

n. 3 febrero 1985 bs. 5

Críticas:  
Erase una vez Danton.

## AGUA QUE NO HAS DE BEBER...

La última película de Clemente de la Cerda parte de una base argumental significativa. Los propietarios de una industria embotelladora de agua mineral deciden, ante la catástrofe del agotamiento del manantial, utilizar el agua corriente de uso común. Uno de los repartidores y tres obreras descubren la treta. Descartada la alternativa de la denuncia, que dejaría en la calle a todo el personal, deciden por iniciativa del repartidor, emular a los patrones fundando una empresa competitiva basada en el mismo sistema: ¿Si ellos lo hacen, por qué nosotros no? Se trata de una precisa condensación de la moral venezolana predominante, rara vez explicitada como en este simplísimo apólogo.

De regirse por formas narrativas realistas, un desarrollo matizado hubiera podido suministrar mayores y diferenciados indicios de la validez de esta idea básica mediante la observación de determinados comportamientos individuales y circunstancias sociales. Pero los autores parecen haber agregado personajes, detalles e incidencias un poco con el mismo espíritu con el cual se le cuelgan los adornos al árbol de navidad: un residuo del año pasado aquí, una cosita nueva allá, algo porque es un motivo navideño, otra cosa porque nos parece graciosa, otra más para disimular un hueco. El resultado no es desagradable, pero las más de las veces hace que el árbol aparezca como un simple soporte, sin valor propio, y los adornos su justificación.

De ahí que pueda hablarse más de farsa que de comedia, si atribuímos a la primera el que busque la comicidad en la yuxtaposición de gesticulaciones y accidentes y a la segunda en la acentuación satírica o absurda de las contradicciones de la vida social. A la manera farsesca, *Agua que no has de beber* nos propone, en primer lugar, una coherente reducción de los personajes a figurillas de una sola cara y dos o tres reacciones posibles ante cualquier situación. La comicidad de esta última se basa, de manera clásica, en una al-

teración de la normalidad, en una dificultad imprevista ante la cual los personajes tendrán que reaccionar, preferiblemente exacerbando, por intensidad, aceleración y repetición, esas pocas posibilidades de las cuales han sido dotados.

Tal método reduce las posibilidades cómicas del efecto sorpresa, que se funda en la capacidad de mantener en la estructura una vigorosa línea realista (para Chaplin, por ejemplo, a nivel de las relaciones sociales, para Keaton a nivel tecnológico, para cierta comedia italiana a nivel de los sentimientos, para Allen a nivel de la cultura burguesa masificada, etc.) sobre la cual toda desviación, ruptura o exceso desencadena la reacción exilarante. La debilidad cómica de *Agua que no has de beber* no reside en el carácter de las incidencias sino en la escasa estructuración de la base realista en la cual debe insertarse el contraste, desviando el esfuerzo del realizador hacia la intensificación de la reacción de los actores quienes, a cargo de personajes apenas bosquejados, simplemente recurren a la acentuación paroxística y gritona.

La película está, sin embargo, dirigida con soltura y fluye, "físicamente", sin mayores problemas que no sean los que se derivan directamente del guión, incapaz de satisfacer nuestra expectativa de un desarrollo o un viraje que, por coherencia o por contraste, nos vinculen significativamente al planteamiento argumental de donde parte. Hay, naturalmente, momentos mejores y peores. Lo peor es con toda seguridad la escena de los viejos y la italianita (o italianota), de rara idiotéz y chabacanería, y a nivel técnico el sorprendente error de la escena final, que pretende presentar un agolpamiento de gente dejando perfectamente visible el enorme espacio que la rodea. Lo mejor es la constante ridiculización de la policía en la gloriosa huella del viejo "slapstick" norteamericano: una bocanada de aire puro en estos tiempos de consagraciones detectivescas, y la reafirmación de la típica, desinhibida y despiadada óptica de Clemente de la Cerda sobre nuestra realidad; y a nivel visual, sutilmente conectada con los personajes populares aunque lamentablemente escasa,



Agua que no has de beber... de Clemente de la Cerda: La gloriosa huella del "slapstick".

una imagen de Caracas hermosa y entrañable, en perspectivas repentinas de La Pastora con su cabalgamiento arquitectónico y sus cuevas soleadas.

Dentro de su blandura e inconclusión, *Agua que no has de beber* apunta, junto con la mayoría de las películas de Clemente de la Cerda, a una adherencia sin ambigüedades a "ese sector condenado a vivir en los márgenes de nuestra sociedad de consumo", hasta el extremo de asumir sin resquemores su mismo lado "inmoral", en tanto que forma de resistencia y rebeldía a la explotación y la represión. Lo que podríamos llamar su *clasicismo salvaje* está demasiado vinculado con la realidad del país para que pueda quedar liquidado bajo las reprobables características de vulgaridad, sadismo y esquematismo, que acaso no sean simplemente los "defectos" de un autor y de una obra, sino también algo más: la expresión paroxística, incluso

desviada, de algo que sigue reclamando ser expresado.

(Indispensable agregar que resulta inexplicable el haberle aplicado a esta película una clasificación "B". Por su comicidad sencilla y la ausencia de escabrosidades sexuales y violencias, nos parecen una típica producción "A". A no ser que lo diarreico haya sido reclamado recientemente como propio de la vida adulta).

Ambretta Marroso

**AGUA QUE NO HAS DE BEBER.** Venezuela, 1984. Dir.: Clemente de la Cerda. Prod.: Lidia Córdova para C. de la Cerda. Arg. Gustavo Michelena. Mús.: Miguel A. Fuster. Fot.: José Jiménez. Mont.: José Garrido. Int.: Orlando Zarramena, Grecia Colmenares, Evelyn Berroterán, Cayito Aponte, Marisela Buitrago, Martha Olivo "Mallula", Napoleón Delfiti, Henry Rodríguez, María Bosco, Honorio Torrealba "Trabesitos", Rosario Prieto, Nancy Soto, Alberto Sleizinger, Kiko Mendives, Grupo Daiquiri.

## ERASE UNA VEZ EN AMERICA

Una construcción cuidadosa, maniaca, de flash-back en flash back, uno dentro del otro, otro reenviando al primero; un ritmo majestuoso, de habanera, acompañado, de pronto roto sin razón y recuperado más musical que cadencialmente, como un tango memorioso, con la reiteración recuperativa típica de las fábulas y los cuentos de hadas. La densidad de una visión reconstructiva espesa, suntuosa, a cada momento dotada de verdades virtuales de una visión mítica con todos los ingredientes —bootleggers, speakases, gangsters (de añadidura, judíos), corrupción, hembras voluptuosas y, sobre todo, violencia vulgar, competencia feroz, amistades malditas y destinos marcados— nos sitúa, con un manotón lento y continuo, en pleno epicentro onírico de los años treinta. La prolífica literatura negra —desde *Black mask* en adelante— y luego y paralelamente la interminable cohorte del cine negro —*Asphalt Jungle*, *Bogie* el primero, *Scarface* también, y mil buenas películas menores— nos han



Era una vez América de Sergio Leone: Del western-spaghetti al gangster-kosher.

descrito a saciedad el ambiente, los tics, las reglas. Leone, en una prolongada gestación, con la perseverancia y el perfeccionismo de un dilettante, maneja las calles de ciertos barrios montrealenses, las reconstrucciones *made in Roma* y los genuinos restos del viejo Brooklyn para ofrecer su versión del Lower East Side (el bajo lado este neoyorkino) con el puente Williamsburg al fondo —ese puente que todavía pone la carne de gallina— en un recorrido interminable por los meandros oxidados de la Big Apple...

Realmente, después de *El Padrino I y II*, de *Ragtime*, a Leone no le quedaba más remedio que, haciendo de tripas corazón, intentar la operación *The Hoods* (nombre de la novela original, "autobiográfica", escrita por David Aaronson, alias Harry Grey), para ofrecer el otro gran lado de la violencia norteamericana.

El propio Leone hace remontar la cosa a la época de finalización de *El bueno, el malo y el feo*. El libro autobiográfico de Harry Grey, escrito en Sing-Sing, había fascinado a Leone: lamentablemente se trataba de judíos y no de italianos; pero por otro lado, quizás una operación de exageración displásica, tipo *western spaghetti*, podría al mismo tiempo conjurar el encanto, permitir una sabia, exagerada, "destrucción", del segundo género gringo más exitoso. En este caso, no se trataría de incursionar en algo relativamente ajeno a la creatividad italiana (aunque más culturalmente absorbido) como la ideología *western*, sino precisamente en la gangsterinidad, reivindicada generalmente como especificación siciliana, como modalidad mafiosa del capitalismo monopolista y, paradójicamente, ejecutada por judíos (los que, junto con irlandeses, sicilianos y alemanes de origen, asolaron los barrios de Nueva York, Chicago y la costa Oeste durante los años treinta, en busca de su *sueño americano*).

En efecto, Leone había logrado algo único en los films de su época *western*: A través de un trabajo tanto plástica como narrativamente *hiperrealista*, con cada vez más gruesas pinceladas de humor crítico y de atrevimiento icónico, la imaginaria del *western* había tomado un segundo aire, esta vez decididamente paródico —aunque

no lo suficiente para ahuyentar a los fanáticos sapientes y fieles— que inundaría una nueva vida de ingeniosidad y casi pura acción a los estereotipos del género. La operación, por arriesgada que hubiese podido parecer —recordemos los múltiples fracasos de toda parodia "dura" en relación al *western*— logra su objetivo con Leone, precisamente por un apego a los cánones formales y narrativos del género, que son simplemente acentuados impiamente, en una acción acelerada y multiplicada, pero en medio de un ambiente cuidadoso, detallista, de pronto descriptivo y hasta grandiosamente congelado para mayor "verismo" y por tanto mayor deleite de viejos y nuevos adeptos. Recordemos la escena de la mosca en el comienzo del *Bueno, el malo y el feo*, o los ventosos y deshabitados caseríos que anuncian un duelo inminente en todos los films de la serie "Dólares".

El "plus vrai que nature" en este caso no sólo se refiere al ambiente sino a una acentuación de los códigos sintácticos y expresivos del cine *westerns*. Y de ese filón beberían luego, no solamente los imitadores (serie *Trinity* o *Gringo*, por ejemplo) de la producción italiana, sino también realizadores gringos asentados como George Roy Hill con *Butch Cassidy and The Sundance Kid*, (1969) film de estruendoso éxito en su tiempo.

Ahora bien, ¿qué sucede con la aventura —de tan prolongada gestación, de tantas dudas y *faux départs*, de tan maníaca selección de personal, escenas, lugares, actores— que Leone aborda como ejercicio superlativo de su verismo, *esta vez realmente en serio*, con el tema del gangster? Leone se refiere a los dos grandes temas americanos como a un banco de fábulas. Según parece, después de los éxitos de los primeros *western spaghetti* y del abandono del seudónimo, Leone perdió por poco la gran oportunidad que buscaba: una confluencia de los dos grandes géneros, un pasaje al gangster desde el proscrito, a través del bandido itinerante. En efecto, Warren Beatty, como productor, se le adelantó con la idea de *Bonnie y Clyde* a fines de los sesenta. Luego vino el auge de los grandes films sobre la mafia en tono *rétro*. Leone perdió nuevas opor-

tunidades; él quería, además, hacer su propia película sobre el tema. Bueno, finalmente, una historia como la de Harry Grey, por su dureza, por su realismo, por su "historicidad subjetiva", ofrecía el marco ideal de trabajo para esa gran ambición. Y Leone se aferró a esa idea en forma apocalíptica.

El resultado es un perfeccionismo no solamente maníaco en cuanto a los ambientes, decorados, vestimentas, estereotipos de época, sino, sobre todo, en cuanto a la estructura y el estilo narrativos.

Como un hilo central, la estructura espacio-tiempo y el ritmo de la acción desplazan absolutamente al excelente trabajo de actores y a todo el cúmulo de aportes expresivos de índole innegablemente emotiva y hasta eventualmente pulsionales que la dirección introduce en la historia y los personajes. Se da así una primera contradicción: El ritmo lento que sirve a la pretendida concepción de la acción que Leone ubica en un juego de "gestos y silencios" (Leone, entrevistista en *American Film*, junio 84) otorga un subrayado trágico, subjetivo, a una anécdota y así sucesivamente... El eje central, dado por el retorno de Noodles, se sitúa en ese punto de pasaje mágico, típico de cuento de hadas, bien definido por el *display* de Coney Island de la estación de autobuses. La estructura, que sirve para aposentar la narración a la vez en el retorno y en la búsqueda, acentúa también un suspenso que sería de esperanza, de alguna insólita salvación, comprensión o recuperación de una esencia trascendente (como, por ejemplo, el encuentro final con el prado y el caballo primordiales en *Asphalt Jungle*), cuando lo que resulta es, en fin de cuentas, un mayor relieve de la vacuidad de los personajes y sus relaciones, que más allá de ciertas vagas formas de solidaridad —especialmente infantiles, en la parte

mejor de la película— y de ciertas obsesiones —la de Noodles con Deborah, por ejemplo, o la de Max con el Banco de la Reserva Federal de Manhattan— no ofrece ninguna densidad específica ni permite descubrir alguna cualidad huidiza y luego triunfante, alguna explicación final del por qué de la historia, preclusión necesaria del entrecruce de anécdotas, que generalmente se anuncia, presente y desglosa en indicios durante un acontecer como sería el de un film que sitúa al gangster a la vez como un inmigrante (inserción en el sueño americano, *rétro* de barrio), como un maldito (mecánico triunfador, despersonalizado, alienado, pero quizás simple y hasta bueno) y como un desenmascarador (por su inserción social, por su relación con los verdaderos *chivos* del poder, por su verdad de instrumento). Cain especialmente, pero otros, como Hammet mismo, han dado cuenta de ese gigantismo súbito que el vulgar matón o guardaespaldas adquiere en un arranque de mero sentimiento, o de mera lealtad, frente a los contextos de la sordidez organizada, y que lo convierte en puro héroe trágico. Pero en el film de Leone, Max es un histórico sin causa, el Noodles un zombie meramente inercial; los demás, figurantes dotados apenas de una insólita (e inexplicable) lealtad de pandilleros; por no hablar de las mujeres, todas putas o violadas incesantemente, sumisas, sin explicación (quiero decir, sin contexto ni continuidad dramáticos).

Hay toda una serie de elementos inaceptables dentro de la pretendida estructura "lógica" de una acción tan trabajada en lo espacial-temporal: Un Max que se convierte de pandillero en senador (bueno, existió un Nixon, que llegó de picapleitos a Presidente, pero... esto del cambio de personalidad, de un senador salido de la nada, y además que no es reconocido por nadie, incluyendo —agárrense duro— al propio Noodles, su amigo y comparsa de toda la vida, es demasiado); o, por ejemplo, la explicación fantástica de todo el asunto de la supuesta muerte de los miembros de la banda en la emboscada policial, y las versiones que se dan de ella, como la de la envejecida Carol en 1968; la propia *démarche* del personaje principal, que aparece movido por una suerte de curiosidad opaca, en la que nada hace presentir o esperar una solución enigmática, un duelo definitivo, una supremacía, o un encuentro de sí mismo, pero que por su persistencia, su continuidad, pareciera prometer alguna cosa —algo de lamento, de culpa, de insatisfacción y fracaso puntean una suerte de recuperación del personaje, aunque siempre aparecen tales elementos como meramente "asignables" por una lectura genérica del texto filmico— y que impiden una interpretación épica de la trama, sin permitir tampoco una retrosección lírica. El duelo final, que parecería poder entreverse por los anuncios de confrontación (débiles, por cierto, muy débiles para acentuar la lectura épica posible) entre Max y Noodles, y que finalmente se confirman en las escenas finales, sólo para negarse y fundirse en la visión escatológica del camión de basura, no ha lugar ni puede tenerlo, porque Leone ha optado por un nihilismo final de circunstancias, por una declaración de destinos sellados, en los que la lealtad también se abstiene de actuar, se funde en el sueño del opio. Allí, una vez más, contradicción entre los múltiples llamamientos del film a la empatía con la banda, con los destinos cruzados y las lealtades

La campaña de Antonietta: Antonietta de Carlos Saura.





Calles de fuego de Walter Hill: La abrillantada estereotipia.

des individuales de unos crápulas a veces desenfadados, y la rigidez de una historia sin credibilidad, demasiado despiadada para permitir siquiera la comprensión de ese final de abstinencias y fatalismo, y a la vez demasiado rica en anecdótico visual complaciente — pensemos en el chiste del reconocimiento que Carol hace de la banda seleccionando ceremoniosamente entre los penes de sus integrantes— y un permanente despliegue de violencia visual, de detalles mórbidos traídos de todas las formas conocidas de captación que los códigos actuales del **big business** cinematográfico recomiendan.

La debilidad de todo el período ulterior al retorno del "héroe" (1968 en adelante) es realmente devastadora para la comprensión y conclusión dramáticas de un film "espesado" rocambolescamente: Noodles ha sido desafiado, traído de la muerte pero al mismo tiempo despojado (el liderazgo, Deborah), por quien creía su víctima a partir de aquella caritativa devoción que lo llevó a denunciarlo. El hijo junto al camerino, la entrevista con Deborah, el encuentro con Max, son pobres elementos expresivos que no logran trascender la falta de credibilidad y la gratuidad de esa trama final, superpuesta y sobredimensionada en relación a una historia general que no carece de cierto interés, pero que viene muriendo de hastio en su contraposición con las grandes "revelaciones", que se acumulan en esa parte final, pobre y absurda.

El problema básico de Leone en este caso, es que su película, la más ambiciosa, la más "seria", se queda atrapada en su propia astucia, a fuerza de escindir la narración y de estilizar la acción, pero, sobre todo, por la frialdad de una trama cuyos personajes no viven sino estrictamente sus acciones inmediatas, sin posibilidad alguna de espesor, sin ningún punto de contacto con lo que la forma filmica parece prometer al espectador. Quizás, sin embargo, esta sea la característica —"moral", entonces?— que Leone asigna alborozadamente a su producción y que lo hacen decir que lo desagradable de haberla filmado que-

da compensado por la delicia de haberla terminado...

Oswaldo Capriles

**ONCE UPON A TIME IN AMERICA.** Estados Unidos, 1983. Dir.: Sergio Leone. Prod.: Arnon Michan; Claudio Mancini, Fred Caruso (ejec.); para The Ladd Company/Embassy International/Warner Bros./PSO International. As. dir.: Fabrizio Sergenti Castellani, Dennis Benatar, Amy Wells. Guión: Leonardo Benvenuti, Piero De Bernardi, Enrico Medioli, Franco Arcalli, Franco Ferrini, S. Leone de la nov. "The Hoods" de Harry Grey (David Aaronson); Stuart Kaminsky (diál. adicional). Fot.: Tonino Delli Colli. Mont.: Nino Baragli. Dir. art.: Carlo Simi, James Singelis. Ef. esp.: Gabe Vidella, Special Effects Unlimited. Mús.: Ennio Morricone. Vest.: Gabriella Pescucci, Richard Bruno. Maq.: Nilo Jacopini, Manlio Rocchetti, Gino Zamprioli, Randi Coronato. Son.: Roberto Rieti, Nicholas Stevenson, Gabrio Astori, Paul Zydel, Jean-Pierre Ruh, Fausto Ancillari, Sergio Marcotulli; Cooperativa di Produzione e Lavoro Studio Sound, Cine Audio Effects (efectos). Int.: Robert De Niro, James Woods, Elizabeth McGovern, Treat Williams, Tuesday Weld, Burt Young, Joe Pesci, Danny Aiello, William Forsythe, James Hayden, Darlaine Fleugel, Larry Rapp, Dutch Miller, Robert Harper, Richard Bright, Gerard Murphy, Amy Ryder, Olga Karlatos, Mario Brega, Ray Dittrich, Frank Gio, Karen Shallo, Angelo Florio, Scott Tiler, Rusty Jacobs, Brian Bloom, Adrian Curran, Mike Monetti, Noah Moazezi, James Russo, Jennifer Connelly.

## ANTONIETA

Saura sale de España. Abandona la meseta castellana, los fantasmas de la guerra civil, los curas incordiantes y manipuladores, la tozudez aragonesa, los traumas del franquismo, el flamenco, los gamberros de los barrios bajos de Madrid, la poesía de García Lorca y los tambores de Calanda. Deja por un tiempo el mundo que conoce tan bien y se va a "hacer la América". Llega al nuevo mundo, que no conoce y que por tanto no entiende, y hace una película sobre América vista por los europeos. Pero Saura sabe que está entrando en un mundo que no puede desentrañar y por eso nos pone a ver América a través de los ojos de turista de alguien que llega a México casi por casualidad.

Una europea de nuestra época prepara un libro sobre el suicidio femenino. Descubre que una mexicana, Antonieta Rivas Mercado, se suicidó en Notre Dame en los años 30. Buscando más datos sobre el suicidio de Antonieta llega a México. Allí, por medio de entrevistas con alguien que la conoció se entera de cual fue la vida de esta mujer.

Esta europea no es sólo un testigo de otra época y otra civilización, es también el contrapunto entre las mujeres de los 80 y las mujeres de los 30. La europea es decidida, independiente y libre. Antonieta es débil, insegura y alejada de la realidad, una mujer que sólo tiene sensibilidad e independencia económica. En realidad, la vida de Antonieta no es lo más importante de este film, es sólo el hilo narrativo que conduce a otro relato: la historia mexicana de principios de siglo.

Ahora bien, la historia de Antonieta y la historia de México tienen en común la presencia constante de la muerte y la violencia. La vida de Antonieta, aunque ella no lo entienda y lo rechace, está rodeada de muerte. No sólo porque le tocó vivir una de las épocas más convulsivas de la historia de su país (la dictadura de Porfirio Díaz, la revolución, la revolución cetera) sino porque la muerte, y el culto

a la muerte, es un rasgo cultural peculiar del pueblo mexicano. Pero este culto a la muerte se puede convertir en un rasgo folklórico, para disfrute y horror de los turistas, y es ésta la visión que comparten tanto la europea como Saura y Carrière.

Como dije antes, la vida de Antonieta es una excusa para darnos una lección de historia mexicana, pero es una lección extraña. El México que vive Antonieta, un reducto de ignorantes que no comprenden a Cocteau o a Stravinski, es una visión intelectualizada y aburguesada del México post-revolucionario, que se caracterizó, en realidad, por una gran apertura al arte y la cultura y donde los artistas aprendían de la experiencia europea para hacer un arte comprometido con su realidad, que descubriera los orígenes del pueblo y expresara el nacionalismo.

Los personajes de aquella época son mostrados de una manera superficial y anecdótica. En el film, José Vasconcelos es un idealista que le regala la Divina Comedia a los analfabetos. En los libros de historia, Vasconcelos fue uno de los impulsores de la actividad intelectual después de la Revolución. Comenzó creando el Ateneo de la Juventud. Luego, durante su labor como Secretario de Educación, protegió y dio bolsas de trabajo a los artistas. Más tarde le dio un vuelco a la educación cuando fue nombrado rector de la Universidad. Juan Rulfo dice que uno de los pocos escritores mexicanos que se leían en su juventud era Vasconcelos. Claro que, en este caso, nos puede quedar la duda sobre quién tiene la razón.

Carlos Saura nos esconde el verdadero México, el México de Rivera, Orozco y Siqueiros. El México que conocí y comprendí Tina Modotti, una mujer maravillosa que en el film de Saura es una comparsa, la fotógrafa que acompaña a Vasconcelos en su campaña electoral.

En conclusión, *Antonieta* es una hermosa mentira, pero quizás no importe, ya que "se non è vero è ben trovato".

Violeta Rojo

**ANTONIETA.** España/Francia/México, 1983. Dir.: Carlos Saura. Prod.: Armando Solís/Ben-

Escapando siempre por un pelo: Morituri de Philippe Toledano.



jamin Krur. Pablo Buelna; para R.T.C. Conacine/Gaumont-Fideline Films/Nuevo Cine. Guión: Jean-Claude Carrière. Fot.: Teo Escamilla. Mont.: Pablo del Amo. Dir. art.: Kledmenes Stamatíades. Vest.: Fiona Alexander. Mús.: José Antonio Zavala. Son.: Roberto Camacho. Ef. esp.: Federico Farrán. Escen.: Salvador Lozano. Int.: Diana Bracho, Isabelle Adjani, Ignacio López Tarso, Hanna Shygulla, Carlos Bracho, Gonzalo Vega, Bruno Rey, Fernando Balzarate, Victor Junco, Victor Alcócer, Narciso Busquets, José Lavat, Héctor Alterio, María Montaña, Fernando Palavicini, Enrique Beraza, Héctor Noe, Martín Breck, Gerardo Moscoso, Gustavo Ganem, Miguel Ángel Rodríguez, Oliverio Ortega, Erika Carlson, Sebastián Ligarde, Georges Belanger, Jorge Feñan, Gerardo Vigil.

## CALLES DE FUEGO

Partiendo de un concepto generalizado, *Calles de Fuego* pertenece al mismo tipo de películas de *Flash Dance*, *Sobreviviendo*, *Breakdance*, *Beat Street*, las cuales podríamos catalogar como de entretenimiento.

Si vamos un poco más atrás en la historia del cine, podemos hacer una comparación con los clásicos musicales de Hollywood. Tanto en aquella época como en la actual, los productores cinematográficos han buscado atrapar y seducir al espectador por medio del efecto sensorial de la música como fondo de una historia cualquiera, con la diferencia de que ya lo romántico y meloso no está de moda, ni tampoco lo está una escenografía pomposa y sírfrina. Ahora lo que manda es sentir una emoción fuerte al ritmo delirante y agresivo del rock; vivir toda una experiencia de luz, color, humor, muñequeras —comúnmente llamadas rockeras—, chaquetas negras de cuero —perdurables como símbolo de ideología patotera—, unos cuantos cuerpos hermosos moviéndose en escena y una constante sustitución de la realidad por la alucinación.

Pues bien, *Calles de Fuego* es la conjunción de todo lo nombrado anteriormente. Es un film característico de este tipo de cine, del cual al espectador no le hace falta relacionar imágenes e ideas para entender el significado. Simplemente nos convertimos en receptores de choques visuales a un ritmo uniformemente ascendente. Estamos allí, bombardeados e inmóviles,

**GUIA DE REVISTAS  
CULTURALES EN  
CIRCULACION**

**ARMITANO ARTE.** Apartado 50.855, 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 62.178, 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 20.183, 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.

**FIGURA.** 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. 250. N° 5: "La esclavitud de expresión".

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

**NEVA 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.

**ENCUADRE, N° 2.** (CONAC) Apartado 50995, Caracas. "Foro sobre el cortometraje nacional".

**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



Cero, cero, cero: La muerte insiste de Javier Blanco.

casi hipnotizados por el poder de la imagen sin poder razonar o participar evolutivamente en el proceso del film, no por lo complicado del mensaje cinematográfico, ni tampoco por lo abstracto de su contenido, sino por la desesperante y negativa ausencia del mismo.

Calles de Fuego es una prueba más del camino equivocado al que conduce en nuestra década el saber "el oficio" del cine. No se puede negar, y en esto tenemos que estar claros, que la película maneja con habilidad ciertos códigos cinematográficos producidos por escenografía, fotografía, montaje y banda sonora. Pero es un camino equivocado porque está destinado a que el espectador no piense, no discuta ni concluya. No hay nada que discutir, ya que es prácticamente imposible hablar de segundas lecturas en el caso de un film cuyo significado global es tan pobre, las situaciones son tan obvias y los personajes tan estereotipados. Lo único que vale la pena mencionar es el personaje de la mujer/hombre, soldado y especie de heroína de quien no llegamos a descubrir nunca si sus ímpetus justicieros son reales, o si responden a una atracción muda e incondicional hacia el héroe. Pero este personaje, al igual que los otros, se pierde en la fuerza de los demás elementos.

Calles de Fuego se ha convertido, al igual que los films anteriormente nombrados, en un éxito taquillero. Y esto fomenta una vez más el desarrollo de un tipo de cine frente al cual el público relaciona cada vez menos mientras agudiza sus sentidos en perjuicio de su capacidad de raciocinio, lo cual es perfectamente sabido por productores y distribuidores.

Un cine descriptivo sirve para asociar imágenes y suponer un significado, pero nunca para relacionar ideas y conceptos que sólo pueden desarrollarse a plenitud por medio del "lenguaje de la voz" en perfecta armonía con el lenguaje de la imagen. Cuando se logra un cine en donde la imagen rompe con el espacio y el tiempo conocidos y se integra cabalmente, con su ritmo, fuerza y expresividad propias, a un texto, a una idea o concepto por comunicar —Godard y Truffaut— el resultado es un cine de excelente factura y de contenido múltiple.

En esencia, **Calles de Fuego** se convierte en un video-rock más elaborado: sirve para recrear el sentido de la vista y el oído, para apreciar la cantidad de elementos del set que en conjunto producen una atmósfera y para ir al compás de un montaje sincronizado al ritmo de la banda sonora.

Darío Rasquin

**STREETS OF FIRE.** Estados Unidos, 1984. Dir.: Walter Hill. Prod.: Lawrence Gordon, Joel Silver; Gene Levy (ejec.); para Universal/RKO/Hill. Gordon. Silver production. Guión: Walter Hill, Larry Gross. Fot.: Andrew Laszlo. Dis. ilum. conciertos: Mark Brickman. Mont.: Freeman Davies, Michael Rippis. Dis. prod.: John Vallone. Dir. art.: James Allen. Ef. esp.: Howard Jensen. Mús.: Ry Cooder; Michael Tronick (mont.). Coreogr.: Jeffrey Hornaday. Vest.: Marilyn Vance; Giorgio Armani. Maq.: Michael Germain. Son.: Vince Melandri, Harvey Rosenstock; Stephen Flick (superv. mont.). Int.: Michael Paré, Diane Lane, Rick Moranis, Amy Madigan, Willen Dafoe, Deborah van Valkenburg, Richard Lawson, Rick Rossovich, Bill Paxton, Lee Ving, The Sorrels, Elizabeth Daily, Lynne Thippen, Marine Jahn, Ed Begley Jr., John Denis Johnston, Harry Beer, Olivia Brown, Kip Waldo, Peter Jason, Matthew Laurance.

**MORITURI**

En los programas docentes de la Escuela Nacional de Cine, próxima a crearse, debería incluirse el estudio de **Morituri**. Gracias al análisis detallado de este film los pichones de cineasta podrían aprender lo que nunca se debe hacer al realizar una película. Es muy difícil cometer todos los errores en una película, pero este film de Philippe Toledano se acerca peligrosamente a la perfección: es casi perfectamente malo. El casi se debe a la fotografía, pero a pesar de esto **Morituri** tiene méritos suficientes para ser elegida, por unanimidad, la peor película del año.

Al comienzo del film se nos informa que éste transcurre en una ciudad imaginaria (que tiene un boulevard de Sabana Grande, un metro nueveveintio, un cubo negro y ranchos) y que los personajes son también imaginarios y se deben a la delirante imaginación de los autores, acotación a todas luces impertinente (por no pertinente) ya que una de las acepciones de delirio es dispartate, y a los 5 minutos de proyección ya sabemos que es una película dispartatada. Aunque al final del film dudemos si la imaginación de los autores no se deba a un delirium tremens. La "Cacería Mortal" es una cacería humana, organizada por un grupo de riacachones para que uno de ellos, caído en desgracia, salde sus deudas. A través de este argumento, utilizado mil veces y no por ello menos estúpido, suponemos que nos quieren mostrar la corrupción de un grupo social que obtiene todo su poder gracias al dinero. Es por esto que durante la película se repite hasta la saciedad el mismo discurso, a saber:

- a) Todas las fortunas tienen un origen sucio.
- b) Con dinero se puede hacer cualquier cosa sin temer a las consecuencias.
- c) Todos los que tienen fortuna son unos degenerados.

Aparentemente, cada uno de los riacachones simboliza uno de los poderes de la sociedad, aunque no se entiende muy bien la mezcla de vendedores de armas, periodistas, políticos, descendientes de los conquistadores, psiquiatras y señoras con furor uterino. Igual que no podemos entender los mea cul-

pa que profieren los personajes de vez en cuando. El cazador es un ex-soldado de Vietnam con extrañas fijaciones y el aspecto de un gorila afeitado, que durante toda la película se limita a perder a la presa, pintarse la cara, pasarse la mano por el pelo y dar unos gritos asombrosamente parecidos a los que daba Johnny Weissmuller en sus últimos días.

La presa es otro corrupto, que, según repiten y repiten, se merece lo que le pasa porque ha sido muy maluco, y que se salva gracias a la oportuna llegada de un coronel, mezcla de agente de la CIA con depositario del honor militar, que les estropea el juego a los ricachones.

Con la aparición del coronel se caen todos los planteamientos de la película, porque todo el poder del dinero no es nada al lado de las órdenes que da la embajada de un país poderoso, que tuvo que ver con la guerra de Vietnam, en el que se habla inglés, y que no se nombra.

Durante la larguísima hora y media de proyección, el cazador trata de matar a la presa, que se escapa siempre por un poquito. La presa recorre la ciudad y acaba con sus perseguidores (a todas luces debiluchos e incompetentes) gracias a su particular karate estilo travolta, mientras escuchamos los mismos efectos de sonido (trank, pluc, trass) de las películas de Bruce Lee y Chaky Chan.

Los ricachones, mientras tanto, esperan el desenlace jugando ajedrez y soltando unos diálogos que pretenden ser profundos, contundentes y explicativos y que resultan ampulosos, falsos y absurdos.

Las actuaciones son todas del mismo nivel y resulta patético recordar los estupendos papeles que han hecho algunos de los actores en otras películas. El tono monocorde es tan acentuado que parece que siempre habla la misma persona.

**MORITURI** tiene escenas inolvidables: carros que explotan y les salen luces de bengala del motor, cigarrillos que se consumen en un momento, imprevistos cambios de noche a día, velas para iluminar exteriores en los que hay un sol quemador, etc. Además de leones, strip-tease, ambientes lujosísimos y de

dudoso gusto, punks, sangre y gente loca por doquier.

El resultado es tan espantoso que uno duda que se deba a simple inexperiencia. A lo mejor **Morituri** es una genial obra maestra del cine absurdo que no podemos entender.

*Violeta Rojo*

**MORITURI.** Venezuela, 1984. Dir.: Philippe Toledano. Prod.: Tango Bravo C.A. Guión: Inés Muñoz Aguirre, P. Toledano; Claude Veillot (adapt. y diál.). Fot.: Bernard Lutic. Son.: Simón Fleszler. Mús.: Miguel Ángel Fuster. Mont.: Bruno Bianchini. Dir. Art.: Diana Sánchez. Int.: Marcelo Planchar, Robin Martín, Mauro Aristiguieta, Galeazzo Benti, Sonia Berah, Humberto Duvauchelle, Eva Gutiérrez, Marcelo Romo, Diana Sánchez.

## LA MUERTE INSISTE

El problema con este film es que no se puede calificar de fallido o de aberrado, que no suscita sarcasmos ni horror, que no provoca, pues, hablar de él.

Pero si merece unas líneas por el peligro que encierra el aura benigna que parece rodearlo, a cuenta del apego rasero que demuestra en sus criterios de realización a los esquemas más escualidos y genéricos de la industria cinematográfica.

Nada más lejano del policial que este pretendido film de género, falto de atmósfera, de lógica interna, de psicología, de carácter, de atractivo de cualquier tipo. Nada menos interesante que ponerse a observar uno que otro plano, la iluminación, el montaje, la actuación o las angulaciones, de la inútil, opaca elaboración de una intriga imprecisa que involucra a unos personajes informes, imposibles de relacionar con algo, real o ficticio, que tenga que ver con el mundo conocido. Ni belleza, ni verdad, ni astucia, ni locura: absolutamente imperdonable.

*Ambretta Marrosio*

**LA MUERTE INSISTE.** Venezuela, 1984. Dir.: Javier Blanco. Prod.: Producciones JB. Guión: J. Blanco de la nov. "L'assassin maladroït" de René Rouven. Fot.: Hildefonso Rodríguez. Mont.: J. Blanco. Mús.: Miguel Ángel Fuster. Int.: Gustavo Rodríguez, Loly Sánchez, Carlos Mata, Cristina Reyes, Francisco Ferrari, Enrique Alzugaray, Eduardo Gadea Pérez, Amalia Pérez Díaz, Héctor Myerston.

## LA ULTIMA ROSA

Imagínese a un señor con inquietudes artísticas y visión comercial. Este señor decide escribir una novela. Como sabe que una historia conocida atrae más compradores, basa su novela en un chisme que se rumorea desde hace años y lo sazona con nazis y una historia de amor. El libro es bastante malo, pero se publica y, por si fuera poco, se vende bastante.

Llegado a este punto, sus inquietudes artísticas lo inclinan hacia el cine. De manera que toma su novela, escribe un guión basado en ella y hace una película.

¿El resultado? Una película en la que los pobrecitos nazis son perseguidos por los judíos; las mujeres disfrutan con la violación y se enamoran de sus violadores; los muchachos malos



Lola de R.W. Fassbinder: Admitida en la alta sociedad.

se arrepienten gracias al inmenso poder redentor de la religión y el amor de madre y, por consiguiente, son perdonados de sus ligerezas pasadas.

¿Quiere saber más? En la película hay machitos que, una vez castrados, se convierten en locas desbocadas; detectives que harían enrojecer de vergüenza a Philippe Marlowe y Lew Archer; y, por si fuera poco, una serie de inventos que fascinarían a Otrova Gomas, como la maravillosa inyectora que no toca la piel y el espectacular cuchillo que nunca se mancha de sangre.

Aparte de esto, no hay un solo diálogo en la película que no sea estúpido, el montaje es indescriptible y la fotografía indignaría a un fanático de la polaroid. El doblaje es tan horrible que sólo se puede pensar que fue hecho así a propósito: hay una maravillosa sincronización que hace que cada vez que un actor abra la boca no se escuche nada y que se oiga el parlamento una vez que la ha cerrado.

Los actores, con la digna excepción de Francisco Ferrari, accionan exactamente igual que los actores del cine mudo, y no creemos que esto se deba a una suerte de homenaje nostálgico.

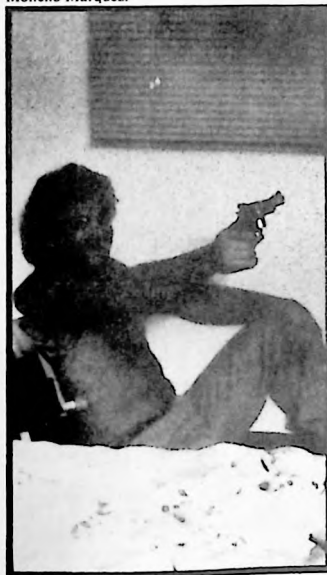
¿Aún más? Mientras la cámara permanece fija e inalterable durante todo el film, el sonido salta enloquecido, y cada escena tiene un volumen distinto.

Este año ha sido pródigo en malas películas, pero aún la peor de ellas tiene la dignidad suficiente para ser catalogada como una película. **La Última Rosa** no es, ni siquiera, una película, es un bodrio. Esperemos que sea, de verdad, la última.

*Violeta Rojo*

**LA ULTIMA ROSA.** Venezuela, 1984. Dir.: Moncho Márquez. Prod.: Luis Carmona. Guión: M. Márquez de su nov. homónima. Fot.: José Antonio Pantón. Mont.: J. Garrido Cruz. Son.: Carlos Bolívar. Int.: Willie Ejan, Francisco Ferrari, Martín Lantigua, Luis José Santander, Rafael Valenilla, Luis Carmona, Fernando Tello.

El redentor amor maternal: **La última rosa de Moncho Márquez.**



## LOLA

Una de las características más salientes de la obra de Fassbinder es su casi enajenado ritmo de creación.

En su caso, cada film no luce como un producto fruto de meses o años de elaboración sino como una síntesis de esa febril actividad que lo llevó a ser el más prolífico de su generación. La producción de Fassbinder varía desde el vanguardismo abstruso de **Katzelmacher** (1969) hasta el clasicismo estricto de **Effi Briest** (1974), pasando por ensayos o parodias de cine negro como **Los dioses de la plaga** (1977), adaptaciones literarias (**Desesperación**, 1979, sobre Nabokov), preludios de futuras obras teatrales (**Las lágrimas de Petra Von Kant**, 1972), dramas de clara imbricación social (**El mercader de las cuatro estaciones**, 1971, o **El miedo corroe el alma**, 1974) y ya en el último periodo melodramas de correcta factura técnica o artesanal que buscaban dar cuenta de la gestación de la Alemania post-nazi, milagrosa, socialdemócrata e integrada al Mercado Común (**El matrimonio de Maria Braun**, 1978).

**Lola** pertenece a esta última categoría. Su protagonista es hija de un soldado alemán abatido en la contienda y ello la hace ejercer el oficio más viejo del mundo para mantener a su hija. Su trabajo se desarrolla en un cabaret en el que se dan cita los más encumbrados prohombres de la ciudad pero este marco de hipócrita mojigatería (**Lola** es presentada por su madre como una cantante clásica) pelagra cuando un nuevo Delegado Municipal intenta hacer cumplir más estrictamente los reglamentos de construcción de edificios. Este proceso amenaza la posición del empresario amante de la protagonista (Mario Adorf) que la usará para alterar la balanza del poder en su favor.

Fassbinder conjuga así dos de las vertientes señaladas: su gusto por el melodrama (el hombre admiraba a Douglas Sirk entre otros) y su preocupación por adivinar, tras el "milagro alemán", las intimidades de los individuos sobre el que éste se construya. Lo apasionante en el director es su capacidad para construir su visión crítica a

partir de un género tan manido como el melodrama. Aceptemos primeramente que el hablar aquí de melodrama no nos circunscribe a las dos características tradicionalmente aceptadas (predominio descontrolado de los sentimientos y el tratamiento definitivamente populista de los personajes) sino antes bien a un mantenimiento de los clichés dramáticos (aquí, prostituta que mantiene hija y madre y es sometida a un juego de poder). La audacia de Fassbinder está en intentar y lograr entre personaje y espectador una distancia en la que se crea un espacio crítico. Puede mencionarse como ejemplo de esto el hábil y sobrecargado uso de los colores que tanto nos choca. Para decirlo brevemente, la historia de Lola ya no interesa en tanto el personaje "Lola" es llevado y traído por las imposiciones de su amante, sino que son las relaciones de poder, de clara implicación política, las que pasan a primer plano.

Básicamente cabe decir que Lola versa sobre la corrupción, pero Fassbinder busca ésta no en los titulares de los periódicos sino dentro de las casas de sus compatriotas. El mal es social, si, pero el director lo talla éticamente, partiendo de los más desvalidos, para el caso quien comercia con su sexo y no tiene más bien que éste, para remontar la espiral de poder hacia el empresario, la burocracia y los funcionarios gubernamentales, sin olvidar la presencia importada de los soldados americanos. La sombra lejana de El ángel azul de Joseph von Sternberg planea sobre la seducción del delegado por Lola, pero el estudio de la debilidad que Fassbinder hace apunta por elevación a los mecanismos de poder del pueblo alemán. Una extensión perfectamente licita nos lleva a ver en el prostíbulo-cabaret una parábola de la Alemania moderna.

El final rescata el espíritu corrosivo y fuertemente crítico de toda la película. Final feliz, si se quiere, en el que el statu quo gana por varios puntos en desmedro de una autenticidad vital que todos los personajes de Fassbinder intentan más como aventura desesperada que como empresa factible de llegar a buen puerto.

Héctor Concari

**LOLA.** República Federal Alemana, 1981. Dir.: Rainer Werner Fassbinder. Prod.: Horst Wendlandt; R. W. Fassbinder (ejec.); para Rialto Film-Preben Philipsen/Trio Film/Westdeutschen Rundfunk. As. dir.: Karin Viessel. Guión: Peter Marthesheimer, Pea Frölich, R.W. Fassbinder. Fot.: Xaver Schwarzenberger; Sepp Vavra (as.); Ekkehard Heinrich (ilum.). Mont.: Juliane Lorenz, Franz Walsch (R.W. Fassbinder). Dir. art.: Helmut Gassner; Peter Marklewitz, Uwe Ringle (dec.); Raúl Giménez, Udo Kier (prop.). Mús.: Peer Raben. Coreogr.: Dieter Gackstetter. Vest.: Barbara Baal, Egon Strasser; Friedel Schröder. Maq.: Anna Nöbauer, Hedi Polensky, Eddi Erfmann. Son.: Vladimir Vizner, Milan Bor; Stanislaw Litera (as.). Cons. art.: Harry Baer. Int.: Barbara Sukowa, Armin Muelle Stahl, Mario Adorf, Matthias Fuchs, Helga Feddersen, Karin Baal, Iván Desny, Elisabeth Volkmann, Hark Böhm, Karl-Heinz von Hassel, Rosel Zech, Sonja Neudorfer, Christine Kaufmann.

## SUPERSECRETO

**Supersecreto** es un film armado con partes prefabricadas industrialmente en Hollywood, clasificables en cuatro categorías principales. Primera: El chiste a costillas del espectador alterando convenciones muy establecidas de manera que la sorpresa lo hace reír; ejemplos: el librero sueco lee a través de una lupa y se ve un ojo enorme, baja la lupa y el ojo sigue siendo enorme: el cantante y sus amigos cortan la alambrada que rodea la prisión y se arrastran por el suelo, aparecen en primer plano unas botas militares, la cámara sube y se ve que son unas botas vacías. Segunda: La ruptura de la ilusión de realidad mediante la recurrencia a situaciones inverosímiles; ejemplos: el agente americano es perseguido y su auto cae en los engranajes de una compactadora de chatarra, poco después el agente reaparece en la habitación de la heroína para darle información, pero reducido a un pequeño paralelepípedo de metales compactados en el que sólo resaltan el rostro y los pies: los héroes escapan en bicicletas y espantan a las demás que salen en estampida galopando y relinchando; un caballo que arrastra una pesada carreta canta en estilo operístico, quejándose de su mala suerte. Tercera: los números musicales, en este caso un rock viejo cantado por el joven héroe. Cuarta: La ridiculización paroxística; ejemplos: "La Antorcha",



Karate Kid de John Avildsen: Las atractivas posiciones básicas.

el rubio y rellenito jefe de la resistencia, traidor (da información a los comunistas) y homosexual, camina con las piernas abiertas después de haber sido violado por un toro; el general comunista, brutal asesino, ordena ejecuciones como si fueran pasapalos; el alto jerarca soviético, forrado de medallas, se regodea mientras se anuncian sus cualidades al invitarlo a cantar y galopa enfurecido cuando el americano, creyendo que los elogios son para él, se monta en la tarima y comienza su número. También hay combinaciones: en el último ejemplo la orquesta y el público rompen su rígido comportamiento comunista para agitarse grotescamente magnetizados por el rock, lo que corresponde a las tercera y cuarta categorías. Como no es difícil observar, todo lo que significa "sana" diversión se correlaciona con el americano y la resistencia al comunismo, mientras que la ridiculización grotesca está correlacionada estrictamente con los comunistas.

Demás está decir que este subproducto de grado cero en lo que a creatividad se refiere dista años luz de las eruditas reelaboraciones de los géneros populares americanos, hechas con no demasiada acidez pero con sólido conocimiento, de un Mel Brooks, o de la tradición del cine del absurdo de los grandes cómicos norteamericanos de Sennett a los hermanos Marx, y que un tal basurero sólo amerita desintegrarse en un alejado relleno sanitario. Pero lo que resulta curioso es que no se trata de un fenómeno aislado. En la miserable programación de los cines caraquenos en los últimos meses tienen una presencia importante películas de más o menos el mismo tenor, Moscú en Nueva York y Gorky Park, por ejemplo. En una época en la cual a nivel académico se discute abiertamente en Estados Unidos sobre el marxismo y hasta la Universidad de Harvard no considera un pecado capital mencionar a sus teóricos, parece recobrar cuerpo un anticomunismo anticuado y de pacotilla sólo explicable por la revigorización de las tendencias de extrema derecha, por lo demás estudiadas en el documentado libro de Lipset y Raab "La política de la sinrazón, 1790-1977" (F.C.E., 1981) y que tras el paréntesis provocado por

Watergate parece confirmarse con la victoria de Reagan-Busch en 1980 y su estruendosa reelección de este año. En todo caso esta torpe manipulación deformante de la realidad no deja de tener sus lamentables efectos, como lo demuestran, en un sentido similar, los sofisticados mensajes publicitarios que logran hacer consumir mayoritariamente la peor música, la peor agua endulzada y también el peor cine.

Alfredo Roffé

**TOP SECRET!** Estados Unidos, 1984. Dir.: Jim Abrahams, David Zucker, Jerry Zucker. Pro.: Jon Davison, Hunt Lowry; para Paramount asoc. Kingsmere Properties. Guión: J. Abrahams, D. y J. Zucker, Martyn Burke. Fot.: Christopher Challis. Animación: Sally Cruikshank, Jeff Goldner. Mont.: Bernard Gribble. Dis. prod.: Peter Lamont. Dir. art.: John Fenner, Michael Lamont. Mús.: Maurice Jarre. Coreogr.: Gillian Gregory. Vest.: Emma Porteous. Maq.: Stuart y Kay Freeborn. Son.: David Campling (superv.). Int.: Val Kilmer, Lucy Tuttle, Peter Cushing, Christopher Villiers, Jeremy Kemp, Warren Clarke, Michael Gough, Harry Ditson, Jim Carter, Eddie Tagoe, Omar Sharif, Tristram Jellinek, Billy J. Mitchell.

## KARATE KID

John G. Avildsen tiene por lo menos unos quince años dirigiendo películas y, si juzgamos por la frecuencia con que aparece, en las fichas técnicas de sus realizaciones, a cargo de algunas funciones fotográficas o de montaje, es un cineasta con los papeles bien en regla desde el punto de vista de la formación técnica. Tuvimos, además, el privilegio de admirar su elegante y deportiva figura nórdica en un video promocional en uno de esos programas televisivos que, como de costumbre, compiten entre sí en afanosa reducción de alternativas para la teleaudiencia y agregan la información farandulera a la ya tradicional programación cinematográfica inspirada en la más arriesgada pasión por el azar. Pero Avildsen está grabado en nuestra memoria por dos películas de extraordinario éxito que se destacan entre la decena de títulos de los cuales tenemos conocimiento: Joe (1970) y Rocky (1976).

Los buenos... chistosos: Supersecreto de D. y J. Zucker y Jim Abrahams.



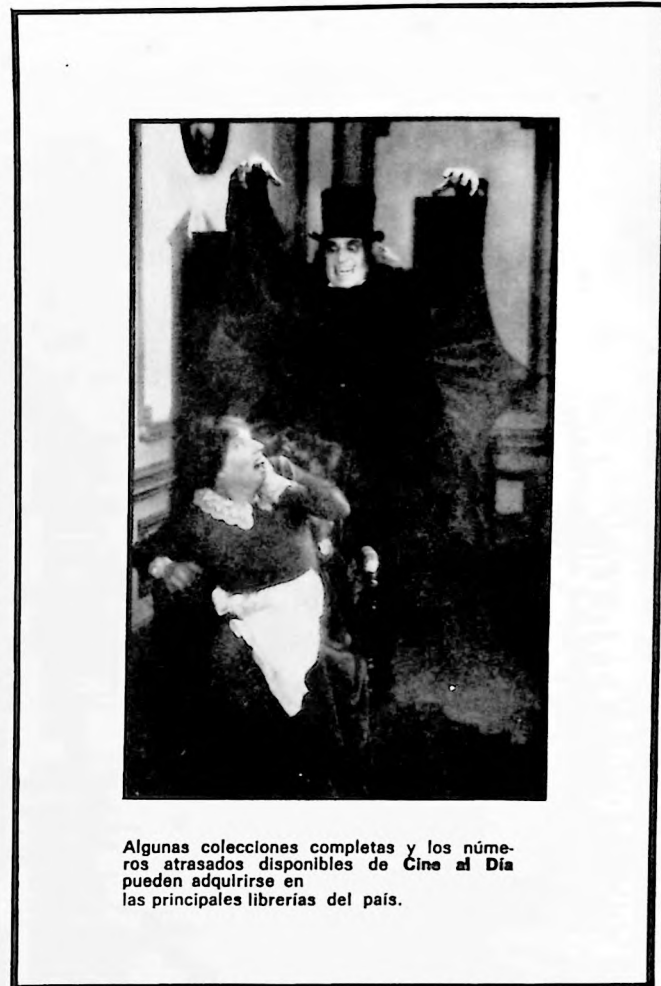
Tal éxito, en ambos casos, se debió en gran parte a las sorprendentes actuaciones de dos actores nuevos y de magnética e insólita personalidad (Peter Boyle y Sylvester Stallone) que interpretaban personajes rara vez elevados a niveles protagónicos, por lo menos con características tan descalificadoras: un obrero y un marginal. A pesar de contar historias muy diferentes, tanto Joe como Rocky lograban legitimar, a través de una obtusidad intelectual y una índole violenta amalgamadas con astucia a un lenguaje pintoresco y a generosas tendencias sentimentales, comportamientos sociales particularmente repugnantes y reaccionarios. La defensa de los valores sociales más retrógrados era asumida, de esta manera, por personajes populares y consiguientemente sanos y auténticos, y la violencia por ellos ejercida surgía como el medio inevitable y por tanto justo para ello.

Si es verdad que en *Karate Kid* los malos no son sucios hippies ni negros cochinos y el flacuchento Daniel La Russo se sitúa un poco más arriba en la escala social, su fórmula tiene notables similitudes con la de esos impacientes predecesores. En particular, el doble juego por el cual se le atribuyen al oponente, al rival o al malo, determinadas características claramente condenadas por la opinión pública (todavía) vigente, de manera que, aunque el héroe utilice los mismos medios o tenga los mismos objetivos, resulte ser justo, según el mismo mecanismo legitimador. Así, aquí los rivales de Daniel quieren triunfar en el deporte y el amor pero son unos niños ricos y mimados y su maestro de karate es un militarista sádico y tramposo. En cambio, Daniel quiere lo mismo pero es pobre y tiene un maestro de Okinawa que le enseña el karate con todo el corolario ético y cultural que le corresponde. Por tanto, Daniel ganará la pelea final aunque no haya tenido dinero para tomar clases, tendrá carro aunque no se lo regale el papá que no tiene, y conquistará la muchacha más bonita a pesar de su físico lánguido y su carita imberbe.

Si bien la película está bastante mal estructurada desde el punto de vista narrativo (el personaje de la madre,

tan sobresaliente al comienzo, desaparece sin justificación; los dos meses de entrenamiento de Daniel no sólo son a todas luces insuficientes para el resultado sino que aparecen incompatibles con los compromisos escolares; el primer amigo que hace en la escuela desaparece, de manera que su conquista y sus enemigos quedan como las únicas relaciones estudiantiles que tiene, su evolución filosófico-deportiva no se refleja ni en actos ni en comportamientos que no sean estrictamente karatecos, etc.), no ofenderemos la inteligencia criolla up-to-date negando a *Karate Kid* la sabrosa coincidencia taquilla-diversión. A pesar de que aquí la fórmula de lanzamiento del actor nuevo en el personaje nuevo queda diluida entre el agraciado Ralph Macchio y el inevitablemente fascinante (los orientales son siempre fascinantes) Noriyuki "Pat" Morita, con el agravante que el primero no tiene personaje y el otro es personaje conocido, algo funciona de todas maneras: los teenagers locales pueden identificarse con Ralph y todos los demás podemos sucumbir ante la misteriosa dignidad-habilidad de "Pat". Hablando relativamente en serio, todo lo referido al solitario viejito okinawense está muy convenientemente aprovechado por el eficiente Avildsen, de manera que el atractivo de arquitectura-decoración interior, posiciones básicas del karate y en particular la triunfal y bellísima "grulla", los "palitos chinos", los hediondos tratamientos para hematomas, los kimonos y relativas cintas para la frente, la sorpresiva aparición del "bonsai", todo bien amarrado a la nobilísima ética exótica y definitivamente justificado por el hecho de que el viejo Miyagi es un héroe del ejército USA y vive en el eterno recuerdo de su esposa muerta (estupenda simbiosis de dos civilizaciones), constituye un innegable deleite. Como el de regalar, un sábado por la noche, una cenita china en los Palos Grandes y una banana split en Las Mercedes.

La cosa, naturalmente, no es grave desde un punto de vista estético. Se trata de una película gratificante, con contraluces, elegancias y sutilezas ya ampliamente desarrolladas por la industria publicitaria. Avildsen se man-



Algunas colecciones completas y los números atrasados disponibles de *Cine al Día* pueden adquirirse en las principales librerías del país.

tiene a la altura de su fama, sólo un poco más abajo en cuanto a impacto espectacular, sea por repartir el atractivo estelar entre dos figuras que son además demasiado delicadas, sea por tener que competir con todo un género de gran popularidad como es el que se centra en la práctica de las artes marciales. Pero el valor más importante de ese autor, es decir la capacidad de colear un mensaje violentamente reaccionario en una forma placentera, atractiva y original, se mantiene aquí plenamente. Sería ingenuo identificar tal mensaje con la filosofía oriental de Miyagi, cuya figura es, como ya lo indicamos, una hábil combinación que redunde en el más acendrado espíritu yanqui. Es, en cambio, un sutil llamado a las nuevas generaciones, un aporte a su condicionamiento para invertir la energía juvenil en el lugar más alejado de la rebeldía, de la sensibilidad social y de la búsqueda: el estímulo a confiar en poder ganar en el juego propuesto por el sistema existente; a confiar en la fuerza como valor falsamente totalizante, neutralizador y desvalorizador de las ideas; a transformarse en un instrumento eficiente, utilizable a nivel consciente para fines elementalmente individualistas y en consecuencia, a nivel inconsciente, por los intereses del poder. Una película para jovencitos, a fin de que se eduquen confiando en que tendrán la oportuni-

dad de abrirse a golpes el camino del triunfo en la vida. Y recordemos que el halago al sentimiento de jóvenes y proletarios, junto a la elevación de la violencia a nivel de medio y fin existenciales, son —o por lo menos, casualmente, han sido— el abono más eficaz del (neo)fascismo.

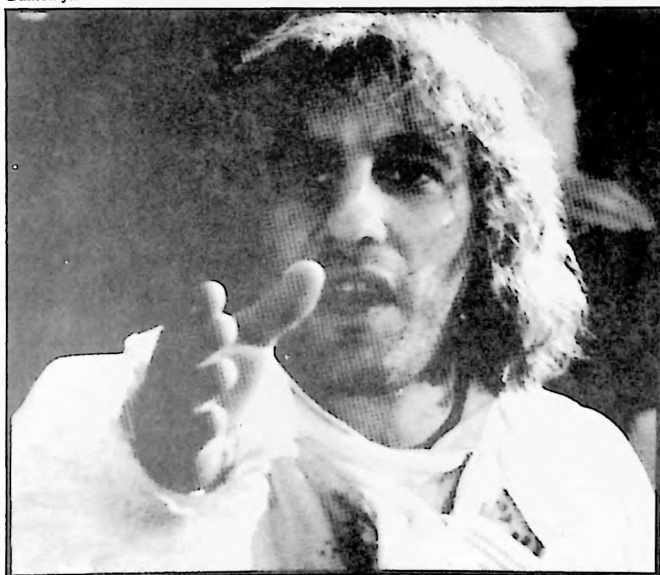
Ambretta Marrosu

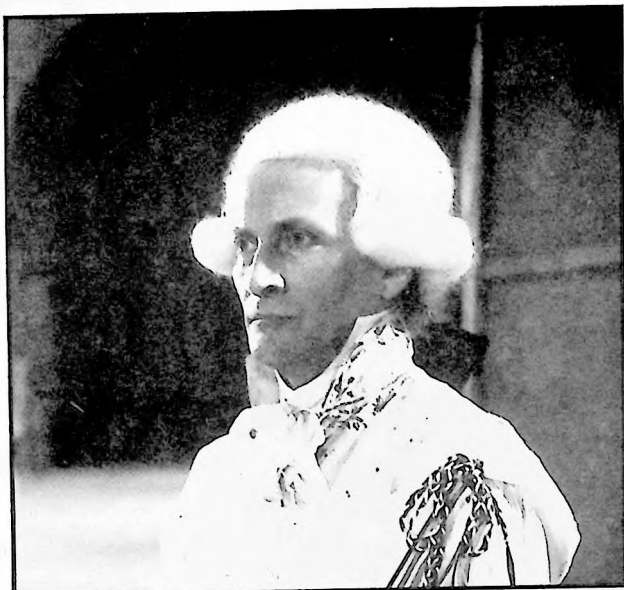
**THE KARATE KID.** Estados Unidos, 1984. Dir.: John G. Avildsen. Prod.: Jerry Weintraub; para Columbia-Delphi Prods. II. Guion: Robert Mark Kamen. Fot.: James Crabe. Mont.: Bud Smith, Walt Mulcahery, J.G. Avildsen. Disprod.: William J. Cassidy; Bill Matthews (escen.); John Anderson (dec.). Ef. esp.: Frank Toro. Mús.: Bill Conti; Brooks Arthur (superv.); Steve Hope (mont.). Vest.: Richard Bruno, Aida Swinson. Maq.: Tom Case. Son.: Dan Wallin. Coreogr. karate: Pat E. Johnson. Int.: Ralph Macchio, Noriyuki "Pat" Morita, Elisabeth Shue, Marim Kove, Randee Heller, William Zabka, Ron Thomas, Bob Garrison, Chad McQueen, Tony O'Dell, Israel Juarbe, William Bassett, Larry B. Scott, Juh Fields, Dana Anderson, Frank Burt Avalon, Jeff Fishman, Ken Daly, Tom Fridley.

## DANTON Y ROBESPIERRE

A pesar de que alguien, el distribuidor o el exhibidor o alguna otra censu-

Danton y...





Robespierre: según Andrzej Wajda.

ra oficiosa, le cortó cerca de media hora, lo que quedó del *Danton* es de una extraordinaria riqueza expresiva, digna de los mejores Wajda, a pesar de su desplazamiento hacia una temática de abierta actualidad política, superando considerablemente, a nivel de expresión, sus últimos intentos. Pocas veces se ha visto un cine histórico no oleográfico. Aquí las casacas están arrugadas, los rostros grasientos y ojeros por las largas vigilias revolucionarias, las pelucas mal puestas, los papeles desordenados y los pisos sucios. Y sin embargo, con un naturalismo magnífico. Los largos movimientos de cámara que siguen a un personaje que se desliza al fondo, interrumpido por muebles, gente, columnas; o los que lo siguen de cerca, cortándose abruptamente en contra de todas las reglas; o los que corresponden a una mirada en desplazamiento, como la bellísima imagen de la guillotina cubierta por telas negras contra un cielo de amanecer sombrío, son de una extraordinaria calidad formal. Como la posee casi todo el film, que enriquece con un derroche de exquisitas imágenes la proposición conceptual de su autor. Wajda ha escogido un momento de la historia francesa en el que la revolución está en sus estertores, está hecha y está muriendo. Un momento en que se dan los últimos enfrentamientos entre la burguesía conciliadora y la burguesía para sí. Muere Danton, conciliador, a manos de Robespierre, burgués, como a los tres meses (la película no lo muestra) morirá Robespierre, burgués, a manos de Barras, conciliador. La fuerza popular que había permitido destruir la monarquía no existe más.

Pero estos últimos elementos no están presentes en el film, que descontextualiza totalmente las figuras de Danton y Robespierre, y todos los otros protagonistas, para reducir el drama a un problema moral: ¿Es lícito el uso del poder para imponer una concepción política? Se asume que las individualidades pueden manejarlo, independientemente de las fuerzas colectivas que están por una u otra, y que deciden libremente, de acuerdo a los dictados de su conciencia ética. Sólo que estas conciencias entran en contradicción. Imponer la línea política implica transgredir los códigos mora-

les. Wajda construye entonces su modelo. Mediante una operación subtractiva, elimina las fuerzas sociales, históricas, en juego y las substituye por un dilema individual. Robespierre pasa por encima de los Derechos del Hombre y el Ciudadano para liquidar a Danton y resguardar la que cree que debe ser la nación francesa. Un modelo que, deshistorizado, se transforma en natural, eterno, permanente, válido para cualquier proceso revolucionario. En este sentido son evidentes las alusiones a la revolución soviética y en general a todas las revoluciones contemporáneas.

El modelo, además, no es sólo descriptivo, sino que califica. Danton, en oposición a la historiografía de la revolución francesa más destacada, no es un demagogo inclinado a las negociaciones con cualquier bando, sino que es presentado como un héroe dotado de toda clase de cualidades simpáticas, extrovertido, apegado a la vida material, que habla del pueblo, indulgente. Robespierre es un fanático intransigente, quien además recurre a la manipulación de los procesos de la justicia para lograr sus fines. La entrevista en el Café Rose bastaría sola para la caracterización de las simpatías y antipatías de Wajda. Los rizos rígidos de la peluca de Robespierre alborotada por Danton, el vaso de vino lleno hasta encima del borde con precisión milimétrica por Danton, y del que Robespierre toma un solo trago, sin derramar una gota, no pueden ser más significativos. No contento con estos recursos, Wajda introduce otros dos elementos para inclinar la balanza. Una historia sentimental, lacrimosa, la de Camille Desmoulins, su mujer y su pequeño hijo, en pleno llanto alzado en brazos por su madre, para que Camille, condenado, arrastrado por la tropa lo vea por última vez. Y la recitación por un niño de los primeros artículos de la "Declaración": "Los hombres nacen y permanecen libres e iguales en derechos". "Las distinciones sociales no pueden fundarse más que sobre la utilidad común. El objeto de toda asociación política es la conservación de los derechos naturales e imprescriptibles del hombre..." puesta al comienzo y al final del film. Al comienzo mientras el

niño lo aprende a golpes y al final cuando los recita ante Robespierre, lloroso, escondido bajo unas sábanas, durante la ejecución de Danton. Es cierto que Robespierre escribió numerosos melodramas, inclusive hasta 1786, pero presentarlo como un personaje malvado de uno de sus melodramas en plena crisis, es una inferencia excesivamente parcializada.

En fin de cuentas Wajda tiene el derecho a parcializarse, pero no a expensas de una tergiversación y desinterpretación tan radical de la historia. Su concepción de los buenos y los malos, de la maquinaria infernal por la que toda revolución está condenada hasta el fin de los tiempos a traicionarse a sí misma, de la estaticidad y naturalidad de un pasado proyectado al futuro por la eternidad, no deja de ser un buen servicio a todas las tendencias políticas conservadoras.

Alfredo Roffé

**DANTON.** Polonia/Francia, 1983. Dir.: Andrzej Wajda. Prod.: Barbara, Pec-Slesicka, Alain Depardieu; para TFI Films Productions/Film Polski/Gaumont S.F.P.C./Les Films du Losange. Guión: A. Wajda, Jean-Claude Carrière del drama "L'Affaire Danton" de Stanislaw Przymyszewski. Fot.: Igor Luther. Int.: Gérard Depardieu, Wojciech Pszoniak, Patrice Chereau, Angela Winckler, Roger Planchon, Jacques Villeret.

**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.

BIBLIOTECA  AYACUCHO

ACABA DE APARECER

"Las grandes elegías  
y otros poemas"

de Nicolás Guillén.

Selección, prólogo y cronología  
de Angel Augier.

Una de las grandes voces de la poesía  
del continente.

Pedidos a DILAE, Teléfonos: 71.33.00 y 71.55.76