mi querido país. Del Orinoco al Potosí, Bolívar y Simón Rodríguez se encuentran cuando el primero regresa de Colombia, agobiado por las divisiones, la corrupción de los partidos y la explotación de los indígenas que persiste como en



Del Orinoco al Potosi

los tiempos de la colonia, sin embargo, aún mantiene el ímpetu de la tarea pendiente por la independencia. Ambos se dirigen a una aldea, en la cual Simón Rodríguez lee para los indígenas las disposiciones de Bolívar en materia de protección y defensa de los aborígenes con el auxilio de una indígena bilingüe. Se concentra el cortometraje en la lucha del Libertador por los derechos de los indígenas a la posesión de sus tierras, a recibir salarios justos por su trabajo y el respeto a sus creencias. Los indígenas leen los decretos en su lengua y luego escuchamos la traducción al español, esquema parcialmente empleado en En la Escuela José Martí. Es exhaustiva la lectura de los decretos, específica la fecha de su promulgación, certera la intención de relacionar a Bolívar con el presente, en el cual, con todo lo que se ha avanzado en materia de protección y participación de los pueblos originarios en la vida nacional, aún falta caminar un trecho largo. Rodríguez comenta que los decretos fueron a dar al traste; Bolívar, su interlocutor, a ratos amplía las derrotas en ese sentido. Los encargados de ejecutarlos fueron los primeros en violarlos en todas las nacientes repúblicas. Entra Bolívar en la aldea y es recibido con aplausos por los indígenas, igual lo vitorean cuando escuchan de su voz apasionada los decretos que la traductora pone en oídos de todos. La narración cinematográfica es morosa porque su interés es dar a conocer y más, instruir, a quienes precisamente sufren la injusticia. Una especie de "evangelización" sin el lastre de la fe particular de las religiones, y sí en los derechos universales de todos los hombres, en especial de los dueños desde tiempos ancestrales de estos territorios. La ronda con fondo de los cantos indígenas vuelve a ponerle fin al cortometraje, las manos juntas de todos en el baile que más que juego es esperanza.

En el vientre de la ballena nos presenta una panorámica en

picado que recorre por segundos la urbe caraqueña de este siglo XXI hasta detenerse en la estatua pedestre de Simón Bolívar de civil, tomada de espaldas, para dar paso de inmediato a la pareja protagonista de estas tres películas: Simón Bolívar y Simón Rodríguez. Con "Observo una luz extraña en tus ojos, Simón", Rodríguez inicia el diálogo; Bolívar le responde: "Subamos, maestro, al Monte Sagrado, que nos esperan los desesperados por los abusos, injusticias, arrogancia, violencias. Conocí al sabio Humboldt, don Samuel". El Monte Sagrado hace referencia al monte Sacro de Roma, pero bien podría estar en cualquier altura de Caracas, a fin de cuentas, la intención de colocar a los héroes entre nosotros comulga de igual manera con los espacios, y la inclusión de Humboldt introduce el coloquio con el sabio sobre la confrontación de las dos visiones: la de Bolívar y la de un observador europeo que se sumergió tanto en el estudio de la naturaleza como en los aspectos sociales y políticos. Tanto que resultaría algo extraño, si no fuese por lo señalado, que funja como guía de Bolívar en su ciudad natal.

El Bolívar de esta primera parte no es el estadista, genio militar, el independentista del subcontinente, es el joven de las inquietudes y la formación intelectual, por eso, el filme nos ubica por momentos ante la perspectiva de una lección que recibe Bolívar de Humboldt y Simón Rodríguez, el joven dubitativo que dice "ya aparecerá ese hombre", para referirse a quien emancipará a Hispanoamérica. Luego de este coloquio los personajes se pasean por una Caracas donde las pintas y los murales de sus paredes con frases como "Bolívar vive, carajo" sirven de espejo al personaje para mirarse en la posteridad, al igual que hacen un recuento de otros independentistas, héroes y heroínas, museos, casas natales y las imágenes del espectáculo audiovisual *Imagen de Caracas*, o cuadros de nuestra



Del Orinoco al Potosi



Del Orinico al Potosi



Hablo de Venezuela, mi querido país

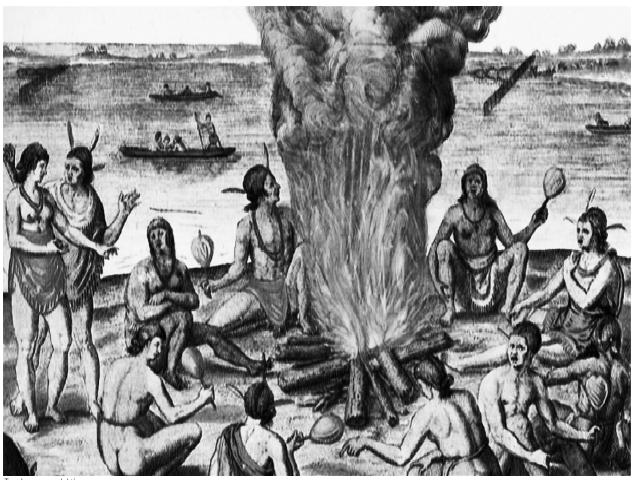
historia que llenan la pantalla. Simón Bolívar y Simón Rodríguez recrean en la actual Caracas el juramento del monte Sacro, evento histórico que el cineasta recreará en varios de sus filmes. Nos encontramos con ejercicios de avances y retrocesos de la historia que logran paralelismos muy claros, cuando en dos caballos recorren la ciudad marginal y se ven los escombros de viejos edificios y el discurso histórico de Bolívar manifiesta que la empresa de la independencia, la primera, debe ser seguida de la transformación y se pregunta cuál sería la más difícil, y Rodríguez responde que la segunda porque hay que cambiarlo todo. Cuando abordan el tema de la educación son precedidos por las imágenes de la escuela del estado Zulia de Pozo muerto que comentamos arriba, o el tercer fragmento de ese mismo trabajo, cuando el anciano habla de la traición a la patria, mezclado con las consideraciones de los héroes sobre el mismo tema, aderezadas con imágenes del basurero de Ojo de Agua de Venezuela tres tiempos.

Una segunda parte, introducida por Simón Rodríguez, presenta cambios en varios niveles; de escenario, pasamos al castillo del estado Bolívar, aunque luego se vuelva a Caracas; de tema, fundamentalmente el incidente de las goletas Tigre y Liberty del gobierno estadounidense detenidas por las autoridades venezolanas porque prestaban ayuda a España; de tiempo, 1818; de actor, el intérprete de este Bolívar es más viejo, de mayor fuerza, pero también, quien ha sufrido las derrotas, la soledad y las frustraciones que lo conducen al monólogo mientras deambula por las oscuridades de la casa. Bolívar advierte el crecimiento del monstruo imperialista y mantiene su posición antiimperialista a pesar de la presión de Estados Unidos, o mejor, quizás por ello. Los otros temas tratados giran en torno a las rebeliones, de aquellos y de estos tiempos, la justicia, las leyes y los magistrados. En una actualización fresca, Simón Rodríguez se dirige por la radio a unos oyentes que terminan coreando y celebrando las disposiciones y decretos del Libertador en un lenguaje coloquial. El largometraje culmina en el actual Congreso de la República cuando, con el fondo de la pintura de Tito Salas de la batalla de Carabobo, Bolívar y Rodríguez recuerdan los grandes sacrificios de la gloriosa gesta independentista. Simón Rodríguez dice: "Cuánto hicimos, Simón", pero Bolívar sentencia: "Cuánto falta por hacer" y reclama: "Unidad, unidad debe ser nuestra divisa".

Los cuatro primeros minutos de *Tras los muros del tiempo* (2007), cortometraje basado en las ilustraciones de Teodoro de Bry (1528-1598), codirigido con Pedro Morales Boada y coescrito con Carmen Helena Parés, nos muestran con textos e ilustraciones el mundo idealizado de los aborígenes antes de la llegada de los conquistadores que culmina con la frase poética: "Hasta que un día el aire perdió su transparencia", con la cual se inicia la masacre, la conquista y la



Hablo de Venezuela, mi querido país

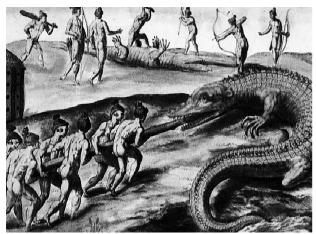


Tras los muros del tiempo

esclavitud de los nativos. Una relatora nos introduce poéticamente en un viaje rasante a los mitos antes de la aparición de las ilustraciones de De Bry, donde a la par de viajar a los mitos y hacer descripciones físicas y espirituales de los Caribes, hay la intención expresa de versificar una historia bastante referida: la conquista de América. Cierto que los dibujos de Teodoro de Bry no reflejan la fisonomía del aborigen americano, puesto que tenemos que verlos tras el lente de la imaginación que el europeo se formaba de los habitantes del llamado Nuevo Mundo, ya que ni él ni su hijo, continuador de las publicaciones con grabados de su padre, visitaron estas tierras, sino que obtuvieron información de las crónicas de viajeros o de quienes "inventaron" América. No menos cierto que la jerarquía española de la Iglesia y la corona consideraron que Teodoro de Bry falseaba la historia de la conquista al exponer grabados con masacres o matanzas que no fueron de las dimensiones dibujadas o descritas por fray Bartolomé de Las Casas. La corona española veía, también, en todo esto un ataque claro contra la Iglesia católica y una estrategia publicitaria a favor de la Reforma. Lo que no se puede negar es la insistencia en la propaganda que manifiesta la corona, pues, Teodoro de Bry publica entre 1590 y 1623, en Francfort, hasta 45 volúmenes de la *Colección de grandes y pequeños viajes sobre las Indias*.

Un rebelde contra la corona española del siglo XVI encaja muy bien en la propuesta de Aray, un denunciador gráfico de las injusticias cometidas en este continente americano en los siglos de la conquista, más que encajar en la estructura, es piedra angular para, desde varias épocas, perspectivas e intereses construir el discurso de la rebeldía y la emancipación.

El cortometraje alterna los grabados del mundo americano precolombino con las ilustraciones de las ciudades españolas y la construcción de las naos, virtuosismo del guión para crear dos historias que confluirán cuando los hispanos atraviesen el Atlántico. Pero no se limita a mostrarnos el paraíso perdido, el relato que acompaña las imágenes se inserta en nuestra época, en la cual, como en este lado del mundo sabemos muy bien, todavía hay indígenas y todavía resisten y todavía hay esperanza. El corto termina con las poéticas palabras: "Volverá una y otra vez la chispa del fuego, el cristal



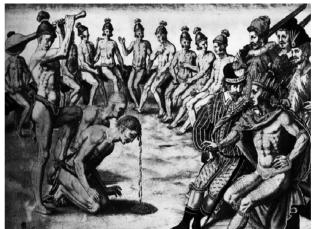
Tras los muros del tiempo

de llamas, una y otra vez escanciaremos la milpa del amor, nuestra para siempre la tierra de nuestros padres, verde corazón del cielo".

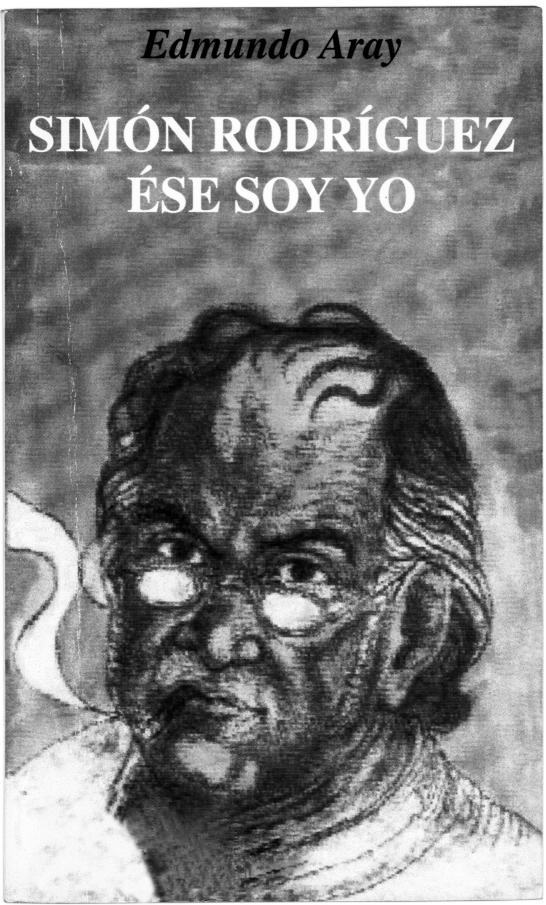
De un guión de su autoría, publicado en 2000, Edmundo Aray realiza Simón Rodríguez, ese soy yo en 2010, hasta ahora el último "Ese soy yo", puesto que hay otros pendientes por llevar al cine. Vuelve Aray sobre sus dos personajes históricos más queridos y capitales para su producción: Simón Rodríguez y Simón Bolívar; con quienes Aray ha logrado recrear una pareja estrechamente unida más allá de las consideraciones históricas y las circunstancias de sus vidas azarosas en búsqueda de la libertad de un continente. Expósito el maestro Rodríguez; huérfano a muy corta edad Bolívar, las vidas de ambos se reflejan recíprocamente desde el carácter indómito, libertario y crítico que perfilan desde su tierna infancia hasta el pensamiento de los estadistas de la edad adulta. Pareja indisoluble que se asiste, se reclama, se hermana. Simón Bolívar, ese soy yo, no se explica cabalmente sin Rodríguez, y esta cinta sin Bolívar tampoco. Lo que sí está claro es la intención de convertir la relación de una dupla en un canto a la libertad, a la amistad, al amor, a la vida, mientras discurren los procesos de aprendizajes, en principio del maestro al discípulo, luego, la dirección es de ida y vuelta. Grandes tópicos de la cultura occidental germinados en la relación entre discípulo y maestro de los tiempos de Sócrates, Platón, Aristóteles discurren desde la cotidianidad de la clase o la discusión íntima. La amistad entre los hombres, el amor supremo en los tiempos de los filósofos mencionados, la imbricación de estos elementos con la educación, la efectividad del conocimiento fundado en el afecto, en la disposición a la empatía sin las jerarquías son, en definitiva, una plusvalía de las películas de Aray que tratan sobre estos personajes. El maestro domina al impetuoso alumno y busca encauzarlo por los caminos de la razón para alcanzar la verdad; más tarde,

el maestro será tan impetuoso como su predilecto alumno. Y la libertad, allí, vaso comunicante de toda la vida. Bolívar hechura de su maestro no desdice que también haya moldeado a su preceptor. Ambos personajes conocen la gloria, pero al término de sus días, el desprecio, la errancia y el desconocimiento los conducen a la vida de huérfano de Bolívar, a la de expósito de Rodríguez, regreso a las soledades de los primeros días o años en una Caracas ahora distante y esquiva. Una mujer ata los recuerdos de los dos y es blanco del amor de ambos: Manuelita Sáenz. Paralelismos históricos que Aray remarca. Al final de la película, la última toma nos recuerda a Don Quijote y Sancho de espaldas alejándose.

Este largometraje, al igual que el de José Martí, intenta abarcar toda la vida del personaje, desde su abandono como niño expósito, hasta su muerte, con sobriedad, con mesura, sin atisbos de humor, salvo la presencia de los parlamentos del Bolívar niño, que nos hacen sonreír, quizá porque recordamos sus travesuras en Simón Bolívar, ese soy yo y algunas frases sutiles de Rodríguez a Andrés Bello, sin embargo, la ironía aparece cuando el protagonista vive esa primera muerte social, porque la ironía es el recurso de los desencantados. Ni erotismo ni movimientos de los personajes, la cámara es la gran animadora que nos hace olvidar el estatismo de las figuras de barro cuando hace travelling, cuando se acerca o se aleja; y la escenografía es, realmente, poética, creadora de atmósferas en conjunción con el manejo de la luz, aciertos importantes que consiguen transmitir toda la pasión, la investigación y la soltura de oficio del guión. Pero la vida de Rodríguez no fue solo la intensa de un viajero incansable, político, educador, exiliado y autoexiliado, sino la de quien vivió más de ochenta años como para abarcarla en los ochenta minutos del filme. Sin embargo, el relator que acompaña el trabajo hace avanzar la historia con los necesarios aportes



Tras los muros del tiempo



Portada del quión literario de Simón Rodríguez, ese soy yo



Rodaje de Simón Rodríguez, ese soy yo. Foto: Luz Marina Parra

de información histórica para ampliar o puntualizar, y así se consigue un mayor dinamismo.

Después de ver este largometraje, el espectador tendrá una panorámica de la vida de Simón Rodríguez, obviamente, más humana y cercana, propósito que a pesar del apego histórico, logra Aray. La incansable ruta de Rodríguez se dibuja en el filme, Caracas, Kingston, Baltimore, París, Roma, Londres. . . Periplo vital que la película alterna con los acontecimientos que ocurren en Caracas para marcar la angustia de quien tuvo que exiliarse por conspirar contra la corona. Antes del exilio, el temor a la represión lo había obligado a renunciar a su nombre y asumir el de Samuel Robinson. Después de la independencia de Venezuela en 1821, regresa a América y vuelve a ser Simón Rodríguez, pero, como Bolívar a finales de 1830, tampoco puede volver a Venezuela y comienza un nuevo exilio, ahora en las tierras liberadas del yugo español, pero no de la oligarquía.

De aquel guión de 2000 no solo resultó esta película diez años más tarde, pues quien como Aray hurga en nuestra esencia libertaria recibe el guiño placentero de que sus personajes ahora no sean los olvidados de siempre. Arte profético de mostrarnos a Bolívar desde la tierna trasparencia del barro, sacar a Simón Rodríguez del anonimato antes de que su nombre de conspirador, Samuel Robinson, encabezara actualmente la campaña de alfabetización más importante en el país y sus ideas educativas sean, hoy día, tema de discusión. Un cine realizado para pensarnos, seguirnos buscando más allá de las contingencias del presente, a fin de cuentas, Bolívar y Rodríguez fueron, indiscutiblemente, de su tiempo, pero también de este y del que vendrá.

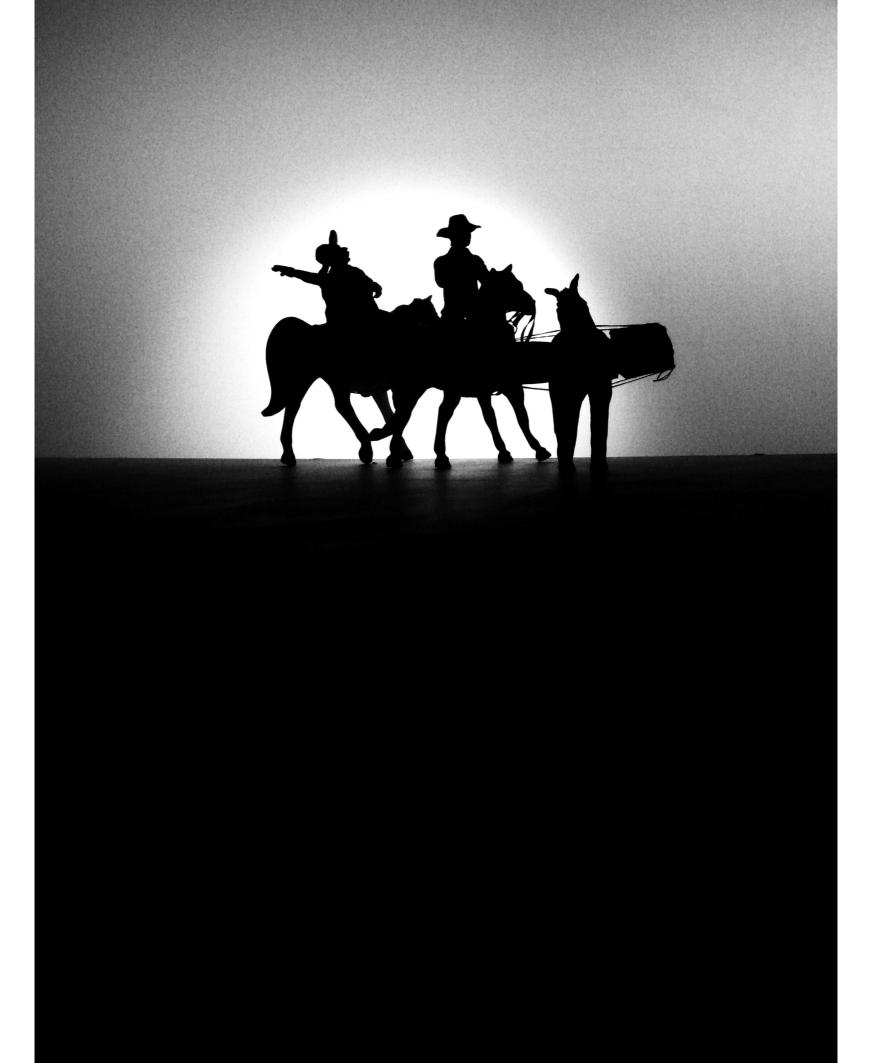
#### TRES PERSONAJES DE NUESTROS DÍAS

El sueño de un monumento a Bolívar cubre la mitad de mi vida. ASDRÚBAL MELÉNDEZ

En el año 2005, con guión de Aray y compartiendo la dirección con David Rodríguez, veremos *Palabra de don Samuel*, filme que iniciaría una tríada de cortometrajes-reportajes dedicada a tres personajes de nuestros días: Asdrúbal Meléndez, Luis Suardíaz y Amelia Moreno. Reportaje porque hay la clara intención de informar sobre lo que los tres artistas hicieron y hacen desde la pintura, la actuación, la escultura, la poesía, la artesanía y la lucha revolucionaria, y cuyo montaje final, a pesar de tener guión previo, es el que termina dándole cuerpo a la película. Son, también, tres homenajes a sus protagonistas, un reconocimiento a su tránsito vital.

Palabra de don Samuel, por la circunstancia de ser Asdrúbal Meléndez, conocidísimo actor, escenógrafo, pintor y escultor venezolano y quien encarna a Simón Rodríguez (Samuel Robinson) en las películas de Aray, es el que presenta no pocos visos de ficción, porque Meléndez no solo habla de sí mismo, sino que asume, con vestimenta y parlamentos, la representación, a ratos, de Simón Rodríguez en el cuerpo del reportaje. El cortometraje se inicia cuando Edmundo Aray llega a la casa taller de Meléndez para pedirle que actúe en el papel de don Samuel y este le responde "Simón Rodríguez, ese soy yo", acertada titulación que Aray, después de Simón Bolívar, ese soy yo, expandirá a otros héroes y heroínas. En once fragmentos titulados: "Cómo yo soy Simón Rodríguez", "Mao Tse Tung", "Yo grito, tú murmuras", "Óigame esto, poeta", "Asdrúbal Pichardo", "Monumento al Libertador", "Vamos a dibujar todo este lugar", "Toccata en fuga", "En mi escuela hay un jardín", "Eso me parece clarísimo" y "Educad a los niños y no habrá necesidad de castigar a los hombres", Asdrúbal Meléndez se pasea por su vida, sus pasiones, sus proyectos, mientras sazona sus comentarios con anécdotas, citas textuales de libros, pensamientos. Estos fragmentos se organizan en cuatro temas que se conectan y que son asumidos con amorosa entrega: 1) SIMÓN BOLÍVAR. Meléndez expone su admiración por el Padre de la Patria, reflejada en su pintura, su escultura, la lectura de su ideario político y educativo. Partiendo de una apreciación de Bolívar sobre un retrato suyo: "Retrato mío hecho en Lima con la más grande exactitud y semejanza", muestra a Aray su busto de Simón Bolívar aún en proceso;

Simón Rodríguez, ese soy yo. Foto: Luz Marina Parra



busto que, según él, pretende reflejar el verdadero rostro humano de Bolívar. Sobre este tema volverá en otros cuadros cuando exponga la justificación, y detalladamente su maqueta, de un monumento al Libertador, megaproyecto de 108 metros de altura que incluye un mirador, esculturas de héroes contemporáneos de Bolívar, espejo de agua, un fuego eterno, en lo alto de una montaña mirando Bolívar hacia el sur. 2) ANÉCDOTAS. De su viaje a la antigua Checoslovaquia para estudiar escultura nos relata anécdotas en su camino por convertirse en escultor, así como de su carácter aventurero e inquieto que lo acompaña siempre y le permite conocer amigos. Nos presenta una narración de la visita de David Alfaro Siqueiros a Caracas, relacionada con el arte muralista y las pinturas de pequeño formato, relato nada ocioso si lo vinculamos con el megaproyecto sobre Bolívar: arte para ser visto por todos. Enlaza esta anécdota con su admiración por Arturo Michelena, el gran pintor venezolano del siglo XIX. 3) PROYECTO EDUCATIVO. Inspirado en las ideas educativas, políticas y filosóficas que conoce porque ha leído, estudiado y hasta puede citar de memoria a Simón Rodríguez y Simón

Bolívar, con breves referencias a la pedagogía de la Grecia clásica; el actor reflexiona sobre lo que debe ser la educación, cuál es su objetivo, cómo debe ser. Expone su proyecto de educación no formal ni sistematizada en el área de las artes: pintura, dibujo, actuación, cine, diseño de muebles y, más aún, la formación de la conciencia moral, la ciudadanía y la ética. Los jardines, como en los tiempos de los peripatéticos en la Grecia de Pitágoras, serán los espacios donde los estudiantes experimenten la formación del conocimiento paralelamente a la construcción del ser social solidario, respetuoso, bolivariano, robinsoniano, que "aprenda a vivir"; antecedidos estos espacios por una gran valla: "Educad a los niños y no habrá necesidad de castigar a los hombres", pensamiento de Pitágoras. 4) LA NATURALEZA. Así, Naturaleza, en mayúscula, aprender en medio de los árboles con las historias personales que el artista le ha construido a la vegetación, con los nombres humanos que le ha puesto, con el cuidado que les prodiga y las bondades que una sensibilidad artística debe captar fuera de los muros de la cátedra, fuera de los límites del cuadro y la forma. Porque un artista, y así lo



refleja Meléndez con su vida, es un ser integral, arraigado a la tierra, sus héroes, su historia. Finaliza el documental-reportaje como había empezado: una invitación a representar a Samuel Robinson (Simón Rodríguez) ante la verja, la risa, la felicidad del encuentro, de la amistad, la asunción del compromiso que Asdrúbal Meléndez ratifica, después que la cámara los ha seguido por talleres, bibliotecas y jardines, ante el acto de vestirse para decirnos, para decirse: "Simón Rodríguez, ese soy yo".

Homenajes a Luis Suardíaz (2007) es el título del reportaje que dirigen Edmundo Aray y Pedro Morales Boada. Homenaje póstumo a quien fuera su amigo, el poeta, ensayista, periodista, editor y ferviente defensor de la revolución cubana, Luis Suardíaz (Camagüey, 1936-La Habana, 2005). Está estructurado en tres partes, tituladas como tres libros del poeta: "Haber vivido", "Todo lo que tiene fin es breve" y "Elogio".

En "Haber vivido", título de su primer libro, publicado en 1966, con foto fija del bardo fallecido, escuchamos su poesía en la voz del poeta. Luego aparece su amigo y conocedor de su obra, el también poeta Virgilio López Lemus, quien se extiende sobre datos biográficos que abarcan el Suardíaz miembro activo de la generación de los cincuenta, ensayista, buen amigo, difusor de la poesía del continente y, también, nos devela la poética de Suardíaz, fundamentalmente, su carácter conversacional, sin dejar de ser profunda, su capacidad de expresar su compromiso sin dejarse arrastrar por la rabia, sino trocándola en ternura; puesto que la obra de Suardíaz camina al lado de la historia de la revolución, construyendo además una poesía de su Camagüey natal y de la identidad cubana total. Alterna la exposición de Virgilio López con las portadas de sus libros, donde vemos uno dedicado a la literatura venezolana: Viaje a las letras venezolanas, con fotos fijas de Suardíaz, mientras escuchamos sus poemas.

"Todo lo que tiene fin es breve" reproduce el esquema de "Haber vivido", escuchamos en off al poeta Suardíaz recitando mientras la cámara recorre la calle, su casa, fotos de familia, hasta que se detiene en una entrevista a Raúl Luis, poeta, intelectual, novelista y editor, quien nos remonta a los primeros años del poeta en Camagüey, sus iniciales trabajos como periodista, carpetero de hotel y líder de un grupo de intelectuales que participaban en la lucha clandestina contra la dictadura de Batista, hasta su llegada a La Habana en 1961. Raúl Luis retoma el tema de la generación de los cincuenta y la importancia de uno de sus principales representantes: Luis Suardíaz. César López, poeta, el segundo entrevistado, habla del home-

najeado, creador de premios y concursos literarios que se han hecho de gran prestigio en Cuba y Latinoamérica, y de un escritor al servicio de la poesía y del país. El poeta Pablo Armando Fernández reconstruye cómo conoció a Suardíaz, nos habla de su afinidad con el poeta y de lo armonioso de su poesía conversacional, en medio de una generación que Suardíaz plenó de música y belleza; de sus labores como comisionado cultural en varios países después del triunfo de la revolución. La cámara recorre la biblioteca, fotos familiares de Suardíaz y su voz nostálgica recita entre los libros como si nos estuviese guiando por los senderos de la memoria y la poesía.

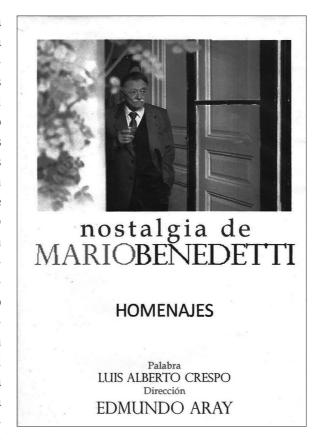
Concluye este homenaje con "Elogio", la visión desde la familia del poeta en la voz emocionada de su hija Mireya Suardíaz, quien destaca la importancia de *Haber vivido*, ese primer libro de su padre que acompañó a una generación de jóvenes porque hacía un recorrido poético por los acontecimientos y personajes que se vincularon a la lucha contra la dictadura en el Movimiento 26 de Julio. Así como también su complacencia por el otorgamiento del doctorado *Honoris Causa* póstumo por la Universidad de Camagüey en el año 2006, cuando este cumpliría sus setenta años y ella leyó el discurso de agradecimiento, cuya lectura repite ante la cámara, evocando a su padre ante la máquina de escribir cuando ella era una niña y este, artífice de la alegría, tenía tiempo para compartir con la familia y los amigos, sin dejar de lado la lucha por la construcción del socialismo.

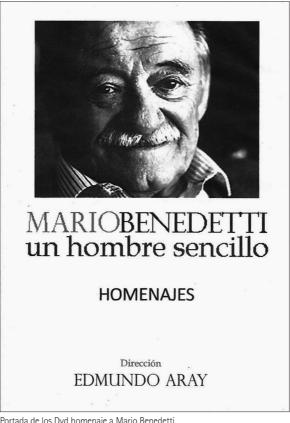
Es necesario destacar en *Homenajes a Luis Suardíaz*, el montaje que hace que el reportaje fluya armoniosamente entre vistas panorámicas, fotos fijas, portadas de libros y la banda sonora que dotan de plasticidad, sentimiento y nostalgia las tres partes del filme.

En el año 2011, auspiciado por la Fundación Villa del Cine y la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, Aray nos trae una nueva trilogía de homenajes con *Mario Benedetti peripecia vital*, *Nostalgia de Mario Benedetti* y *Mario Benedetti, un hombre sencillo*. En el primer trabajo, Luis Britto García, acertadamente, nos habla del tránsito del dramaturgo, poeta, ensayista, cuentista, novelista y militante político de ideas progresistas llamándolo "peripecia vital", frase que tomaría Edmundo Aray para titular los 31 minutos en los cuales Luis Britto García más que exponer cómo conoció a Benedetti, el alcance de su literatura, la vida del exiliado suramericano, nos da una verdadera clase en la que enlaza las condiciones políticas, de identidad de esta parte del mundo, con la producción literaria y el papel que juega, que debe jugar, el intelectual latinoamericano "multitarea", como él lo define. Una cámara que toma a Britto García en

close up o en toma de medio cuerpo, en el ángulo izquierdo de la pantalla mirando hacia el lado opuesto, exponiendo una historia hilada a grandes trazos desde la llegada de los españoles y el genocidio y su impacto en el cómo somos y cómo son, especialmente los sureños, hasta la obra de Benedetti atravesada por la melancolía del tiempo pasado, mejor, pero ya ido. Melancolía que no es solo caldo de cultivo de la literatura, sino del tango, de la milonga, porque es estructurante y su poder omnipresente lo invade todo. Rompe a ratos este único encuadre, e incluye fragmentos de películas que explican o coadyuvan a la explicación de Britto García, así, unos minutos de La tregua, película homónima de la novela de Benedetti o de El lado oscuro del corazón, filme donde Benedetti recita poesía en alemán en un bar a una prostituta soñolienta, fragmentos de textos de Oliverio Girondo o carteles de Gracias por el fuego, otra novela del escritor uruguayo llevada a la pantalla. En esta media hora expone, como dijimos, en una síntesis magistral, al indoblegable, perseguido, acosado y varias veces exiliado Mario Benedetti; su oficio de exiliado, su huella en la vida y en todo un continente que frecuentemente vivió el azote de las dictaduras que expulsó a los intelectuales incómodos a sus designios totalitarios. También, cómo convirtió el escritor esa vida azarosa, al borde siempre de la huida, en una obra fecunda, inmensa, popular porque estaba ayuna de experimentalismos, no siempre felices, que podrían alejarla del consumo de las mayorías. La película finaliza con la voz en voz en off de Edmundo Aray: "Bravo, superior", para indicarnos que hemos asistido a una clase en la que tanto el cineasta como nosotros hemos sido espectadores silenciosos.

En Nostalgia de Mario Benedetti, el poeta Luis Alberto Crespo expone su admiración por los poetas que han sido difundidos por los trovadores, como es el caso de Benedetti, de una poesía que, atada a la página como toda poesía moderna, parecía, no obstante, escrita para ser musicalizada. Con el mismo encuadre, el expositor en el lado izquierdo, une a este carácter popular de la poesía del montevideano la nostalgia que, ya señalada como característica de los sureños, se permea en toda su obra; tanto como se evidencia en la poesía y en toda la obra de Benedetti, también, la lucha por una sociedad justa, igualitaria, libre. Resulta algo incómodo, a ratos, la foto fija de Luis Alberto Crespo mientras escuchamos a Daniel Viglietti, Joan Manuel Serrat, Pablo Milanés o Tania Libertad interpretando poemas musicalizados. Esa característica de la estética del cine de Aray, de gran parte de él, y digamos, me atrevería, el más significativo, ese realizado con pinturas, cerámica o tallas en madera, naif, ese que comenzó con Bolívar, ese soy yo, en el cual el no





Portada de los Dvd homenaie a Mario Benedetti

movimiento tiene su carga poética, aquí, lo percibimos como un vacío, más aún, porque quien queda congelado no es el personaje objeto del homenaje, sino quien habla de él.

El poeta Crespo homenajea al poeta Benedetti recitando uno de sus poemas, aportando su voz, no la voz callada de la lectura silenciosa, si se me permite el oxímoron y la redundancia, sino la voz de quien se apropia, porque lo siente propio, de la voz del otro y la difunde, no con la música ni los acordes, sí con la emoción compartida que entra por los oídos como los trovadores, como el chamán ante la tribu.

El propio cineasta nos habla de Benedetti en *Mario Benedetti, un hombre sencillo*, del ejemplo de vida del combatiente, del gran ciudadano formador de la gente a través de talleres y cursos. Destaca Aray el goce de Benedetti, en su amplitud de creador, como actor en *El lado oscuro del corazón*. Encuadrado en el lado derecho, en el lugar que "ocupaba" en los dos trabajos anteriores, el entrevistador silencioso pasa a ser ahora interpelado por la cámara, todo oídos y ojos. Recurre de nuevo Aray a los fragmentos de películas, de nuevo la película de Subiela, porque, sin duda alguna, la película está de principio a fin atravesada por la poesía. Sintetiza en su exposición Aray, aspectos tocados por Britto García y Crespo en relación con la identidad sureña, en el primer caso, y la poesía para todos en el segundo.

El hombre sencillo que nos da a conocer Aray es el Mario Benedetti entregado al trabajo como un servicio impostergable para armar "la luz del continente"; esa luz de nuestra propia comprensión de lo que somos. Ahora, los carteles de las películas aparecen en el lado izquierdo, así como fotos del Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, de Allende y Neruda, igual fotos fijas de *Simón Rodríguez, ese soy yo*, de Cuba, ese lugar que también fue centro de vida para Benedetti. Aray, poeta, homenajea también con un poema del uruguayo: "No te salves", verdadera receta, precisamente para salvarse.

Que señale Edmundo Aray que la poesía de Benedetti conmueve a la gente sencilla y a la gente compleja es, de alguna manera, otra complicidad que comparten la poesía de este con el cine de aquel: conmover en lo profundo, llegar allí a lo hondo del corazón, sea para la ternura o para la lucha.

#### AMELIA MORENO, ARTISTA DE BAILADORES

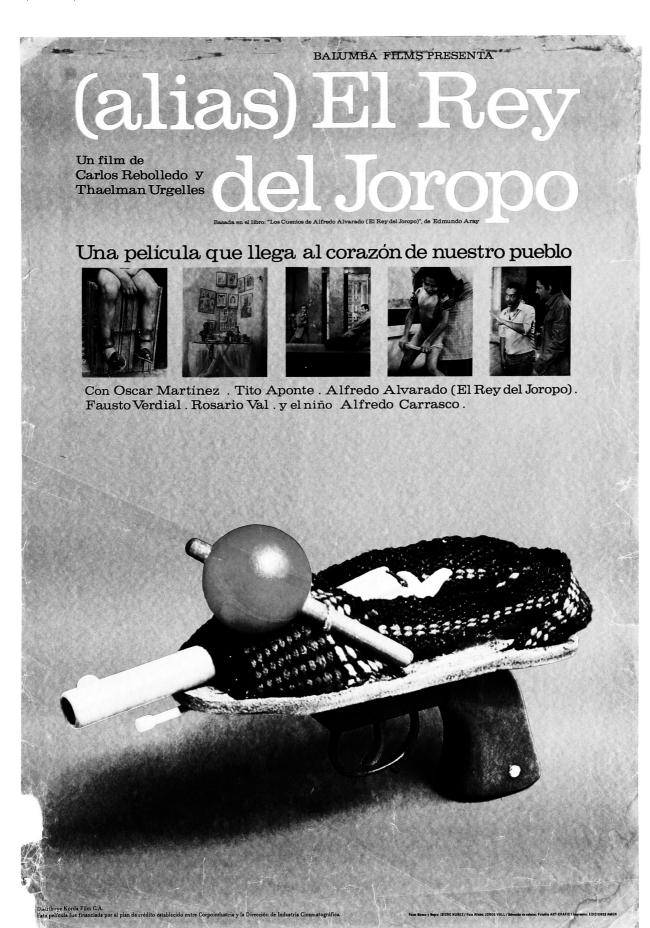
Me lo imagino [a Bolívar] también como un Cristo porque ese fue el padre de todos nosotros, dice Amelia Moreno. De nuevo con la colaboración en la dirección de Pedro Morales Boada, Aray dirige *Amelia, artista de Bailadores* (2008), dedicado a Amelia Moreno de Carrero, una artista popular, pintora y talladora, de Bailadores, estado Mérida. La cámara capta panorámicas del pueblo, su iglesia, como quien llega de visita, hasta entrar en la casa de la creadora. Desde la cotidianidad de su vida y su trabajo artístico, asistimos al relato de un día en la vida de la artista. Desde la profundidad de su arte naif explica su proceso creador, sus temas predilectos, los materiales que utiliza, los descubrimientos propios de los autodidactas enfrentados al arte creador sin más herramientas que la disposición, la espontaneidad, el amor y la intuición, y cómo la experiencia en el oficio le hizo experimentar con nuevos soportes y técnicas. Con la misma diafanidad con la que asume vida y arte, Amelia Moreno, humilde y feliz, muestra su trabajo ante una cámara testigo que oscila entre ella y sus creaciones.

Tres temas destacan en el trabajo de Amelia Moreno: las tradiciones populares, el aspecto religioso y los héroes de la patria, con Bolívar en un sitial preferencial. Como ella misma manifiesta: "Me gusta mucho el tema de Bolívar, pintar a nuestro Libertador, me gusta bastante, pintar lo que es a la Negra Matea, a él cuando era niño con la Negra Matea. No sé por qué me llama la atención sobre Bolívar, pintarlo".

Estos tres reportajes codirigidos por Aray insisten y se engranan con el resto de su producción cinematográfica en la configuración de una episteme. Tanto Asdrúbal Meléndez como Amelia Moreno abordan el tema de Bolívar. El primero desde la visión del artista con estudios que lo pintan, lo esculpen y que se plantea un monumento de grandes proporciones como referimos líneas arriba; hasta la visión de una artista ingenua que lo plasma en pequeños cuadros o tallas en escenas de su matrimonio, su muerte o cuando de acuerdo con su interpretación humana y divina, sin contradicciones, lo representa dándole papelón a su caballo. Estos reportajes nos recuerdan el texto del artista popular Mariano Díaz al inicio de *Simón Bolívar, ese soy yo*, especie de manifiesto que vertebra la visión de la historia y del héroe de Aray, y que se apuntala en estos dos reportajes. Mientras *Homenajes a Luis Suardíaz* está inscrito en la relación estrecha de Aray con la poesía, con Cuba y la lucha revolucionaria de los pueblos.

#### OTRAS HISTORIAS

*Cuando quisimos ser adultos*, documental de 1998 codirigido con David Rodríguez, constituyó un capítulo del proyecto latinoamericano *Enredando sombras*, en el marco de los cien años de cine en



América Latina que convocó a cineastas de este lado del mundo. Once capítulos: Los *inicios*, dirigida por Iván Trujillo; *Cuando comenzamos a hablar*, de María Novaro; *Jugando en serio*, de Jacobo Morales; *De cuerpo presente (las espirales perpetuas del placer y el poder)*, de Marcela Fernández Violante; *Cinema Novo*, de Orlando Senna; *Memorias de una isla*, de Juan Carlos Tabío; *Un grito 24 cuadros por segundo*, de Julio García Espinoza; *El día de la independencia*, de Federico García; ¿Solo las formas permanecen?, de Fernando Birri y Pablo Rodríguez Gauregui y *Todo final es un principio*, de Andrés Marroquín.

El documental empieza en la sala de proyecciones de la Cinemateca Nacional de Venezuela, la cámara toma en contraluz a Rodolfo Izaguirre quien comienza a relatar, muy brevemente, aspectos de su paso por la institución a lo largo de veinte años, y del cine venezolano, el cual, según Izaguirre, es: "Una crónica perpleja de un cine que tiene cien años, pero que sigue siendo adolescente, salvo en los años setenta, cuando con películas como *El pez que fuma* de Román Chalbaud, quiso ser adulto por primera vez".

Esta sentencia es el prólogo para mostrar fragmentos de otras tres películas emblemáticas del cine venezolano: Soy un delincuente (1976) de Clemente de la Cerda, (Alias) El Rey del Joropo (1978) de Carlos Rebolledo y Thaelman Urgelles y País portátil (1979) de Iván Feo y Antonio Llerandi, alternando con comentarios sobre el denominado *boom* del cine venezolano de los años setenta, los encuentros de cineastas de todo el mundo en Venezuela, la discusión y creación de leyes en el sector en esa época dorada del cine nacional. Mirada particular de quien ha seguido, no solo desde esta institución y con amorosa entrega (aspecto que también destaca este cortometraje documental), la trayectoria de nuestro cine. Si bien es cierto que en los diez minutos que dura el documental, Izaguirre se centra en las cuatro películas mencionadas arriba, de un universo de poco menos de ochenta largometrajes entre producciones nacionales y coproducciones con diversos países, no es menos cierto que estas marcaron un hito en nuestra cinematografía. Izaguirre muy sucintamente destaca razones estéticas, de construcción de la dramaturgia del filme; sociológicas, un cine que nos gustaba y nos reflejaba; económicas, competencia en recaudación con películas estadounidenses dentro de la premisa de "querer ser adultos".

*Cuando quisimos ser adultos* documenta en su brevedad una década prolija, en varios sentidos, de nuestro cine, referente a cuando establecía una comunicación directa con su público y era, en la

mejor de las acepciones de la palabra, genuinamente popular, en la búsqueda de la autenticidad y de plasmar nuestra identidad. Fue un capítulo, unos pocos minutos, pero la combinación de comentarios de aguda y sencilla exposición, y por lo tanto profundo conocimiento, rinden homenaje a una década, a nuestro cine, a la Cinemateca Nacional y a Rodolfo Izaguirre.

En (Alias) El Rey del Joropo los guionistas Carlos Rebolledo, Thaelman Urgelles y Alejandro García adaptan gran parte de Los cuentos de Alfredo Alvarado, el Rey del Joropo (1975), libro de Edmundo Aray sobre este famoso delincuente y bailarín de la década de los cincuenta. Pero la participación de Aray en esta película no se circunscribe al hecho señalado de que esta fue realizada sobre su obra, sino que, quien haya leído este texto tendrá, además del disfrute de la narración espontánea, fresca y vivencial de Alfredo Alvarado, una visión completa del pícaro, ese personaje que habita la vida y la literatura en la cuerda floja e indefinida de la verdad y la ficción, de la proeza o el oprobio. Es decir, como en los casos anteriores se partió de un texto literario con vida y calidad propias. Edmundo Aray también se encargó de la organización general, puesto que, para esa fecha, era director de Balumba Films C.A., la productora de la película, que ya había realizado Pozo muerto y Venezuela tres tiempos con Carlos Rebolledo.

En el año 2007, Aray dirige Corazón adentro, documental con guión de su autoría que narra aspectos de la vida de Eliécer Pérez Muñoz, médico cubano cooperante en la Misión Barrio Adentro. No hay cifras, estadísticas, ni médicos atendiendo pacientes o testimonios publicitarios de la misión; se trata, eso sí, de una historia personal contada por el galeno cubano desde lo profundo del barrio, al que regresa para mostrarnos donde se alojó por primera vez a su llegada a Venezuela, mientras la cámara lo enfoca en medio de los afectos cultivados en la cotidiana vida dura del barrio. Historia íntima en la que Eliécer abre su corazón para exponer la desgarradura familiar de dejar a su niña recién nacida en Cuba que, como era de esperarse, no lo reconoció en uno de sus regresos. Eliécer construye a su hija en la distancia por las fotos que le envían y los comentarios de su esposa y prepara su corazón para ese encuentro. Es esta la historia que se quiere contar, la de la solidaridad internacional cubana y la cooperación en muchas partes del mundo. Pero quien se desplaza no es solo quien entiende la internalización del socialismo, es, tal vez por eso mismo, más humano, más sensible a las carencias en cualquier parte del globo. Uno de los aciertos del documental es, precisamente, abordar metonímicamente desde una historia particular

los alcances de una misión que va más allá del socorro médico, que involucra el humano contacto, puesto que, Eliécer, como cualquier cooperante, llega a vivir en casa de una familia para compartir las alegrías y las penurias en lo alto del cerro desde donde se ve el fasto citadino a lo lejos. Los médicos cubanos se integran a la vida del barrio en todas sus facetas, testigos de los progresos en materia de la salud diseminados por todo el país, evidenciados en los consultorios enclavados en el mero centro de quienes no tienen acceso a una digna atención médica gratuita. Otro acierto, insistir sobre el discurso, presente desde sus primeros trabajos cinematográficos, de la soñada Patria Grande, una patria que no solo comparte el idioma, la historia común de las conquistas, los saqueos y las revoluciones traicionadas a lo largo de su historia, sino también una visión de la familia y el afecto. ¿Cómo se insiste en este planteamiento en un documental que no aborda los grandes temas de la política, el imperio estadounidense, la economía globalizada y su repercusión en nuestras patrias? Sencillo y profundo, desde lo más adentro del corazón. Eliécer es uno, pero como él miles desprendidos de su patria y las comodidades del afecto familiar para llegar a lo más adentro del corazón, de ese corazón también compartido.

#### UN POEMA LLAMADO KATUGUA, EL LUGAR DE LO POSIBLE

Este corto de doce minutos es un poema visual y textual. Paralelo a las imágenes fijas, un texto poético nos introduce en la cosmogonía de los aborígenes precolombinos de Suramérica. Las imágenes muestran a los primeros pobladores de esta parte del mundo, desnudos, ataviados con plumas, colores, múltiples adornos, en la cotidianidad de sus labores o como fotos que nos miran desde un pasado remoto. En la oscuridad de la primera noche del mundo, la cámara desciende por un palo vertical, mientras se escuchan los cantos y los instrumentos indígenas. Palo que como el mástil de un barco nos sumerge en ese tiempo primigenio, en el cual ni la luz ni la palabra han hecho presencia. Cuando leemos "Arasi rompió el silencio" aparece la primera mano en el trabajo de moldear el barro, ese elemento esencial, esa conjunción del agua, la tierra y el fuego que se anida en la tinaja; que hacemos, pero que también nos hace. Salvando las distancias y las intenciones, Katugua (2007) nos recuerda la marca distintiva del cine de Diego Rísquez porque tanto aquel como este están inspirados en la plástica más que en la literatura o en un guión. En la oscuridad, la luz, en este filme de Aray y Morales Boada, baña los objetos, a los hombres y mujeres, los ilumina sin llenarles los contornos, un cierto "tenebrismo" a lo Caravaggio que crea fuertes contrastes con predominio, para afianzar más aún esta visión, de los colores rojos y naranja. Es la cámara la que se desplaza, la que crea el movimiento, la que, como un Dios, hurga y está en todas partes como pasando revista a sus creaturas. El poema-texto narra cómo los abuelos después de tener su morada llenaron la tierra con sus semillas, con los frutos, con sus danzas, cómo eran uno y lo mismo con el viento, el agua, en fin, con el amor. Aproximadamente a la mitad de los doce minutos de este trabajo, la luz del día ilumina el chabono y vemos los cuerpos pintados luciendo sus adornos y atavíos. Pero, muy pronto, volvemos a la oscuridad y a la textura que la luz crea en los aborígenes y las cosas. La plasticidad también se hace evidente en los diseños de las pinturas con las que adornan sus cuerpos, el minucioso trabajo de crear figuras geométricas que se expanden en las curvaturas de los cuerpos y crean mágicas perspectivas. Decir que es un poema visual es, también, apostar por una discontinuidad y fragmentación de los discursos, aunque el texto escrito, como señalamos, esboza el rumbo de una historia y amasa una mínima intriga: "rumores ocultos tras la sombra del tepuy", que pareciera referirse a la premonición de la llegada del hombre blanco que habita el otro mundo que está más allá de la selva, y que guarda una correspondencia con las características de los indígenas expresadas en el verso: "grabaron en el tiempo su indómita voluntad libertaria", no es interés de los realizadores dilucidarla, cerrarla como argumento. Así, el mundo, este de nuestros primeros pobladores, es armónico, rodeado de la belle-



Katugua, el lugar de lo posible



La niña de Guatemala, José Martí, ese soy yo

za y del color, de la vida en sintonía con la naturaleza en el tiempo eterno e indefinido del mito. *Katugua* es, sin duda, un planteamiento fílmico diferente en el trabajo de Edmundo Aray, cuyo contacto con el resto de su filmografía viene, por un lado, no por la precisión de las épocas y los personajes (históricos o actuales) que podemos ver claramente en sus otros trabajos, sino por el interés de remover y poner ante nuestros ojos de dónde venimos antes que las fechas de la historia oficial nos alcanzaran; por el otro, volver sobre los discursos que nos son comunes a todos en esta parte del mundo y cuyo arranque tuvo en el lugar de lo posible su belleza, su génesis.

#### MÚSICA, POETAS Y VIDEOS

De *Simón Bolívar, ese soy yo*, Edmundo Aray y Raiza Andrade "desprenden", en 1995, *Un Bolívar sabanero*, *Este niño don Simón y Por aquí pasó, compadre*, todos videos musicales de pocos minutos.

*Un Bolívar sabanero* es un cortometraje de cinco minutos en el cual secuencias fundamentales de *Simón Bolívar*, *ese soy yo* son acompañadas por un gabán, composición rimada de la músi-

ca llanera aderezada con cuatro y silbo, en la voz de Simón Díaz y escrito por el poeta llanero Ángel Eduardo Acevedo. El gabán cuenta a saltos, obviamente, pero tocando los puntos más álgidos, la historia del Libertador desde su nacimiento hasta su muerte, sus muchos viajes libertarios, sus amoríos, narrados en primera persona para acercarlo aún más al lente del corazón.

En Este niño don Simón se hace uso del mismo recurso de las imágenes del largometraje matriz, en este caso el poema homónimo de Manuel Luis Felipe Rugeles (1903-1959) —poeta, periodista y político tachirense, quien por sus críticas a la dictadura de Juan Vicente Gómez fue exiliado y regresó a la muerte de este— es musicalizado por la agrupación Serenata Guayanesa. El virtuoso cuatrista venezolano Hernán Gamboa le había puesto música a este poema, pero la versión más difundida pertenece a Serenata Guayanesa.

En *Por aquí pasó*, *compadre*, Simón Díaz musicalizará y cantará el poema del vate barinés Alberto Arvelo Torrealba (1905-1971), educador, poeta y abogado, célebre por el largo poema de contrapunteo "Florentino y el Diablo", encuentro entre un mortal, Florentino, y el Diablo para un duelo de canto. Poema musicalizado

varias veces y fuente de inspiración de una película del cineasta trinitario-venezolano Michael New.

De José Martí, ese soy yo saldrá el musical de animación Déme Venezuela en qué servirla (2006), fragmento de la llegada a Venezuela de José Martí y su relación con intelectuales venezolanos, la expresión de su amor a Bolívar y la manifestación de solidaridad con este país. Video de cinco minutos musicalizado con una grabación de comienzos del siglo pasado, Partie Op. 18, compuesta e interpretada por Teresa Carreño (Caracas, 1853-Nueva York, 1917), nuestra insigne pianista, directora de orquesta y compositora, quien tiene entre sus obras un Himno a Simón Bolívar.

También germinarán de la película sobre el prócer cubano fragmentos de esta acompañados de poemas musicalizados o textos de Martí, un poema de Sindo Garay (Antonio Gumersindo Garay y García, 1867-1968), trovador cubano amigo de José Martí, interpretados por Leonardo Delgado, Salbatore Grosso, María Inés Torres y Emilio del Valle. Recogidos bajo el título de José Martí, ese soy yo (videos musicales) (2006) comprenden: "El príncipe enano", "La bayamesa", "Enemigo brutal", "Versos sencillos", "Para Aragón en España", "A dónde irá Bolívar" y "La niña de Guatemala". Nos parece clara la intención de expandir a Bolívar y Martí, sembrarlos en cada hoyo para que nazcan de nuevo. De esta manera, los fragmentos de Simón Bolívar, ese soy yo y José Martí ese soy yo adquieren una nueva "plusvalía", la que supone que, en cada paso que damos, podemos encontrarlos en las formas humildes del barro, en las tallas ingenuas, en la poesía que compone y canta el pueblo, más que en las academias, más flexible que en el bronce de las estatuas. Porque, en definitiva, el barro es también un canto artesanal, espontáneo, fresco que modela palabras desde lo profundo del imaginario popular.

En 1996, Edmundo Aray y David Rodríguez realizan dos videopoesías dedicados a dos poetas venezolanos residenciados en la región de los Andes: el profesor Carlos César Rodríguez, oriundo de Guanta, estado Anzoátegui, y Ana Enriqueta Terán, diplomática trujillana. Estos relatan parte de la vida de los dos poetas desde sus infancias, el entorno primero que motivó los primeros versos, Oriente con su sol y su mar; los Andes con su neblina y sus montañas. Luego el tráfago de las ocupaciones adultas, los viajes, la madurez de sus universos poéticos hasta culminar en una obra sólida, trascendente como la vida misma de sus autores.

#### LÍDICE

Lídice (2013), el último trabajo de Edmundo Aray, por ahora, es un homenaje a la memoria que surge de la masacre que llevaron a cabo los nazis en 1942 en la comunidad checa de Lídice. En los doce minutos del cortometraje asistimos al discurso que ha caracterizado gran parte de la obra de este director: las imágenes fijas plenas de colorido de la pintura naif o, en este caso, dibujos hechos por niños que logran, de alguna manera, moderar el impacto de la historia contada de ese pueblo y los horrores de la guerra, de todas las guerras. La inserción de fragmentos de películas en blanco y negro, en los minutos centrales del trabajo, muestran la crudeza extrema y el exterminio, pero al final el coro de niños que entona fragmentos del himno nos devuelve a la esperanza del renacer siempre posible; como ocurrió de hecho en la realidad cuando los que lograron escapar de la muerte regresaron para construir un nuevo poblado al lado del arrasado, del borrado hasta ras del suelo.

Si decimos *por ahora* para referirnos a la obra de Edmundo Aray, lo hacemos porque está pendiente en este homenaje trasladarnos a nuestra Lídice, ese barrio caraqueño que el presidente Isaías Medina Angarita designó en 1943 para conmemorar y dejar la huella imborrable de una historia que, ahora más que nunca, es planetaria. Es *Lídice*, entonces, homenaje de otro homenaje, como lo son las otras ciudades o pueblos del mundo que llevan ese nombre, o las niñas que a comienzos de 1940 comenzaron a llevarlo.

Terminar con el grupo escultórico de unos setenta niños, en bronce, que desde sus miradas ingenuas testimonian el horror nos hace recordar, como siempre, la economía de movimientos de la filmografía de Aray, lo estático que es "movido" por la cámara, pero más aún, lo estático que conmueve hasta las fibras más profundas, que mueve al espectador porque no se puede ser indiferente ante la fuerza de la historia, esté esta montada en un caballo de barro o adosada a un plato de cerámica.

Es esta, nos atrevemos a decir, la propuesta más universalista de Aray, hasta que su energía se vuelque a registrar el barrio caraqueño para establecer ese anclaje en nuestro suelo. Pero esta primera parte, de lo que podrían ser dos entregas, tiene plena autonomía; y si observamos su continuidad posible, lo hacemos porque para Edmundo, quizás como en su Bolívar, Simón Rodríguez o hasta en Martí el epicentro es la patria, la Patria Grande latinoamericana, nuestra historia con sus héroes y heroínas.







# LÍDICE

Homenaje

Dirección

Edmundo Aray

Producción

Fabián Aray Marisabel Rivas

Edición

Bhima Gandica







## SELECCIÓN DE TEXTOS

#### LA MEMORIA EN PRIMER PLANO

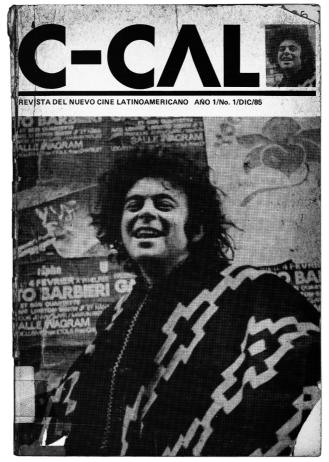
Recordemos las exigencias de Glauber Rocha: para el cineasta su estética es una ética, es una política. ¿Cómo puede —se preguntó—forjar una organización del caos en que vive el mundo capitalista, negando la dialéctica y sistematizando su proceso creador con los mismos elementos formativos de los lugares comunes, mentirosos y entorpecedores? "El cine es un cuerpo vivo, objeto y perspectiva. El cine no es un instrumento, el cine es una ontología." Algo más: el cine es una cultura de la superestructura capitalista. El cineasta es enemigo de esta cultura... Por estos cauces corrían las aguas del *Cinema Novo*. Por estas causas cursaban las películas producidas por los cineastas cubanos desde los primeros días de la revolución.

Ciertamente, en la estremecida década de los cincuenta, que cierra en medio de la gloria popular con el triunfo de la revolución cubana, se inician los primeros intentos por definir las líneas de desarrollo de un nuevo cine latinoamericano y, con ellas, las proposiciones de una nueva poética. Fernando Birri —en Santa Fe, Argentina—, Julio García Espinosa, Tomás Gutiérrez Alea, Alfredo Guevara —en Cuba— y Nelson Pereira Dos Santos —en Río—comenzaban a encender las altas hogueras de la cinematografía de América Latina. Documentar el subdesarrollo, dirigir el visor hacia la dramática sub-existencia, enfrentar la ideología del imperio, y volcar la cámara y la vida en las exigencias de la historia viva, propia, eran —como ahora— las conjugaciones del verbo cinematográfico.

La memoria insiste: nuestro cine en gestión y emergencia se dimensionó con la creación del Icaic, por decreto del gobierno revolucionario de Cuba en marzo de 1959. Del otro costado el Cinema Novo, parido por los compañeros de Brasil, asomaba la expresión insobornable de su realidad, que era realidad latinoamericana. Entonces salimos a mostrar la obra emergente en los eventos progresistas de Europa -no teníamos espacio en nuestra América-, y por obligante paradoja nos dimos los primeros abrazos fuera de la patria dividida. Los participantes de la Tercera Reseña de Cine Latinoamericano entendían llegado el momento "de agrupar en una entidad orgánica a los realizadores, productores, escritores y críticos independientes y comprometidos" y así lo expresaron en la Declaración del Cine Latinoamericano Independiente (Sestri Levante, Italia, 8 de junio de 1962). En palabras de Alfredo Guevara: Sestri Levante fue para los cineastas latinoamericanos un territorio de sorpresas y casi un milagro. (Pero ni sorpresa ni milagro ha sido la



Edmundo con luminarias



Portada de la revista C-CAL (Comité de Cineastas de América Latina)



En la Casa Blanca

estrategia de organización de los cineastas en sus países y el continente como palanca y adarga de acción y de estrategia compartida. Sostenido principio del liderazgo del propio Alfredo.)

Vientos de innovación, de encendido sentido social y —¿por qué no?— de magisterio robinsoniano, de ejercicio pleno de un cine de autor, estremecido por los acontecimientos del continente y del Caribe, empeñados como los pioneros del cine documental de los años treinta: John Grierson —de formación marxista—, Jean Vigo, Flaherty, y Humberto Mauro en Brasil, en alcanzar "la pura significación naciente", un cine con otro lenguaje, en rebelión contra el capitalismo cinematográfico y sus formas de "exterminio de las ideas". Vientos de agitación a la manera del "documentalismo militante" de Joris Ivens y Chris Marker.

Se salió, cierto, en la busca de nuestros pueblos, de sus avatares, de su vida de humillaciones, de sus contenidos más secretos, como si los conservara con arraigo para los momentos de la ira y de la resurrección —insurrección colectiva—. Se anduvo por todas las tierras de la patria avasallada, y en todas ellas alumbraban los hallazgos.

Ese inicial encuentro de gente de nuestros pueblos en las pantallas, de ideas y proyectos comunes, de vocación unánime contra el atraso y la dependencia, removió en nosotros los cimientos de la gesta de nuestros héroes: la patria única de América Meridional. Y echamos a andar, apresurando el paso.

Registra Ambrosio Fornet: "El movimiento —todavía disperso, pero ya con una coherencia artística e ideológica impresionantese reconoce y constituye oficialmente en 1967, en el Primer Encuentro de Cineastas Latinoamericanos, celebrado en Viña del Mar, Chile". Adquirió dimensión plena en Mérida 1968, a través del encuentro de los documentalistas de toda la región americana. Pino Solanas y Getino, con *La hora de los hornos*; Jorge Sanjinés, con *Revolución*; Gerardo Vallejo, con *Ollas populares*; León Hirszman, con *Mayoría absoluta*; Carlos Rebolledo, con las historias de *Pozo muerto*; Santiago Álvarez, todos con su tromba fílmica, agitaban los hornos de estudiantes y del pueblo, ya encendidos por Ernesto Guevara.

Es de hervores la memoria. ¡Cuántas contiendas en el curso! Se nos fueron unos, nos llevaron a otros con saña mortal, y una y otra vez abrimos y nos cerraron puertas. Pero con enconado fervor se hicieron películas, se discutieron entre compañeros, se nos quedaron en los laboratorios, nos las pusieron entre rejas, se empolvaron en los depósitos de los acreedores, pero también florecieron en paredes y pantallas del continente hasta alzarse altivas en los grandes festivales del mundo. Por la gran patria se entrecruzaban las obras de nuestros creadores, y extendían sus claridades por otros continentes. Entonces dijimos que el extenso y doloroso poema del pueblo preserva y enfrenta, también asalta otros cielos. Las relaciones de dependencia y el poder que las mantiene, si bien avasalla, domina y extiende su régimen de agravios, no sepulta los viejos antagonismos, por el contrario, los recrudece, al tiempo que origina nuevos. No escapa a la lucidez de los cineastas -dijimos- la observación certera de este estadio del desarrollo del capital. Ni tampoco que el capitalismo monopolista socave su propio "orden" alimentado por una voracidad que ha conducido a una nueva relación de dependencia: la dependencia financiera, fuente de una crisis sin salida, no solo porque opone al capital internacional contra los pueblos nacionales, como fuerza opresora, anárquica, incontrolable, sino también porque transparenta sus turbulencias: crisis espiritual, política, ideológica y moral.

El nuevo cine latinoamericano había asumido función de vanguardia entre los movimientos contra la cultura de dominación. Para el Comité de Cineastas de América Latina ya no éramos "una larga lista de películas documentales, de ficción, noticieros y dibujos animados, de imágenes que testimonian, interpretan y acompañan la lucha de los pueblos latinoamericanos, de obras cinematográficas y de millones de metros de celuloide en los que está impresa nuestra historia contemporánea como arma movilizadora y forjadora de conciencia". También somos —afirmamos—

"un movimiento de cineastas unidos y comprometidos en esta lucha, y en nuestras filas se han conocido la persecución, el exilio, la cárcel, la tortura y la muerte".

Que sea breve el recuento, pero de orgullo combatiente, también pudiera ser estimable argumento para un documental.

En aquellos días de Fundación, de urgencia esperanzada, del entusiasmo desbordante de Fidel ante el nervudo empuje de nuestro cine, reiteramos con la mayor convicción, como en estos días de noviembre, que los cineastas somos vanguardia en el frente del proyecto bolivariano y martiano: la patria única de la América Meridional.

Por Viña (1967, 1969), Mérida (1968, 1977) y Caracas (1974), por la vigencia ideológica del Comité, la solidez de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, la ebullición permanente de la Eictv (Escuela Internacional de Cine y Televisión), por nosotros, el cine, esta convocatoria al Primer Encuentro de Documentalistas del Siglo XXI; documentalistas de ayer y hoy, realizadores del presente, con carga nueva y visor remozado, como corresponde a la joven guardia.

El porvenir nos espera. ¡Qué sea nuestra la impaciencia! Edmundo Aray, Discurso pronunciado en la inauguración del Primer

Encuentro de Documentalistas del Siglo XXI. Caracas, 4 al 7 de noviembre de 2008.

#### SIMÓN BOLÍVAR, ESE SOY YO

De la unión de la tierra y el agua surge el barro. Es decir, lo despreciable, nada que pueda significar algo suficientemente valioso como para atesorarlo.

Es increíble: dos de los poderosos elementos naturales, al mezclarse, solo producen una masa informe, sucia, banal, incapaz ella misma de escapar a su condición vil; perdida en su inutilidad para trascender y superar a los que la hicieron posible. Barro es pantano, lodo, ciénaga, barrial: impureza, suciedad, marginalidad; lo bajo, lo torpe, lo innoble y grosero. Pero es, justamente, en esta ausencia de gloria, en esta carencia de privilegios y en su misma condición despreciable donde se encuentra su mayor fortuna, el prodigio de su fuerza y de su plenitud: no en balde de allí venimos, polvo de tierra y agua y un soplo único, el aliento que nos hizo enseñorearnos por sobre todas las cosas que se mueven sobre la tierra. Y es con nuestro propio aliento, con el soplo de nuestro espíritu confundido con los latidos del corazón como somos, ahora, capaces de ennoblecer el barro cuando lo tocamos, cuando nos ensuciamos con él y

le damos forma para enaltecernos. Al tiempo que lo glorificamos nos devolvemos a él en la pared que abriga al hombre de la tierra; bebiendo el agua en la vasija que la contiene; identificándonos con las figuras toscas o refinadas que construimos al moldear la masa infeliz de la que fuimos hechos en el quinto día de la creación.

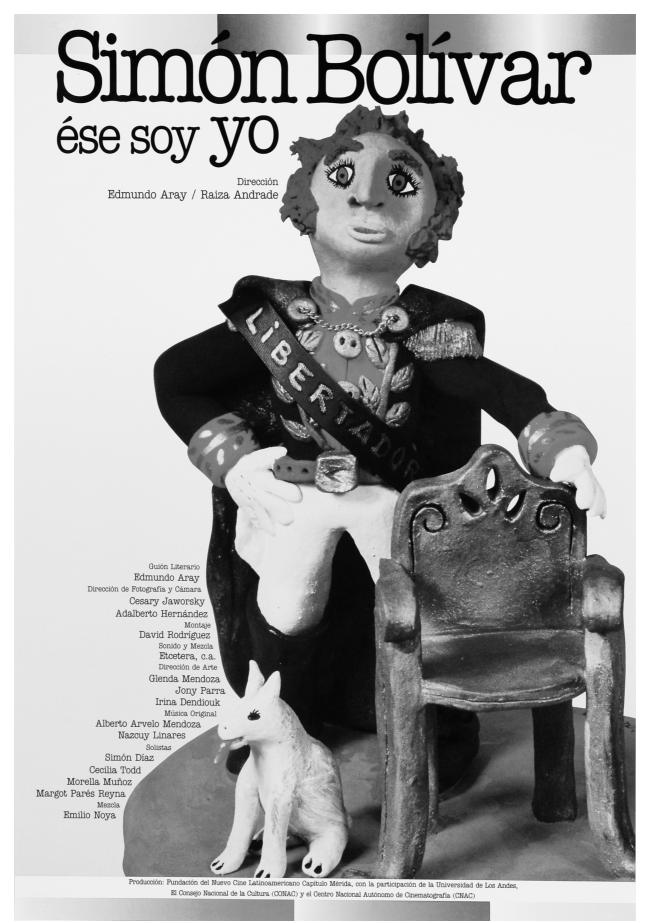
Cuando en la operación de moldear este amasijo de tierra y agua intervienen el fuego y, sobre todo, los sueños, entonces el mayor de los prodigios encuentra lugar para maravillarnos y toda la gloria del mundo se convierte en fábula y candor, en ingenuidad asumida como nobleza de espíritu, es decir, en poesía.

Al tocar el barro y al pronunciar una palabra, el barro se transforma en tinaja y si la palabra es pájaro se convierte en un ave emplumada y se hace arcilla que vuela, cerámica de colores vivos, y si el nombre que Glenda Mendoza, en Mérida, pronuncia frente al barro es el nombre de Simón Bolívar, del barro surgirá una figura de pelo ensortijado, largas patillas, labios gruesos y dedos cortos y gordos como cambures, vistiendo vistoso uniforme militar, que dirá: "Simón Bolívar, jese soy yo!".

En efecto, basado en los sueños de barro de Glenda Mendoza, siguiendo un hermoso poema de Edmundo Aray convertido en guión cinematográfico por el propio autor y bajo la dirección del mismo Aray y de Raiza Andrade, el Capítulo Mérida de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano produjo en 35 milímetros, sesenta minutos de extraordinaria riqueza visual animando e insuflando una nueva vida a las figuras de barro creadas por Glenda Mendoza, con el propósito de contar a niños y adultos, como si fuera un cuento de abuela, una fábula portentosa, una historia que forma parte de la gran herencia colectiva: la historia de Simón Bolívar desde el momento en que la partera, asistida por Hipólita, ayuda a doña Concepción a parir un niño con patillas, ensortijado el pelo, uniforme de militar, atravesado y llorón. La infancia, los piojos, la escuela con Andrés Bello y con Simón Rodríguez; los primeros pálpitos de amor, la boda, el luto, el terremoto, las campañas militares y la guerra a muerte, la aclamación; Miranda, Sucre, el poder moral y la patria única, Pisba y las cordilleras, Bernardina, Josefina, Carabobo, Quito, Junín y, finalmente, Manuela



Simón Bolívar, ese soy yo



("me hartas, Simón; me enamoras, Manuela") y, más tarde, la soledad y el desencanto, el "vámonos que aquí no nos quieren", hasta la imagen final de Bolívar sentado en un banco de plaza de pueblo entre flores y adornos de papel, junto a Cristo, sosteniendo una conversación de quijotes, poetas del destino humano...

En casi cien años de fatigas y tropiezos constantes el cine venezolano no había producido un filme como este, capaz de conmovernos y hacernos llorar, porque con muy pocas excepciones (un vuelo de palomas anunciando la muerte de Bárbaro Rivas en el documental de Jesús Enrique Guédez; *El regalo*, de Freddy Siso, los momentos gloriosos de *La oveja negra*, de Román Chalbaud...), nuestro cine ha carecido de aire, es decir, de poesía: un elemento que combinado con la tierra, el agua y el fuego de las figuras de Glenda, es el nuevo factor componente que el cine incorpora a esta película venezolana de animación. Aunque hay que decir que es en la animación donde el cine nacional ha logrado sus mejores momentos conmovedores: uno de ellos es, por ejemplo, *La equilibrista o la realidad y el deseo* de Viveca Baíz, 1993; otro, *Bolívar, ese soy yo*.

El hecho es que el cine, ahora, anima y da nueva vida al mismo barro al que Glenda Mendoza dio su aliento para que la historia del héroe sea contada como una fábula. A este mérito se agrega otro: haber logrado que nosotros, adultos, veamos las imágenes de este filme con ojos de niños y que los niños, a su vez, aprendan también la historia del Padre como un bello cuento, despojado del peso retórico, del discurso académico; distanciado de la zona sagrada en la que muchos mantenemos confinado al Libertador: convertido en estatua perpetua, imposibilitado de bajar del caballo y vivir entre nosotros como materia que sigue siendo del mismo barro.



Simón Bolívar, ese soy yo: muerte en Santa Marta



Simón Bolívar, ese soy yo

Hay, desde luego, quienes sostendrán, contrariamente, que esta falta de historicidad es una falla del filme; que para los espectadores no venezolanos es un verdadero obstáculo a vencer la ausencia de fechas, nombres de personajes y de batallas; de ubicación sociopolítica y económica. Pero no es verdad. El filme Bolívar, ese soy yo solo recoge una emoción poética: defiende, en lo que cabe, la dimensión de saga o de levenda creada en torno a la imagen de un héroe incorporada a la memoria de los pueblos. Al proponérselo así, sus realizadores nos vinculan, por la vía del corazón, a la propia esencia del mito con la espontaneidad amorosa de lo que surge del barro y se reinventa en el cine animando con la conmovedora torpeza de las figuras toscas, en apariencia, aunque bellas por la potencia popular y campesina que emana de ellas, apoyadas en un texto en cuya exaltada sobriedad, un poeta venezolano -Edmundo Aray- expresa el contenido de una vida -la de Bolívar- ajena y a la vez propia, cruzada por pasiones atormentadas.

La película obtuvo el Premio Municipal 1994 de Largometraje como la Mejor Película y Mejor Guión porque, a juicio del jurado, es "... un ejemplo cinematográfico pleno de poesía y esperanza, con una economía de medios que hacen de dicho filme un paradigma de buen cine constituyendo una búsqueda de las raíces de nuestra identidad en función del rescate moral de nuestro pueblo".

*Bolívar, ese soy yo* es algo así como una pequeña y rara joya de nuestra cinematografía; una muestra de creatividad, ingenio y sensibilidad aplicados al difícil y laborioso campo de la animación cinematográfica.

Un filme que podría incluirse, elegantemente, entre los obsequios que se hacen a las visitas de rango y, en primera instancia de prioridades, debería ser desde luego una referencia audiovisual para



José Martí, ese soy yo: bautizo de Martí

los escolares mediante su transferencia a videocasete y su proyección en el aula.

A través de un sueño de barro, hecho poesía cinematográfica, una figura emerge desde el fondo del mito y exclama: *Bolívar*, *¡ese soy yo!...* 

Rodolfo Izaguirre, El Diario de Caracas, Caracas, 29 de octubre de 1994.

#### JOSÉ MARTÍ... DE PELÍCULA

#### ESCENA I. VIDA DE MARTÍ. DÍA. INTERIOR

Toda película comienza por la pasión, en esta se juntan el delirio por la imagen y el fervor por la historia que se quiere contar, son dos mundos que se fusionan perfectamente en paralelo y que le dan vida a una obra.

En José Martí, ese soy yo, la película escrita, dirigida y amada por Edmundo Aray, lo supuestamente hierático o inexpresivo adquiere fuerza y trascendencia para trasuntarse en solemne y sagrado. ¿Para qué se necesitaría mover las piezas de esa inmovilidad a que las somete la cerámica, si tras de cada una de ellas hay toda una carga semántica que arrastra tras de sí la historia del personaje que circunda a Martí? Pero además, ese material generoso que larga brillos y colores, se convierte en aliento y enunciado. Ya solo Martí es un discurso que la figura trae a colación, dueño del sacerdocio de las palabras: didáctica, política y estética, que corresponden al quehacer del servicio y la participación histórica martiana. Ese mundo de verbos se robustece en la imagen, en los sonidos y en las atmósferas que crean estos y otros elementos de la dramaturgia audiovisual, como los suaves movimientos y los constantes acercamientos, que suponen un viaje a la intimidad.

#### ESCENA II. BOLÍVAR Y MARTÍ. DÍA. INTERIOR

Lo más importante de la película José Martí..., sin embargo, no radica en las piezas, que en ningún momento dejan de ser importantes, más allá de la figura está el estudio de una posición filosófica latinoamericana; ¿quién más, después de Bolívar, podía entender la importancia de lo latinoamericano, que a fin de cuentas, no es más que el sueño bolivariano de la Gran Colombia, o el Incanato imaginado por Miranda? Esta filosofía latinoamericana, parte de entender y practicar un modelo concreto de ejercicio de pensamiento crítico y responsable; un pensamiento que se adapta perfectamente a su tiempo, descubridor de las verdaderas emergencias de la época y de las características particulares del contexto continental; pero que no se queda ahí, sino que traspasa las fronteras del pensamiento y se vuelve acción, que comienza por proyectar un plan para la transformación histórica de las realidades: de ahí la coincidencia de Bolívar y Martí, ambos con un pensamiento profundamente enraizado en lo americanista y antiimperialista, movidos por una intensa pasión y el amor cristiano hacia la humanidad. Una coincidencia que encontramos a lo largo de la película, afortunadamente realizada por un bolivariano-martiano, que de tanto escudriñar ambas historias, las ha incorporado a la suya propia.

#### ESCENA III. MATAN A MARTÍ. NOCHE. EXTERIOR

Cada escena de *José Martí, ese soy yo* es como una página que da vuelta para hacernos saber de la fuerza del personaje, que se va construyendo en cada plano, como una trama que se hila a trazos. Esa construcción dramática va como señalando el camino del personaje, que sorprende al final con la escenificación de la caída frente a las feroces balas españolas. El creador y descubridor permanente —descubridor de lo latinoamericano como esencia espiritual del continente— se enfrenta a la muerte, plenamente consciente, consustanciado con su misión, representando el papel de la ubicuidad de todos los que defienden la libertad, como en sus *Versos sencillos*: "Yo vengo de todas partes y hacia todas partes voy".

Es la complementación de la muerte y el alma, representados en *José Martí*, *ese soy yo*. No hay nada más triste y sinfónico que esos acompasados ruidos de los grillos, el resoplido de los caballos y la leña que crepita ahorcada por el fuego, conjugados y recrudecidos en la tristeza, con una cámara, viva y triste, que parece el recorrido de quien reparte el chocolate en un velatorio.

No es gratuito que al ver las imágenes y escuchar los versos intermitentes, las frases sueltas, los discursos en llamas —como dirían



José Martí, ese soy yo: muerte en Dos Ríos

los cubanos de ahora—, estas sean anclas que fijan la inmensidad del pensamiento martiano, escarbando la conciencia de la América libertaria.

Pudiera esperarse que el final de *José Martí* despierte en el *alter* ego del espectador la exclamación: . . . "Ese soy yo".

Pedro Morales Boada, revista *Comarca*, nº 1, Mérida, primer semestre 2006

#### DETRÁS DE LA IMAGEN ESTÁ LA HISTORIA. JOSÉ MARTÍ, ESE SOY YO

...Este es el mayor logro del largometraje José Martí, ese soy yo: encontrar el justo nivel, la exacta correspondencia de aquellos versos sencillos pero profunda y dolorosamente humanos con la candorosa belleza de las imágenes movidas ahora por el impulso narrativo del cine. Hay barcos que los travellings hacen navegar airosa e incesantemente porque en ellos estuvo viajando la propia vida de José Martí entre España y Cuba, a Nueva York, México y Venezuela; de un exilio a otro, y en ellos parecen estar condensados también el vaticinio y la existencia misma del héroe cuando afirmó que "el bien no naufraga nunca". Y se van mostrando los objetos que componen y enriquecen nuestras vidas y otorgan a esta película el privilegio de una belleza visual rara en el cine de animación porque hay formas y colores que casi estallan desde el interior del lujurioso esplendor del Caribe y de las Antillas: flores, frutas, campanas y romanillas; pianos y salones muy principales con damas elegantes sentadas en sillones opulentos y en mecedoras y hay también cortinajes y cuadros colgando de las paredes. Es aquí donde ocurre otro de los milagros de José Martí, ese soy yo: los espectadores sentimos no solo que el aire, en el filme, se impregna de un delicioso perfume sino que se nos adhiere y lo llevamos con nosotros una vez concluida la proyección de la película.

 $(\ldots)$ 

La ficción cinematográfica expresa así, claramente, otro de los pensamientos del prócer cubano: "El riesgo se ha hecho para vencerlo".

Ya resulta difícil condensar en una película de ficción el breve pero dilatado arco de vida de un hombre como Martí; reunir en una presencia única al político del Partido Revolucionario Cubano; al hombre de acción que acompañará a Máximo Gómez en la invasión de abril de 1895; al periodista y ensayista de *La Patria Libre* y de la *Revista Venezolana* en tiempos de Antonio Guzmán Blanco y al poeta de los *Versos libres*. Trasladar a imágenes los inicios de su pensamiento político, el dolor del exilio, la vida en Nueva York, la adversidad ofreciendo resistencia a todo instante.

Edmundo Aray ¡encontró la manera de hacerlo! Del modo más sencillo, tal como habría procedido el propio Martí de haberle tocado: a través de la poesía trasmutada en piezas de cerámica. A la sensación de aquel perfumado aire antillano Edmundo agregó, proveniente del fuego y del aire, un humo opuesto al agua y a la tierra de donde proceden las piezas de cerámica. Para el poeta que es Edmundo Aray este humo, suspendido en su propia levedad, bien podría ser el alma que los simbolistas aseguran separada del cuerpo, es decir, el espíritu de José Martí convocado, esta vez, para gloria del cine.

Rodolfo Izaguirre, El Desafío de la Historia, año IV, nº 24, 2011.



José Martí, ese soy yo

#### ¡ODISEO EN BUSCA DE LA LIBERTAD!

El personaje es difícil por su temperamento, su vida errante, la búsqueda permanente de un ideal inalcanzable. Es Simón Rodríguez conocido en la Europa del siglo XIX con el nombre de Samuel Robinson. Al principio, creemos que el personaje de la ficción cinematográfica trata de escapar de nosotros, pero en realidad lo que pretende es escapar de sí mismo para encontrar su verdadera liberación. Rechaza honores, lisonjas, una vida regalada; pero adora y venera sus libros y manuscritos y se abraza a la pobreza. Sin poder evitarlo, durante su larga vida de 85 años así se encontrara en Caracas, Londres, Viena y París; o en las tardes lluviosas de Bogotá o en Monteblanco, Santiago y Valparaíso; en Quito y Pativilca y hasta en los pueblos perdidos de Latacunga, Paita y Amotape, el nombre y la memoria de Simón Bolívar lo perseguirán desde el instante en el que lo tuvo a su cargo y fue su tutor y maestro.

Samuel Robinson (alias) Simón Rodríguez conoció el exilio y recorrió medio mundo como un nuevo Odiseo; fue el Ulises de su época y jamás alcanzó a ver la Ítaca de la libertad que tanto anheló. Hombre difícil porque era como el viento y no como los árboles que echan raíces. Era igual a Andrés Bello aunque distinto: era impulsivo, tenaz; Bello era sereno, sosegado, pero ambos tenían en común haber sido maestros del Libertador siendo ellos mismos libertadores en el saber, en la cultura y en el pensamiento americanos.

La única manera de atemperarlo, de aquietarlo, es mediante el artificio empleado por Edmundo Aray y su equipo de realización: convertir a Simón Rodríguez en una figura de cerámica para que al igual que otros dos grandes de la historia: Simón Bolívar y José Martí, se anuncie también diciendo: "Simón Rodríguez, jese soy yo!".

Me refiero a los dos fascinantes y conmovedores filmes de animación que con figuras de barro y cerámica realizó Edmundo Aray: Simón Bolívar, ese soy yo, 1994 y José Martí, ese soy yo, 2005, respectivamente. Pero esta vez con Simón Rodríguez ¡no hay animación! Se trata de un largometraje de ficción en el que solo la cámara se mueve de manera incesante, sin dar tregua, mientras las figuras permanecen inmóviles tal vez en un vano intento de Aray para detener, aunque fuese momentáneamente, la ráfaga que significó aquel ser sabio y singular, filósofo y educador que escandalizaba a las sociedades americanas de su época con sus audaces y visionarias concepciones pedagógicas.

Las figuras elaboradas por los ceramistas Alba López y Ernesto Boichenko permanecen detenidas en sus movimientos pero con ellas ocurre algo desconcertante y difícil de explicar: la cámara, al



Simón Rodríguez, ese soy yo. Foto: Luz Marina Parra

desplazarse con envolvente suavidad, logra que el espectador sienta que el movimiento está en el interior de las imágenes; que las figuras de cerámica tienen alma. Es más, son tan tangibles los sentimientos que se gestan en ellas que nuestros ojos pueden escucharlos independientemente de las voces que los expresan. No hay excesos en esta infrecuente biografía cinematográfica narrada a través de la inmovilidad de sus personajes; tampoco estallidos de color y lujuriosas visiones del trópico. Los Andes imponen su discreción cromática pero hacen resaltar la serena belleza de las casas coloniales, sus pisos embaldosados, los zócalos azules, las columnas encaladas y las "tobosescas" tinajas de los corredores. El encanto visual está en los juegos de planos que describen los aposentos, los muebles, las estanterías y los libros de las bibliotecas; la fuente en el patio y, sobre todo, la vacilante luz de las velas y las sombras que avanzan proyectadas en las paredes. Pero hay otra luz más intensa y significativa por el trasfondo épico que la sostiene: la luz que baña la Roma del célebre juramento de no encontrar descanso en el brazo hasta no ver libre a América del dominio español. Es la misma luz que vuelve a producirse años más tarde en alguno de los nostálgicos ensueños de Simón Rodríguez. Lo que no deja de ser un deslumbramiento poético propio de Edmundo Aray.

La escenografía está cuidada con esmero, el vestuario sin objeciones y la iconografía tan acertada que supone una documentada investigación y observaciones inteligentes. La dirección de arte de Jony Parra es excelente, así como la dirección de fotografía y el





Simón Rodríguez, ese soy yo. Fotos: Luz Marina Parra

manejo de la cámara de Gerard Uzcátegui, egresado de la Escuela de Medios Audiovisuales de la Universidad de Los Andes. El montaje sonoro y la mezcla es obra de Miguel New y los efectos visuales fueron realizados por Fabián Aray, para mencionar algunos de los miembros del equipo de filmación.

Fluye el río Magdalena, hay un viaje a caballo, un encuentro en Paita con Manuela Sáenz... porque son los viajes incesantes de Simón Rodríguez, los reiterados exilios, la evasión a bordo de un buque americano que lo aventará hacia Kingston y luego su trabajo como cajista en una imprenta de Baltimore; las vueltas y revueltas de una vida sin sosiego impulsada por ideas pedagógicas y filosóficas que conspiraban contra el estamento político, la monarquía, el clero, la alta sociedad civil y exaltaban los valores de la Iluminación, los Derechos del Hombre, la abolición de la esclavitud y la convicción de que todos los hombres son ciudadanos. De allí la atención que Aray pone en la conspiración de Manuel Gual y de José María España; en los diálogos de Bolívar y Humboldt; en la alusión a Chateubriand y en el carácter policlasista de las escuelas dirigidas por don Simón; en su unión, finalmente, con una campesina...

Pero más allá de trazar los rasgos biográficos de quien fuera maestro del Libertador, el verdadero tema del filme es el de la libertad. ¡La búsqueda de la libertad! El tiempo de una vida, la de Simón Rodríguez, dedicada a encontrarse no solo a sí mismo sino a descubrir el camino que lo haría definitivamente libre al mismo tiempo que pone su empeño en alcanzar la verdadera liberación de los pueblos de América. Es el gran tema de este bello filme: el de perseguir el anhelo nunca satisfecho de avanzar sobre el horizonte; de vencer las convenciones políticas o sociales; la afirmación de que no basta haber conquistado la independencia política porque aún falta esa libertad que solo puede lograrse individualmente en el saber y en la perfección pedagógica.

Y aquí estamos, frente a figuras de cerámica capaces de adquirir sorprendentes impulsos poéticos (¡Edmundo Aray es poeta con obra aquilatada y reconocida!), para devolvernos a través de la eterna magia del cine a una época de profundas transformaciones en la que un hombre insigne e irrepetible, considerado sin embargo como raro y extravagante, entró a la historia diciendo: "Simón Rodríguez, jese soy yo!".

Rodolfo Izaquirre, Press book de la película Simón Rodríguez, ese soy yo, 2010.

#### EDMUNDO, ESE SOY YO

Edmundo Aray llegó a estas tierras (margariteñas) con su bagaje de conocimientos sobre el cine, con su experiencia como promotor, realizador y luchador incansable por nuestro cine nacional; también trajo su amor por la literatura, su investidura de irreverente miembro de uno de los grupos literarios más importantes del país, El Techo de la Ballena. Vino sin pretensiones de buscar merecidos laureles para aumentar su gloria, ni para el descanso merecido: vino a trabajar y a compartir con nosotros sus pasiones, su afecto. Sus últimas dos visitas, invitado por la Asociación de Escritores y la Asociación del Buen Cine, han sido dentro de un proyecto de formación. Después de talleres, proyectos fílmicos, charlas y películas sobre la relación entre la literatura y el cine, y sobre la década de los sesenta, el director de Bolívar, ese soy yo, entre otras, siempre dispuesto a colaborar, en una tarde en la biblioteca Loreto Prieto Higuerey de La Asunción, sin apagar las luces, encendió el proyector de la memoria y nos hizo el tiempo corto, ameno, además de dejarnos un recorrido sobre una parte de la historia de nuestro cine, de la cual él, desde distintas posiciones, fue y será protagonista. Las preguntas o las intervenciones fueron, como notarán, casi innecesarias, el narrador solo necesitó el silencio de la sala y los oídos abiertos de una grabadora.

¿Cómo comenzó su relación con el cine?

En la remota infancia éramos asiduos del cine, de las galerías, de los teatros, del cine mexicano, particularmente. Hubo un tiempo

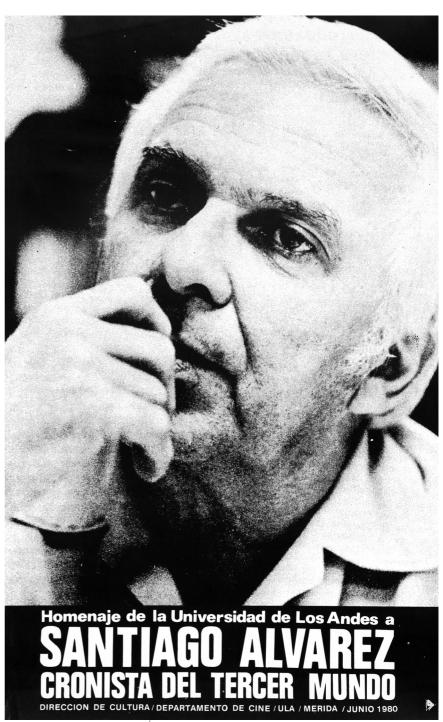


Edmundo Aray y Rodolfo Izaguirre

en que mi hermano y yo íbamos tres o cuatro veces al cine en la semana. Nos dividimos, él estaba al lado de Pedro Infante y María Félix, y yo de Jorge Negrete y Gloria Marín.

¿Se planteó en ese entonces hacer cine?

En ningún momento me planteé hacer cine, era un espectador. Mi interés fundamental fue por la literatura. Ya en sexto grado comenzaron a publicar mis textos en el colegio La Salle. Mis lecturas del bachillerato giraban en torno a Miguel Otero Silva, Rómulo Gallegos y Andrés Eloy Blanco. Al llegar a la universidad la actividad literaria se acentuó. Me encuentro en el año 1954 o comienzos de 1955 con unos compañeros que después van a conformar Sardio: Adriano González León, Rodolfo Izaguirre, Salvador Garmendia, Luis García Morales y un margariteño, Félix Guzmán, personaje que después desapareció y que tenía mucho sentido del humor. Cuando regreso a Barquisimeto, en una de esas vacaciones, se me ocurrió conformar un grupo, influenciado por la literatura hindú. Me encuentro con Ramón Querales, Alí Rodríguez Araque, Rubén Monasterios y conformamos ese grupo. En ese entonces tenía un libro que se llamaba La bija de Raghú. El libro era una plaquette que editamos en la Editorial Nueva Segovia, dirigida por don Mariano Picón Salas. Lo bautizamos tal y como se había bautizado unos meses antes un libro de Adriano González León, Las hogueras más altas. En una hoguera echamos el libro, pero el acto del bautizo se convirtió en una acción política, por supuesto, estábamos bajo un régimen dictatorial y la policía secreta consideró que se trataba de un acto subversivo. Eso trajo consigo la persecución y búsqueda de los compañeros, particularmente de Ramón Querales y Alí Rodríguez. Con la misma yo regresé a Caracas y se olvidó esa persecución policial, y se olvida además porque al año siguiente cae la dictadura. Es alrededor del año 1961 o 1962 que empiezo a incorporarme al cine. En la revista Sardio, que ya en esa época tenía dos o tres números en la calle, existía una sección de cine y escribían en ella Rodolfo Izaguirre y Gonzalo Castellanos. Mi relación, ya desde un punto de vista teórico, comienza con mi actividad dentro de Sardio y de la gente que amaba el cine. Posteriormente llega Carlos Rebolledo, que viene de Chile y de Francia (había estudiado en ese último país), es él quien comienza a "embullarme", vamos a decirlo así, en el cine. De pronto me dice: "Edmundo, yo tengo interés en hacer una película y quisiera que colaboraras conmigo, trabajaras conmigo...", y mi trabajo con él se hace por la vía de la cooperación. Colaboro en algunas de sus películas previas a Pozo muerto, y entro de lleno en la actividad cinematográfica con la producción, el guión y la participación general



Afiche promocional del libro Santiago Álvarez, cronista del Tercer Mundo



Inauguración de la estatua a Gabriel García Márquez y Tulio Febres Cordero, Parque Albarregas, Mérida, 2008

en la película. Viajamos al Zulia e hicimos todo un trabajo de investigación en Cabimas, Lagunillas y el norte del estado. Eso trajo consigo tres historias que conformaron *Pozo muerto*.

¿Cine compromiso en una década de compromiso?

Recuerda que ese período es sumamente crítico en la vida política, en la vida social del país, pero no sucedía solo en Venezuela, sino en todo el continente y, en general, en el mundo. Comenzamos a trabajar en el cine y Carlos, por otra parte, me llama para colaborar con él en el Primer Encuentro de Cine Documental de América Latina. Establecimos contacto con todos los cineastas, particularmente documentalistas, del continente. Eso es alrededor del año 1968. Hacían trabajo político, contestatario, donde la cámara se convertía en un fusil y disparaba. Se realiza el encuentro de cine documental, yo viajo a La Habana y establezco contacto con los cineastas del Icaic (Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográficos). Regreso entusiasmado porque conozco a Santiago Álvarez, que era el gran documentalista de ese momento en el continente. Después yo publiqué un libro que se llamó Santiago Álvarez, cronista del Tercer Mundo. Se establece una especie, digamos, de matrimonio entre Carlos Rebolledo y Edmundo Aray en lo que respecta a la actividad cinematográfica y es lo que da lugar a la creación del Departamento de Cine de la Universidad de Los Andes. Junto con esta creación nace el entusiasmo al que había dado lugar la reunión de numerosísimos cineastas del continente y de los que hoy son grandes figuras de la cinematografía de América Latina. El Departamento de Cine se establece en Caracas. Allí logramos incorporar a la actividad cinematográfica a Ugo Ulive y Jorge Solé, aparte de otros jóvenes que comenzaban a realizar cortometrajes, como es el caso de Donald Myerston y Jesús Enrique Guédez. Pensábamos que era necesario hacer cine, poner la realidad del país en la calle, más que en la calle, en manos del espectador. Nacemos para el cine en función de un objetivo político.

¿En sintonía con el trabajo político de otros cineastas de América Latina?

Exactamente, como lo estaban haciendo Glauber Rocha, Miguel Littin, Humberto Solás, Tomás Gutiérrez Alea, Santiago Álvarez, Fernando Solanas.

¿Qué opina de la tan difundida sentencia de que nuestro cine naufraga después de ser campeón de natación cuando pasa del cortometraje al largo?

No soy muy partidario de esa visión. El cine documental de los años sesenta y setenta fue un gran cine. Era un cine en blanco y

negro, combatiente, era, si se quiere, colectivo (aunque siempre el cine es colectivo), era un cine en el cual se consultaba en el proceso de realización, en el que no se comprometía solo el director, o el director de fotografía, sino otros compañeros que estaban en la misma actividad. Ese hecho da lugar a un cine más sólido, pero esos cineastas tenían que desembocar en el cine de ficción. Quizás pudiera intervenir en esto el hecho de que la gente del cine en Venezuela es gente que se forma haciendo, con la cámara en la mano, y comienza a conocer los instrumentos del cine en el propio proceso de realización cinematográfica. Lo sorprendente es que hayamos hecho un gran cine cuando la mayor parte de ellos no tenía escuela. Se ha señalado siempre que los cineastas que pasaron por escuela fueron Carlos Rebolledo, Alfredo Lugo, Tarik Souki. Tarik es de los que nunca realizó cine. Ahora no recuerdo qué otro cineasta pueda haber pasado por una escuela de cine. Todos hicieron cine en la calle. Comienza por la fuerza que adquiere el movimiento cinematográfico, impulsado por ese encuentro de cine documental de América Latina en el 68. Pero ese momento está acompañado por lo que fue realmente una escuela de cine que es Imagen de Caracas. Los resultados de Imagen de Caracas son los mejores en lo que respecta al cine de ficción. Eso fue un extraordinario espectáculo, vamos a llamarlo así, de todo orden en las artes, bajo la dirección de Jacobo Borges. Se hacía con motivo del aniversario de la fundación de Caracas. En ese período vino gente, que ya traíamos nosotros del continente, como Vargas Llosa, Ángel Rama, el propio Gabriel García Márquez, y vieron el trabajo de Imagen de Caracas y estaban sorprendidos. Ese proyecto no llegó a cristalizar, no cumplió con su plan porque el gobierno pensó que Imagen de Caracas tenía carácter subversivo. Por supuesto, Imagen de Caracas se realiza, fundamentalmente, con el financiamiento del Estado, del Concejo Municipal, del Congreso Nacional. En un momento determinado se reúnen los cineastas y van a protestar, o a reclamar, ante el Congreso, la suspensión del apoyo al proyecto que ya estaba en una tercera fase de realización. En ese entonces, el presidente del Congreso, un educador, Reinaldo Leandro Mora, le responde a Jacobo Borges, cuando este le señala que eso es un cine histórico que está recogiendo las luchas de independencia y que no tiene ninguna carga subversiva: "La historia es subversiva". Por supuesto, ya con esa respuesta era suficiente para entender que no se podría terminar el trabajo. Imagen de Caracas se presentó en lo que hoy es el Parque Central. Se proyectaban las películas en ocho pantallas sincronizadas y con actividad teatral al

mismo tiempo. Unos años más tarde comenzamos con esta serie de cineastas que habían aprendido a hacer cine, a exigir al gobierno y a luchar por obtener financiamiento. Se crea en la Dirección de Fomento una Dirección de Cine y, posteriormente, en Turismo, en el período de Diego Arria, logramos créditos que son los que dan lugar a un cine que es muy cuestionado por ciertos sectores pacatos de la burguesía y de la oligarquía, porque era un cine progresista, contestatario y combativo. Este *boom* se da en los años setenta. Compite nuestro cine con el cine norteamericano en cuanto a recaudación de taquilla, como fue el caso de *Soy un delincuente* de Clemente de la Cerda.

¿Razones de este boom?

Nuestro espectador, nuestro pueblo, se sintió, se identificó con nuestro cine, se vio en pantalla y por eso acudió masivamente. Llegamos a un momento en que en las salas de exhibición de Caracas proyectaban doce películas venezolanas. Esto alarmó muchísimo a la Motion Picture y a su dirigente mayor, Jack Valenti, quien fue padrino de boda de Diego Arria y presiona sobre este para que se suspenda el apoyo del Estado a la cinematografía nacional, y a los funcionarios de la Dirección de Cine se les rescindió su contrato. El otro problema era con los distribuidores. Habíamos logrado una larga cohesión como gremio, era una lucha de varios años. Habíamos hecho diversas reuniones para discutir sobre el cine nacional, sobre una legislación para el cine. Mucha gente decía, y algunos críticos con cierta ironía, que nosotros solicitábamos una ley de cine y no teníamos cine. Te estoy hablando de los años sesenta, pero ya en los años setenta teníamos cine y habíamos logrado apoyo financiero para nuestra actividad cinematográfica. Esto es después de Diego Arria y Jack Valenti. Logramos un decreto para la protección y fomento del cine nacional y se creó un organismo que se llama Foncine (Fondo para el Desarrollo Cinematográfico). Esto se hace con el auspicio de Manuel Quijada. Nosotros habíamos logrado interesarlo por la actividad cinematográfica. Él sabía realmente, es un hombre de la cultura venezolana, de la calidad de nuestro cine, se interesó por ello y finalmente da lugar a este fondo de fomento. Cuando hicimos públicas nuestras diferencias, bajó la asistencia del público venezolano a los cines. Era, de alguna manera, una forma de castigar a quienes estaban peleados. Ahora, qué sucede con los distribuidores. En el país existe un oligopolio, y más que un oligopolio, un duopolio. Ellos son representantes, agentes del cine norteamericano, el cual, después de 1952, logró retomar las

salas que había perdido, y que habían tomado durante la guerra el cine mexicano y el cine argentino. Conforman un duopolio en el campo de la distribución, presionan sobre los exhibidores, se produce un fenómeno de concentración del capital, en este caso de concentración de las salas y, por supuesto, se crea una relación de dependencia del cine nacional en lo que respecta a los distribuidores y exhibidores De manera que nuestra lucha era por obtener financiamiento por vía del Estado. Esa lucha la llevamos adelante, tanto en el Congreso como en el Ejecutivo. En el Ejecutivo se dan situaciones como la complicidad de Manuel Quijada y Foncine. Con Foncine hay un decreto en el cual se establecen toda una serie de medidas para asegurar la exhibición de nuestro cine. Siempre fue violado ese decreto por parte de los distribuidores. Sin embargo, en el decenio de los setenta y principios de los ochenta es tal el ingreso de taquilla del cine venezolano, que a ellos no les queda otro recurso que dejar las películas más tiempo en las salas. Pero, por supuesto, las compañía nor teamericanas, especialmente la Motion Picture, protestan por esta debilidad de los distribuidores, presionan sobre ellos y comienzan a cerrar nuevamente las salas a nuestro cine. Sin embargo, la lucha continúa; así como teníamos períodos de recesión, igual mente teníamos períodos de auge.

Luis Malaver y Luis Velásquez, "Edmundo, ese soy yo" (entrevista), *Tropel de Luces*, n° 14, Porlamar, julio-septiembre de 2003, pp. 26-32 (fragmento).

#### **EDMUNDO ARAY**

Hacer el seguimiento de un día en la vida de Edmundo Aray sería una empresa que dejaría corto al propio Dashiell Hammett: podría, por ejemplo, vérsele salir de su casa con una gran caja gris, abordar el carro y detenerse en los alrededores a recoger mangos (que atesora con placer infantil para repartir durante el día a todo el que se encuentre); el resto del día —con infinitas variaciones posibles entre uno y otro— podría encontrársele en una imprenta revisando pruebas, discutiendo precios en un laboratorio cinematográfico (discusiones que siempre pierde), buscando unos cuadros en el taller de un conocido pintor, almorzando con el embajador de Corea... No es extraño ver a Aray alguna tarde animando a minúsculos nadadores en una pileta de la ciudad; mucho menos, luego del día múltiple e incesante, sentado en la tribuna del estadio pujando por el Caracas, el equipo de su vida. Todo esto sin contar los viajes al exterior: a



En el Festival de Cine Latinoamericano y Caribeño de Margarita, 2010. Foto: Ana Isabel Rojas

Edmundo es fácil conseguirlo en una biblioteca de Madrid, en un cine de Roma o en una antigua iglesia de La Habana...

Créame que lo anterior se queda corto si lo comparamos con la realidad de este verdadero "torero" de la cultura que es Edmundo Aray: poeta, narrador, guionista, periodista, editor, exhibidor de películas y productor de ellas, pintor colectivo, publicador de revistas que él mismo escribe, diagrama, edita, distribuye y vende... Todo muy parecido, hasta que lo conseguimos figurando en la directiva de la Federación Venezolana de Natación.

Edmundo Aray (¿41?) anda "por ahí" desde muy joven, concitando el cariño —y no pocas veces la impaciencia— de la gente. Estudiante precoz, pasea su figura casi adolescente por las cátedras de la Facultad de Economía de la Universidad Central de Venezuela. Sería el año 1960, y comparte esta gestión con la alucinada aventura de El Techo de la Ballena, donde los sueños de tantos hicieron erupción para morir en el actual chorrito de lava. Edmundo conserva la fuerza que obtuvo del Techo.

En julio de 1959 podemos hallarlo en La Habana posnatal, maravillados sus ojos de pez ante el espectáculo de un pueblo que descojonaba la historia. La experiencia marca en él una devoción que lo acompañará hasta siempre.

Un barrido de cámara de por medio: ahora lo entrevemos en La Habana de 1966, bastante joven para el contexto del Congreso Cultural de La Habana. Prácticamente el carajito en una partida de Primera División: Cortázar, García Márquez, Enzensberger, todos los grandes. Edmundo mira, escucha. Él también atendido.

Los momentos y las visiones son infinitos. Detenerlos y atraparlos no es tarea de dos cuartillas. ¿Un balance?: no vale la pena: varios libros de poemas y narraciones, exposiciones y ediciones promovidas, dos películas producidas... Edmundo prepara ahora una película propia...

¡Ah!, Edmundo es autor de *Los cuentos de Alfredo Alvarado, el Rey del Joropo*, libro que originó este otro libro.

Thaelman Urgelles, (*Alias*) *El Rey del Joropo*, Caracas, Fondo Editorial Salvador de la Plaza, Colección Cine Rocinante, nº 6,1978, pp. 74–75.



Con el equipo de rodaje de Simón Rodríguez, ese soy yo. Foto: Luz Marina Parra



## FILMOGRAFÍA

#### POZO MUERTO

1968. Documental. Dirección: Carlos Rebolledo. Guión: Edmundo Aray, Antonio de la Rosa, Carlos Rebolledo. Producción: Carlos Contramaestre, El Techo de la Ballena. Fotografía y montaje: Antonio de la Rosa. Música: Raúl Delgado Estévez. Solista: Jesús Sevillano. Sonido estudio: Peter Herman. Sonido campo: Antonio de la Rosa. Archivo: Abigaíl Rojas. Asesor del director: Adriano González León. Direcciónliteraria/Asesorgeneral: EdmundoAray. Duración: 30 min. Formato: blanco y negro, 35 mm.

#### VENEZUELA TRES TIEMPOS.

#### Fragmentos del anti-desarrollo

1972. Documental. Dirección: Carlos Rebolledo con la colaboración de Edmundo Aray. Guión: Edmundo Aray. Producción: Departamento de Cine de la Universidad de Los Andes, Carlos Rebolledo, Rocinante-Cine. Fotografía: Roberto Siso, Jorge Solé, Fernando Toro, Manuel Marquina. Montaje: Roberto Bravo (ICAIC). Narración: Pedro L. Fernández Vila. Música: "Margariteñas", "Popule Meus", "Bella Caracas", "Dama antañona", "Tambores de Barlovento". Intérpretes de canciones: Bola de Nieve, Guaco, Jesús Sevillano. Duración: 67 min. Formato: blanco y negro y color, 35 mm.

#### SIMÓN BOLÍVAR, ESE SOY YO

1994. Animación. Dirección: Edmundo Aray, Raiza Andrade. Guión literario: Edmundo Aray. Guión técnico: Edmundo Aray, Raiza Andrade, Adalberto Hernández, Glenda Mendoza. Producción general: Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano-Capítulo Mérida, Departamento de Cine Universidad de Los Andes. Producción ejecutiva: Edmundo Aray. Fotografía y cámara: Cezary Jaworski, Adalberto Hernández. Montaje: David Rodríguez. Música original: Alberto Arvelo Mendoza, Nascuy Linares. Solistas: Simón Díaz, Cecilia Todd, Morella Muñoz, Margot Parés Reyna. Sonido y mezcla: Etcétera, C.A. Musicalización: Marielba Suárez. Dirección de arte, escenografía y utilería: Glenda Mendoza, Jony Parra, Irina Dendiouk. Asistente de

dirección: Jony Parra. Asistentes de escenografía: Beatriz Aragort, Salvador Colónico, Glenda Mendoza, Jony Parra. Ceramistas: Glenda Mendoza, Lucrecia Chávez, Luis Astorga, Jony Parra, Rafael Ramírez. Duración: 60 min. Formato: color, 35 mm.

#### ESTE NIÑO DON SIMÓN

1995. Musical de animación. Dirección: Edmundo Aray, Raiza Andrade. Guión: Edmundo Aray. Producción general: Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano-Capítulo Mérida. Producción ejecutiva: Pedro Morales Boada. Fotografía y cámara: Cezary Jaworski, Adalberto Hernández. Montaje: Anderson Rodríguez. Dirección de arte: Glenda Mendoza, Irina Dendiouk, Jony Parra. Asistente de dirección: David Rodríguez. Efectos: Braulio Rodríguez. Animación: Glenda Mendoza, Irina Dendiouk, Adalberto Hernández, Jony Parra. Música: Hernán Gamboa. Letra: Manuel Felipe Rugeles. Intérprete musical: Serenata Guayanesa. Estudios: Post House. Ceramistas: Glenda Mendoza, Jony Parra, Lucrecia Chávez, Luis Astorga, Rafael Ramírez. Duración: 3 min. Formato: color, video.

#### UN BOLÍVAR SABANERO

1995. Musical de animación. Dirección: Edmundo Aray, Raiza Andrade. Guión literario: Edmundo Aray. Guión técnico: Edmundo Aray, Raiza Andrade, Adalberto Hernández, Glenda Mendoza. Producción general: Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano-Capítulo Mérida. Producción ejecutiva: Edmundo Aray. Fotografía v cámara: Cezary Jaworski, Adalberto Hernández. Montaje: David Rodríguez. Dirección de arte, escenografía y utilería: Glenda Mendoza, Jony Parra, Irina Dendiouk. Asistente de dirección: Jony Parra. Asistentes de escenografía: Beatriz Aragort, Salvador Colónico, Glenda Mendoza, Jony Parra. Efectistas: Ottoniel Poveda, Argemiro Acevedo, Germán Fuentes, Salvador Pérez Castro. Ceramistas: Glenda Mendoza, Lucrecia Chávez, Luis Astorga, Jony Parra, Rafael Ramírez. Música: "Gabán con cuatro y silbo". Letra: Ángel Eduardo Acevedo. Cuatro: Manolo Aldana. Versión y voz: Simón Díaz. Duración: 5 min. Formato: color, 35 mm.

#### POR AQUÍ PASÓ, COMPADRE

1995. Musical de animación. Dirección: Edmundo Aray. Producción general: Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano-Capítulo Mérida. Producción ejecutiva: Pedro Morales Boada. Fotografía: Adalberto Hernández. Dirección de arte: Jony Parra, Glenda Mendoza, Irina Dendiouk. Montaje: Anderson Rodríguez. Asistente de dirección: David Rodríguez. Efectos: Braulio Rodríguez. Ceramista: Glenda Mendoza. Animación: Adalberto Hernández. Intérprete musical: Simón Díaz. Música: Simón Díaz. Letra: Alberto Arvelo Torrealba. Estudios: Post House. Duración: 3 min. Formato: color, U-matic.

#### CARLOS CÉSAR RODRÍGUEZ

1996. Video poesía. Dirección: Edmundo Aray, David Rodríguez. Productor: Pedro Morales Boada. Fotografía y cámara: Ernesto Sánchez. Edición: David Rodríguez. Duración: 25 min. Formato: color, video.

#### ANA ENRIQUETA TERÁN

1996. Video poesía. Dirección: Edmundo Aray, David Rodríguez. Productor: Pedro Morales Boada. Fotografía y cámara: Ernesto Sánchez Edición: David Rodríguez. Duración: 25 min. Formato: color, video.

#### CUANDO QUISIMOS SER ADULTOS

(Capítulo Venezuela del filme *Enredando sombras*) 1998. Documental. Dirección: Edmundo Aray, David Rodríguez. Guión: Edmundo Aray. Producción: Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano-Capítulo Mérida Comentarios: Rodolfo Izaguirre. Duración: 10 min. Formato: color, 35 mm.

#### JOSÉ MARTÍ, ESE SOY YO

2005. Animación. Dirección: Edmundo Aray. Guión: Edmundo Aray. Producción general: Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano-Capítulo Mérida, Icaic. Producción ejecutiva: Edmundo Aray. Asistente de pro-

ducción: Fanny D'Jesús. Fotografía y cámara: Mauricio Siso, José Alberto Cuesta. Dirección de arte: Jony Parra. Montaje: Leopoldo Pinzón. Música: Leonardo Delgado, Salbatore Grosso. Director puesta de voces: Diego Camacho Herrera. Producción puesta de voces: Humberto Hernández, Yamilé Alán. Escenografía y utilería: Jony Parra, Emilio Alcalá, David Carmona, Armando Dalmau. Ceramistas: Ernesto Boichenko, Alba López, Ramón Albornoz. Mezcla: Juan Demósthene Francis. Asistente de dirección: Aldrina Valenzuela. Voz de José Martí: Emilio del Valle. Duración: 100 min. Formato: color, 35 mm.

#### PALABRA DE DON SAMUEL

(Reportaje a Asdrúbal Meléndez)

2005. Docu-ficción. Dirección: Edmundo Aray, David Rodríguez. Guión: Edmundo Aray. Producción general: Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano-Capítulo Mérida, Conac. Producción: Edmundo Aray, David Rodríguez. Asistencia de producción: Gladys Ayala. Cámara: Roberto Sánchez. Sonido: Jorge Villegas. Montaje: Lucía Lamanna. Letra y música: Asdrúbal Meléndez, Intérpretes: Tania Rodríguez, Alejandro Pereira, Jorge Villegas. Duración: 27 min. Formato: color, video.

#### EN LA ESCUELA JOSÉ MARTÍ

2006. Docu-ficción. Dirección: Edmundo Aray, David Rodríguez. Guión: Edmundo Aray. Producción: Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano-Capítulo Mérida, Conac. Fotografía y cámara: Adriano Moreno. Sonido: Jorge Villegas. Asesor de sonido: Josué Saavedra. Montaje: David Rodríguez. Música: "El cocherito", intérprete: Morella Muñoz, "La Doñana", intérprete: Gumila Álvarez. Maquillaje y vestuario: Ángela Africano. Intérpretes: Asdrúbal Meléndez, Eduardo Gil. Duración: 16 min. Formato: color, video.

#### DÉME VENEZUELA EN QUÉ SERVIRLA

2006. Musical de animación. Dirección: Edmundo Aray. Guión: Edmundo Aray. Producción: El Círculo de Tiza Cooperativa de Cineastas, Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano-Capítulo Mérida, Conac. Montaje: Eva Pérez Barreto. Dirección de arte: Jony Parra. Música: *Partie Op. 18*. Compositora: Teresa Carreño. Intérprete: Teresa Carreño. Duración: 5 min. Formato: color. video.

JOSÉ MARTÍ, ESE SOY YO (Videos musicales) 2006. Musical de animación. Dirección: Edmundo Aray. Productor: El Círculo de Tiza Cooperativa de Cineastas, Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano-Capítulo Mérida, Icaic. Montaje: Daniel D'Jesús. Edición musical: Salbatore Grosso. Arreglos: Leonardo Delgado. Dirección de arte: Jony Parra, Emilio Alcalá. Videos: "El príncipe enano", poema de José Martí, música e interpretación: Leonardo Delgado. "La bayamesa", poema de Sindo Garay, música: Sindo Garay, teclado: Salbatore Grosso, intérprete: María Inés Torres. "Enemigo brutal", poema de José Martí, música e interpretación: Leonardo Delgado. "Versos sencillos", poema de José Martí, música e interpretación: Leonardo Delgado. "Para Aragón en España", poema de José Martí, música: Flamenco Guajiro, intérprete: Leonardo Delgado. "¿A dónde irá Bolívar", texto de José Martí, voz de José Martí: Emilio del Valle. "La niña de Guatemala", poema de José Martí, música e interpretación: Leonardo Delgado. Duración: 20 min. Formato: color, video.

### HABLO DE VENEZUELA, MI QUERIDO PAÍS. Capítulo "Del Orinoco al Potosí"

2006. Ficción. Dirección: Edmundo Aray, David Rodríguez. Guión: Edmundo Aray. Producción: El Círculo de Tiza Cooperativa de Cineastas, Conac. Producción ejecutiva: Edmundo Aray. Productores asociados: Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano-Capítulo Mérida, Videodrama A.C. Productor asociado: Adolfo López. Producción general: David Rodríguez. Fotografía y cámara: Adriano Moreno. Dirección de arte: Asdrúbal Meléndez. Música. Música indígena Guajibo, Bajanakabo, Powei Marasakasake. Sonido: Jorge Villegas. Mezcla: Leonardo Rodríguez, Víctor Luckert. Montaje: Alejandro Martínez, David Rodríguez.

Maquillaje y vestuario: Ángela Africano. Intérpretes: Juan Carlos Lira, Asdrúbal Meléndez, comunidad de Piapoco Pavoni, Francisco Jaro, Pablo Tapo, Darío Torcuato, Yonaira Camico, Pedro Yabisnate, Vicente Cuiche, Pedro Dorante. Duración: 27 min. Formato: color, 35 mm.

#### EN EL VIENTRE DE LA BALLENA

2007. Ficción. Dirección: Edmundo Aray, David Rodríguez. Guión: Edmundo Aray. Producción: El Círculo de Tiza Cooperativa de Cineastas, Conac. Producción general: David Rodríguez. Producción ejecutiva: Edmundo Aray. Productores asociados: Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano-Capítulo Mérida, Videodrama A.C. Productor asociado: Adolfo López. Fotografía y cámara: Adriano Moreno. Dirección de arte: Asdrúbal Meléndez. Música: Juan Carlos Núñez. Sonido: Jorge Villegas. Mezcla de sonido: Leonardo Rodríguez, Víctor Luckert. Montaje: David Rodríguez, Alejandro Martínez. Maquillaje y vestuario: Ángela Africano. Intérpretes: Juan Carlos Lira, Asdrúbal Meléndez, Amado Zambrano, Leonardo Soteldo, Mark Freedman, Michael New. Duración: 84 min. Formato: color, 35 mm.

#### HOMENAJES A LUIS SUARDÍAZ

(Trilogía: Haber vivido, Todo lo que tiene fin es breve, Elogio)

2007. Documental. Dirección: Edmundo Aray, Pedro Morales Boada. Guión: Edmundo Aray. Producción general: Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano-Capítulo Mérida Producción: Elisa Masiques. Cámara: Pedro Morales Boada. Asistente de dirección: Mireya Suardíaz. Montaje: Daniel D'Jesús Fuentes. Asistente de montaje: María Luisa Urbaneja. Música: Salbatore Grosso. Música incidental: Centauro 1. Recital de Luis Suardíaz. Voces: Ana Irma Ruz, Mario Darias. Duración: 18 min. Formato: color, video.

#### CORAZÓN ADENTRO

2007. Documental. Dirección y guión: Edmundo Aray. Producción general: Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano-Capítulo Mérida. Producción: Aldrina Valenzuela. Asistente de producción: María Julieta Aray. Montaje: Daniel D'Jesús. Música: Jorge Villegas, Adrián Avendaño Serrano. Fotografía y cámara: José Eduardo Tovar. Asistente de dirección: Aldrina Valenzuela. Asistente de cámara y sonido: Humberto Darío Ruiz, Silvino Armas. Asesor general: Pedro Morales Boada. Duración: 52 min. Formato: color, 35 mm.

#### TRAS LOS MUROS DEL TIEMPO

2007. Animación. Dirección y producción: Edmundo Aray, Pedro Morales Boada. Guión: Edmundo Aray, Carmen Helena Parés. Productora ejecutiva: Carmen Helena Parés, Fundación OGA. Asistente de producción: Johana Ramos. Montaje: Eva Pérez Barreto, Daniel D'Jesús. Animación: Eva Pérez Barreto. Música original: Salbatore Grosso.Voz: Nigma Silmi. Investigación: Luisa Camacho. Ilustraciones: *América* de Teodoro De Bry. Duración: 10 min. Formato: color, video.

#### KATUGUA, EL LUGAR DE LO POSIBLE

2007. Documental. Dirección y producción: Edmundo Aray, Pedro Morales Boada. Productores asociados: Carmen Helena Parés, Fundación OGA. Animación: Edgar Vivas. Música: Salbatore Grosso. Música indígena: Panare y Guahibo. Montaje: Daniel D'Jesús. Mezcla de sonido: Salbatore Grosso. Duración: 12 min. Formato: color, 35 mm.

#### AMELIA, ARTISTA DE BAILADORES

2008. Documental. Dirección: Edmundo Aray, Pedro Morales Boada. Guión: Edmundo Aray. Producción: Edmundo Aray, Pedro Morales. Producción general: Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano-Capítulo Mérida. Asistente de producción: Néstor Abad Sánchez, Ana Rodríguez. Música: Ernesto González Guerrero. Música incidental: "Introit For The First Sunday" (anónimo). Montaje: Daniel D'Jesús. Cámara: Pedro Morales Boada. Duración: 15 min. Formato: color, 35 mm.

#### SIMÓN RODRÍGUEZ, ESE SOY YO

2010. Animación. Dirección, guión y producción: Edmundo Aray. Productor ejecutivo: Pedro Morales Boada. Gerente de producción: María Isabel Rivas. Fotografía y cámara: Gerard Uzcátegui. Iluminación: Gerardo Quintero. Dirección de arte: Jony Parra. Escenografía y utilería: Jony Parra, Emilio Alcalá, David Duarte, Virginia Lantieri, Ana Isabel Rojas, Ana María Rodríguez. Piezas de cerámica: Ernesto Boichenko, Alba López. Montaje: Daniel D'Jesús. Asistente de montaje: Vanessa Arteaga. Sonido y mezcla: Miguel New. Asistente de dirección: Jony Parra. Música: Salbatore Grosso. Efectos especiales: Fabián Aray. Duración: 73 min. Formato: color, video.

#### TIEMPO DE HÉROES

2011. Documental seriado de catorce capítulos. Dirección y guión: Edmundo Aray. Producción: Edmundo Aray Azparren. Fotografía: Cristina Silva. Edición: Bhima Gandica. Música: Pedro Simón Rincón, Luis Ernesto Gómez, Cecilia Todd, Salbatore Grosso, Simón Díaz. Tema: "Honda pena" (letra: Carlos Villafañe, música: Guillermo Garzón). Intérprete clarinete: Carmen Borregales. Efectos especiales: Fabián Aray. Duración: 18 min. Formato: color, video.

#### MARIO BENEDETTI, PERIPECIA VITAL. Serie Homenajes

2011. Documental. Dirección: Edmundo Aray. Palabra: Luis Britto García. Participan: Edmundo Aray, Luis Britto García, José González, Bhima Gandica, Ana Isabel Rojas, David Rodríguez, Asdrúbal Meléndez. Música: "Inspiración", solo de bandoneón. Duración: 31 min. Formato: color, video.

#### NOSTALGIA DE MARIO BENEDETTI. Serie Homenajes

2011. Documental. Dirección: Edmundo Aray. Palabra: Luis Alberto Crespo. Participan: Edmundo Aray, Luis Alberto Crespo, José González, Bhima Gandica, Asdrúbal Meléndez. Música: Joan Manuel Serrat, Daniel Viglietti, Pablo Milanés, Tania Libertad. Duración: 13 min. Formato: color, video.

### MARIO BENEDETTI, UN HOMBRE SENCILLO. Serie Homenajes

2011. Documental. Dirección: Edmundo Aray. Participan: Edmundo Aray, José González, Bhima Gandica, Asdrúbal Meléndez, Ana Isabel Rojas. Música: Teresa Carreño. Duración: 13 min. Formato: color. video.

#### LÍDICE

2013. Documental. Dirección: Edmundo Aray. Financiado por: Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC). Producción: Fabián Aray, Marisabel Rivas. Edición: Bhima Gandica. Música: Coro infantil Pevecky sbor Klícěnka-Zvonky (Praga). Duración: 12 min. Formato: color, video.



# Tiempo de Héroes

Tallas de José Bonilla

Edmundo Aray

## FUENTES

ACOSTA, José Miguel (1997). "Bajo el signo del Estado", CISNEROS, Carmen Luisa (1997). "Tiempos de avance: en Tulio Hernández (coord.). Panorama histórico del 1959-1972", en Tulio Hernández (coord.). Panorama cine en Venezuela: 1896-1993. Caracas: Fundación histórico del cine en Venezuela: 1896-1993. Caracas: Cinemateca Nacional, pp. 179-192. Fundación Cinemateca Nacional, pp. 129-148. ARAY, Edmundo (1983). Santiago Álvarez, cronista FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto (1995). "José Martí", en del Tercer Mundo (recopliación). Caracas: Cinemateca VV AA. Diccionario enciclopédico de las letras de Améri-Nacional. ca Latina. Caracas: Biblioteca Ayacucho-Monte Ávila Editores Latinoamericana, p. 2943. – (1993). Una y otra edad. Antología poética (1956-1990). Caracas: Monte Ávila Editores GUEVARA, Alfredo (2009). "La realización de un sueño", Latinoamericana. Cine Cubano, n° 171, La Habana, enero-marzo, pp. 40-43. (2000). Simón Rodríguez, ese soy vo. Mérida: Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano-IZAGUIRRE, Rodolfo (1981). El cine en Venezuela. Universidad de Los Andes-Cinemateca Nacional del Caracas: Fundarte. Ecuador – (1994). "Simón Bolívar, ese soy yo", - (coord.) (2001). Escuela de todos los El Diario de Caracas, Caracas, 29 de octubre. mundos. La Habana-Alcalá de Henares: Escuela Internacional de Cine y Televisión, Cuba-Fundación General de (2009). "La epopeya del Libertador, la Universidad de Alcalá, España. detrás de la imagen está la historia", El Desafío de la *Historia*, n° 14, pp. 24-28. – (2005). Bolívar, de San Jacinto a Santa Marta. Mérida: Fundación del Nuevo Cine Latino-- (2010). "¡Odiseo en busca de la liberamericano Capítulo Mérida-Conac. tad!". Press Book de la película Simón Rodríguez, ese soy yo. — (2008). "La memoria en primer plano." Discurso pronunciado en la inauguración del - (2011). "Detrás de la imagen está la Primer Encuentro de Documentalistas del Siglo XXI, historia. José Martí, ese soy yo", El Desafío de la Histo-Caracas, 4 al 7 de noviembre de 2008, *Portal del Cine y* ria, nº 24. el Audiovisual Latinoamericano y Caribeño, disponible en http://www.cinelatinoamericano.org/viewfncl (consul-MALAVER, Luis y Luis VELÁSQUEZ (2003). "Edmundo, tado el 20 de enero de 2010). ese soy yo" (entrevista), Tropel de Luces, n° 14, Porlamar, julio-septiembre, pp. 26-32. ARAY, Edmundo y otros (1974). Por un cine latinoamericano. Caracas: Fondo Editorial Salvador de la Plaza-MARTÍNEZ, José (2001). La intertextualidad literaria. Ba-Editorial Rocinante, pp. 6-7. se teórica y práctica textual. Madrid: Ediciones Cátedra. BUSTAMANTE, José. (2002) "En algún momento nos sen-MELÉNDEZ, Asdrúbal (2007). "El sueño de un monutimos gobernadores del cielo" (entrevista), disponible en mento a Bolívar cubre la mitad de mi vida", Chimborazo,

n° 6, Caracas, abril-mayo. Ministerio del Poder Popular

para la Comunicación y la Información.

http://www.noticiasliterarias.com/ (consultado el 25 de

febrero de 2010).

MÉNDEZ, Aminor e Írida GARCÍA (2006). *Román Chalbaud*. Cuadernos Cineastas Venezolanos, n° 6. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional.

MIRANDA, Julio (1982). *En off, cine y narrativa en Venezuela*. Mérida: Universidad de Los Andes, Colección Libros de Azul, n° 5.

MOLINA, Alfonso (1997). "Cine nacional: 1973-1993. Memoria muy personal del largometraje venezolano", en Tulio Hernández (coord.). *Panorama histórico del cine en Venezuela: 1896-1993*. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional, pp. 77-90.

MORALES BOADA, Pedro (2006). "José Martí... de película", revista *Comarca*, nº 1, Mérida, primer semestre.

NAVAJAS, Gonzalo (1996). *Más allá de la posmodernidad. Estética de la nueva novela y cine españoles*. Barcelona: Ediciones Universitarias de Barcelona.

NÚÑEZ, Tito (2005). "Edmundo Aray", en *Bolívar, de San Jacinto a Santa Marta*. Mérida: Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano Capítulo Mérida-CONAC.

PALACIOS, René y Daniel PIRES (1976). El cine latinoamericano o por una estética de la ferocidad, la magia y la violencia. Madrid: Ediciones Sedmay.

PRIETO, Adlin (2005). "Soy un delincuente o la violencia como ley otra", *Objeto Visual*, n° 11, Caracas, Fundación Cinemateca Nacional, pp. 37-53.

RAMA, Ángel (1987). *Antología de El Techo de la Ballena*. Caracas: Fundarte. RAMOS, Jesús y Joan MARIMÓN (2002). *Diccionario incompleto del guión audiovisual*. Barcelona: Editorial Océano

ROFFÉ, Alfredo (1975). "Venezuela tres tiempos", *Cine al día*, n° 19, Caracas, pp. 38-39.

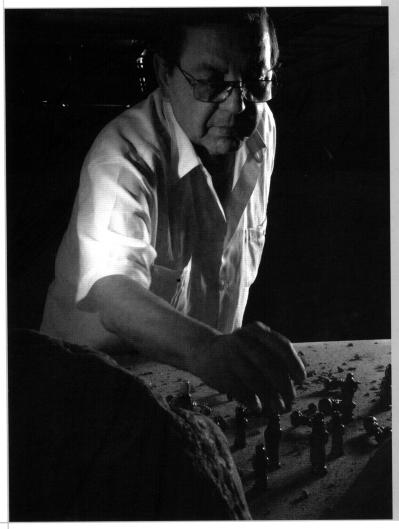
SAMBRANO URDANETA, Oscar (1995). "Cecilio Acosta", en W AA. *Diccionario enciclopédico de las letras de América Latina*. Caracas: Biblioteca Ayacucho-Monte Ávila Editores Latinoamericana, pp. 19-24.

S/A. (2000). *Filmografía venezolana 1973-1999*. Largometrajes. Caracas: Cinemateca Nacional de Venezuela.

URGELLES, Thaelman (1978). "Edmundo Aray", en *(Alias) El Rey del Joropo*. Caracas: Fondo Editorial Salvador de la Plaza, Colección Cine Rocinante, nº 6, pp. 74-75.



En el Museo Joan Miró de Barcelona, 2008



Pensábamos que era necesario hacer cine, poner la realidad del país en la calle, más que en la calle, en manos del espectador. Nacemos para el cine en función de un objetivo político.

Edmundo Aray





