

Neues venezolanisches Kino

**BOLIVAR, SINFONIA TROPIKAL**  
**LA CASA DEL AGUA**  
**ORIANA**  
**PEQUENA REVANCHA**  
**POR LOS CAMINOS VERDES**  
**TRES POR TRES**

**BOLIVAR, SINFONIA TROPIKAL**  
Bolivar, tropische Sinfonie

Land	Venezuela 1980
Produktion	Producciones Guakamaya, Caracas
Regie	Diego Rísquez
Buch	Diego Rísquez, Gaston Barbou
Kamera	José Antonio Pantin
Ton	Jaime Kovaks
Musik	Alejandro Blanco Uribe
Schnitt	Ricardo Jabardo
Kostüme	Maria Elena Roque, Maria Adelina Vera
Darsteller	Temistocles López (Bolívar), Arturo Eduardo Dagnino (Bolívar), Nelson Varela, Lisandro Castro, Maria Adelina Vera, Jairo Zuleta, Gil Rodríguez, Jesús Blanco, Enrique González, Luis Alejandro González, José María, Lucho La Pastora, Carlos Castillo, Hugo Márquez, Maria Elena Roque, Diego Rísquez, Tito Graffe, Lorenzo Villarubia, Jesús Suárez, Antonio Bajárez
Format	35 mm (blow up von Super 8), 1 : 1.33, Farbe
Länge	75 Minuten

#### Zu diesem Film

Venezuela ist ein Land, das vor allem wegen seines Erdöls unter einer schweren Identitätskrise leidet. Die 'Petrodollar'-Mentalität hat jeden Aspekt im Leben des Landes tief in Mitleidenschaft gezogen. Heute ist 'Geld' das Wort, das in Gesprächen am häufigsten wiederkehrt. Deshalb erschien es mir wichtig, einen Menschen zu zeigen, der aus einem Freiheitsideal heraus handelt.

Der Film versucht eine Synthese der Geschichte Venezuelas. Zwei Schauspieler spielen die Rolle Simón Bolívars: Der eine verkörpert den Bolívar der Geschichtsbücher, den Helden und Herrscher zur Zeit Napoleons; der andere den romantischen Krieger, den Revolutionär, den Liebhaber, den Mann.

Ich habe versucht, mich dem kollektiven Unbewußten des Volkes zu nähern, indem ich mich hauptsächlich von der venezolanischen Ikonographie während des Unabhängigkeitskrieges habe inspirieren lassen. Diese Symbolik mag einem Ausländer wirr vorkommen, aber sie gehört zu den Wurzeln eines jeden Venezolaners. Das Auge der Kamera hat den Pinsel des Malers ersetzt. Der Film ist eine poetische Alternative zum venezolanischen Kino.

(Diego Rísquez)

#### Biofilmographie

**Diego Rísquez** wird am 15. 12. 1949 in Juan Griego auf der Insel Margarita geboren. Er stammt aus einer der reichsten Familien Venezuelas. Nach einem zweijährigen sozialwissenschaftlichen Studium und einem ersten Filmversuch mit dem kollektiv gemachten Kurzfilm *Siete notas* arbeitet er von 1970 bis 1973 als Schauspieler in zahlreichen Theaterstücken und Filmen, bis er 1974 nach Paris reist und sich dem Theater 'N' von Emilio Galli anschließt. 1975 arbeitet er als Fotograf für die Galerie Atica in Rom und unternimmt dann Reisen nach Malaysia, Thailand, Singapur und Indonesien. Noch im selben Jahr kehrt er nach Caracas zurück, um sich als Maler und Bildhauer zu versuchen. Dann dreht er seine ersten Filme in Super 8:

#### Filme

- 1976 *A proposito de Simón Bolívar*
- 1977 *Poema para ser leído bajo el agua*
- 1978 *A proposito de la luz tropical*
- 1979 *A propósito del hombre de maíz*, ein audiovisuelles Spektakel auf Super 8, Video, Diapositiven und mit Theaterelementen.
- 1980 **BOLIVAR, SINFONIA TROPIKAL**
- 1984 *Orinoko, nuevo mundo*, zweiter Spielfilm auf Super 8

## LA CASA DEL AGUA

### Das Haus des Wassers

Land	Venezuela 1984
Produktion	Prod. Cinematográficas Manicuaré, Caracas
Regie	Jacobo Penzo
Buch	Tomás Eloy Martínez
Kamera	Arthur Albert
Schnitt	Giuliano Ferrioli
Ton	Héctor Moreno
Musik	Juan Carlos Núñez
Ausstattung	Ramón Aguirre
Kostüme	Laura Otero
Produktionsleitung	Livio Quiróz
Darsteller	
Asunción	Doris Wells
Cruz Elías León	Franklin Virgüez
Mutter	Hilda Vera
Ana Dolores	Elba Escobar
Consuelo Méndez	Alicia Plaza
Kommissar	Luis Rivas
Rafael José Reyes	Eduardo Gil
Chuito	Ricardo Blanco
Apotheker	Henry Zakka
Sergeant	Fernando Gil
Offizier	Kiddio España
Format	35 mm, 1 : 1.66, Farbe
Länge	95 Minuten

#### Zu diesem Film

Seit ich einen Film drehen wollte, der ein erkennbares Bild Venezuelas zeigt, habe ich oft an die Wüste gedacht: ein unwirtliches Land, wo die Menschen einem unerbittlichen Schicksal und grausamer Tyrannei unterworfen sind, sich dagegen auflehnen und versuchen, eine Welt nach ihren Idealvorstellungen zu schaffen. Diese Vision hat sich erweitert, als ich die Geschichte von LA CASA DEL AGUA hörte, die von den Fischern mündlich überliefert worden ist.

Sie handelt von einem Dichter, der alle Stadien der Diktatur erfährt und am Ende seines Lebens, an Lepra erkrankt, voraussagt, daß mit seinem Tod der Regen kommen und den Durst dieses ausgedorrten Landes stillen wird ...

Zu dieser Legende ist einer unserer bedeutendsten Schriftsteller, Cruz Salmerón Acosta, geworden. Er symbolisiert den Kampf, den in diesem Land alle kreativ Schaffenden führen. Sein Leben zeigt, daß am Schluß stets der Mensch siegt. Sie können ihn foltern, töten, aber immer endet sein Werk, auf irgendeine Weise, mit einem Sieg.

Jacobo Penzo

#### Auszüge aus einem Interview mit Jacobo Penzo

*Frage:* Die Geschichte von Cruz Salmerón ist sehr symbolisch. Da spielen Symbole aus dem landwirtschaftlichen Bereich, wie der Regen, der die Erde befruchtet, eine Rolle. Und es gibt einen Mann, der leidet, einen Dichter, der mit der Sprache arbeitet,

aber für den am Ende seines Lebens die Poesie als Ausdrucksmöglichkeit praktisch nicht mehr existiert. Obwohl er fast sein ganzes Werk geschrieben hatte, als er krank wurde, habe ich den Eindruck, daß seine Lebenskraft am Ende viel stärker war, bedeutender und umfassender als seine Gedichte. Die Tatsache, daß dieser Mann so viel gelitten hat und sich am Ende seines Lebens in eine Legende verwandelt und Regen spenden kann, ist einfach sehr beeindruckend. Ich hatte so etwas bisher in keiner venezolanischen Geschichte gefunden, denn wir haben sonst keine Symbole, Vorbilder, vielgestaltigen Persönlichkeiten, die die enorme Vielschichtigkeit unseres Landes als Raum des Lebens, als Landschaft und Umgebung für den Menschen versinnbildlichen könnten. Ich denke, daß die Geschichte dieses Dichters die Schwierigkeiten jedes Künstlers, der sich einer äußerst schwierigen Wirklichkeit gegenüber sieht, ausdrückt. (...)

*Penzo:* Ich wollte keine einfache Biographie über den Dichter Salmerón machen, sondern mich interessierte dieses Land und diese Geschichte innerhalb der Landschaft. Ich dachte, man könnte so auf sehr ausdrucksstarke Weise darstellen, was Venezuela wirklich ist. Ich glaube, diese Geschichte kommt von ganz tief innen, aus der Erde selbst, denn sie ist mündlich, nicht schriftlich überliefert. Die Leute erzählen die Geschichte, die in ihrem Bewußtsein weiterhin lebendig ist, und so bleibt auch die Person des Salmerón gegenwärtig. Ich mußte unbedingt einen Film und zwar einen Spielfilm aus dieser Geschichte machen. (...)

Eine Figur ist erfunden: die Dichterin, sie gibt es in Wirklichkeit nicht. Sie hat die Funktion, dem Mann eine Welt zu entdecken, die er bis dahin noch nicht kannte. Wir haben die Welt der Dichterin Gomez' als sehr undurchlässig für andere Ideen empfunden. Um dem Dichter diese Unruhe, die Möglichkeiten eines viel offeneren Denkens zu geben, mußte eine Person aus einem anderen Umfeld, die nichts mit der konservativen Familie seiner Verlobten zu tun hat, auftauchen. Die Dichterin ist eine Frau, die die Welt kennt, ihm diese Unruhe vermittelt, und ausschlaggebend für seine Veränderung ist. (...) Ich wollte mit meinem Film nicht zur Legendenbildung um den Dichter Cruz Salmerón Acosta' beitragen, sondern im Gegenteil ein realistisches Bild von ihm zeigen und habe dabei prompt Schwierigkeiten mit seinen Denkmalpflegern bekommen. Das 'Kulturzentrum Cruz Salmerón Acosta' in Manicuaré rief zum Boykott der Dreharbeiten auf, seine Vertreter wollten nämlich verhindern, daß ich dort filmte. Sie behaupteten, ich würde Cruz in den Dreck ziehen. Die Ursache war eine Szene, die im Bordell spielt, wo Cruz zusammen mit einigen Prostituierten zu sehen ist. An dieser Szene, die sie nur aus dem Drehbuch kannten, hingen sie ihre gesamte Kritik an meiner Arbeit auf. Auch der Bruder des Dichters hat aus ähnlichen Gründen Theater gemacht. Sie wollten sich das Heiligenbild, das sie von ihm geschaffen hatten, nicht zertrümmern lassen und haben uns ganz schön Schwierigkeiten bei der Produktion bereitet. Aber ich glaube, daß man nur auf realistische Weise einer legendären Gestalt wie Cruz Salmerón Acosta gerecht wird.

Teresa Cacique, in: Encuadre, Nr. 2, Caracas 1984

#### Biofilmographie

Jacobo Penzo, geb. am 22. 9. 1948, Maler und Filmkritiker, Mitarbeit als Kameramann oder Cutter an verschiedenen Kurzfilmen. LA CASA DEL AGUA ist sein erster abendfüllender Spielfilm.

Filme:

- 1980 *El afinque de Marín*, kurzer Dokumentarfilm
- 1981 *La pastora resiste*, kurzer Dokumentarfilm
- 1982 *Dos ciudades*, kurzer Dokumentarfilm  
*El compadre Antonio*, kurzer Dokumentarfilm
- 1983 *Energías alternas*, kurzer Dokumentarfilm  
*Algunas preguntas a las mujeres*, kurzer Dokumentarfilm
- 1984 LA CASA DEL AGUA

## ORIANA

Land	Venezuela/Frankreich 1985
Produktion	Pandora Films, Caracas Arion Production, Paris
Regie	Fina Torres
Buch	Fina Torres, Antoine Lacomblez, nach einer Erzählung von Marvel Moreno
Kamera	Jean-Claude Larrieu
Schnitt	Christiane Lack
Musik	Eduardo Marturet
Ton	Claude Bertrand, Victor Luckert
Ausstattung	Asdrúbal Meléndez
Kostüme	Fina Torres, Ubencio Lizardo, Nora García
Darsteller	
Oriana	Doris Wells
Maria	Daniela Silverio
die junge Maria	Maya Oleo
die junge Oriana	Claudia Venturini
Fidelia	Mirtha Borges
Vater	Rafael Briceño
Georges	Philippe Rouleau
Sergio	Luis Armando Castillo
Sánchez	Asdrúbal Meléndez
das Kind Oriana	Hanna Vaminos
Format	35 mm, 1 : 1.66, Farbe
Länge	90 Minuten

### Inhalt

Zwei Frauen in einer Welt sexueller Gewalt auf der Suche nach ihrer Identität. Maria kehrt auf die Hazienda ihrer Tante Oriana zurück, wo sie einst ihre Ferien verbrachte, und wo sie nun leben soll. Bilder und Geräusche aus der Jugend bedrängen sie, während sie in den vom Staub der Jahre befallenen Räumlichkeiten nach ihrer Vergangenheit forscht. Allmählich taucht unter den Spinnweben, aus dem Schatten der Zeit, immer klarer die Gestalt Orianas hervor, d.h. ein Drama, das sich unerbittlich für alle Frauen der Hazienda wiederholt. Mit der Logik, die in der geheimen Verbindung der Gefühle begründet ist, macht Maria den Schritt von einer Zeit in die andere, von ihrer Jugend in die von Oriana – bis Zeit, Gestalten und Dramen austauschbar sind.

### Ein Film über die venezolanische Frau

*Frage:* Ihr Film hat die Erzählung 'Oriana, Tante Oriana' von Marvel Moreno als Vorlage. Was waren die Schwierigkeiten, um diesen kurzen literarischen Text in ein Drehbuch für einen langen Spielfilm zu verwandeln?

*Torres:* Ich hatte nie Schwierigkeiten, die Erzählung für den Film umzuarbeiten. Schon nachdem ich den Text zum ersten Mal gelesen hatte, empfand ich, wie sehr sich in ihm die Urtypen der karibischen Welt widerspiegeln. Da ist die Nichte Maria, eine Heranwachsende auf der Suche nach ihrer sexuellen Identität; die Schwarze Fidelia mit ihrer von den Vorstellungen und dem Geist des Weißen kolonisierten Seele, die doch weiterhin das Blut einer Schwarzen hat; die Tante Oriana mit all ihrer Ausstrahlung. Mir gefielen die Atmosphäre und diese drei Personen

sehr. In der Erzählung wird vieles nur angedeutet. Ich wühlte diese Erinnerungen auf und erfand so Orianas Vergangenheit, ihre Kindheit und Jugend. Auf diese Weise erhielt ich drei verschiedene Zeitabschnitte in Orianas Leben: Kindheit, Jugend und Erwachsensein. Diese drei Zeiten mischen sich mit der Pubertät und dem Erwachsensein von Maria. Meine Absicht war, daß eine Frau die andere in irgendeiner Weise ersetzt, so als ob Maria die Geschichte ihrer Tante Oriana noch einmal erlebt. Ich bin mir klar darüber, daß man manchmal vielleicht die Zeiten durcheinanderbringt, aber das ist unwichtig, denn die Geschichte wird nicht chronologisch erzählt.

Ich wollte ORIANA wie einen Traum aufbauen (ohne jedoch traumhafte Strukturen zu verwenden).

*Frage:* Der Film versucht, in eine Welt gewaltiger Leidenschaften einzutauchen: das sexuelle Erwachen eines Mädchens, Vatermord, Brudermord und Inzest. Trotzdem verhindern gerade die Glätte, die Schönheit der Dinge und die ganze Atmosphäre des Films ein wirkliches Erleben dieser Leidenschaften in all ihrer Gewalt. Wir sehen keine zügellosen Leidenschaften, die die Personen zum Handeln treiben, sondern eher zurückhaltende, kalte und blutlose Leidenschaften. Meiner Meinung nach ist dies der größte Fehler von ORIANA.

*Torres:* Dies lag genau in meiner Absicht. Ich bin begeistert von der Verfremdung, wie es Brecht nennt. Wenn ich nicht die Gefühle, die durch diese Leidenschaften geweckt werden, unter Kontrolle gehalten und sie innerhalb eines ästhetischen Rahmens gezeigt hätte, dann wäre allerdings die ganze Gewalt auf den Zuschauer geprallt. Er wäre sehr geschockt gewesen und schon beim Verlassen des Kino hätte er alles vergessen. Ich wollte einen Film machen, der zum Nachdenken, zur Aufarbeitung anregt. Ich wollte nicht so sehr den Zuschauer beeindruckend, mich interessierte mehr, gewisse unterschwellig vorhandene Dinge anzutippen.

ORIANA ist ein sehr zarter Film, alles hängt von der Atmosphäre, dem Licht und den Geräuschen ab. Und gerade diese Elemente bestimmen und zügeln die Leidenschaft. (...)

*Frage:* ORIANA ist ein im wesentlichen weiblicher Film, in dem das Männliche nur auftaucht, um sein Scheitern zu zeigen. Das Scheitern der übermäßigen Macht des Patriarchen und das Scheitern der Unterwürfigkeit und Schwäche des Bruders und gleichzeitig Geliebten.

*Frage:* Ich bin eine Frau, und ich wuchs zwischen diesen beiden Extremen des Männlichen auf: Tyrann oder Unterwerfener. Ich denke, das der venezolanische Mann eines dieser beiden Extreme ist, niemals jedoch in der Mitte steht.

In ORIANA ist Sergio ein sehr ratloser junger Mann, ein Bastard, kein schlechter Typ zwar, aber er gehört nicht zur Familie, jemand, der sich in der Welt nicht zurechtfindet. Dies macht ihn in jeder Weise manipulierbar. Sowohl der Vater als auch die Tochter erreichen tatsächlich, daß Sergio das macht, was sie von ihm wollen. Und er ist auch der erste, der die Folgen des Inzestes tragen muß.

*Frage:* Und wie kann sich Ihrer Meinung nach die venezolanische Frau in ORIANA wiederfinden?

*Torres:* Das ist eine ziemlich schwierige Frage, und ich möchte deshalb noch einmal auf die archetypischen Personen zurückkommen. Ich glaube nicht, daß Oriana die venezolanische Frau schlechthin darstellt, ebensowenig wie der Vater die Verallgemeinerung des venezolanischen Mannes ist. Aber ich denke doch, daß Oriana eine Art von Frau ist, die es in Venezuela gegeben hat. In unserem Land gab es zwei Typen von Frauen: die rückständig gehaltenen, die sich immer selbst Zwänge auferlegten, lenkbar und unterwürfig waren. Und auf der anderen Seite gab es eine Art von Frauen, die sich trotz allen Drucks, der auf ihnen lastete, auflehnte. Wir haben alle einmal von einer 'sonderbaren' Tante reden hören, die charakterstark und exzentrisch weitgehend das tat, was sie wollte, und deren Leben sich von dem unserer Mütter doch ziemlich unterschied. Es waren Frauen, die sich auflehnten, wenn sie vielleicht auch manchmal nicht recht wußten, wie sie ihre Verweigerung der Anpassung an die vorgegebenen Verhältnisse ausdrücken sollten. Zu diesem Typ von Frau gehört Oriana. Sie lehnt sich gegen

das Tabu des Inzestes auf, gegen die väterliche Autorität, und sie wird zur Mithelferin des Mordes an ihrem Vater. Die Zurückhaltung der erwachsenen Oriana ist nur der Preis, den sie für die Übertretung der Verbote in ihrer Jugend zahlen muß. Es bleibt schließlich für niemand ohne Folgen, mit dem Bruder zu schlafen, einen Sohn aus der inzestuösen Verbindung zu haben, und den Vater zu töten.

Aus einem Interview mit Fina Torres von Omar Mesone, in: Encuadre, Nr. 5, Caracas 1985

### Biofilmographie

Fina Torres, geb. am 9. 10. 1951 in Caracas. Studium der Grafik und des Journalismus. 1973 Beginn des Filmstudiums am IDHEC in Paris. Später Buch und Schnitt von verschiedenen Spielfilmen für FR 3. Kulturelles Programm für kolumbianische und venezolanische Fernsehsender.

Filme:

1978 *Del otro lado del sueño*, ein mittellanger Film über Véronique Sanson

1985 ORIANA

## PEQUEÑA REVANCHA

### Kleine Rache

Land	Venezuela 1985
Produktion	Jorge Gherardi, Gustavo Rosario, Asdrúbal Hernández, José Gregorio Aular, Alfredo Anzola
Regie	Olegario Barrera
Buch	Olegario Barrera, Laura Antillano, nach der Erzählung 'Der Aufsatz' von Antonio Skármeta
Kamera	Alfredo Anzola, Carlos Briceño, Jorge Naranjo
Schnitt	Olegario Barrera, Marisa Bafile
Musik	Alfonso Montes, Irina Kircher
Ton	Armando Silva, José 'Cheo' Rodríguez, Mario Naoza
Darsteller	Eduardo Emiro García, Elisa Escámez, Carlos Sánchez, Pedro Durán, Carmencita Padrón, Yoleigret Falcón, Cecilia Todd, Héctor Campobello, Hazel Rojas, Runi Armando Vivas, Argenis Giménez, Héctor Javier Coello, Olga Marina Irazuquin
Format	35 mm, 1 : 1.66, Farbe
Länge	93 Minuten

### Zum Inhalt

Pedro ist zwölf Jahre alt. Er hat Freunde unter den Erwachsenen wie Gustavo, den Mechaniker, und er hat eine Verlobte, denn Matile hat ihn schon um einen Kuß gebeten. Außerdem hat er seinen Hund Rocky. Er stellt viele Fragen, und das kann in dem Dorf, in dem er lebt, sehr gefährlich werden, besonders, nach-

dem sie den Vater von Daniel, seinem Freund, und den Lehrer Pedroza verhaftet haben, und seit einige Militärs in die Schule kamen und ihnen auftrugen, einen Aufsatz mit dem Titel 'Was macht meine Familie am Abend' zu schreiben. Ein Kollaborateur der Militärs überfährt Pedros Hund; tief betroffen durch den Tod von Rocky, beschließt Pedro, es ihnen, zusammen mit seinen Freunden und bei der erstbesten Gelegenheit, heimzuzahlen: eine Rache, die am Anfang sehr klein erscheint.

### Filmen mit Kindern

#### Interview mit Olegario Barrera von Rodolfo Graziano

*Frage:* Kommen denn alle Kinderdarsteller aus dem Dorf, in dem die Geschichte spielt?

*Barrera:* Die Kinder sind alle aus dem Dorf, außer einem aus Punto Fijo. Die meisten gehen auch in die Schule, die im Film vorkommt. Der Hauptdarsteller Eduardo Emiro wohnt in einer Siedlung, die drei Minuten vom Dorf entfernt ist.

*Frage:* Wie bist Du auf ihn gekommen?

*Barrera:* Ich fuhr vor den Dreharbeiten in das Dorf, um einige Tonaufnahmen im Ateneo von Punto Fijo zu machen. Ich wollte den Film von Anfang an nicht mit Kindern machen, die schon schauspielerische Erfahrungen hatten oder sogar bereits im Fernsehen aufgetreten waren. So habe ich nach und nach eine kleine Gruppe von Kindern ausgewählt, und Eduardo Emiro war der letzte, den ich fand. Die Schuldirektorin erzählte mir von einem Jungen aus einer anderen Siedlung, der weit über die anderen herausragte. Trotz seines Alters habe er ein sehr sicheres Auftreten und großes Selbstbewußtsein und außerdem sei er sehr intelligent. So lernte ich ihn also kennen, machte ein paar Proben mit ihm und merkte sofort, daß er genau der richtige war.

*Frage:* Wie alt war er, als der Film gedreht wurde?

*Barrera:* Zwölf Jahre, jetzt ist er vierzehn, schaut aber ein bißchen jünger aus.

*Frage:* Wie hast Du mit den Kindern gearbeitet?

*Barrera:* Ich habe immer mit allen Kindern zusammen in einer Gruppe gearbeitet. Zuerst aber versuchte ich, eine freundschaftliche und vertrauensvolle Beziehung aufzubauen. Diese Vorarbeiten bestanden abwechselnd aus Spielen, Gesprächen und Proben.

*Frage:* Wie lange dauerte diese Phase?

*Barrera:* Das zog sich so über 2 - 3 Wochen vor Beginn der Dreharbeiten hin. Als wir dann anfangen zu drehen, waren wir eine richtige Clique geworden, die Dreharbeiten waren dann eher wie ein Fest.

*Frage:* Haben die Kinder das Drehbuch auswendig gelernt?

*Barrera:* Ja, alle Rollen waren im Drehbuch festgelegt, einigen fiel es ziemlich schwer, alles zu behalten. Ein paar Mal haben wir es dann so gemacht, daß die Kinder das, was im Drehbuch stand, mit ihren eigenen Worten ausdrückten.

*Frage:* Gab es einen besonders schwierigen Moment während der Dreharbeiten, an den Du Dich erinnerst?

*Barrera:* Die Szene, in der die zwei kleinen Hauptdarsteller im Lager hinter dem Geschäft sind, und sie sich zu verlieben beginnen, war im Drehbuch eigentlich 'gewagter'. Aber in den vorhergegangenen Proben hatte ich gemerkt, wie weit ich gehen konnte, damit sich die Kinder noch gut fühlten und es natürlich wirkte. In der Szene mit dem Kuß zum Beispiel, war ein erster Kuß auf die Backe und dann ein zweiter Kuß, der fast die Lippen berühren sollte, vorgesehen. Aber im Verlauf der Dreharbeiten merkte ich, daß dies nicht notwendig war, und so habe ich die Szene schließlich so gelassen, wie sie heute ist. Ich wollte auch die Unschuld, die der Film ausdrückt, nicht gefährden. Ich weiß, daß die Zuschauer bei dieser Szene eigentlich etwas anderes erwarten, aber dann kommt er und gibt ihr einen Kuß auf die Backe, einfach so, und ich glaube, das ist das beste.

Aus einem Interview mit Olegario Barrera von Rodolfo Graziano, in: Encuadre Nr. 6, Caracas 1986,

## Biofilmographie

Olegario Barrera, geb. 1947 in Spanien, auf den Kanarischen Inseln. Kunst-, Theater- und Filmstudium in Caracas zwischen 1964 und 1973.

Filme:

- 1971 *El maletín*, Kurzfilm  
*El levante*, Kurzfilm
- 1972 *Cañonero*, Kurzfilm
- 1973 *Expediente 1972*, Kurzfilm
- 1974 Produktion von *La escuela de Caracas*, Dokumentarfilm von Josefina Acevedo
- 1975 Kameraassistent bei *Todos los días un día*, Dokumentarfilm von Roque Zambrano
- 1976 Produktion, Ausstattung und Schnitt von *Fiebre*, Spielfilm von Juan Santana  
Schnittassistent bei *Los muertos si salen*, Spielfilm von Alfredo Lugo
- 1977 Produktionsleiter und Cutter von *Se solicita muchacho de buena presencia y motorizado con moto propio* von Alfredo Anzola
- 1979 Regieassistent und Cutter von *Manuel*, Spielfilm von Alfredo Anzola
- 1980 *El monstruo de un millon de cabezas*, Kurzfilm
- 1981 Produktionsleiter von *Manao*, Spielfilm von Solveigh Hoogesteijn
- 1980/ Dozent für Regie an der Universität Simón Bolívar  
81
- 1982 Regieassistent und Cutter von *Coctel de camarones*, Spielfilm von Alfredo Anzola
- 1983 *La Flojera*, Kurzfilm
- 1985 PEQUEÑA REVANCHA, erster Spielfilm
- 1986 Produktionsleiter von *Macu*, Spielfilm von Solveigh Hoogesteijn

## POR LOS CAMINOS VERDES

### Auf den grünen Pfaden

Land	Venezuela 1984
Produktion	Cinematográfica Macuto Antonio Llerandi, Luis Rosales
Regie	Marilda Vera
Buch	Milagros Rodriguez, Marilda Vera
Kamera	Carlos Tovar, Miguel Curiel
Schnitt	Armando Valero
Ton	Josué Saavedra
Musik	Ruben Blades
Ausstattung	Maria Adelina Vera

Darsteller

Jorge Canelón, Joel Escala, Alberto Acevedo, Yulay Sánchez, Pablo Masabet, Ricardo Salazar, Carlos J. González, Carlos Julio Ramirez, Lucila d'Avanzo

Format 35 mm, 1 : 1.85, Farbe  
Länge 93 Minuten

## Inhalt

Der Kolumbianer Palenque kommt über die Flüsse nach Venezuela zusammen mit anderen, die wie er dem trügerischen Wunschbild eines besseren Lebens in unserem Land nachlaufen. Den ersten Teil der Reise legen sie in einem zerbrechlichen Boot zurück. Der Fluß fordert ein erstes Opfer, als Rubén aus dem Boot fällt und ertrinkt, nachdem es gegen einen Felsen geschleudert ist. Sein Tod wird Palenque prägen, der sich das Bild seines verstorbenen Freundes immer wieder ins Gedächtnis ruft. In Caracas angekommen, versucht er zunächst auf ehrliche Weise sein Überleben durch unterbezahlte Arbeiten zu sichern. Die Freunde dagegen haben es mit illegalen Geschäften wie Drogenhandel und Schmuggel inzwischen zu Wohlstand gebracht. Geplagt von dem vermeintlichen Erfolg seiner Weggenossen und seinem eigenen Versagen, investiert Palenque 10.000 Bolivar aus einem Spielgewinn in den Schmuggel von Musikautomaten nach Kolumbien. Das Geschäft schlägt jedoch fehl und Palenque, der jetzt noch ärmer ist als vorher, wird Zeuge des Niedergangs seines Neffen Juan und seiner Verlobten Rosa. Als Rosa weggeht, und Mafiosi Juan ermorden, verläßt Palenque verzweifelt Caracas und wird schließlich wieder von der Flußlandschaft des Anfangs aufgesogen.

## Ein Film über das Imigranten-Problem

Ganz sicher ist Marilda Veras erster Spielfilm vor allem wegen seines Themas interessant, das im Film in gewisser Weise tabuisiert worden ist: man hört zwar Witze und eher gutmütige Spötleien in den Medien, vereinzelt bricht auch die Fremdenfeindlichkeit aus jemanden heraus, die normalerweise von der venezolanischen Gesellschaft verdeckt wird. Insgesamt jedoch setzt sich die große Mehrheit nicht mit diesem so wichtigen sozialen Phänomen der Einwanderung auseinander. Eine ausführlich Studie über das Thema überlassen wir lieber den Soziologen; aber wir wollen doch darauf hinweisen, daß die Entwicklung der venezolanischen Gesellschaft seit den 50er Jahren entscheidend von der Einwanderung geprägt wurde. Die venezolanischen Filme haben sich, wenn ich mich nicht ganz täusche, bisher auf die gelegentliche Karikierung von Italienern beschränkt. Mit POR LOS CAMINOS VERDES geschieht zum ersten Mal eine umfassende und direkte Annäherung an die ohne Zweifel größte und den Venezolanern (wegen ihrer meist einfachen Herkunft) am nächsten stehende Gruppe unter den verschiedenen Nationalitäten, die nach und nach in das Land kamen: die Kolumbianer.

Die erste lange Bildfolge wirkt wie ein dramatischer und sogar poetischer Vorspann, der die Verlassenheit, die Naivität und ursprüngliche Grausamkeit von Menschen zeigt, die in einer ihnen unbekanntem Welt zu überleben versuchen. Diese Bilder verleihen der Erzählung durch ihren Ernst und ihr melancholisches Angstgefühl eine starke Spannung, die den Film trotz seines manchmal etwas sprunghaften Verlaufs trägt. In diesen Szenen entsteht auch ein bestimmtes Bild des unbekanntem Venezuelas, unseres Landes, das eine große Ähnlichkeit mit jenem weit entfernten Land – wiederum unserem Land – besitzt, das vielen verzweifelten, entwurzelten und irregeleiteten Venezolanern ebenso gleichgültig und abweisend gegenübersteht.

Ambretta Marrosu, in: Cine-oja Nr. 1, S. 4, Caracas, Sept. 1984

## Biofilmographie

Marilda Vera Hernández, geb. 11. 9. 1951 in Großbritannien. Fotografie- und Grafikdesign-Studium in Caracas, Ausbildung in Fernsehregie und -produktion bei der BBC London, Regie-Studium am IDHEC in Paris.

#### Filme:

- 1976 *La maleta*, Kurzfilm  
*Monsieur Martin*, Kurzfilm
- 1977 Regieassistentin bei *El recurso del método*, Spielfilm von Miguel Littin
- 1978 *La luna no es pan de horno*, Kurzfilm  
Produktion von *La viuda de Montiel*, Spielfilm von Miguel Littin
- 1984 POR LOS CAMINOS VERDES, erster Spielfilm
- 1986 Schauspielerin und Produzentin von *A la salida nos vemos*, Spielfilm von Carlos Palau, mit dem sie verheiratet ist.

## TRES POR TRES

### Drei mal drei

Land	Venezuela/USA 1986
Produktion	Calógero Salvo
Produktionsleitung	Dennis Schmeichler
<hr/>	
Regie	Calógero Salvo
Buch	Calógero Salvo, Suzanne Mailloux
<hr/>	
Kamera	Martin Schaer
Videokamera	Vicente Franco
Schnitt	Calógero Salvo
Ausstattung	Claude Salzberger
Ton	Ivonne Deasy
Musik	Frank Harris, Maria Márquez
<hr/>	
Darsteller	Ricardo Isidro, Sharon Sodek, Wes Smith
<hr/>	
Format	16 mm, Farbe
Länge	82 Minuten

#### Zu diesem Film

Dieser erste Spielfilm von Calógero Salvo fällt völlig aus dem Rahmen des venezolanischen Kinos: er ist in San Francisco gedreht worden, dort wo Salvo ein Filmstudium absolvierte, und er ist deshalb von Elementen der US-amerikanischen Westküstenkultur geprägt; andererseits ist er in seiner Erzählweise sehr viel experimenteller als die meisten, eher traditionell gestalteten Filme Venezuelas. In seiner ästhetischen Suche steht er Jacobo Penzo und Diego Rísquez nahe, die sich ebenfalls nicht mit den filmischen Konventionen begnügen, allerdings ganz andere formale Wege gehen.

Drei Porträts mischt Salvo zu dem aufregenden Bild dreier Freunde in San Francisco: Ricardo, ein homosexueller Exilkubaner, Sharon, eine geschiedene Designerin, und Wes, ihr Sohn, ein Student. Er untersucht ihre Verhaltensweisen, ihren persönlichen Hintergrund, ihre Vorurteile und ihre ungewisse Zukunft, wobei sich Wirklichkeit und Illusion genauso verflechten wie die Videosequenzen, die Spielszenen und die *cinéma-vérité*-Technik. Ein Experimentalfilm, den es so in Venezuela nicht gibt.

#### Kritik

Mit DREI MAL DREI geht Calógero Salvo direkter an ein Thema heran als in seinen früheren Filmen und begibt sich auf die Suche nach psychologischen Hintergründen. Er verläßt die Position des objektiven und distanzierten Beobachters herkömmlichen Materials und taucht in die existentielle Problematik seiner Personen ein. Dabei dient ihm das Video als Instrument der Annäherung an das Innenleben, das Fernsehen dagegen ist das äußerliche, entfremdende Element in einer der ersten Szenenfolgen des Films. Das Kino schließlich verbindet diese beiden Spielarten: das private und nach innen gekehrte und das stereotype Bild, das die Massenmedien verwenden.

Die Hauptpersonen sind Ricardo, ein junger Homosexueller, der aus Kuba geflohen ist, Sharon, eine geschiedene Grafikdesignerin und ihr Sohn Wes, ein Student. Die drei leben in San Francisco und werden im Kontext einer Familienchronik vorgestellt. Sie schwanken zwischen der starken Bindung an die Familie und dem Wunsch, von ihr unabhängig zu sein. Sie leben in einer Gesellschaft, die es ihnen trotz der so groß verkündeten Liberalität nicht erlaubt, ihren alltäglichen Wunsch nach individueller Freiheit vollständig zu verwirklichen.

Es sind nicht professionelle Schauspieler, die sich auf ein Abenteuer einlassen, ähnlich dem von Morel, einer Figur bei Adolfo Bioy Casares. Morel erfindet jene wunderbare Maschine, 'die fähig ist, getrennte Wirklichkeiten zusammenzubringen', ein ewiges Traumbild. Die Einladung Calógeros ist nicht weniger ungewöhnlich, wenn er drei Personen, die sich bisher noch nicht kannten, in einer gemeinsamen Aktion verbindet, die erst im Moment der Entstehung des Films Sinn und Zusammenhalt bekommt.

Die kleine Geschichte ist vielleicht gar nicht so wichtig, sondern vielmehr die visuelle Ausdruckskraft des Films. Die Bilder sind ständig angefüllt mit audiovisuellen Geräten wie Recordern, Videogeräten und Fernsehern, die dem gewöhnlichen Mitglied der industriell und technologisch hoch entwickelten Gesellschaften zur Verfügung stehen.

Die Menschen bestehen darauf, sich ständig zu verdoppeln, ein Symptom hochgradigen Narzissmus', Exhibitionismus' und auf sich selbst bezogener Erotik. Dies charakterisiert die Bewohner der großen Weltstädte, die unter deren Anonymität und unterdrückender Einsamkeit leiden.

Die Ebenen der Wahrheit und der Illusion vermischen sich mit der absichtlichen Unvollkommenheit des filmischen Aufbaus. Man könnte dies als Umkehrung der Vorgaben von Dokument und Fiktion deuten, in der Absicht, den Zuschauer die Dreidimensionalität auf der Leinwand unmittelbarer spüren zu lassen, als die Nähe der Körper und Stimmen.

Christiane Dimitriades, in: *Imagen*, Nr. 100 - 23, Caracas, Oktober 1986, S. 36

#### Biofilmographie

Calógero Salvo, geb. 2. 10. 1955 in Caracas. Studium der Werbung und des Journalismus in Caracas, Studium der Sozialwissenschaft und des Films in San Francisco.

#### Filme:

1981 *El intruso*, Kurzfilm

*Alerta*, Kurzfilm

*3 tiempos*, Kurzfilm

*Sin título*, Kurzfilm

1982 *Juan Felix Sánchez*, kurzer Dokumentarfilm über einen Volkskünstler

1984 *La guajira*, einstündiger Dokumentarfilm über den Überlebenskampf der Guajiros

1986 TRES POR TRES, erster Spielfilm