

n.1 septiembre 1984 bs.5

1984. El consumismo colonizado frente a la búsqueda cultural del país: el cine nacional se bifurca.

OPERACION CHOCOLATE

Entre otras muchas cosas la telenovela nacional le ha legado a nuestro cine un esquema narrativo ágil y eficaz: la peculiar relación que ésta establece entre la línea argumental central y las subtramas subordinadas. Lo peculiar es la laxitud de esos vínculos —a veces la simple y llana yuxtaposición— que permite incluir en su unidad dramática las más variadas y disímiles temáticas. Ello cumple una función primordial —exterior al arte de contar, atinente al arte de vender—: atender en un solo mensaje a los más diversos estratos del público —subtramas para marginales, para abuelas, para zagaletones...— que encuentran en cada uno de esos espacios demarcados sus particulares empatías, multiplicándose así el efecto expansivo del mensaje/mercancía.

Homicidio culposo, por ejemplo, como bien lo señala A. Marrosu, tiene dos almas, dos historias, dos tonos, dos públicos. Dos por el precio de una. Multiclasista como el Metro, cuenta una historia relativamente sofisticada para esa ciudad cuya capital es el malhadado Ateneo de Caracas y otra, la de un policía revirado, para los demás, para la otra urbe. Pero esto no es nuevo, sus orígenes son los orígenes mismos del reciente cine venezolano que tanto ha abrevado en nuestra ya larga y siempre estelar y siempre vendedora tradición telenovelesca. Por lo demás, Abraham Moles lo ha dicho con precisión, la estructura "en mosaico" es una de las formas fundamentales de la cultura de masas.

Operación chocolate es un film para toda la familia, al parecer el primero en el país que se propone tan laudable finalidad. Ahora bien, esa expresión puede tomarse en más de un sentido. En primer lugar en el sentido en que *Le petit prince* puede ser disfrutado al unisono por todas las edades. Incluso hasta se podría decir que todo arte legítimo es para toda la familia, al menos si le creemos a tipos como Herbert Marcuse o Roland Barthes que hacen de la fruición estética una suerte de éxtasis salvaje, asociar, erótico y lúdico que tiene que ver más con la espontaneidad del infante que con la seriedad de los adultos (lo cual, por supuesto,



Operación Chocolate de José Alcalde: Una historia infantil para el adulto que todos los niños llevan dentro.

no quiere decir que se deban amenizar las piñatas con música de Wagner o dormir al lactante con lecturas del Ulises). Pero **Operación chocolate** es para toda la familia en otro sentido. En el sentido del club social donde papá y mamá tienen sus espacios bien separados —dominó y gimnasia— de aquéllos de los chicos —piscinas y bicicross—. A cada quien lo suyo. Lo que separa en el film son las gruesas paredes de un supermercado de lujo. Adentro los muchachos, una historia infantil estereotipada, mezcla de Pancho Mandefuá y Las travesuras de dos pilluelos, que no puede tocar sino el adulto que todos los niños llevan dentro. Lenta, monótona, pobre argumentalmente, reiterativa, con un suspenso que se sofoca a los cinco minutos de iniciado. Afuera otra historia, para los mayorcitos, bien a lo cine venezolano: popurri de chistes, típicos pro quos, despliegue de personajes rápidos y otras cosas gruesas y conocidas.

Claro, al final hay que sintetizar el asunto, hay que jugar un momento el

juego de la coherencia olvidada. La síntesis es literalmente desastrosa: una suerte de destrucción generalizada y gratuita que en nada se corresponde a los noventa minutos precedentes. Seguramente no existe en el cine una teoría de finales como en el ajedrez pero por lo menos debe existir esta regla: el fin termina una historia y no puede ser un agregado imprevisto e impensado como es en este caso. Quer- rer entonces terminar a lo Jean Vigo o a lo Lindsay Anderson lo que no es sino melindre y pachanga es, digamos, un desaguisado.

Fernando Rodríguez

OPERACION CHOCOLATE. Venezuela, 1984. Dir.: José Alcalde. Prod.: Pancho Toro para Casanova 83. Guión: Gustavo Michelena. Fot.: Miguel Curiel. Son.: Josué Saavedra. Mont.: Mariana Piekarsky. Mús.: Guillermo Carrasco. Int.: Amílcar Rivero, Alexandra Rodríguez, Cayito Aponte, Nicolás Curiel, Ramón Hinojosa, Freddy Galavis, Kiko Mendive.

HOMICIDIO CULPOSO

Sentimientos arcaicos habían ido erigiendo un molesto prejuicio (molesto porque hoy en día a uno no le gusta tener prejuicios) contra la idea misma, ampliamente promocionada, de hacer una película sobre la muerte trágica y reciente del joven teatrero Marco Antonio Etedguy, utilizando por añadidura la actuación de unos cuantos protagonistas del suceso real. La idea sugería un aprovechamiento cinico que sólo la obra, con dificultades, pareciera poder minimizar. Pero nuestro malestar se desvaneció al comenzar la proyección: todo resbalaba en ella sin el menor escozor, agradable y ajeno. ¿Qué podía tener que ver con Marco Antonio Etedguy?

El esquema de **Homicidio culposo** corresponde a un modelo conocido y probado durante unos cincuenta años por la novela policiaca norteamericana y su derivado cinematográfico. Un modelo cuyo atractivo se fundaba, en sus mejores ejemplos, en la combinación entre una intriga ingeniosa (derivada a su vez de la tradición del policial inglés) y la presencia de un personaje a la vez cotidiano e intenso, es-



Homicidio culposo de César Bolívar: El subtema truculento de la cárcel femenina.

céptico y moral, ágil, fuerte, astuto y meditabundo, pesimista e idealista, y agobiado por la soledad, la mala alimentación y el alcohol: el detective privado. Este Virgilio de gabardina y sombrero ladeado conducía al lector, o al espectador, por los caminos de un infierno poblado de aventureros y miembros de la alta sociedad, marcados a la par por la avidez de dinero, los vicios, el sadismo y la falsedad. El sexo, desviado o reprimido, establecía al interior de las historias una corriente subterránea que atravesaba a todos los personajes, incluyendo al amargado detective. Y dentro de la fórmula aparecía, extrañamente viva, la "otra cara de América".

Homicidio culposo, cuyo guionista principal es sin duda un diligente estudioso de las formas dramáticas que van desde la ópera italiana hasta la serie televisiva "El precio del deber", es una imitación excéntrica de ese modelo.

En primer lugar, tenemos al detective con sus dos características princi-



El simulacro de los celos: Homicidio culposo.

países: atractivo personal y situación de inferioridad en la escala social, no por falta de nobleza sino por falta de dinero. La primera característica se obtiene drásticamente seleccionando como intérprete a uno de los galanes predilectos de la telenovela. La segunda, mediante el siguiente acopio de atributos: policía de a 2.800 bolívares mensuales (con los cuales se viste muy bonito, vive en un apartamento clase B y mantiene a una mujer coquetona y perezosa), afán justiciero (del último tipo TV-USA, cuya máxima expresión está en arrogarse funciones que corresponden a otro) y mala suerte (la mujer lo encornuda, los narcotraficantes se le escapan, los soplonces se le caen acribillados, resuelve el caso después que lo han botado y se lo llevan preso justamente cuando ha encontrado a la amante ideal). Huelga decir que, trabajado en clave de comedia, falto de credibilidad en su situación y determinado por factores puramente azarosos, nuestro Virgilio no logra enseñarnos nada, ni sobre los tormentos de los condenados ni sobre el infierno propiamente dicho, que debería ser, se supone, alguna porción de Venezuela.

En segundo lugar, tenemos el crimen, con su intriga y su desenlace. Aquí las imbricaciones sociales, evidentes en el modelo, son inexistentes o, si se quiere, establecidas a duras penas entre dos grupos minoritarios que además se pueden definir sólo a partir de niveles diferentes de la realidad social: la gente de teatro y los homosexuales. Lo que quedaría en la trama misma sería la ocasión de profundizar un drama psicológico, hecho visible por el acontecer repentino de una tragedia. Pero se daba al mismo tiempo la oportunidad de desarrollar el subtema truculento de la cárcel femenina, y nuestro alegre guionista se dispara por allí, desarrollando toda una historia agregada que de paso permite adelantar el discurso contra la homosexualidad y culminar con un vistoso golpe de escena. Mientras tanto, de la intriga original se pierde completamente la pista y el desenlace respectivo sólo es telón de fondo de las comiquerías del ingenio "detective".

Pero las incongruencias propiamente narrativas constituyen todavía un problema menor frente a la dicotomía que quebranta todo el film. Puesto que

estamos ante dos historias, dos géneros de ficción y por lo tanto dos tonos, o sentimientos, vinculados de manera forzada e incapaces de culminar en una significación común. Ya aludimos a la ineficacia del personaje del detective con respecto a su modelo. Agreguemos ahora que sus características se organizan en una "historia" completa, sin misterios, según una lógica incluso más enhebrada (que no realista, como ya vimos) que la de la "intriga"; que pertenece a un género definido, el de la comedia ligera, y que, como tal, trasmite un sentimiento de simpatía, de mitigación de los problemas y de gratificación que resguarda de las emociones fuertes y de la sedimentación de inquietudes. Es decir, un personaje que originalmente, envuelto en el más completo misterio en cuanto a su vida personal, aportaba una visión ética y la atmósfera cruda del país cotidiano, aquí se convierte en historia paralela, pero sin la connotación de contraste fecundo por el cual tales formas narrativas se justifican.

Porque ¿cuál dialéctica podría producirse entre la historia de un pequeño idealista fracasado y la de unos pequeños idealistas descorazonados? ¿Tendríamos, entonces, la doble demostración de una determinada verdad? También esta última forma pretende alguna suerte de contraste o de complementariedad de los significados, imposibles de encontrar aquí.

En efecto, la intriga policial que debería regir el conjunto trae la crónica tristemente notoria del suceso real: una baqueta olvidada con la carga de pólvora en el cañón de un arcabuz de utilería hace que la primera actriz mate al primer actor. Los agregados, o especulaciones, o "libre desarrollo", producidos por nuestros inalficables guionistas, consisten fundamentalmente en los siguientes elementos: los protagonistas eran amantes y se iban a casar; la homicida es encarcelada y, violada por unas lesbianas, aprovecha la oportunidad que le brinda el montaje de una obra para el festival de teatro penitenciario para hacerse matar por la desalmada principal; la víctima era un ex-homosexual y su amigo peluquero confiesa al final que vio la baqueta metida y no dijo nada, mientras una sombra de sospecha envuelve al

impenetrable personaje del viril director.

Esto de "contar la película" nos pareció indispensable para esta segunda historia, para evidenciar tres cosas: el amarillismo de las coincidencias totales y de las numerosas "insinuaciones" cinemáticamente ajustables a la realidad, favorece la natural disposición humana a disfrutar del escándalo cierto o supuesto, asegurando otra porción de atractivo taquillero a la película, a imitación del que pueden ofrecer los "cangrejos" de Chabaud; la posibilidad de desarrollar una trama psicológica de dimensiones trágicas alrededor de las pasiones secretas de un grupo humano encerrado en peligrosa convivencia se frustra en aras de la astucia comercial; la continua transición de comedia a tragedia conduce a una imposibilidad de canalizar emociones y sentidos hacia una conclusión cualquiera, obteniendo sólo una serie de excitaciones sin destino.

Voces autorizadas han descrito la esquizofrenia como una grave escisión entre el sentir y el pensar. Con **Homicidio culposo** tenemos la inconciliable entre afectos humanos y astucia codiciosa. El resultado, en ambos casos, es la enajenación de la realidad.

Ambretta Marroso

HOMICIDIO CULPOSO, Venezuela, 1984. Dir.: César Bolívar. Prod.: Cinearte C.A. Guion: C. Bolívar, José Ignacio Cabrujas. Fot.: C. Bolívar. Mús.: Francisco Molo. Int.: Jean Carlo Simancas, Elba Escobar, Javier Vidal, Yanis Chimaras, Julie Restifo, José Simón Escalona, Luis Rivas, Yajaira Paredes, Gioconda Parra, Carlos Olivier, Loly Sánchez.

EL ILUMINADO

El **Iluminado** es la historia de la destrucción de Ignacio. Un campesino, en el que persisten concepciones y modos de vida característicos del medio rural, el trabajo manual, el caserío, los animales que permiten comer, la familia, al que se superponen elementos urbanos, la moto, el sindicato, los conocidos del pueblo cercano, el vendedor de muebles ambulante. Un campesino aún relativamente integrado a un en-

torno natural y social peculiar. Pero el sentido de la vida de Ignacio, más allá de la supervivencia y la reproducción, se le da su capacidad de creación, en este caso sus facultades curativas, en parte provenientes de su conocimiento de las hierbas, en parte de un poder mental, mágico o parapsicológico según se quiera. Hay un segundo protagonista, Alambrito, un mago prestigitador de carretera, de un vago origen popular, que mezcla la discursividad inagotable con la habilidad manual, pero también con su capacidad mágica o parapsicológica, que se reduce en este caso a la facultad de hacer bailar una muñequita de trapo. Ignacio y Alambrito se reconocen en su capacidad creativa hermana y se hacen amigos. El drama se pone en marcha cuando Ignacio se entera de que el caserío va a ser destruido para dejar paso a una urbanización. Ignacio abandonará su entorno en busca de otra solución, pero sólo recibirá explotación, desconfianza y violencia que irán destruyendo su interioridad. El caserío arrasado y la familia perdida terminan por desquiciarlo y lo veremos en la escena final, enloquecido, cubierto de barro, perseguido por un tropel hostigante de muchachos.

Pero la anécdota del aniquilamiento de la identidad personal y cultural de Ignacio no se da en forma esquemática en el relato de Guédez. Por el contrario, está muy escondida en un mundo fenoménico de una notable riqueza expresiva, donde la licencia poética juega con el detalle realista en la creación de atmósferas y situaciones ejemplarmente construidas. Guédez configura las escenas, en muchos casos, con largas tomas que se desarrollan casi siempre en movimiento. Una alternativa de montaje especialmente apropiada para la construcción de atmósferas, donde no se producen grandes acontecimientos y lo importante es la tonalidad como generadora de connotaciones, muy distante de la frenética alternabilidad telenovelistica que parece la constante expresiva de muchos films nacionales del último periodo. Este tipo de construcción exige una puesta en escena y un registro ricos y cuidados, que Guédez logra alcanzar continuamente. En este sentido habría que indicar un buen nivel de interpretación general, en el que resalta As-

El **Iluminado** de Jesús Enrique Guédez: La curación de la italiana como encrucijada grotesca del proceso de desidentificación.





Alambrito, el compañero: *El Iluminado*.

drúbal Meléndez, que soluciona con eficacia un difícil personaje totalmente introvertido y que casi no habla, una excepcional ambientación, de la que es ejemplo la casa del italiano llena de muebles y objetos que constituyen un discurso terrificante sobre el consumo popular inducido como modelo de vida para unos seres totalmente aculturados, redoblando además la temática esencial del film, y el uso de la cámara en movimiento, conjugada con el estudiado desplazamiento de los actores, con notables resultados en algunas escenas como la de la curación de la poseída de Mariara o la de Ignacio, que se adentra en el mar, en las que la cámara sigue, gira, se aproxima o aleja, con un admirable y preciso ajuste continuo de las escalas y los encuadres. Es cierto que hay momentos donde evidentemente el nivel del film decae: la única escena de "acción", cuando el jeep hace caer la moto de Ignacio por un barranco, es muy poco convincente; la risa nerviosa del hacendado llega a ser estridente; y la introducción del personaje de Ignacio habría ameritado un poco más de ese tiempo que Guédez, muy justamente, no tiene temor de prodigarle a las otras secuencias. Pero son imperfecciones que no afectan el alto nivel cualitativo del conjunto del film, bastante excepcional en la producción venezolana y que sólo la ignorancia o la mala fe han podido calificar de deficiente en algunas críticas de prensa.

En un Seminario realizado en la ANAC hace algún tiempo, Carlos Azpúrua y Oscar Lucien presentaron una ponencia, "Cine y Resistencia Cultural", en la que la reflexión se centraba en el planteamiento de un cine documental "que se proponga indagar en la identidad de los venezolanos y... se postule como un bastión de resistencia cultural", como "instrumento de síntesis de las experiencias de lucha del pueblo y de intervención en un proceso que nos convertirá a todos en los principales protagonistas de nuestro destino". Un antecedente del concepto de resistencia cultural puede encontrarse en los trabajos de Esteban Emilio Mosonyi recogidos en el libro "Identidad Nacional y Culturas Populares", 1982, donde se formula como la oposición al fenómeno de "la desidentificación y de la despersonaliza-

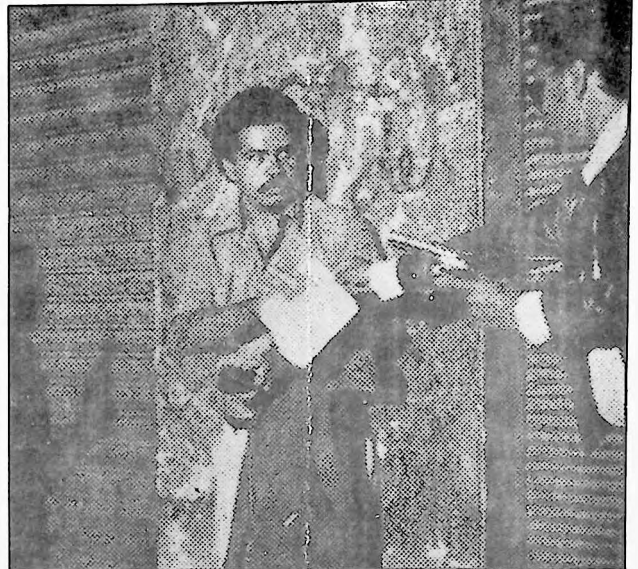
ción... (resultante) de una penetración cultural abrumadora... (tendiente a) perpetuar la dependencia económica y política del país... a través de la desnaturalización de la cultura del país dependiente y de la destrucción sistemática de la cohesión y de los lazos de solidaridad internos, a través de un desgaste de la identidad hábilmente inducido", mecanismos puestos en juego "por parte de las fuerzas más reaccionarias del imperialismo de viejo cuño" y, podría añadirse, de sus representantes venezolanos, como lo evidencia, por citar un solo ejemplo, la colección de cuñas "Sea un buen ciudadano" transmitida profusamente por Venecisión.

Jesús Enrique Guédez viene practicando esta modalidad de cine desde su primer corto *La ciudad que nos ve*, 1966, con la peculiaridad de insertar en sus trabajos ciertos elementos de ficción que progresivamente han pasado a ser dominantes, como sucede con su primer largo *El Iluminado*. Pero aquí la inserción de la ficción sobre el documento tiene como función la exploración de una vía de expresión distinta a la del documental de resistencia cultural, aún cuando las intenciones y objetivos sean los mismos. La ficción le permite a Guédez crear un mundo concreto que liberándose de lo accidental y lo aparente densifica lo necesario y lo esencial, alcanzando un nivel de trascendencia y generalización difícilmente loggable en el documental, obligatoriamente ceñido a trabajar con un material filmico registrado sobre una realidad histórica, cargada con su total singularidad. En este caso *El Iluminado* no es la historia de uno de esos innumerables locos que deambulan su atroz miseria en cualquier lugar del país, como resultado último del proceso de desidentificación, sino la historia de todos ellos. Pero no sólo es la historia de todos ellos sino la posible historia de todos los venezolanos que midan su relación con el mundo en términos distintos a los del ejercicio del poder, la acumulación monetaria y el consumo.

Alfredo Roffé

EL ILUMINADO. Venezuela, 1984. Dir.: Jesús Enrique Guédez. Prod.: Antonio Almeida

El obispo encarna la banalización del poder: *Cangrejo II* de Román Chalbaud.



Por los caminos verdes de Marilda Vera: Una historia de colombianos en Venezuela.

para Cronos Cine. Guión: J.E. Guédez, Julio Jáuregui, Ramón Lameda, María Busing. Fot.: Esteban Courtalón, Eddy León. Son.: Simon Flesler. Amb.: Alfredo Fuenmayor. Mús.: Miguel Ángel Fuster, Ricardo Landaeo. As. dir.: A. Fuenmayor, Luis Rosales. Int.: Asdrúbal Meléndez, Carlos Carrero, Minerva Vila, Irene Inaudi, Julio Jáuregui, Alberto J. Suárez, Antonio Dantona, Dacey Gualdrón, Ana Pantoja, Asunta de Ruso, Bartolomé Cavallo. Lab.: Futuro Films.

CANGREJO II

Los antecedentes de *Cangrejo II* pueden encontrarse en las "crónicas policíacas" o "documentales policíacos". "Documental policial" es el nombre que le dan Borde y Chaumeton a los films "que tienen por características describir una investigación criminal siguiendo uno por uno los documentos de la carpeta policial". (R. Borde y E. Chaumeton. *Panorama del Cine Negro*. Ed. Losange. Buenos Aires, 1958). Esto es exactamente lo que sucede con *Cangrejo II*, basado en el libro "Cuatro crímenes, cuatro poderes" de Fermin Mármol León.

Aunque está vinculado al cine negro, el documental policial sólo tiene en común con éste el hecho de que se comete un crimen.

El cine negro nos muestra una realidad social corrompida, donde el protagonista es, generalmente, un detective privado que se enfrenta a la amoralidad y los excesos de poder de la policía oficial. Es un cine que no muestra, por falsa, la lucha entre el Bien y el Mal, y al derribar este manido esquema hace patente la crisis social y moral que se está viviendo.

Cangrejo II, en cambio, nos muestra una sociedad corrompida, pero no mucho. El Bien y el Mal vuelven a enfrentarse, y, aunque gane el Mal, el mensaje es: vivimos una situación grave, pero no crítica, ya que todavía hay individuos honestos. El Inspector León y los policíacos que trabajan con él son rectos, sinceros, íntegros e incorruptibles, "policíacos de fantasía pueril" (otra vez según Borde y Chaumeton) en los que se puede confiar. Igual que se puede confiar en el Padre Rojas que es tan íntegro como los policíacos y además caritativo, de mente amplia y liberal.

La diferencia entre los documentales policíacos y *Cangrejo II* estriba en que *Cangrejo II* nos informa desde el comienzo del film que es una película de ficción (aunque nosotros sepamos que no lo es), mientras que los documentales policíacos informan que es un hecho verdadero, ocurrido en tal fecha, en tal lugar.

A pesar de esta pequeña diferencia, las demás características se mantienen. El esquema es el mismo: el crimen está considerado desde el punto de vista oficial. Las imágenes nos relatan fielmente la pesquisa. El asesino, sus cómplices y los testigos existen a través de los interrogatorios. Es también nosotros los que nos relatan los interrogatorios, por medio del *flash-back* de rigor, que se nos muestra lo que ni la policía ni nosotros habíamos podido ver. La pesquisa prosigue, se hace la luz. Descubren al asesino.

Ahora bien, los documentales policíacos son películas moralizantes y glorificadoras de la policía, en las que los criminales son aprehendidos, para mayor gloria del sistema. *Cangrejo II*, por el contrario, trata de un crimen con características muy especiales, en el que está vinculado un grupo de poder. Grupo de poder que no puede permitir que su credibilidad se vea afectada porque uno de sus miembros sea un asesino, y que en consecuencia lo rescata de la cárcel.

Resulta contradictorio que un tema de esta naturaleza sea tratado siguiendo el esquema del documental policial. Es un tema de película negra (donde se muestran de una manera directa violencia, ambivalencia moral y corrupción generalizada) tratado de una manera indirecta, que banaliza el planteamiento. El encuentro entre el cura y el obispo, al final de la película, en vez de resultar esclarecedor resulta irrelevante. Las presiones sobre el inspector León son tan sutiles que no parecen presiones. Y salimos del cine con la sensación de que no ha pasado nada.

Claro está, los grupos de poder implicados siguen siendo poderosos, y quizás sea de alabar que alguien se atreva a plantear ciertos temas.

A pesar de la falta de audacia formal, y de la repetición de fórmulas cinematográficas que tienen muchos años, *Cangrejo II* está bien hecha, con un buen guión, un excelente sonido y

unas actuaciones correctas. Desgraciadamente es muy aburrida.

Violeta Rojo

CANGREJO II. Venezuela, 1984. Dir.: Román Chahubaud. Prod.: Gente de Cine. Guión: César Miguel Rondón según el libro "Cuatro crímenes, cuatro poderes" de Fermín Mármol León. Fot.: Ricardo Younis. Son.: José Saavedra. Mont.: José Alcáide. Int.: Miguel Ángel Landa, Eduardo Serrano, Rafael Briceño, Ramón Hinojosa, Enrique Alzugaray, Daniel Alvarado, Esther Borusko, Hilda Blanco, Leonardo Bustamante, Arturo Calderón, Chela D'Gar, Ezequiel Díaz Silva, Iván Feo, Ana María Fernández, Armando Gota, José Sánchez Guillot, Reinaldo Lancaster, Herman Lejter, Oscar Mendoza, Olimpia Maldonado, Bertha Moncayo, Gabriel Martínez, Esther Orjuela, Carlos Omobono, Javier Paredes, Luis Pardi, Pilar Romero, Gina Roberti, Raúl Sicilona, Ricardo Salazar, Francisco Silva, Orlando Urdaneta.

POR LOS CAMINOS VERDES

Marilda Vera, personaje que no había resultado demasiado simpático cuando nuestra alegre comadre prensa, hace unos años, la había aupado como una especie de autora misteriosamente simultánea a Miguel Littin cuando produjo la parte venezolana de la película mejicano-venezolano-cubano-colombiana *La viuda de Montiel*, aparece ahora, afortunadamente, entre los jóvenes realizadores más interesantes del panorama actual.

Indudablemente, este primer largo que nos presenta se hace apreciar sobre todo por el tema que aborda. De cierta manera, se trata de un tema tabú, y no solamente para el cine: a excepción de los chistes e imitaciones bonachonas de los medios radioeléctricos y de dispersos e individuales estallidos xenofóbicos que la sociedad venezolana oculta o minimiza muy oportunamente, un fenómeno social tan importante en el país como la inmigración es ignorado en general a nivel masivo. Dejaremos a los sociólogos un estudio que les compete, pero no sin apuntar el hecho de que la formación social venezolana, a partir de los años 50, ha vuelto a contar con la inmigración entre sus elementos más significativos.

Por los caminos verdes: El amor inseguro del exilio.



Nuestro cine se ha limitado, si la memoria no nos falla, a unas cuantas caricaturas de italianos, pero con **Por los caminos verdes** hay un acercamiento pleno y directo al grupo quizás más numeroso, sin duda el más cercano al venezolano y además mayoritariamente popular, entre los contingentes de diversas nacionalidades que han estado llegando al país. Esta película es una historia de colombianos en Venezuela.

La primera y dilatada secuencia se percibe como un prólogo, dramático e incluso poético, que evidenciando el desamparo, la ingenuidad y la crueldad elemental de unos seres humanos obligados a buscar su sobrevivencia en lo desconocido, carga positivamente la narración por venir de una gravedad y una angustia melancólica de singular penetración. Diríamos que la película, balbuceante en su transcurrir, se sostiene gracias a ella. Es también aquí que se define una determinada imagen del país extranjero —nuestro país— que guarda una analogía significativa con ese país ajeno —nuestro país, otra vez— que para tantos venezolanos, desesperados, desarraigados, extraviados, es igualmente indiferente u hostil, como lo ha mostrado en estos mismos días la descarnada y aun cálida historia de *El iluminado* de Guédez.

Acabamos sin embargo de calificar **Por los caminos verdes** de balbuceante. A ello contribuye la fotografía irregular, a ratos incluso incompetente, y sobre todo la incapacidad de constituir verdaderos personajes. Estos permanecen como figuras de fondo de un drama que no parece concretarse nunca, a pesar de que se nos cuentan incidencias suficientes como para que haya una historia. Algunos momentos incisivos del personaje femenino y del muchacho que termina envuelto en el tráfico de drogas casi causan un efecto de sorpresa y la conjetura de haber hallado finalmente al protagonista. En cambio, el que a la luz del relato es realmente el protagonista no se revela como tal sino, por fuerza de cosas, hacia el final de la película, cuando se queda solo. Sin embargo son numerosos los apuntes sagaces, y la sinceridad y falta de banalidad constantes logran mantener la atención del espectador. El defecto general de la obra nos



El universitario bienintencionado castigado por la policía: **Retén de Catia** de Clemente de la Cerda.

parece residir fundamentalmente en una utilización contemplativa, tímida e indiferenciada del lenguaje cinematográfico en sus aspectos más importantes: dimensiones del plano, montaje y dirección de actores (o por lo menos del actor principal).

El cuento, a pesar de su final irónico y sugerente, no logra de esta manera superar del todo la imagen desenfocada de un asunto de extraordinario interés humano y social.

Ambretta Marrosu

POR LOS CAMINOS VERDES. Venezuela, 1984. Dir.: Marilda Vera. Prod.: Antonio Llerandi, Luis Rosales para M. Vera. Cinematografía Macuto C.A. Guión: Milagros Rodríguez, M. Vera. Fot.: Miguel Curiel, Carlos Tovar. Son.: José Saavedra. Mont.: Armando Valero. Dir. art.: María Adelina Vera. Mús.: Rubén Blades. As. dir.: Armando Valero, Juan Andrés Valldares. Int.: Jorge Canelón, Joel Escala, Alberto Acevedo, Yulay Sánchez, Pablo Masabet, Carlos Julio Ramírez, Lucila D'Avanzo, Ricardo Salazar.

RETEN DE CATIA

A primera vista el último film de Clemente de la Cerda es un muestrario de todos los elementos que preocupan al espectador venezolano. Hilvanando al menos tres anécdotas entrecruzadas (taxista individualista que recorre Caracas en su trabajo, una pareja de universitarios cuyo compromiso social hace tropezar a uno de ellos con el retén del título y un guerrillero que canaliza por esta vía sus ideales), la película busca abarcar diversos temas desgraciadamente presentes en la Venezuela actual: inseguridad personal, droga y corrupción administrativa y policial. Pero ocurre como en un rompecabezas: la validez de las piezas se remite a su correspondencia con el conjunto.

Es esta visión global la que cabe analizar: un ex-jerarca de un instituto oficial vinculado a la alimentación es secuestrado por un grupo subversivo que lo somete a un "tribunal popular" para juzgarlo por delitos de corrupción ya publicitados. La maniobra desata un gigantesco operativo represivo

que desemboca en ataques a la Universidad, detenciones masivas (entre las cuales la de uno de los protagonistas) y pone al descubierto un gobierno tambaleante al tiempo que hace muy factible un inminente estallido social.

Ocurre pues, como decíamos al principio, que la validez no está en los elementos elegidos (en Venezuela la inseguridad personal es cosa diaria, la corrupción administrativa es un tema del momento y han existido y existen movimientos o brotes subversivos y violencia estudiantil, lo mismo va para la corrupción de los cuerpos policiales). La película ejerce sin embargo una curiosa lógica combinatoria sobre estos elementos: en la Venezuela de hoy no existe la posibilidad de un estallido social a corto plazo, ni el gobierno se tambalea por acciones de la guerrilla, pero en el film (*¿Influencia de Estado de sitio de Costa-Gavras, tal vez?*) sí.

Dentro de este marco —falso respecto al hoy, difícilmente verdadero respecto a un mañana— los personajes se mueven en un mar ominoso disponiéndose en un abanico ideológico que va desde la total prescindencia del taxista ("lo mío es mujeres y caña") hasta el compromiso vital del guerrillero, pasando por la bienintencionada ingenuidad de los universitarios que orientan su labor hacia el trabajo social. Cabe preguntarse sin embargo que hay detrás de estos "envases de conducta" que son los personajes. El film pierde dos horas cargadas de diálogos en los que los decibeles sobran y las secuencias se desordenan para no darnos más que la epidermis de los protagonistas.

Todo ocurre demasiado rápido, todos los personajes derivan rápidamente hacia el estereotipo, todo, en fin, desemboca en una realidad malvada, miserable y corrosiva frente a la cual —insólito homenaje a Kafka— toda pretensión de torcerla es vana. El esquema podría reducirse a esto: la corrupción es la reina, la guerrilla su oponente y la ingenuidad una niña atacada por ambos flancos.

No es que esta visión pesimista a ultranza (el final del film agrava el conflicto del que los personajes parecían haber salido, incriminándolos a todos con la guerrilla y probablemente en-

viéndolos al Retén) esté invalidada en sí misma. No. Ocurre que un panorama tan rico, tan exasperadamente caraqueño y venezolano, merecía vías de acceso que permitieran tratarlo en profundidad. La ingenuidad, la maldad, la justicia, no existen para el cine como entidades abstractas que invaden a los personajes, sino que son estos personajes los que por talento o esfuerzo de un autor serán buenos, malos o corruptos. Peor aún, reducir el marco de lo real a un aspecto, la corrupción para el caso, y plantearlo como resumen o paradigma de la realidad en la que vive el espectador —que aunque sólo sea por el hecho de pagar los 15 bolívars de la entrada merece todo el respeto del mundo— es una trampa en la que no debe caer un cine que pretende dar una óptica crítica del país en que le tocó nacer.

Héctor Concari

RETEN DE CATIA. Venezuela, 1984. Dir.: Clemente de la Cerda. Guión: Rodolfo Santana. Fot.: José Jiménez. Son.: Manuel Orellana. Mont.: Freddy López, José Garrido. Mús.: Miguel Ángel Fuster. Int.: Aroldo Betancourt, Orlando Zaramera, Evelin Berroterán, Carlos Olivier, Taliana Capote, Rosario Prieto.

LA CASA DE AGUA

Razones obvias nos impiden repetir aquí un análisis medianamente detenido, tal como lo intentamos en otra sede (revista "Encuadre" N° 2). Pero una nota de **La casa de agua** no puede faltar en esta primera Cine-oja dedicada a reseñar las últimas producciones de nuestro cine, y razones técnicas hicieron recaer esta responsabilidad en quien esto escribe.

Serán, pues, unos cuantos apuntes, pero con la esperanza de que dejen percibir la importancia que le otorgamos a este primer largo de Jacobo Penzo.

La historia de **La casa de agua** es sin duda la más hermosa que se haya contado hasta ahora en el cine venezolano. Extraída de la realidad de un pasado reciente (el periodo de Gómez)

La casa de agua: El martirio del hermano Chuito.



evoca, excepcionalmente, una figura de intelectual (Cruz Salmerón Acosta, el poeta de Manicuaire) altamente individualizada, de manera que no se plantea como "tipo" correspondiente a una clase, casta, o capa, de la sociedad, y se distancia así de un manejo característico de los personajes en el cine venezolano, que encuentra su fundación y sus prototipos en los Victorinos de **Cuando quiero llorar no lloro**. No queremos, de este modo, liquidar los logros del Andrés de **País portátil** o del Ignacio de **El iluminado**, ni las numerosas figuras vivas que Lugo, Carrer, el propio Wallerstein, de la Cerda y otros han sabido traernos en estos años. Pero el Cruz Elías de **La casa de agua** se propone de una manera particular: como símbolo de los valores más altos y más fieles del venezolano contemporáneo. Reúne la conciencia del hombre culto, en el sentido moderno y corriente de la palabra, con el coraje desafiante, el chispeante donaire, el sentido familiar, la pasión del terruño y la verticalidad de ese venezolano que el actual caos socio-geográfico, ostentoso y alienante, mantiene hundiéndose en la sombra.

La historia de este personaje, tanto más verdadera cuanto más transfigurada —y por tanto llevada a niveles de intensidad y evidencia difíciles de obtener mediante un tratamiento naturalista— nos aparece, se apoya en un guión evidentemente de gran calidad, no sólo por la elocuencia de los episodios que crea o recrea, sino también por el lenguaje utilizado en el diálogo, cuya calidad literaria y poética, lejos de gravar como una complacencia extracineamatográfica, aporta excelentes soluciones expresivas y se ajusta a ese elevado gusto de la palabra escogida y lírica que es propio tanto de los literatos como del pueblo, por lo menos del nuestro.

Es una historia que nos conduce a muchos lugares. A los tiempos de Gómez, lapso histórico y simultáneamente síntesis de las opresiones y los cautiverios padecidos a través de todos nuestros coloniales. Al dilema de arte y vida y de arte y política. Al otro dilema, el del amor y el ideal colectivo. A las sutiles y entrañables tramas de los afectos y solidaridades familiares. Al tema del compromiso vital, pero justamente como problema totalizante y decisivo que comporta asunciones y renunciaciones definitivas. Y, sin dudas como "lugar" dominante, a la definición, que en **La casa de agua** se hace emoción exquisitamente cinematográfica, de un concepto que nosotros, ahora, intentamos llamar "interés colectivo" pero que es también lo que se llama "patria", "pueblo" e "identidad nacional". En esta línea, nos conduce al tema de la lucha por la libertad en tanto que oposición a la injusticia y derecho a ser, como unidad hombre-tierra-pueblo, negada en su composición abstracta y afirmada en su concreta ubicación, individualidad y materialidad.

Quizás podamos fijar en este último rasgo el elemento unificador, la solución estética dominante de **La casa de agua**. La consistencia intensificada de seres, cosas, naturaleza, elementos, manejada con sentido plástico libre, sensibilísimo y seguro, y combinada ya no de manera explicativa sino estrictamente expresiva con los componentes sonoros constituye, a través de una estructura (narración-montaje) drásticamente elíptica y metafórica, el discurso nuevo, antidescriptivo, volcado a la moción del sentido y del sentimiento, de esta película.



Los tiempos de Gómez como síntesis de nuestros coloniales: **La casa de agua** de Jacobo Penzo.

¿Defectos? Sin duda: desigualdad de tonos en las actuaciones, resbalones en excesos de maquillaje y caracterizaciones, inseguridad y confusión en la secuencia de la visita de Ana Dolores a Manicuaire, un par de soluciones apresuradas a nivel de insertos... Defectos insuficientes para invalidar una proposición audaz y renovadora, e insuficientes para malograr la inteligencia y la emoción de un encuentro profundo con nosotros mismos.

Ambretta Marroso

LA CASA DE AGUA. Venezuela, 1984. Dir.: Jacobo Penzo. Prod.: Livio Quiroz. Guión: Tomás Eloy Martínez. Fot.: Arthur Albert. Son.: Héctor Moreno. Mont.: Giuliano Ferrioli. Escen.: Ramón Aguirre. Vest.: Laura Otero. Maq.: Ficotola. Mús.: Juan Carlos Núñez. Int.: Franklin Virguez, Doris Wells, Hilda Vera, Elba Escobar, Alicia Plaza, Eduardo Gil, Luis Rivas, Ricardo Blanco, Carlos Carrero, Henry Zakka, Amy B. Courvoisier.

ADIOS MIAMI

El film de Llerandi se propone describir las aventuras de un personaje definido por su mismo autor como "el típico venezolano. Uno más producto del petróleo. Sin ningún centímetro de creatividad, ha escalado y por supuesto tiene dinero. Vive bien, tiene una familia, carro, casa, dinero, cargos, pero aún así es un irresponsable. Tiene una moral dentro de la casa y otra en la calle y exige en su casa cosas que él mismo no puede cumplir. Vive rodeado de amantes, tiene un apartamento de soltero. Lo de él es un bonche continuo". ("El Nacional", 4.2.84). Un personaje, en fin, que representaría la conducta más reprobable y condenable, según los patrones más en boga en la actualidad. Pero, y quizás allí está la mayor originalidad de **Adios Miami**, la proposición del film es completamente nostálgica, y resulta en el retrato de un picaro, un poco tanto a veces, pero que por lo demás encarna un modo dionisiaco de vida, tan apreciada en muchas circunstancias y que no deja de ser un modelo deseable para muchos espectadores, que se conforman esta vez con vivir vicariamente

las venturosas experiencias de Oswaldo Urbaneja (Gustavo Rodríguez). La construcción del film, por otra parte, responde adecuadamente a la descripción dada por Llerandi. Urbaneja es un irresponsable; un irresponsable (Casares: "Diccionario Ideológico de la lengua española") es "la persona a quien no se puede exigir responsabilidad". Como a Urbaneja no se le puede exigir responsabilidad, Llerandi no se le exige. Al no ser responsable de sus acciones no se le puede juzgar, sino sólo describir. Pero resulta extremadamente difícil describir neutralmente. Son numerosos los tratadistas que describen el fenómeno por el cual la forma de la expresión desencadena mecanismos reflejos, condicionados por la práctica social, de gratificación o de castigo, capaces de teñir la información significada hasta el punto de cambiar radicalmente su sentido.

En el film de Llerandi no hay ningún parámetro conceptual explícito que signifique una crítica de Oswaldo Urbaneja, lo cual es coherente con su caracterización como irresponsable. La reprimiento del cura es la que se hace a un picaro irresponsable, por incumplir con una de las reglas de la reproducción del sistema: los hijos son el padre, el padre como ejemplo, como modelo. Es cierto que tampoco hay ninguno que signifique un elogio. A nivel de significación semántica el film alcanzaría ese nivel de neutralidad que deja en manos del espectador cualquier enjuiciamiento. Pero una obra no tiene sólo el plano del contenido. También el plano de la expresión, como se anotó, es portador de significación por otras vías. Es aquí donde se marca claramente que las aventuras de Urbaneja están presentadas de una manera gratificante para el espectador, lo cual implica participación en esa simpatía, tantas veces presente en la vida del país y en algunos films nacionales, por el picaro, por el vivo, por el irresponsable. Así, el género adoptado es la comedia ("como vehículo de aproximación al público", A. Llerandi "El Diario de Caracas", 22.2.83), y no la sátira. Se incluye un número considerable de cuñas comerciales, descaradamente incorporadas a la narración y realizadas de acuerdo al principio básico de la publicidad actual: la

GUIA DE REVISTAS CULTURALES EN CIRCULACION

ARMITANO ARTE. Apartado 50.853, Caracas. Ej. Bs. 65. N° 8: "El castillo de Araya", Graziano Gasparini.

ARTE PLURAL. Apartado 17.658, Caracas. Ej. Bs. 30.

AZUL. Rectorado de la Universidad de los Andes. Mérida. Ej. Bs. 5.

CIENCIA AL DIA. Apartado 62.173, Caracas. Ej. Bs. 15. N° 2: "El periodismo científico en la batalla contra la dependencia tecnológica", Aristides Bastidas.

CINE-OJA (CINE AL DIA). Apartado 50.446, Caracas. Ej. Bs. 5. "Cine venezolano, 1984".

COMUNICACION. Apartado 20.133, Caracas.

CROQUIS. Apartado 47.992, Caracas. Ej. Bs. 35.

CULTURA UNIVERSITARIA. Dirección de Cultura, U.C.V. Ej. Bs. 15. "Un andino universal", Aureliano González.

CyT. CONICIT, Caracas. Bs. 10. N° 1: "Recursos humanos para la ecología", Juan F. Silva.

FISURA. Avda. Ppal. Las Palmas, Qta. Retener, N° 22, Caracas. Ej. Bs. 6 N° 1/84: "Ecología ciencia subversiva?", E. Azocar, L. Blaser.

KO-EYU. Apartado 18.164, Caracas. Ej. Bs. 10.

LAMIGAL. Tel. 284.1814, Caracas. Ej. Bs. 30. "El gran problema de la democracia", Ramón Velásquez.

LETRA CONTINUA. Fundacultura, Barquisimeto. Tel. 051-513543. Bs. 60. "Elsa Gramcko, lenguaje de la materia", Miriam Robles.

LETRAS DE COMUNICACION SOCIAL, U.C.V., Caracas. Ej. Bs. 2,50. N° 5: "La esclavitud de expresión".

LA MALA VIDA. Apartado 47.659, Caracas. Ej. Bs. 4. N° 2: "Un día de mala vida".

NUEVA SOCIEDAD. Apartado 61.712, Caracas. Ej. Bs. 20. "Necesidad del diálogo norte-sur".

OPCION. Universidad del Zulia, Apartado 526, Maracaibo. Ej. Bs. 25. "América Latina, historia e identidad", Angel Lombardi.

RESPUESTA. Apartado 2.148, Maracaibo.

REVISTA DE ECONOMIA LATINOAMERICANA. Banco Central de Venezuela. Apartado 2.017, Caracas. Bs. 5. "El rol del petróleo en la economía venezolana", Patricio Meller.

REVISTA MEDICA DE ORIENTE. Apartado 302, Cumaná.

REVISTA DE PEDAGOGIA. Apartado 50.126, Caracas.

REVISTA NACIONAL DE CULTURA. Apartado 50.995, Caracas.

TAHONA. Residencias Albarregas, Ed. 02, Ap. 2-3, Mérida.

Es necesario hacer un llamado a las instituciones del país que tengan que ver con la contribución a la difusión de revistas de Ciencias Sociales, Científicas, Ideológicas, Literarias, de Artes, culturales en general, para que posibiliten su mantenimiento a través de una mayor toma de conciencia de la significación que cumplen éstas en la dinámica crítica de la vida cultural del país.

CUALQUIER INFORMACION MAS DETALLADA ESCRIBIR AL: Apartado 51494 o llamar por el Telf.: 71.55.71.

NOTA: Favor enviar regularmente ejemplar (es) de cada entrega a la A. V. P. C. a fin de poder incluir la revista en esta GUIA.

Cortesía de la

asociación venezolana de publicaciones culturales

Apartado 51494
Caracas 105



Adios Miami de Antonio Llerandi: La seducción sensorial del espectador.

incitación al consumo a través de la seducción sensorial como forma de persuasión. Estas cuñas no resultan quistes extraños, ajenos al cuerpo del film, sino que quedan perfectamente integradas. Oswaldo y su vedette departen y comparten jolgoriosamente una excelente y bien servida y regada comida, en un ambiente acogedor, entonces nada más consecuente que un vistoso movimiento de cámara que termina en un primer plano del nombre del establecimiento gastronómico. El que las numerosas cuñas resulten bien integradas indica que el resto del film está estructurado de manera análoga, lo cual no es difícil de constatar si se analiza cualquier segmento, ya que se encontrará a menudo el mismo principio: la utilización de un mecanismo de seducción sensorial del espectador, utilizando alguno de los condicionamientos de gratificación impuestos en la sociedad mediante operaciones ideológicas entre las cuales la más notoria es la publicidad masiva, especialmente la televisiva. Una escena ejemplar es la de Oswaldo que toma fotos Polaroid de su amante en una piscina del hotel en Miami. La opulenta mujer, en tanga, posa, posa en las posiciones que se han visto centenares de veces en fotografías y cuñas publicitarias: perfil, cara volteada al frente, pierna alzada, rodilla entrelazada por las manos, click, perfil, un poco agachada, nalgas atrás, manos entre el pelo, click, frente, manos en la cintura, luego atrás, sacadas de cadera a izquierda y derecha, click, click, etc. Otra variante de seducción condicionada, muy utilizada en el film, es el chiste grueso destinado a ridiculizar roles detestables en una sociedad de picaros. Así la vieja esposa que se atreve a exigirle al picaro Oswaldo el cumplimiento de sus deberes sexuales, aunque sea una vez a la semana, es sangrientamente retratada, como lo es el italiano empeñado en defender el honor de la familia a tiros, con lo que por otra parte se eliminan los potenciales conflictos que dan razón de ser a estos personajes. Podría argumentarse que el final, cuando Urbaneja para salir de la miseria en que lo ha sumido su imprevisión de pobre picaro, y comenzar su integración a la internacional maíamera, se hace pasar por cubano, es una condena del perso-

naje por relegar a un segundo plano su verdadera nacionalidad, por "renunciar" a la patria. Pero ¿es que Urbaneja era nacionalista cuando estaba en Venezuela? Tal vez, pero el film no muestra nada al respecto. Por el contrario, su escala de valores, incluyendo los éticos, es totalmente internacional, propia de la especie picaro irresponsable. La absoluta falta de explicitación funciona aquí como en el resto del film y se repite el mecanismo de la información semántica neutra, pero transformada en gratificante, positiva, por acción de la forma de la expresión. Sólo pensar que el público venezolano está compuesto por fascistas chilenos (Dios, Patria, Familia) permitiría suponer que su juicio sería condenatorio, pero afortunadamente todavía no es así y resulta más lógico presumir la coherencia en el tratamiento del film. El cual, en fin de cuentas, hay que leer como un afligido homenaje al brillo imaginativo de la viveza.

Alfredo Roffé

ADIOS, MIAMI. Venezuela, 1983. Dir.: Antonio Llerandi. Prod.: Reinaldo de los Llanos para Producciones Doble Ele C.A. Guión: Fausto Verdial. Fot.: Héctor Ríos. Son.: Josué Snavendra. Mont.: José Garrido. Dir. art.: Haydée Ascario. Mús.: Chuchito Sanoja (Canción "Adios, Miami" int. por Elizabeth Quintanales y Gustavo Rodríguez). Int.: Gustavo Rodríguez, Tatiana Capote, Alicia Plaza, Herman Lejter, Isabel Hungria, Elizabeth Quintanales, Nahuanpi Acosta, José Visconti, Corona, F. Verdial, Pilar Romero, Yajaira Paredes, Julio Mota. Lab.: Triuna Films.

COCTEL DE CAMARONES

Había una vez... en la televisión venezolana, un programa de concursos llamado "Reina por un día", muy parecido a la "Centenaria Sensacional" de hace poco tiempo. En ese programa las mujeres hacían realidad sus sueños, que al parecer se limitaban a un vestido nuevo, zapatos, maquillaje, peinado de peluquería y una comida en un restaurant.

El día de la secretaria consiste en algo parecido. Las oficinas se parali-

zan, las secretarías reciben flores y después, maquilladitas y vestidas de fiesta, van a almorzar con sus jefes a un restaurant. Restaurant que pocas veces visitan, en el que piden los platos y los tragos que rara vez pueden probar. El jefe, al calor del whisky, deja de ser un superior y se convierte en un igual. Evelyn Sullerot sostiene que "el oficio de secretaria es un sucedáneo de la relación sexual". Los chismes insisten en que en ese día deja de ser un sucedáneo.

Sería interesante saber si todo esto es un estereotipo o una realidad. Si es una realidad, sería más interesante aún conocer los entretelones de este día, en el que los únicos que obtienen verdaderas ganancias son los dueños de bares, restaurantes, discotecas y floristerías.

La única ganancia de las secretarías es un día distinto, con algo de carnaval, en el que se acepta lo que no se permite el resto del año. Y otro tanto de manipulación, para que olviden que efectúan un trabajo mecánico, aburrido, mal pagado y muchas veces servil. Aparentemente nada de esto le importa mucho a Anzola, más preocupado en mostrarnos el lugar común y la parte caricaturesca y superficial del asunto.

En un restaurant (que tiene la cocina más mugrienta que uno se pueda imaginar) se reúnen la mayor parte de los personajes: el dueño preocupado porque han matado al cocinero y eso puede estropear un día de ganancias extraordinarias, pero que aprovecha cualquier momento para atacar a la cajera. Los bonchones que terminan confesando sus intenciones y su resolución de no llevarlas a cabo, ante la mirada desilusionada de las secretarías. El viejito cuchi, celosísimo de su coqueta secretaria. El jefe levantador que se encuentra a su esposa acompañada por su jefe, igualmente levantador. Por fuera están los demás: otras secretarías en un acto pavosismo y la parejita en búsqueda desesperada de un hotel (¿qué nos quieren decir con eso? Si es que las secretarías se acuestan con sus jefes, dudamos que sea sólo ese día y a una hora tan temprana).

Siguiendo un esquema muchas veces visto, las historias se van a entrelazar, los gafos se convertirán en vivos (y viceversa) y los burladores serán burlados.

A partir de **Coctel de camarones** podemos deducir el credo de Anzola: Todas las secretarías se acuestan con sus jefes o lo quieren hacer. Todos los jefes se levantan a sus secretarías y tienen unas esposas fastidiosas. Los únicos que están por encima de la estupidez, como ya es tradicional en las películas de Anzola, son los marginales: el cocinero, la cajera y el que acomoda los carros, que están por encima de esas cosas.

Coctel de camarones es un coctel de lugares comunes y chistes viejos. En una nota sobre esta película se comentaba que las historias, los personajes y la música tienen la "pegajosa intrascendencia de la salsa rosada". Es verdad, pero lo más parecido a la salsa rosada es la película misma.

Violeta Rojo

COCTEL DE CAMARONES EN EL DÍA DE LA SECRETARIA. Venezuela, 1984. Dir.: Alfredo J. Anzola. Prod. A.J. Anzola, Jorge Gherardi, Mercedes Hortensi, Valmore Gómez, Adriana Villalba, Marianela Alas para Cine Seis Ocho. Guión: Pilar Arteaga. Fot.: Andrés Agustí, Carlos Briceño, Miguel Berzates, Mariano Sánchez. Son.: Mario Nazono, Armando Silva. Mont.: Olegario Barrera, Marisa Baffle. Comp.: Alejandrina Miranda. Mezcla: Orlando



Coctel de camarones de Alfredo Anzola: Una mirada cómplice de la manipulación anual de las secretarías.

Andersen. Mús.: Italo Pizzolante (int.: Alberto Lazo; musicalización: I. Pizzolante Jr.). As. dir.: Olegario Barrera. Script: Luisa de la Ville. Foto fija: Gustavo Rosario. Tit.: Carlos Briceño, Mauricio Anteri. Int.: Alejo Felipe, Luis Rivas, Elba Escobar, Cecilia Todd, Alejandro Corona, Yajaira Paredes, Julio Mota, Asdrúbal Meléndez, Víctor Cuica, Graciela Alerio, Miguelángel Landa, Elisa Escámez, Sr. José Rodríguez, Alba Roveri, Isabel Hungria, Lupe Gehrenbeck, Luis Carmona, Yenny Noguera, Adriana Villalba, Homero García, Manuella Zelwer, Eduardo Barberena, Blanca Baldo, Otto Maduro, Rafael A. Velásquez, Héctor Campoello, Luchi Neri, Olga Marina Irausquin, Claudio Nazono, Edmundo Rodríguez, Miguel Ángel Perera, Mary Jubes, Eduardo Blanco, Josefina Acevedo, Julio Neri, Rolando Peña, Amparo González, Carlos Jorge, Ramón Tortolero, Dolly Armitano, Carlos Benitez, Manuel Maduro, Carlos Sánchez T.

TIZNAO

Tiznao se plantea como un testimonio sobre la muerte de un pueblo condenado a desaparecer bajo las aguas de un embalse y cuyos habitantes, casi todos ancianos y niños, se ven obligados a emigrar hacia un desconocido paraje donde el gobierno les ofrece radicalarlos. Unos cineastas, los autores Dominique y Salvador Bonet, llegan al pueblo y deciden registrar el acontecimiento. El drama es evidente: la mayor parte de la población activa del pueblo lo ha abandonado antes en busca de otros sitios supuestamente más desarrollados, los viejos no pueden cambiar una vida largamente sedimentada en costumbres casi rituales donde el paisaje y las demás gentes del pueblo son partes esenciales, los niños no tienen otro punto de referencia. Pero la expresión del problema no es nada simple. Los autores han desechado la aproximación a través de una reconstrucción ficcional o a través de una indagación antropológica, donde su intervención se limitara a estructurar y cohesionar la presencia directa de los desahuciados, adoptando, por el contrario, una solución mixta en la que los elementos de la puesta en escena siguen siendo reales, pero puestos a representar la tragedia y además registrándola y organizándola de tal manera que su visión subjetiva se superpone a la ya distanciada realidad, sumiéndola y deformándola hasta convertirla en una referencia abstracta, con la pérdida de toda su carga emocional,

que en fin de cuentas es la razón de ser de un film que abandona el cuerpo de la historia vivida.

Se inventa así una trama alrededor de dos viejos hermanos, que actuarían como la memoria del pueblo, y una niña que deambula a su alrededor, dando pie para que aquí y allá los demás pobladores participen de alguna manera y declaren su angustia. Son sus caras y sus cuerpos, sus casas y sus calles, pero movidos por los invisibles hilos de un titiritero. Por ejemplo, hay un largo movimiento de cámara en el interior de la habitación donde yace el cadáver de la anciana hermana, pero todos los objetos reales de ese cuarto han sido cambiados de sitio y acomodados para la cámara, la jarra blanca está de perfil sobre un fondo oscuro y las telas arrojadas en un sillón han sido dispuestas cuidadosamente para lograr una imagen de equilibrada y sugestiva composición cromática que los abstrae de su concreción. Inclusive ciertos objetos, como las muñecas, han sido sustituidas por otras, fabricadas con una concepción que corresponde a un gusto radicalmente diferente del popular. Nada más distante de la impresión desoladora de ruina y abandono que dan las casas de tapia que se van desmoronando en las calles de cualquier viejo pueblo del interior que el preciosismo colorístico de la fotografía del film, que transforma esa lenta agonía en un rutilante juego visual. La ansiedad de la carrera de la niña es deshecha por el registro mediante un gran tele que aplanamente la perspectiva y confina la carrera a un agitarse en un solo punto, proponiendo sugerencias que en lugar de intensificar y enriquecer el dramatismo del momento conducen la imaginación y el sentir hacia las regiones de la elucubración formal. El comienzo y el fin del film, la larga fila de gente que parte con sus bultos y sus animales, está tratada de la misma manera, pero con el añadido de que la toma se repite en un loop muy efectista, intensificando al infinito la sensación de moverse sin avanzar, lo que hubiera sido una hermosísima metáfora, pero que prolongada demasiado tiempo, como lo está en el film, rompe el ritmo dramático desplazando la atención del espectador a la búsqueda de la explicación del sorprendente efecto visual.

La composición estilizante como descontextualización: **Tiznao** de Dominique Cassuto y Salvador Bonet.



Entre tantas recientes producciones nacionales, cada vez más evasivas, **Tiznao** habría podido ser un gesto diferente, pero su tratamiento la hace tal vez más irresponsable, porque con el pretexto de constituirse en denuncia de la violencia política desarrollista contra un modo de vida que responde a otros piquismos, satisfaciendo así la buena conciencia de los autores, sólo logra ser un texto decorativo, donde el ornamento es el motivo central y la realidad pasa a ser un fondo inexpressado, deformada hasta transformarla en sólo materia coloreada, texturada, modelada, para beneplácito de los otros y del muy refinado gusto, conforme a los patrones dominantes en ciertos micromedios, de sus autores.

Alfredo Roffé

TIZNAO. Venezuela, 1983. Dir.: Dominique Cassuto y Salvador Bonet. Prod.: Fernando Arias, Gualdino Ferreira; Luis Miguel Bonet (as.); para Tiznao Films C.A. Guión: D. Cassuto, S. Bonet. Fot.: S. Bonet; José Luis Solórzano, Fernando Bonet (as.). Son.: Alfredo Orozco, Estudios Capriles. Mont.: D. Cassuto. Mús.: Miguel Ángel Fuster. Muñecos de Amara: María Luisa García. Comp.: Magna Films. Int.: Flor María Belisario, Domingo Antonio Lovera, Francisca Hernández, Pablo Alejo, Cándida Tovar de Macero, Juan José Yáñez, Abilio Antonio Molina, Natividad Belisario, Natividad Graterol, David Larez, Gualdino Ferreira and todo el pueblo de San Francisco de Tiznados. Lab.: Futuro Films.

LILY

Abraham Pulido se muestra en **Lily** como uno de los pocos cineastas venezolanos que sabe con precisión el tipo de cine que quiere hacer y que además cuenta con suficiente oficio cinematográfico para hacerlo. **Lily** es un film sin ambiciones (transcendentales; léase los grandes problemas de nuestro tiempo, o de reconocimiento cultural institucional, entendiéndose festivales y otros aparatos similares) pero con muchas intenciones de gustar. ¿A quién? Pues, simplemente a ese espectador promedio que es el que acoge masivamente una cierta obra.

Ha sta hace pocos años no ha sido nada simple acertar con el retrato de ese espectador promedio que garantiza

el máximo de circulación de un film. De allí los fracasos de grandes producciones y los éxitos inesperados de otras menos aparatosas que han llenado la historia de la industria cinematográfica. Pero de algún tiempo hacia acá el problema se ha demostrado más soluble y por supuesto la planificación de las obras destinadas a ese mercado, mucho más factible. Las operaciones Beatty, Coppola, Spielberg, Lucas y compañía lo demuestran a escala internacional. A nivel local este tipo de aproximación a la realización cinematográfica ha sido bastante escaso y en la mayor parte de los casos no ha incluido al porcentaje mínimo de imaginación que de todas maneras hace falta. Tal vez Lily sea el primer ejemplo venezolano comparable. Por supuesto que ese espectador promedio no existe, pero si existe un cierto estrato mayoritario con gustos caracterizables, y una obra construida con un secretismo inteligente y con un mínimo de creatividad puede dar por descontada su presencia masiva. En Lily, que es el caso concreto que nos ocupa como ejemplificante de esa forma general de aproximación a la creación cinematográfica sincrética, si se quiere, se puede identificar una serie de elementos que podrían ser característicos. Partiendo de un umbral para llegar al umbral opuesto, se podrían señalar: 1. La presencia de algunos valores universalmente válidos, en 1983, como el de las relaciones de amistad (Lily-Dora) o amorosas (las búsquedas de Lily y Dora) auténticas, sinceras, abiertas; 2. La sugestión de ciertas soluciones sociales simpáticas, como la autogestión (Dora se niega a incorporar asalariadas a su burdel personal) o la abstención sexual (los camioneros prefieren comer) o la capacidad de cambio del oficio artesanal como respuesta vital a las condiciones de vida (Lily y Dora transforman el burdel en una pizzería); 3. La ironía sobre ciertos ritos populistas (la imagen santificada de José Gregorio Hernández que se transforma en un vendedor de baratijas, o la clarividente que lee en las cartas una tragedia que nunca se produce); 4. La utilización de la proyección potencial implícita en ciertas cañas publicitarias (Lily vive la experiencia del fin de semana en las Antillas) com-

plementada con su desutilización (Lily finalmente se desencanta); 5. La manipulación de ciertos efectos ultracodificados del lenguaje cinematográfico que cumplen su misión primaria pero que se disuelven en un efecto secundario también gratificante pero como distensión (la siniestra sombra que se esconde en la oscuridad y alarga la mano asesina, que en verdad no es sino un macho que agita sentimentalmente a Dora, a los cuasi-tortazos en "El Padrino", dignos del buen slapstick, que concluye en la humillación del odioso maitre); 6. Los efectos cómicos ampliamente comprobados en la televisión local (los estereotipos del italiano o portugués, pintoresco y mercantilista, con sus empasticiadas lenguaradas) o los no menos comprobados efectos catárticos (el viejo ejecutivo público, lascivo y corrupto, final e inevitablemente burlado y humillado); 7. El espectáculo musical extradiagético ("Un solo pueblo"); 8. El chiste sexual ramplón (el sujeto jadeante sobre Dora que lee tranquilamente, más el consecuente anuncio del costo de ochenta bolívares por cada cuarto de hora o por cada acabada, según el caso). Seguramente se han quedado fuera otras figuras también dignas de catalogación, ya que todo el film está construido con fragmentos igualmente clasificables, pero "no es este el lugar adecuado para una disquisición más amplia sobre el tema". En un momento en el cual la palabra crisis no desaparece ni en los discursos del Presidente de la República, al hallazgo metodológico de Pulido puede muy bien ofrecerse como la tabla de perdición para nuestra tambaleante industria cinematográfica y, después de todo, posibilita la producción de obras que ofrecen muchos más puntos de agarre que las que nos ofrecen en el desvalorizado y magro menú de las distribuidoras-importadoras que monopolizan los cines del país. Sobre todo cuando, además del método, se dan actuaciones de excelente calidad (Omaira Abinadé y Sonia Valle), una buena fotografía (Roland Loewenstein y Miguel Curiel), y un correcto nivel de realización general.

Alfredo Roffé

El "creole" de Radio Haiti escuchado por los soldados de Baby Doc: El derecho a la palabra de Arnold Antonin.



Lily y Abraham Pulido: Lily y Dora, una relación seguramente simpática.

LILY. Venezuela, 1983. Dir.: Abraham Pulido. Prod.: Roberto Dubuc, Luis Felipe Correa (ejec.). Celeste Paiva, María Isabel Dorante (ger.). Hilda De Luca (post-prod.) para Abraham Pulido Producciones Cinematográficas. Guión: Cecilia Domeyko, Román Leonardo Piñón y A. Pulido de una historia original de Angel Hurtado. Fot.: Rolando Loewenstein, Miguel Curiel, César Jaworski. Son.: Alfredo Oroz. Eduardo Vera. Mús.: Vinitcio Ludovic. Escen.: M.I. Dorante, Toña Vega, Gil Otero. Vest. y maq.: Lola Lobato, Fausta de González. Foto fija: Fernando Carrizales. As. dir.: Verónica Valle. E. Vera. Int.: Omaira Abinadé, Sonia Valle, Luis Salazar, Ramón Hinojosa, Giuseppe Balunno, Francisco Silva, Mario Abate, Aida Ahumada, Thaelman Urgelles, Francisco González, Nelson Segre, Arturo Kan, Irene Le Maitre. Lab. Futuro Films.

EL DERECHO A LA PALABRA

En general, el nombre Haití es tomado solo como sinónimo de dictadura feroz, de tumba autoritaria a la que toda esperanza le está vedada. Tras los 14 años de tiranía de por vida de Francois Duvalier, el tristemente célebre Papadoc, éste nombra a Jean Claude su hijo (seudónimo artístico: Babydoc) como presidente. La nueva farsa tiene un matiz distinto, el "jean-claudisme" busca atraer la ayuda de los Estados Unidos, Canadá y Europa con una ligera, casi transparente patina de liberalidad.

Una regla de oro de todo razonamiento establece que, sentada una premisa falsa, todas las conclusiones que de ella se derivan serán también irremediamente falsas. Algo de esto hay en el intento de los protagonistas del film de Antonin, los periodistas de Radio Haití. Tomando al pie de la letra una promesa sabidamente falsa de libertad hacen un periodismo independiente, irónico, casi libre si se quiere. Esta virtual demostración por el absurdo de que la libertad en Haití es una cosa muy rara, coloca al régimen entre dos alternativas: prohibir las emisiones (y mostrarse tal cual es) o tolerarlas (y permitir un tono discordante en la uniforme mediocridad que aplas-

ta al país). La solución elegida es la primera, el 28 de noviembre de 1980 Radio Haití es ocupada por fuerzas del gobierno, los periodistas son presos y luego expulsados del país. Todo esto es el tema del film de Antonin que en escasos 15 minutos busca dar la clave del problema: el lenguaje de Radio Haití es el lenguaje del pueblo. En un país donde la tasa de analfabetismo llega al 90% el idioma oficial es el francés pero la población habla el créole. Es en este idioma que los periodistas se dirigen a su público y he aquí la clave de su éxito. Tal vez sólo en créole sea plenamente comprensible la magnífica lectura que el Compadre Filosofía hace del ajusticiamiento de Somoza explicando quién era ese señor y advirtiendo que algunos pueden seguir el ejemplo de sus verdugos, en una secuencia en que la ironía deja de serlo para convertirse en sano desparpajo.

El derecho a la palabra tiene fallas, es cierto. Las mismas se derivan del hecho de tratar de reconstruir en tierra extraña un conflicto haitiano en términos haitianos. La lejanía es una constante ineludible en todo cine del exilio, pero en este caso es de lamentar que este tema —el exilio— haya sido abordado apoyándose excesivamente en la palabra (el espectador de cine, no lo olvidemos, es un celoso reclamador del derecho a la imagen). Es así que oímos sus vicisitudes, su inadaptación, la muerte de uno de ellos, y su partida final hacia el Canadá.

Más allá de sus fallas está su valor: mostrar lo que ocurre en Haití, gritarle al mundo que el país de Toussaint Louverture no es la cretinada oficial que las imágenes captadoras de turistas muestran en los folletos turísticos, ni el fácil ejemplo de tierra arrasada por una tiranía. El Haití real está en su pueblo, en su sorda rebeldía, en la llama jamás apagada de su esperanza.

Héctor Concari

EL DERECHO A LA PALABRA / BON PAROL VA BAY BABOUKET PANZOU. Venezuela, 1984. Dir.: Arnold Antonin. Prod.: Beatriz Brito. Guión: A. Antonin. Fot.: Eddy Leon, Oscar Garbisu. Son.: Jack Casuso, Mont.: O. Garbisu, Leonardo Henriquez. Loc.: Jaime Suárez, Iván Loscher, Magaly García. Con la participación de Henri Alphonse, Compadre Filosofía, Harold Isaac, Vivianne Nicolas, Lilianne Pierre-Paul, Jackson Pierre-Paul. 16mm, color, 15 min.

Redacción: Oswaldo Capriles, Ambretta Marrosu, Fernando Rodríguez, Alfredo Roffé.

El valor del ejemplar de Cine-oja es de Bs. 5,00. La suscripción por 10 números cuesta en Venezuela Bs. 50,00; para América Latina US\$ 10,00; para otros países US\$ 17,00. La correspondencia debe dirigirse a "Cine al Día", Apartado 50.446, Sabana Grande, Caracas 1050-A, Venezuela. Editada por la Sociedad Civil "Cine al Día".

La redacción no mantiene correspondencia sobre colaboraciones no solicitadas. La revista no se hace responsable de las opiniones o declaraciones contenidas en los textos firmados y tampoco está necesariamente de acuerdo con ellas.

Cine-oja puede adquirirse en las principales librerías del país.