

n.4 abril 1985

La increíble y triste historia de la cándida diégesis y la crítica desalmada.



El ingenuo libertino: Macho y Hembra de Mauricio Walerstein.

MACHO Y HEMBRA

Una elaboración plásticamente cálida, jugada fundamentalmente mediante el montaje bien ritmado de primeros planos y planos medios, sólidamente fundados en el diálogo y la acción y por tanto vinculado con igual solidez a la actuación, hace de **Macho y hembra** una película unitaria, agradable, conectable. Se trata de la historia de amor de tres personajes, referidos a un ambiente social y a un país mediante indicios, notaciones de costumbres y evocaciones cronísticas desenfadadas. La importancia de tales referencias en la economía narrativa parece situarse más en el cumplimiento de un requisito de verosimilitud que en el de la precisión socio-histórica. Tema, argumento y elaboración formal apuntarían así, conjuntamente, a un acercamiento máximo a los sentimientos y

a las emociones personales, es decir a los ámbitos más exquisitamente individuales.

Y sin embargo falta la clave más delicada de los vínculos interpersonales, y la atención se desvía hacia el apunte costumbrista y la referencia pseudo-histórica, sin que se logre una autenticidad completa, o una proposición clara, en ninguna de las tres direcciones. Porque si bien la representación de las relaciones sexuales está bien resuelta y aparece plausible, entre los personajes se manifiesta un desequilibrio que debilita la importancia de la relación misma, discurso fundamental de la película. Aquí, Ana (apasionada y sutilmente interpretada por Elba Escobar) es la conmoción, Alicia (la interesante Irene Arcila) la destreza, y Daniel (un Orlando Urdaneta como siempre desenvuelto, pero como siempre más imponiendo su tipo que encarnando otro) apenas perceptible, no más que una adecuación vagamente sorprendente. Esa proporción decreciente de la intensidad de los personajes no concuerda con la unidad amorosa que se nos quiere presentar.

El personaje de Ana tiene un espesor mayor que el de sus compañeros: de ella sabemos más, a nivel familiar, de modo de vida, de intereses intelectuales, de convicciones políticas-morales. Pero no en el sentido de que vemos las cosas con sus ojos, como podría sugerirlo el recurso narrativo por el cual la historia está narrada por ella en trance de escribir su libro. El predominio de Ana es sólo, moderadamente, cuantitativo. El trío se percibe en un mismo plano y transmite una empatía global, dada por la situación. No se trata, pues, de la historia de una muchacha que se ve envuelta en una experiencia, sino de una experiencia que pertenece por igual a tres personajes. Esto ocurre porque la forma actúa si en función del acercamiento, pero lo que a través de ella se expresa es todo el tiempo un acercamiento de grupo, lo que puede percibir un grupo de una situación, es decir, algo que permanece externo. Los diálogos tienen un solo nivel, el explícito, y rara vez ese carácter ambiguo o polisémico que permite ver más allá, o más adentro. Quizás en

este sentido el personaje que daría más pie para ello sería Alicia, pero a su alrededor se construye constantemente un esquema explicativo que elimina todo posible misterio: el valor emotivo de sus primeros momentos de desaliento, de necesidad de mimos o de perdón, se neutraliza mediante el conjunto de su retrato de muchacha exhibicionista, chocante, insensible y, para colmo, "explicada" por su procedencia llanera. Daniel, por su parte, es abandonado a la más absurda exterioridad: todos sus comportamientos son previsibles, estereotipados y banales, apenas suficientes para que lo ubiquemos en una genérica capa social pequeño-burguesa, pequeño-intelectual y pequeño-profesional, tal como la caracteriza un lugar común algo esnobista. Así, la desigualdad de esas proporciones no es consecuencia del diverso valor dramático de cada personaje, sino que proviene de una diferencia injustificada en su tratamiento.

En cuanto al nivel de la anotación naturalista (gestos, lenguajes, costumbres), es ubicado en la acción intrascendente y se escamotea el momento del conflicto entre el comportamiento social adquirido y la vivencia profunda. Aquí también, con desigualdades, porque tal conflicto aparece en la generosa sentimentalidad de Ana, en la crisis conclusiva de Daniel y en los amagos de quiebre, abandonados sin desarrollar, de Alicia. Pero son demasiadas las ocasiones, la circunstancia misma de la historia, que requieran ese contraste dramático y que en cambio se detienen en un descriptivismo amorfo e insignificante.

En tercer lugar, las frecuentes referencias a un aparente acontecer histórico, que pretende ubicar e incluso explicar a los personajes, a sus acciones y a su comportamiento, no hacen sino restarles la credibilidad que habían logrado a nivel emotivo. Si ya la mezcla de elementos comportamentales de distinta naturaleza (estudiantil politizado, intelectual progresista-edonista, pequeño burgués genérico pero también esnob y hasta sifrino) desorienta, el esbozo social que pretende enraizar personajes y situación en la realidad resulta falso o insuficiente. Ejemplos:

la universidad católica como teatro de agitación política, el himno nacional como síntesis pacificadora, los tambores de San Juan como discoteca, el hato llanero como apunte sangriento, un desperdiciado Juan Pablo Pérez Alfonzo como resumen de la problemática nacional, la pintura como extravagancia importada, la literatura como confesionalismo. O también: la relativa elocuencia de los indicios de la vida familiar de Ana, neutralizada por la arbitrariedad de aquellos que deberían situar a Alicia y por el vacío total que rodea a Daniel; y, análogamente, la atendible experiencia laboral de Daniel, disminuida por la insuficiencia de la de Ana y la gratuidad irreal de Alicia.

Sufrimos entonces una doble decepción: la historia de amor no encuentra suficientes razones en su propia intimidad, y la explicación social es falsa.

La filmografía venezolana de Walerstein ha llegado al empate entre las dos tendencias sucesivas de su trabajo: las primeras tres películas dedicadas a temas sociales (**Cuando quiero llorar no lloro**, **Crónica de un subversivo latinoamericano** y **La empresa perdona un momento de locura**) y las tres siguientes a temas individuales (**Eva**, **Julia**, **Perla**, **La máxima felicidad** y **Macho y hembra**). En el dominio formal de la expresión cinematográfica ha ido avanzando con firmeza y de esta última película son contados los momentos torpes (recordamos, en este sentido, el conflicto estudiantil del comienzo, la fiesta de San Juan y la secuencia del hato llanero). No obstante, sigue sin poderse captar una determinada visión del mundo, una proposición propia que supere la adaptación cinematográfica adecuada o la hábil combinatoria de observaciones o reflejos reconocibles.

Macho y hembra podría muy bien interpretarse como la culminación de ese segundo ciclo, en la cual una imposibilidad de ensanchar el ámbito del sentimiento lleva al autor a recurrir nuevamente a lo social, con la diferencia de que, acaso por querer desear los enfoques envejecidos o las posiciones connotadas de su primera época, se trata ahora de un social arbitrario,

temeroso, improvisado, disfrazado, trastocado y ¿astutamente? inabarcable. Lo bueno de **Macho y hembra** es que marca una apertura formal y temática, pero no alza el vuelo y sigue arrastrando esa concepción mayoritaria de nuestro cine por la cual la profundización de uno u otro nivel de la realidad o de la tradición artística (o de género) es sustituida por el aderezo de unos cuantos componentes de tales distintos niveles.

Ambretta Marrozu

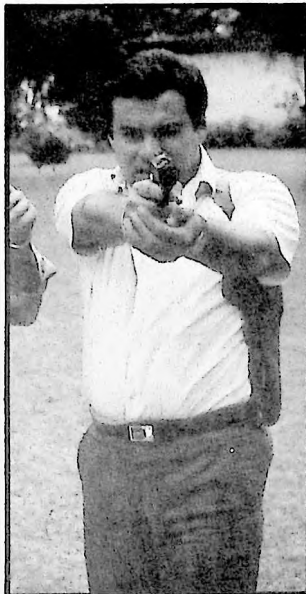
MACHO Y HEMBRA. Venezuela, 1985. Dir.: Mauricio Walerstein. Prod.: Em Films C.A. y Etcetera C.A. Guión: Iridaia Tapia y Mauricio Walerstein. Fot.: Mario Robles. Mont.: José Alcalde. Prod. musical: Alejandro Blanco Uribe. Int.: Orlando Urdaneta, Elba Escobar, Irene Arcila, Rubens D'Falco.

EL ATENTADO

Se podría reducir **El atentado** a ser un simple ejemplar más de nuestro cine policial, género que revela a cabalidad la decadencia comercialista de nuestra cinematografía, entre otros rasgos por la dominancia que tiene en el momento actual. Probablemente sea la forma más saludable y económica de encarar una nota sobre tan intrascendente episodio estético e ideológico. No obstante, mirar más de cerca la realidad de nuestro presente cinematográfico —que genera público, políticas y desvarios críticos— sigue siendo un imperativo para la reflexión que no quiera perderse en el utopismo y el elitismo desencantado. Veamos pues más de cerca.

Hace ya algún tiempo nuestro policial tomó mayoritariamente el camino del policial de base documental, de página roja (**Soy un delincuente**, **Ledezma**, **Homicidio culposo**, **El crimen de un penalista**, los **Cangrejos**, para hablar de lo más típico y sonoro). Escogencia que tenía unas cuantas ventajas y, por lo visto, un serio inconveniente. Ventajoso era evitar la competencia con los productos importados del policial de ficción; sustitución de importaciones por lo demás imposible dados los altísimos niveles de sofisticamiento y eficacia de la competencia, básicamente gringa. (Véase a este respecto el reciente desastre de **La muerte insiste**). Por otra parte esa opción se adaptaba sobremediana al paradigma básico del cine venezolano, el naturalismo populista: ¿qué contacto más "veraz" y próximo a las apariencias que calcar la actualidad de la página de sucesos? Por último ese camino permitía no alejarse demasiado de la dimensión política a la que no ha renunciado todavía el cine nacional y que nunca es ajena a su escasa grandeza, sus muchas confusiones y sus mejoras posibles; dimensión política inscrita en su acta de nacimiento y su conquistable destino, pero también en ciertas exigencias de un eventual mercado internacional acostumbrado a asociar latinoamericano con miseria y rebeldía y por una audiencia nacional que pide política hasta en los programas cómicos televisivos —seguramente por lo del omnipotente Estado petrolero y todo lo demás—.

Ahora bien había también un inconveniente. Ni curas que mataban a la hermana-amante, ni jóvenes burgueses que asfixiaban al hermanito de clase, ni jefes de policías que asesinaban al



El atentado de Thaelman Urgelles: "La muerte insiste".

penalista rival —que no son cualquier cosa— produciendo taquilla en la misma proporción que tales desaguisados podrían hacer suponer. Algo no iba y además era previsible que en el futuro esa empatía causada por el verismo superficial tendiese a decrecer y por lo tanto los efectos fulgurantes de los grandes titulares —nunca, además, tan grandes como aquellos— tuviese cada vez menos eficacia. Pero ¿por qué no operaba lo que tendría que operar? Básicamente porque el cine se limitaba a reiterar —en estricto sentido a ilustrar— lo que otros medios habían dicho sobre los sucesos en cuestión, anulando así los efectos de suspenso necesarios al funcionamiento del género. Ese **déja vu** era el enemigo. Es obvio, el cine no puede ser un periodismo tardío, un refrito. Quienes han hecho gran cine en ese código lo han comprendido así. Lo comprendió Rosi, por ejemplo, cuando dijo lo que nadie había dicho, cuando **denunció**, en **Le mani sulla città**. O, más acá, Miguel Littín cuando **pensó** —valga decir, insertó un suceso en una complicada urdimbre de relaciones conceptuales que querían

explicarlo— la lacerante realidad del Chacal de Nahueltoro. Denunciar, negocio peligroso (a Rosi le costó un muerto). Pensar, tarea ardua, tarea distante de un cine que en lo esencial no quiere desligarse de las apariencias, que abomina de los conceptos. Pero el periodismo —cuando no quiere o no puede denunciar o pensar— tiene una manera de no sucumbir ante la saturación y la fatiga del receptor: el amarillismo. Sumar a la realidad insuficiente, por conocida o por instantánea, un aditamento imaginario que es presentado bajo la misma apariencia de los datos constatados. Del rojo al amarillo no hay pues más que un paso en la escala cromática del **marketing** de los **mass media**. Es el paso que ha dado **El atentado** con respecto a sus congéneres precedentes que, más recatados —o más confiados en la potencialidad del rojo—, se atuvieron a documentos que en general recogían las versiones más codificadas y conocidas de los sucesos que trataban. **El atentado** va ciertamente más allá de la noticia, no ilus-

tra, inventa lo que falta para que el espectador se sienta ante la confianza y la novedad. Se riza así el rizo: se reintroduce lo inédito y el suspenso sin perder el gancho fundamental, el ser tan real como la vida misma.

Es esto lo que hace de **El atentado** una novedad en la historia —¡vaya!— de nuestro policial (el caso de **Homicidio culposo** merecería un análisis en este sentido pero hacerlo aquí desbordaría el espacio establecido). Es lo que le da, además, ese confuso y evanescente perfil que sintetiza de la manera más curiosa una supuesta denuncia, elementos puramente imaginarios, el verismo más extremo y una deliberada sintaxis abigarrada y elusiva. Es eso, por último, lo que ha propiciado en parte la jugosa taquilla. Porque en efecto desde su inicio mismo —Marcel Granier en primer plano— pasando por los datos fundamentales de la peripecia real, por los personajes apenas camuflados por otros nombres (que incluso aluden a los auténticos), por las citas textuales, todo en la película está puesto para ser tomado por cierto, al menos para que resulte indiscernible lo documentado de lo elucubrado. Sin embargo, y he aquí una complejidad mayor del operativo, no se quería sugerir íntegramente la sensación de realidad documental, al fin y al cabo no se trataba de usar dinamita para mover a los espectadores y había que crear un margen de devaluaciones de ésta, suficiente para eludir los enojos y peligrosos problemas legales (cf. **Ledezma**, el caso **Mamera**) para lo cual parece ser bastante el cambio de nombres propios y el celeberrimo letrero sobre las coincidencias, así como también para obviar los problemas políticos y los concernientes a grupos de poder que tan connotado hecho implicaba y que fueron mitigados fuera de la pantalla con declaraciones de inocencia y dentro con suficientes puntos suspensivos, velamientos y traspiés sintácticos como para que sólo los más iniciados pudieran intentar una lectura integral y factual.

Creo que esto es lo que hace de este film una obra esencialmente falaz y mistificadora. En el fondo, como en todo amarillismo, un intento de manipular la conciencia del espectador con la mentira a secas, las medias verdades o el peso de realidad de lo probable que ponen en movimiento expectativas e inclinaciones de éste. Creo, además, que este era el mejor camino para cerrarse toda posibilidad de crítica: hacer una denuncia que no denuncia y evitar toda generalización y esencialización del problema encerrándose en la nuda facticidad de la página roja. Y todo en aras de encontrar la fórmula, el gancho, la benevolencia de (casi) todos los públicos.

Es esto lo que me interesaba analizar. Por lo demás el resto, por aquí o por allá ya ha sido dicho: el desorden narrativo cercano a ratos a la incoherencia, el acartonamiento de los personajes y su pobreza psicológica y existencial (exhorbitante en el caso de Alicia Plaza); el nuevorrismo de los efectos —¿cómo le parece a usted ese **thriller** en moto, progresamos o no?— y la ausencia de contextos significativos y enriquecedores. Lejos están las agudezas populares de **El rey del joropo** y aún las ambiciosas imperfecciones de **La Boda**.

Fernando Rodríguez

EL ATENTADO. Venezuela, 1985. Dir.:

Thaelman Urgelles. Prod. ejec.: Luis Rosales para Caracas Troupe. Guión: Ariela Tascas, Edgar Larrazabal y Thaelman Urgelles. Fot. Eddy Leon. Son.: Carlos Bolívar. Mont.: José Alcalde. Mus.: Valdemar de Lima. Ef. espec.: Paolo Ricci. Int.: Gustavo Rodríguez, Carlos Carrero, Alicia Plaza, Orlando Urdaneta, Francisco Ferrer, Eva Mondolfi, Lucio Bueno, Pedro Lander, Ramón Hinojosa, Yenni Noguera, Iván González, Nuri Flores, Nicolás Curiel, Pedro Laya, Hermelinda Alvarado.

BROADWAY DANNY ROSE

La historia del cine cómico pasa por la historia de sus personajes.

La emotividad vulepada de un Chaplin, la imperturbable seriedad de Buster Keaton o el desparpajo surreal de un Groucho Marx marcaron no sólo estilos y formas de hacer cine sino además aproximaciones al mundo que rodeaba a los protagonistas. El cine de Woody Allen, más recientemente puede verse como la gradual construcción de un personaje que desde las burdas pero efectivas y disfrutables sátiras de los comienzos (**Robó, huyó y lo pescaron**, 1969, **Bananas**, 1971) ha ido ganando en dimensión ética lo que ha perdido en comicidad pura y simple.

De acuerdo a esto podemos ver el mundo de Allen como una suerte de espacio obsesivo en el que campean las preferencias del director: la sociedad norteamericana actual, la pareja y su entorno o la "inteligentia" neoyorquina. Los últimos films de Allen (notoriamente a partir de **Annie Hall**, 1977) han buscado abarcar un espacio ético que la anécdota, cada vez más opacada intenta marcar. Ocurre un poco como si los personajes delimitaran con sus pequeñas mezquindades o sus flaquezas dos grandes ámbitos: por un lado un mundo plagado de monstruosidades que se disimulan tras la banalidad del "la vida es así" y por el otro un cierto espacio ideal dentro del que cabría buscar valores como la solidaridad o la integridad personal. La habilidad de Allen (mezclada con un narcisismo que su talento o encanto camufla inteligentemente) está en situarse en esa línea divisoria de los dos compartimientos, transformándose así en testigo, jurado y juez del drama. Porque básicamente los personajes de Allen son amorales dentro del mundo antes descrito, sus acciones se inscriben dentro de un marco donde el motor básico es el interés o la comodidad. Algunos han dado por perdida toda ilusión posible de rectitud (el Michael Murphy de **Manhattan**, por ejemplo), otros son víctimas de su debilidad (el cantante alcohólico de **Broadway Danny Rose**), por entre ellos Allen va y viene soportando los golpes de amante abandonado o amigo traicionado con una mezcla saludable de estoicismo y desazón. Si acaso el mundo es como es, queda por lo menos un lugarcito para la esperanza: la candidez de Mariel Hemingway en **Manhattan**, la transformación del conflicto en obra teatral (**Annie Hall**), o la salvación por el amor (**Zelig**).

Broadway Danny Rose es un capítulo más de esta interesante progresión. En este caso Danny Rose es un agente de artistas capaz de darlo todo por sus representados. El es representante, amigo, consejero de la materia con que trabaja. Sentado este absurdo inicial —los agentes ocupan el escalafón más bajo de la escala moral del show biz—, la trama se ocupa de detallar las peripecias de Danny Rose: conseguido un contrato para un can-

tante italiano alcohólico y fracasado, Allen se enredará con su novia, la mafia y será abandonado por su pupilo una vez alcanzado el triunfo.

La narración adopta entonces un estilo entrecortado por los comentarios de una serie de cómicos reunidos en torno a una mesa de café que recuerdan la anécdota con una mezcla de diversión sin maldad. De alguna forma esta operación sintetiza el espíritu de la película: el ejercicio de la bondad lleva sólo al ridículo o en el mejor de los casos a una larga serie de complicaciones, materia futura de anécdotas cómicas.

Es cierto que lo más importante de **Broadway Danny Rose** no es la anécdota que tarda en fluir por momentos, ni la ternura de sus personajes secundarios —una concertista de copas de cristal, o un ventrílocuo tartamudo entre otros. Antes bien el mayor acierto de la película está dado por la genuina calidad de Allen para, sentado el absurdo del personaje central, pasear una mirada de claras implicancias éticas sobre el mundo que lo rodea. Hay algo de obsesivo en ese personaje que se aferra desesperadamente a la calidad humana de sus representados para lograr conseguirles un decoroso modo de vida, derramando su bondad sobre ellos (esa magistral secuencia de la fiesta del día de acción de gracias en un ascético apartamento de solterón pobre) y buscando excusas para su fracaso profesional, tal vez porque esa bondad es la causa de su fracaso a los ojos de un hipotético fiscal del americano way of life.

Broadway Danny Rose es entonces un ejemplo típico del cine de Allen. En el "debe" pueden anotarse las referencias que se resuelven dentro de lo individual, en el "haber", esa genuina descripción de personajes marginales y marginados de un mundo que les da la espalda, una apuesta sobria y medida a la solidaridad y una simplicidad de maestro para graduar grandes momentos con pocas imágenes: el reencuentro de Allen con la Farrow (su actual musa inspiradora) en una calle de su adorada Nueva York cierra el film mientras la previsible música de jazz comienza a invadir la pantalla dejando atrás un film acaso tan pequeño o tan

Un solo momento de felicidad: **Broadway Danny Rose** de Woody Allen.



grande, tan simple o tan complicado como las relaciones que pretende describir. No es poco el mérito, después de todo.

Héctor Concarl

BROADWAY DANNY ROSE. Estados Unidos, 1984. Dir.: Woody Allen. Prod.: Robert Greenhut. Prod. ejec.: Charles Joffe. Guión: Woody Allen. Fot.: Gordon Willis. Mont.: Susan E. Morse. Mus.: Dick Hyman. Diseño de prod.: Mel Bourne. Vest.: Jeffrey Kurland. Dec.: Les Bloom. Int.: Woody Allen, Mia Farrow, Nick Apollo Forte, Sandy Baron, Corbett Monica, Jackie Gayle, Morty Gunty, Will Jordan, Howard Storm, Jack Rollins, Milton Berle, Carig Vanderbilt, Herb Reynolds, Paul Greco, Frank Renzulli, Edwin Bordo, Gina Deangelis, Peter Castellotti.

LA NOCHE DE CASANOVA

La primera obra francesa de Ettore Scola, **La noche de Casanova**, es un film rico, muy rico, que difícilmente podría ser reducido a una cierta visión política de la Revolución Francesa. En ciertos momentos hasta podría pensarse en la ausencia de un planteamiento político coherentemente articulado sobre la historia, porque Scola nos propone su visión política tan estrechamente vinculada con una situación vital poderosa y muy intensa, que la sustancia política se disuelve en la sustancia vital haciéndose casi imposible abstraer la primera. Los personajes no elaboran discursos políticos, sus actitudes frente a la situación que atraviesan están cargadas de experiencia vital, de lo que son en su totalidad y no sólo de lo que son en virtud de su posición en la sociedad francesa de finales del siglo XVIII. Nicolas Edmond Restif de la Bretonne es un personaje con una marcada actitud política en favor de la revolución y que asume como función la necesidad de presenciar como escritor el momento que vive para dejar testimonio de él, pero Scola no lo limita a esto en el film: Monsieur Restif es también un hombre, un pícaro cuya actitud ante la vida nos fascina, cuyas obras se insinúan cargadas de experiencia vital, un hombre que ha vivido y lo pone de manifiesto. La condesa interpretada por Hanna Schygulla no se nos presenta solamente como una aristócrata fiel a la monarquía y temerosa del cambio que se produce, en su relación con Casanova adquiere una dimensión vital que nos remite a su totalidad como persona.

La noche de Casanova no es un discurso político como, salvando las distancias y aclarando que esta comparación no implica una valoración negativa, el **Danton** de Andrzej Wajda. En **Danton**, **Danton** y **Robespierre** no son hombres, son dos posiciones políticas, dos concepciones distintas enfrentadas, y el desarrollo del film se da estrictamente a nivel de este enfrentamiento: **Danton** es un discurso eminentemente político.

El personaje de Giacomo Casanova, interpretado por Marcello Mastroianni a sus sesenta y tantos años, confirma la importancia del elemento vital en el film y nos remite a otra dimensión del mismo. Scola realiza una doble desmitificación, la de Casanova y la de Mastroianni. Parece ser que la mejor manera de desmitificar un personaje consiste en presentarlo durante su decadencia, en su vejez. Mastroianni asume la suya sin complejos y se nos muestra tan avejentado que resul-



La noche de Casanova de Ettore Scola: El veterano libertino.

ta difícil asociarlo al Mastroianni joven de **La dulce vida** o de **8 1/2**. El Casanova-mito cae frente a un anciano consciente de haber pasado su mejor época, su esplendor como favorito de las damas y de las cortes europeas, un anciano convertido en bufón de la corte de un conde, un anciano cuyo destino ya no está en sus manos sino en las de su protector. No es necesario ridiculizar o satirizar al personaje, su decadencia habla por sí misma con una elocuencia sin límites.

Acaso podríamos comparar a Scola con el personaje de Restif tal como nos lo revelan los títulos de sus obras: "El campesino pervertido", "El pornógrafo"... Obras cargadas de experiencia vital, donde ésta es, sin lugar a dudas, lo más importante, como ocurre en **La noche de Casanova**.

María Gabriela Colmenares

LA NUIT DE VARENNES. Italia-Francia, 1982. Dir.: Ettore Scola. Prod.: Opera-Film, Gaumont. Guión: Sergio Amidei y Ettore Scola. Fot.: Armando Nannuzzi. Mus.: Armando Trovajoli. Dec.: Dante Ferretti. Vest.: Gabriella Pasucci. Int.: Jean-Louis Barrault, Marcello Mastroianni, Hanna Schygulla, Harvey Keitel, J.C. Brialy, Daniel Gelin, Andrea Ferrel, Michel Vitold, Laura Betti, Enzo Jonacci, Pierre Malet, Hugues Quester, Dora Doll, Patrick Osmont, Jacques Peyrat, Claude Le Gros, Vernon Dobtcheff, Ugo Fangareggi, Evelyn Dress.

LAS BICICLETAS SON PARA EL VERANO

A casi cincuenta años del inicio de la guerra civil los españoles no olvidan. Los fantasmas siguen estando presentes. El enfrentamiento a muerte, la humillación después de la derrota (y no por la derrota), el ajuste de cuentas a los que no estuvieron a favor del generalito, la espantosa represión, la marca de rojos, que perdura a pesar de la democracia.

Es por eso que en el cine español, especialmente el de la post-dictadura, la presencia de la guerra civil y de los años posteriores a la guerra es abrumadora, ya sea de una manera directa (**Demonios en el Jardín**, **La Colmena**, **Retrato de Familia**, **La Prima**

Angélica, **Las Largas Vacaciones del 36**) o directamente (**El Sur**, **El Espíritu de la Colmena**, **Soldados de Plomo** y por supuesto, mucho de **Berlanga** y de **Saura**). Por otra parte, entre los cineastas había los de siempre, los que pensaban que la guerra civil era un tema que interesaba, por consiguiente daba "pelos" / pesetas, e hicieron una cantidad de películas en las que se tocaba el tema de la guerra. Así, al lado de los cineastas sensibles y adoloridos están los que consciente, o inconscientemente, se aprovechan de la situación y hacen películas con un poco de verdad, otro de mentira, un poco de sensibilidad dulzona, otro tanto de humor y un mucho de oficio. Entre éstos, aún a riesgo de ser terriblemente injusta, podría colocar a Jaime Chávarri. Chávarri está considerado, por algunos críticos de cine españoles, como uno de los más interesantes creadores del nuevo cine español. Sus primeros cortometrajes y medimetrajes en 8 mm. y Super 8 (**Blanche Perkins o Vida Atormentada** (1964), **Sanson y Dalila** (1965), **La Nariz de Cleopatra** (1965), **El Cuarto sobre el Jardín** (1966), **Run Blancanieves Rum** (1968) y **Ginebra en los Infernos** (1970)) se toman como algunas de las más notables proposiciones del cine Underground español. En 1974 realizó dos películas para la Televisión Española (**Alicia en el País de las Maravillas** y **Vestida de Tul**), que se consideran lo mejorcito que se ha hecho en TVE. Su primer largometraje fue **Los Viajes Escolares**, obra fallida pero formalmente interesante. Después vinieron **El Desencanto** (1976), **A un Dios Desconocido** (1977), **Las Bicicletas son para el Verano** (1982) y **Bearn** (1983). La obra de Chávarri tiene dos particularidades: por una parte sus películas son, o adaptaciones de obras literarias (**Alicia...**, **Vestida de Tul**, **Las Bicicletas...**, **Bearn**) o son sobre gente relacionada con la literatura (**El Desencanto** sobre la familia del poeta Leopoldo Panero, **A un Dios Desconocido** con un prólogo en el que se evoca a Federico García Lorca). Por otra parte su obra, ya metida de lleno en el cine industrial, parece ser, en su mayor parte de encargo, ya sea por **Elias Querejeta** (**A un Dios...**) o por la **TVE** (**Bearn**). **Las Bicicletas...** entraría entre las películas basadas en obras literarias, esta vez una pieza teatral del estupendo actor **Fernando Fernán Gómez**. Este origen literario se nota en la película, que por momentos es un poco teatral.

Las Bicicletas son para el Verano es una hermosa película a nivel formal, en la que se nota la mano de alguien que tiene talento y oficio, pero ideológica e históricamente es confusa y, como señale antes, un poco oportunista. Este film de Chávarri está dedicado al pueblo de Madrid. Es una especie de "Gloria al bravo pueblo" que aguantó un asedio de tres años soportando bombas y hambre. El problema radica en que **Las Bicicletas...** es una visión dulzona de la cotidianidad de los madrileños durante la guerra, una mirada supuestamente objetiva a los hechos que se cometieron en uno y otro bando (ejemplificados en la película, entre otras cosas, por el día del alzamiento militar y el día de la rotura de los santos, que son equiparados mediante el mismo tema musical, medio bastante tramposo de igualar un horror y una tontería).

Por otra parte, los personajes fluctúan entre los estupidamente tratados, como el anarquista, Basilio el ten-



fundarte
Concejo Municipal y Gobernación del D.F.

anuncian al público del Oeste de Caracas la reinauguración del Teatro Cristo Rey y la Sala de Cine Arte y Ensayo Cristo Rey

- ★ Ciclos de cine nacional e internacional
- ★ Ciclos de cine para niños
- ★ Teatro para adultos y niños
- ★ Galería de Artes Plásticas
- ★ Encuentros con los cineastas venezolanos
- ★ Espectáculos musicales todas las semanas

REINAUGURACION: 30 DE MAYO TEATRO CRISTO REY, 23 DE ENERO



Las bicicletas son para el verano de Jaime Chavarrí: ¿Y la guerra?

dero, la criada e inclusive el hermano de Julito (que al principio de la guerra es falangista y después se convierte en republicano con toda la pinta de quintacolumnista) y los poco convenientes, como el republicano moderado que vive en una relativa armonía con su casera franquista (situación poco probable en un país completamente radicalizado durante los años de la guerra) y el memo Julito, que no se sabe muy bien qué es lo que pinta y que, además, tiene una muerte tan oportuna.

Hay otros detalles en la película que no terminan de convencer, entre otras cosas porque la mayor parte de los climas de la película terminan con una nota de humor que corta el momento dramático y destiende la tensión. Por ejemplo, las referencias al hambre no pasan de ser algo que se dice a título informativo, pero que no pasa de allí, y que tiene bien poco que ver con el hambre espantosa que vivieron los madrileños y que, según se cuenta, hizo que la ciudad se quedara sin perros y gatos. Algo parecido sucede con los cuentos de la nueva moralidad, francamente extraños tratándose de un país tan moralista y religioso como España.

Todo este panorama cambia al final de la película, cuando los autores se desprenden de la tramposa "objetividad" y el film adquiere la fuerza que no ha tenido. En tres escenas nos dan un panorama de lo que serán los años por venir: la casera fascista diciendo que gracias a que los rojos rompieron tantos santos ahora les van a llover los encargos; la criada pidiendo que no cuenten que a su padre lo fusilaron por rojo; y el padre diciéndole a Luisi-

to que no ha llegado la paz, sino la victoria.

Violeta Rojo

LAS BICICLETAS SON PARA EL VERANO. España. Dir.: Jaime Chavarrí. Prod.: In-Cine, Jet Films. Guión: Salvador Maldonado según la obra de Fernando Fernán Gómez. Int.: Amparo Soler Leal, Agustín González, Victoria Abril.

DANIEL

Daniel está estructurado alternando tres líneas narrativas. Las dos líneas básicas corresponden una a la historia de la familia Isaacson, desde los años 30 hasta la ejecución de los padres, Paul y Rochelle, a comienzos de los 50 y otra a los hijos, Daniel y Susan, ya adultos, localizada en un período relativamente breve a mediados de los 60.

La primera historia construye a grandes pinceladas el retrato de una familia popular que milita en el Partido Comunista norteamericano, en breves escenas y con grandes saltos temporales, para irse densificando hacia el final, cuando Paul y Rochelle son arrestados y la narración sigue más bien a los niños hasta la desnuda despedida final antes de la ejecución, desarrollando los antecedentes para la segunda historia. Esta contrasta a nivel expresivo con la primera, tratada con una imagen compuesta a base de tonos cálidos y un foco suave, contra

los tonos fríos y el foco extremadamente nítido de la segunda, pero, lo que es más importante, la indagación también se desplaza. Al comienzo son personajes y bloques sociales firmemente emplazados en ideologías antagónicas, en las que se cree sin dudar y por las que se acepta la muerte, en cambio la segunda historia presenta personajes profundizados en su psicología y en su concepción o más bien angustia del mundo, conflictivos y que se debaten entre posiciones contradictorias en las que la fe en los modelos ya no es un soporte vital. Susan, esencialmente traumatizada por la experiencia infantil, muere, desea morir, incapaz de encontrar en el mundo real un asidero para la pasión por la memoria y la concepción de los padres. Daniel ha intentado olvidar, integrarse, pero la muerte de Susan lo obliga a volverse sobre sí mismo que es volverse sobre el por qué y el para qué del sacrificio de su familia.

El film de Lumet es un film de extremos. Uno la violencia del fascismo, otro el drama individual de los que tienen el coraje de enfrentarlo. En el pasado y en el presente. De estos extremos nacen las dificultades y los logros de **Daniel**. Las dificultades radican en que la intensidad emocional de una experiencia trágica redoblada en dos tiempos pueda caer en el melodrama con todo su reduccionismo y en que el enfrentamiento político de concepciones antagónicas, también redoblado, no pase del esquematismo simplificador. Los logros precisamente en la superación de estas dificultades, en alcanzar la tragicidad y la lucidez política manteniendo la complejidad, la ri-

queza de situaciones y personajes concretos, con toda su conflictividad y su difícil devenir. Y Lumet lo logra plenamente. La denuncia del fascismo en sus manifestaciones represivas policiales, paramilitares y hasta judiciales es inequívoca y casi feroz. La otra cara revela una comprensión y una simpatía excepcionales en el cine norteamericano por lo que fue alguna gente del partido comunista hasta el comienzo de la guerra fría, no exenta de agudas críticas a la institución (el aislamiento progresivo al abandonarse el browderismo, la tendencia a la creación de mártires) pero sobre todo una identificación con lo que pudiera denominarse de alguna manera un modelo progresista, básicamente pacifista y antifascista, que busca manifestarse y concretarse de una manera nueva. Aunque a la versión exhibida en Caracas se le cortó la entrevista de Daniel con Arnie, el amigo anarquista de Susan, seguramente la más política del film, el planteamiento de Lumet resulta evidente pese a que prácticamente no hay ninguna exposición directa de ideas. La concreción de las cargas de la policía montada, del asalto a los autobuses en Peaks Kill, de la destrucción de la casa de los Isaacson por agentes de la F.B.I. en busca de evidencias, de los detalles de la preparación de la electroejecución, son suficientemente expresivos. La misma capacidad creadora se revela en la construcción de las historias personales. Aún personajes bastante secundarios, como la madre de Rochelle que aparece en dos breves episodios, son capaces de transmitir existencias de vidas terribles, como lo hace el hallazgo que resuelve el encuentro de Daniel con el viejo Mindish, con aquella mano que sigue dibujando en el aire. Si la concreción orgánica evita el problema del esquematismo, el tratamiento formal juega un papel importante en el control de la emotividad. El alternarse de los bloques cálidos de la memoria con la helada acumulación de detalles del presente, de dos tipos de emotividad contribuye en gran parte a evitar el desbordamiento.

Pero el elemento sustancial es la tercera línea narrativa. Cada cierto tiempo la historia se interrumpe para dar paso a escenas en las que Daniel, en primer plano, describe las formas de ejecución que a través de la historia han aplicado las clases dominantes a las clases bajas. Algo también inusual en el cine industrial norteamericano, rigidamente apegado a la economía narrativa. Estas descripciones, por supuesto, no tienen nada que ver directamente con el argumento, y son un elemento emotivamente distanciado, aunque indirectamente sí con su tema, constituyéndose en una especie de manifiesto contra la represión autoritaria, que en fin de cuentas es la proposición del film. Además esta tercera serie, intemporal, desconectada, tiene la virtud de actualizar sus planteamientos. Establece que el alternarse de periodos de auge de los movimientos progresistas y de periodos de auge de tendencias conservadoras no son accidentales sino manifestaciones de un largo combate que no ha terminado. Lo que es mucho decir en un momento como el actual.

Alfredo Roffé



El mejor de Barry Levinson: De lo peor.

Guión: E.L. Doctorow de su propia novela "The Book of Daniel". Fot.: Andrzej Bartkowiak. Mont.: Peter C. Franck. Canciones tradicionales: Paul Robeson. Vest.: Anna Hill Johnston. Int.: Timothy Hutton, Mandy Patinkin, Lindsay Crouse, Edward Asner, Ellen Barkin, Julie Bovasso, Tovah Feldshuh, Joseph Leon, Carmen Matthews, Norman Parker, Amanda Plummer, Lee Richardson, John Rubinstein, Colin Stinton, Maria Tucci, Rita Zahar.

EL MEJOR

"Del pasado más luminoso nos llega un héroe de hoy". Así dice la publicidad del film. Roy Hobbs, el héroe en esta ocasión, es un muchacho bueno y sanote con un talento excepcional para jugar beisbol. Apenas se le presenta una oportunidad, corre a demostrarle al mundo lo bueno que es en el juego para que la gente diga: "Allí va Roy Hobbs, el mejor jugador de beisbol que ha existido". Pero un héroe no sólo debe demostrar que es mejor en el juego, también debe demostrar que es el más recto, el más puro, el más incorruptible; así que Roy Hobbs se mueve en un mundo construido a la medida del héroe, donde éste tropieza con las dificultades adecuadas (léase una loca asesina, un periodista corrupto y un trío de malvados ambiciosos) para que su temple heroico se manifieste en toda su "grandeza". Al final, queda bien claro que la gente dirá: "Allí va Roy Hobbs, el mejor jugador de beisbol que ha existido", y que Hobbs ha demostrado ser el más recto e incorruptible; un verdadero héroe.

En El mejor nos encontramos frente a una épica simplificada que salta por encima de la complejidad de lo real y nos ofrece de su ámbito una imagen falsa, una imagen que pretende vendernos un mundo sencillo, seguro y estable, una realidad plenamente confiable. Nuestro héroe, el invencible e incorruptible Roy Hobbs, se mueve en un mundo escindido —en polos irreconciliables: campo y ciudad, buenos y malos— pero ese mundo escindido no resulta en absoluto problemático ya que el héroe se encuentra del lado de la razón objetiva, al lado de los valores y las leyes de la sociedad en que vive: es él quien da una lección, quien

está con el orden establecido y quien triunfa al final. Resultado: allí tenemos al héroe seguro y confiable que, como constantemente nos lo indica el film, es adorado e imitado por todos, sobre todo por el público infantil.

El mejor nos brinda, dentro de un mundo bastante simple, una figura "ejemplar", nos propone un modelo a seguir. Un modelo tramposo, por lo demás: si los autores de El mejor realmente suponen que la virtud conduce al éxito son bastante ingenuos, y en los Estados Unidos no son precisamente los ingenuos quienes hacen películas...

La épica simplificada de El mejor nos ofrece un concentrado de lugares comunes de un cierto tipo de cine. El triunfo, meta y máxima aspiración de nuestro héroe, es posible si quien apunta hacia él trabaja duro y se mantiene puro y recto, rechazando tentaciones que le ofrece el mundo. Los buenos resultan triunfadores, por su virtud y porque de su lado está un ser superdotado y virtuoso. El triunfo solo no basta, el héroe desea ardientemente el reconocimiento de los otros, el amor y la devoción del público. El héroe deportivo, con su ejemplo, es capaz de influir poderosa y determinadamente en las vidas de sus admiradores; en el film constantemente se destaca la in-

fluencia de Hobbs sobre el público infantil y, en palabras muy didácticas, se dice que Hobbs ha cambiado el curso de la vida de sus admiradores infantiles.

Estos esquemas y un tratamiento estético ridículamente manipulador, que convierte las acciones de Hobbs en hazañas dignas de los dioses y semidioses del Olimpo griego y hace absolutamente inverosímil una historia que ya es bastante inverosímil por sí sola, definen a El mejor como una reliquia del pasado cinematográfico realizada en el presente, como un producto que pensábamos desaparecido de las pantallas cinematográficas. El mejor produce cierta angustia, ¿Nos espera una avalancha de héroes a la Hobbs? ¿Por qué este retorno al "pasado luminoso"?

María Gabriela Colmenares

THE NATURAL. Estados Unidos, 1984. Dir.: Barry Levinson. Prod. ejec.: Roger Towne y Philip Breen para Tri-Star Picture. Guión: Roger Towne y Phil Dusenberry según novela de Bernard Malamud. Fot.: Caleb Deschanel. Diseño de prod.: Mel Bourne. Mus.: Randy Newman. Int.: Robert Redford, Robert Duval, Glenn Close, Kim Basinger, Wilford Brimley, Barbara Hershey, Robert Prosky, Richard Farnsworth.

Teoría

NARRACION, RELATO, HISTORIA, DIEGESIS

Alfredo Roffé

El número de estudiosos que se ocupa de la Teoría del Cine se ha venido incrementando vertiginosamente en los últimos años. Es probablemente en Francia donde este hecho se hace más tangible, debido a la considerable cantidad de trabajos que se publican en este campo. Un reciente número de la célebre revista "Communications" (Nº 38, París, septiembre 1983) del Centre d'Etudes Transdisciplinaires, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, dedicado al tema "Enunciación y cine", recoge 10 trabajos de estos nuevos especialistas (algunos en verdad no tan nuevos), la mayor parte de ellos provenientes del grupo de la revista "Ca Cinema" de orientación claramente semiótica y también claramente ajena a toda problemática relacionada con la política, la economía, la ideología o la sociología. Esto no implica que el trabajo realizado carezca de interés para aquellos que si se interesan de estos dominios. Por el contrario, son trabajos que desarrollan conceptos, métodos e instrumentos de análisis de notable valor en cualquier trabajo analítico y crítico orientado a la participación en la lucha de ideas. Es en este sentido que parecen oportunas en nuestro medio unas cuantas consideraciones, casi notas de lectura, sobre algunos de estos recientes avances de la teoría. Cabría sin embargo señalar el desigual nivel de estos trabajos, por lo demás característico de los estudios semióticos, donde hay dos o tres figuras realmente creadoras e innovadoras y una multitud de seguidores que cumplen, con mayor o menor éxito, la función de desarrollar, complementar y a veces modificar no sustancialmente los planteamientos de

aquellos. En este sentido ha sido de singular importancia la obra de Gerard Genette, especialmente el "Discours du récit" (en "Figures III", París, 1972), fuente primaria de muchísimas investigaciones posteriores y seguramente del "Nouveau discours du récit" recién publicado. Las notas siguientes se limitan al conjunto conceptual narración-relato-historia-diegesis y toman como base el citado texto de Genette, el capítulo "Le film de fiction" del libro "Esthétique du film" (París, 1983) redactado por Marc Vernet y el ensayo "Enonciation et narration" de Jean-Paul Simon, incluido en el número de "Communications" antes indicado.

La primera tarea consistirá en tratar de definir lo más claramente posible cada uno de estos conceptos, con la intención de conjurar la peste neologista propia de los semióticos hasta hace muy poco tiempo y que ha servido para crear esa aislante nube de esoterismo, penetrable sólo tras un proceso de iniciación en cada una de las sectas.

Narradores y niveles narrativos

Genette propone las siguientes: "llamar historia el significado o contenido narrativo (aun si tal contenido puede ser... de débil intensidad dramática o de débil tenor de acontecimiento), relato propiamente dicho al significante, enunciado, discurso o texto narrativo mismo, y narración al acto narrativo productor y, por extensión, al conjunto de la situación real o ficticia en que tiene lugar", y por último "la diegesis

es el universo espacio-temporal indicado por el relato". Aunque estas definiciones están concebidas en función del relato literario de ficción, con un cierto grado de tolerancia pueden ser aplicadas también a otros tipos y lenguajes, como podrían serlo el cine e inclusive, dentro del cine, el documental o el dibujo animado.

La definición que resulta más ambigua y que se presta a mayor confusión es la de diégesis. De hecho la diégesis es el resultado de la construcción imaginaria que hace el lector (o espectador de cine) utilizando la información que suministra la historia, complementada inclusive con la información que puede aportar el propio receptor. Información que puede ser referencial, tomada por ejemplo de su conocimiento de la historia, de la antropología o de la física, o no serlo, como sucedería cuando se recurre al conocimiento de los mitos o de cualquier tipo de fenómeno o convención imaginaria; en cualquiera de los dos casos, como es lógico, partiendo de algún indicio incluido en la historia. El concepto resulta claro cuando la historia es relativamente homogénea, sus elementos están relacionados entre sí de alguna manera causal, entendiendo como causal el elemento de un conjunto del cual es función, pero deja de serlo cuando un mismo relato incluye dos o más historias que son relativamente heterogéneas entre sí y que por lo tanto no son integrables en la misma diégesis. Este hecho se pondrá más en evidencia cuando consideremos las relaciones que distingue Genette entre diégesis y metadiégesis.

Estos dos últimos conceptos los desarrolla Genette a partir de la consideración de la situación del narrador en el acto de producir el relato, en relación a su presencia o no, como narrador, dentro de la historia relatada misma. El narrador puede estar fuera de la historia, como narrador (extradiégetico según Genette), o bien puede aparecer como narrador en la historia (intradiegetico). El relato producido en el primer caso estaría a nivel diégetico y en el segundo a nivel metadiégetico (el narrador de esta historia metadiégetica aparece como personaje en la historia diégetica). Pero en cualquiera de

los dos casos el narrador puede estar fuera de la historia que narra (heterodiégetico) o ser parte de ella (homodiégetico). Los ejemplos que da Genette para las combinaciones primarias posibles son: "1. extradiégetico-heterodiégetico: Homero, narrador de primer grado que cuenta una historia de la que está ausente; 2. extradiégetico-homodiégetico: Gil Blas, narrador de primer grado que cuenta su historia; 3. intradiégetico-heterodiégetico: Scherazade, narradora de segundo grado que cuenta historias de la cual en general está ausente; 4. intradiégetico-homodiégetico: Ulises en los Cantos IX-XI de la Odisea, narrador de segundo grado que cuenta su historia". En el caso del cine: 1. John Ford (*The quiet man*, 1952) que cuenta una historia en la que no aparece, como sucede en centenares de miles de films; 2. Alex (*A clock-work orange*, Stanley Kubrick, 1971) que cuenta su historia, sin aparecer en ella como narrador; 3. Mary Shelley (*The bride of Frankenstein*, James Whale, 1935) que cuenta una historia en la que no aparece; 4. Franz (*Das Kabinett des Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1919) que cuenta una historia en la que toma parte. Por supuesto que los encastramientos pueden ser varios y sucesivos. En *Rashomon* (Akira Kurosawa, 1950) el monje relata lo que vio en el tribunal, y en este nivel metadiégetico los esposos y el bandido cuentan sus versiones del crimen en un segundo nivel metadiégetico. Aún en el viejo *Caligari* hay un ejemplo similar.

Si se toma en cuenta la posibilidad del cine de autonomizar la imagen del sonido, y de usar el código icónico y el código lingüístico simultánea e independientemente, cosa que no sucede en la literatura dada la característica linealidad propia del lenguaje natural, y que obliga a Genette a calificar como transgresiones de los usos canónicos frases como la de Balzac en "Les Illusions perdues": "Mientras el venerable eclesiástico sube las escaleras de Angoulême, no es inútil explicar...", se puede fácilmente pensar en posibilidades de relaciones más complejas. En *Persona* (Ingmar Bergman, 1965) hay una escena en la que



Toda la narración para el protagonista: La naranja mecánica de Stanley Kubrick.

Alma cuenta a Elisabeth su participación en una orgía en la playa, donde hay simultáneamente un narrador de primer grado (Bergman) que narra la historia de la conversación de Alma y Elisabeth (nivel diégetico) y un narrador de segundo grado (Alma) que cuenta la historia de la orgía (nivel metadiégetico sólo verbalmente).

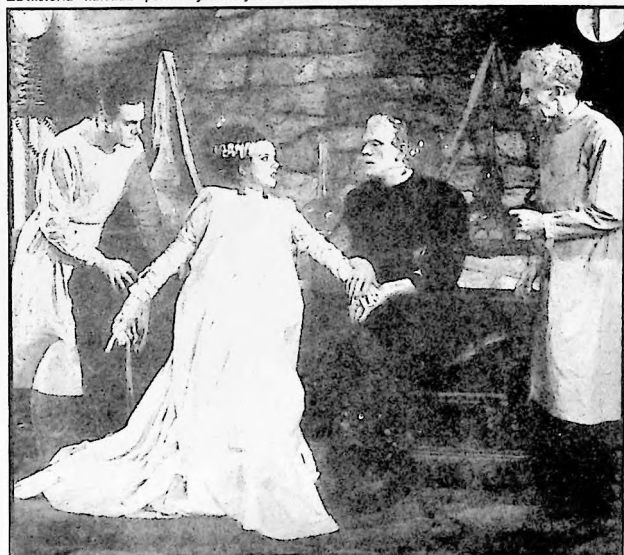
Historias y funciones narrativas

Genette analiza las relaciones entre historias diégeticas y metadiégeticas identificando tres grandes categorías: "El primer tipo es de una causalidad directa entre los acontecimientos de la metadiégesis y aquéllos de la diégesis, que confiere al relato segundo una función explicativa... Relatos que responden casi todos, explícitamente o no, a una pregunta del tipo '¿Cuáles acontecimientos han conducido a la presente situación?'... El segundo tipo consiste en una relación puramente temática, que no implica entonces ninguna continuidad espacio-temporal entre metadiégesis y diégesis... La famosa estructura tipo caja china, tan apreciada por el 'nouveau roman' de los años 60, es evidentemente una forma extrema de tal relación analógica... El tercer tipo no implica ninguna relación explícita entre los dos niveles de la historia: se trata del acto de la narración misma que cumple una función en la diégesis, independientemente del contenido metadiégetico... El ejemplo más ilustre se encuentra... en 'Las mil y una noches', donde Scherazade retrasa la muerte a golpes de relato, de cualquier relato (siempre que le interese al Sultán)". Es evidente que este tercer tipo de relación manifiesta la posibilidad de que esos relatos metadiégeticos posean cada uno o entre ellos una diégesis (entendida como universo espacio-temporal indicado por el relato) con lo cual habría una multiplicación de diégesis que hace sumamente confuso e impreciso al uso del término diégesis. En el caso del cine se podrían citar respectivamente *Le jour se lève* (Marcel Carné, 1939) donde François, al comienzo del film, rememora los acontecimientos que lo han llevado al asesinato de

Monsieur Valentin, como un tipo de relaciones causales, *A bout de souffle* (Jean-Luc Godard, 1959) cuando Michel narra la historia del cobrador de autobús que robó cinco millones para seducir a una muchacha, que correspondería a una relación de tipo temático, y tal vez *El extranjero que danza* (Manuel de Pedro, 1979), en el momento en que el shaman yanomami cuenta la historia del tigre y la tortuga, podría ejemplificar el caso de la ausencia de relaciones entre las historias diégeticas y metadiégeticas.

Además, si se consideran las funciones que Genette atribuye al narrador y se prevé la posibilidad de que cada narrador de primero, segundo o superiores grados puede cumplirlas, el tratamiento mismo de los tipos de relaciones se hace geométricamente más complejo. Esas funciones, en cuya identificación Genette sigue aproximadamente a las funciones del lenguaje de Jakobson, serían: (i) "la función narrativa, de la que ningún narrador puede alejarse sin perder al mismo tiempo su cualidad de narrador, y a la cual se puede muy bien —como lo han hecho numerosos novelistas americanos— intentar reducir el rol"; (ii) la función de dirección, por la cual "el narrador puede referirse al texto narrativo en un discurso en cierto sentido metalingüístico (en este caso, metanarrativo) para hacer resaltar las articulaciones, las conexiones, las interrelaciones, en síntesis la organización entera"; (iii) la función de comunicación, que implica "la situación narrativa misma, cuyos dos protagonistas son el narratorio (el que recibe el relato), presente, ausente o virtual, y el narrador mismo. A la orientación hacia el narratorio, a la preocupación de establecer y mantener un contacto con el narratorio, hasta un diálogo, corresponde una función que recuerda al mismo tiempo las funciones 'fática' (verificación del contacto) y 'conativa' (acción sobre el destinatario) de Jakobson"; (iv) la función testimonial, "es la función que informa sobre la parte tomada por el narrador, como tal, de la historia por él narrada, es decir sobre la relación entre narrador e historia: relación afectiva, cierto, pero también moral e intelectual, y que puede tomar la forma de

La historia "narrada" por Mary Shelley: La novia de Frankenstein de James Whale.



un simple testimonio... o el grado de precisión de sus recuerdos personales... o los sentimientos despertados en él por un cierto episodio... Pero las intervenciones del narrador frente a la historia pueden también tomar la forma de un comentario autorizado por la acción: en tal caso se afirma la función que se podría llamar (v) **Ideológica** del narrador que puede no coincidir exactamente con las del autor). Esta repartición, señala Genette, "no debe tomarse con un espíritu excesivamente rígido: ninguna... es pura y sin connivencia con las otras, ninguna (salvo la primera) es indispensable, y al mismo tiempo ninguna... es completamente evitable".

Tiempo y narratario

Los otros aspectos considerados por Genette en la Sección "Voz" de su "Discurso..." que es el que estamos considerando (relaciones entre narración y relato y entre narración e historia) son el tiempo y el narratario. "La principal determinación temporal de la instancia narrativa (narración) es evidentemente su posición relativa frente a la historia... Desde el simple punto de vista de la posición temporal, sería necesario distinguir cuatro tipos de narración: **ulterior** (posición clásica del relato en el pasado, sin duda la más frecuente); **anterior** (relato predictivo, generalmente en el futuro...); **simultáneo** (relato en presente, contemporáneo a la acción) e **intercalado** (entre los momentos de la acción)". En literatura el uso de los tiempos verbales, combinado con otros recursos, hace relativamente sencillo el análisis, aunque no siempre. Así las novelas de Balzac escritas en pasado serían del tipo **ulterior**; las novelas de anticipación de Wells o Bradbury del tipo **anterior**; las novelas de Robbe-Grillet, especialmente las primeras, en presente, del tipo **simultáneo**; y las novelas epistolares, con numerosos correspondientes como "Les liaisons dangereuses", del tipo **intercalado**. Las mayores complicaciones pueden surgir con el último tipo: "Puede ser el más delicado, o sea el más rebelde al análisis, cuando la forma del diario se expande para culminar en una especie de mo-

nólogo sobre hechos cumplidos, con una posición temporal indeterminada, hasta incoherente: los lectores atentos de "L'Etranger" no han podido menos que darse cuenta de tales incertidumbres que constituyen una de las audacias, en este caso quizás involuntaria, del relato". En el caso del cine se recurre normalmente a la información referencial o a la utilización de niveles meta-diagéticos. **Quo Vadis** (Mervin LeRoy, 1951) es evidentemente de tipo **ulterior**, como **Alien** (Ridley Scott, 1979) de tipo **anterior**. La simultaneidad, con una cierta latitud, es bastante frecuente: **Gloria** (John Cassavetes, 1980) o **L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat** (Louis Lumière, 1895) podrían ser ejemplos. Con alguna tolerancia **Le diable au corps** (Claude Autant-Lara, 1947) sería un film de tipo intercalado.

En lo que respecta al narratario, Genette se limita a establecer una correspondencia en los niveles: "A narrador intradiegético, narratario intradiegético... Nosotros, lectores, no podemos identificarnos con esos narratarios ficticios, así como los narradores intradiegéticos no pueden dirigirse a nosotros, y ni siquiera reconocer nuestra existencia... El narrador extradiegético, al contrario, puede mirar sólo a un narratario extradiegético, que se confunde en tal caso con el lector virtual, y con el cual se puede identificar cada uno de los lectores reales". Jack Cilliers que se dirige al Coronel Lawrence (**Merry Christmas Mr. Lawrence**, Nagisa Oshima, 1984) para contarle la historia de su hermano, son narrador y narratario del mismo nivel diegético. En casi todo el resto del film Oshima, narrador extradiegético, cuenta para un narratario virtual (todos sus espectadores posibles). Pero estas correspondencias canónicas están sujetas a numerosas transgresiones. La narradora de segundo grado en **Los últimos cinco días / Fünf Letzte Tage** (Percy Adlon, 1979) no tiene ningún narratario en su mismo nivel narrativo y prácticamente se dirige al espectador virtual. La relación narrador-narratario da pie para unas vistosas manifestaciones de la función comunicativa, cuando el narrador se dirige explícitamente al espectador, lo interpela, como lo hace con frecuencia Woody Allen (**Annie Hall**, 1977) y

hasta Carl Laemmle en la parte introductoria de **Frankenstein** (James Whale, 1931).

El corazón del misterio

Una última referencia a Genette, tomada de la "Premisa" del "Discours...": "Propongo en este caso, esencialmente, un método de análisis: debo reconocer que buscando lo específico encuentro lo universal, que queriendo poner la teoría al servicio de la crítica pongo, a mi pesar, la crítica al servicio de la teoría. Es la paradoja típica de cualquier poética, e indudablemente de cualquier actividad cognoscitiva, siempre combatida entre estos dos insuperables lugares comunes, esto es que existen sólo objetos singulares, pero que la sola ciencia posible es aquella de lo general; de todos modos siempre reconfortada, y como imantada, por otra verdad un poco menos difundida, que lo general está en el corazón de lo singular, y por lo tanto —contrariamente al prejuicio común— lo cognoscitivo está en el corazón del misterio". Esta justísima posición hace que Genette evite a toda costa las pretensiones de totalización teórica y que deje abierto un inmenso campo a las transgresiones de las normas canónicas. Como lo hace, por ejemplo, en el capítulo dedicado a las **metalepsis** (todas las transgresiones), en el que se limita a indicar unas cuantas sin intentar establecer, más bien rechazando las clasificaciones y los catálogos: la intrusión de un narrador o narratario de un nivel narrativo a otro, la doble temporalidad de la historia y la narración, la economía de niveles narrativos (pseudodiegesis) y en fin los siempre presentes intentos de anular "las móviles pero sagradas fronteras entre dos mundos: aquél donde se cuenta, aquél que se cuenta". Transgresiones que también en el cine se dan: Orson Welles narrador de segundo grado, contemporáneo, paseándose entre los personajes de una historia durante la Revolución Francesa de 1789, por él narrada (**Start the Revolution without me**, Bud Yorkin, 1969).

Los seguidores

La justificación del comentario sobre el tratamiento de la problemática antes señalada en el libro "Esthétique du cinéma" (Paris, 1983) se centra en que éste es un libro de texto para estudiantes de secundaria, es decir un manual, y como tal, por definición, sólo recoge nociones plenamente estabilizadas, aceptadas y canonizadas. En síntesis podría señalarse que el desarrollo completo se reduce al siguiente breve texto: "Relaciones entre la narración y la historia. Por lo que respecta a este tipo de relaciones, que Gerard Genette designa bajo el término genérico de **voz**, nos limitaremos a remarcar que la organización del film narrativo clásico conduce a menudo a fenómenos de **diegetización** de elementos que no pertenecen de hecho sino a la narración. Sucede en efecto que el espectador sea conducido a atribuir a la diégesis lo que es una marcada intervención de la instancia narrativa en el desarrollo del relato. Se puede encontrar un ejemplo de este fenómeno en **L'enfant sauvage**, de Francois Truffaut (1970): los cambios de plano allí, numerosas veces, son atribuidos a los personajes. Así, cuando el Dr. Itard se prepara a recibir al niño, se le ve aproximarse a una ventana frente a la cual pasa un tiempo soñando. La toma si-



Doble narración simultánea, Alma y Bergman: Persona de Ingmar Bergman.

guiente nos muestra al niño prisionero en una granja intentando alcanzar un tragaluz. La puesta en escena ha sido establecida para que se tenga la viva impresión de seguir los pensamientos del doctor al cambiar de plano". La constatación de que la diegetización funciona como elemento básico de la transparencia aparente que fundamenta la "ilusión de realidad", tan buscada especialmente en el cine norteamericano, tiene más de treinta años de haber sido claramente teorizada, aunque no se usaba el término diegetización. Reducir los importantes avances que permite el trabajo de Genette a llamar de una manera nueva un conocimiento viejo, resulta por lo menos excesivamente limitado.

Por el contrario, el artículo de Jean-Paul Simon "Enonciation et narration" se presenta como un intento de ir más allá de los planteamientos de Genette. Lo hace inclinándose por el polo teórico, algo que repugna a Genette, y que de hecho provoca esa intención totalizante que en fin de cuentas no significa sino la pretensión de institucionalizar una normativa reductora canonizante. Así, el único aporte novedoso se centra en la ampliación de la matriz propuesta por Genette en base a dos pares (extradiegético / intradiegético // heterodiegético / homodiegético) a tres pares (heterodiscursivo / homodiscursivo // heterodiegético / homodiegético // extradiscursivo / intradiscursivo) lo cual origina ocho tipos posibles en lugar de cuatro, entendiendo por extradiscursivo = narrador de primer grado, intradiscursivo = narrador de segundo grado; heterodiegético = narrador que no interviene en la diégesis; homodiegético = narrador que interviene en la diégesis; heterodiscursivo = narrador que no está presente en la historia; homodiscursivo = narrador que está presente en la historia. La tesis de Simon es que el narrador puede o no puede intervenir en la diégesis y que puede hacerlo directamente o a través de la historia. Simon califica como no intervención en la diégesis aquellos casos en que la diégesis es construida totalmente a partir de la historia, lo cual es simplemente absurdo ya que se trata sólo de la adopción de una actitud narrativa

Escenas cortadas y explicación banalizante: Ceremonia secreta de Joseph Losey.



en la cual el narrador trata de desaparecer, de no hacerse notar, para crear la máxima ilusión de transparencia entre lo narrado y lo que narra la historia (entre lo representado y su representación), lo cual le confiere un aparente grado de objetividad y en consecuencia un aparente grado de verdad. Es un procedimiento de naturalización, por lo demás corrientemente empleado en muchos sistemas de pensamiento, por el cual se intenta transformar lo histórico en lo natural, lo que es sujeto a cambio en verdad eterna e inmodificable. Se tiende la trampa de igualar la representación a lo representado, con su cualidad de objetividad y verdad, de tal manera que el espectador no atento transfiera esa cualidad de objetividad y verdad a la relación entre lo representado y el mundo real e histórico, tratando de evitar la reflexión sobre esa relación, que conduciría en muchos casos a revelar que lo representado es una deformación o falseamiento de ese mundo real e histórico. Simon inclusive trata de hacer pasar esta tesis en el caso en que según él el narrador participa en la historia sin intervenir en la diégesis con la justificación de que la intervención es débil, "Se trata por supuesto de una cuestión de grado, de polos más o menos marcados", disimulando la abierta contradicción que se produce en este caso. El resto del trabajo es una amplia glosa sobre el problema de la transparencia (mínima presencia del autor) y de la opacidad (máxima presencia del autor) sin precisar sus consecuencias ideológicas. En última instancia, toma una posición ideológica que se revela en su enjuiciamiento negativo de las actitudes de los autores que intentan la desnaturalización de la lectura de sus obras, iniciando con su presencia a poner en tela de juicio la relación entre lo representado y el mundo histórico y real, y asume así, encubiertamente, la posición contraria.

Se podría tal vez identificar el origen de los equívocos y de los malabarismos ideológicos, finalmente acriticos y conservadores, en la definición que se ha aceptado y difundido de diégesis. Al llamar diégesis al "universo espacio-temporal indicado por el relato" por una parte se le da una clara correlación con los elementos argumentales, dejando muy de lado los elementos conceptuales, y por la otra se crea la dificultad de análisis de aquellas obras donde aparecen claramente definidos dos o más "universos espacio-temporales" no integrables a menos que se recurra a generalizaciones como el planeta tierra a través de los tiempos, que hacen totalmente inoperativo el concepto. Dificultad por lo demás evidenciada en las relaciones entre historias diégeticas y metadiégeticas (Genette) que podrían ser entre dos o más historias diégeticas en las que aquellas de tipo temático o no relacionables, evidentemente dejan fuera de lugar la reducción de la diégesis (de una única diégesis) a la compatibilidad de elementos temporales y espaciales.

La forma del contenido

Esta situación tal vez podría precisarse si se acepta la hipótesis de que la forma del contenido puede estructurarse sobre dos ejes perfectamente diferenciables. Uno, el de los elementos espaciales - temporales - fenoménicos - argumentales, y otro, el de los elementos temáticos - conceptuales - generalizables - cosmovisionables, que



El discreto encanto de la burguesía de Luis Buñuel. La historia contada por el teniente.

conducirían, por llamarlas así, a una diégesis argumental y a una diégesis conceptual respectivamente. La diégesis argumental correspondería a lo que hasta ahora se ha definido simplemente como diégesis y desde luego podrían existir varias en una misma obra. La diégesis conceptual se establecería por un proceso de generalización, es decir de selección y abstracción que iría desprendiéndose del mundo concreto fenoménico para llegar a una cosmovisión general abstracta. Se trataría de la identificación de la representación del mundo, del conjunto de ideas tales como las concepciones, criterios y valores éticos, ontológicos, gnoseológicos y lógicos propuestos por el autor y que animan su obra. Ambos ejes, ambas diégesis están por supuesto indisolublemente imbricados y podrían constituir la forma del contenido y, si se quiere, llamarse diégesis simplemente.

Una ampliación en este sentido del conjunto de los conceptos de narración, relato, historia y diégesis, que tendría que ir acompañado con muchos otros conceptos o substituido por otro conjunto que se comprobara como más efectivo, creemos que responde coherentemente a mantener abierta y viva la interrelación entre teoría, análisis y crítica planteada por Genette, y que compartimos absolutamente, en oposición a las aproximaciones reduccionistas inclinadas hacia uno u otro polo.

Unos ejemplos terminarán esta ya larga exposición. En *Statchka/Hueiga* (S. M. Eisenstein, 1924) el texto (= relato más historia) incluye la famosa secuencia en que se alternan la represión del ejército contra los huelguistas y el ganado abatido a golpes en un matadero. Evidentemente en este caso el narrador es extratextual y propone dos historias diferentes cada una de las cuales genera su propia diégesis argumental, pero relacionadas entre sí temáticamente, lo cual permite al espectador construir una sola diégesis conceptual, que en última instancia lleva a la consideración de la historia (no del futuro) como el desarrollo de conflictos antagónicos de clases, a una concepción del mundo sostenida por

Eisenstein, y no sólo por Eisenstein, y que éste propone al espectador quien podrá o no aceptarla. La inserción de la imagen de un avestruz en *A propos de Nice* (Jean Vigo, 1930) aunque sea una toma única permite la misma consideración. La diégesis conceptual que se construye también en este caso conjuntamente con las diégesis argumentales diferentes, concluye en la caracterización de la burguesía como una clase incapaz, voluntaria o involuntariamente, de actuar en función de una concepción total del mundo.

En cada autor hay sustancialmente la escogencia entre una gama de actitudes narrativas que se extiende entre dos polos: la máxima transparencia (la exclusión de marcas significativas de la presencia del autor) y la máxima opacidad (la inclusión de marcas significativas de la presencia del autor). Gama por lo demás relativizada por el estado del lenguaje en un periodo determinado y por la mayor o menor capacidad de lectura del espectador. El hecho de que la transparencia permita con mayor facilidad la manipulación ideológica ocultando la relación entre lo representado y el mundo real y de que la opacidad lleve más directamente a una confrontación entre la concepción del mundo real del autor y la del espectador, no significa en absoluto que todas las obras transparentes sean manipuladoras y descalificables (o calificables según la ideología del espectador) ni que todas las obras opacas sean obsesivamente personalistas y descalificables (o calificables según la ideología del espectador). Hay, desde nuestro punto de vista, obras transparentes de extraordinario valor, como lo son la mayor parte de los films de Visconti, como también obras opacas de extraordinario valor, como *La guerre est finie* (Alain Resnais, 1966) y *El ángel exterminador* (Luis Buñuel, 1962), así como las hay, en ambos casos, de infimo valor. La escogencia de una actitud narrativa por parte de un autor depende de muchos factores, entre los cuales, en nuestro tiempo, no es el menor su decisión respecto a lo que llamaríamos (in)conciencia comunicacional, es decir el peso que le dé el autor, en el acto de narrar, a los factores del proceso comunicacional, tales como la desigual estratificación del posible universo de espectadores en función de su nivel cultural o capacidad de lectura y la posible actitud de los censores, financieros, productores, distribuidores y exhibidores ante el contenido ideológico de la obra en gestación y ante su mayor o menor posibilidad de difusión derivada de la facilidad o dificultad de la lectura por parte del espectador. En *Le charme discret de la bourgeoisie* (Luis Buñuel, 1972) mientras Mme. Senechal, Mme. Thevenot y Florence tratan de que les sirvan alguna infusión en un salón de té, aparece un teniente que les cuenta una terrible historia de su infancia: su verdadero padre, el amante de su madre, habría sido asesinado por el esposo de su madre, el fantasma de la madre pide al niño que mezcle el contenido de una botella azul con la leche que todas las noches toma el que se dice su padre, el niño lo hace y el hombre muere entre espantosas convulsiones. Al terminar su relato el teniente desaparece y la historia de las tres mujeres continúa donde había sido interrumpida. Buñuel habría podido incluir la historia del niño directamente, con un narrador de primer grado. Al optar por hacer narrar la historia por un narrador

de segundo grado, el teniente, de alguna manera simplifica la dificultad de lectura al diegetizarla argumentalmente. El espectador menos avezado justifica más fácilmente la inclusión de la historia del niño en el texto por la presencia en la diégesis argumental de un narrador que la cuenta, aunque ese narrador no tenga nada que ver con esa diégesis argumental en la cual aparece. Se trata evidentemente de una decisión de (in)conciencia comunicacional, pero ¿hasta qué punto esta decisión altera el nivel cualitativo de la obra? Un caso distinto es la adaptación para televisión de *Secret Ceremony* (Joseph Losey, 1968) en la que como es habitual se cortaron los momentos más álgidos del film, pero lo insólito es que se le añadió un grupo de escenas intercaladas, en las que un psiquiatra convence a un abogado de defender a Leonora, explicándole porque mató a Albert en un ataque de locura. Se introduce una narración en primer nivel y la obra de Losey pasa a ser una narración metadiégetica del psiquiatra, banalizada y desprovista de su sentido trágico, para hacerla más accesible a un público presuntamente analfabeto que sería el de la televisión.

En nuestra época hay una marcada tendencia a concientizar los procesos creativos. Lo que antes había sido una caja más o menos negra, misteriosa, en cuya entrada se ubicaba el creador y cuya salida era la obra creada, tiende a hacerse transparente en nuestro tiempo. Hay una infinidad de reflexiones, estudios, investigaciones y proposiciones que tienden a hacer transparente esa caja. A hacer cognoscibles métodos, sistemas, operaciones y ésta es una tendencia válida. Salvo que no se pretenda hacer la caja totalmente transparente y evaluar los resultados por haber seguido este o aquel camino. Siempre quedará un sector oscuro, el de la intervención de esaafortunadamente irreductible e insustituible capacidad-genio creativo. La crítica de los resultados es otro discurso, pero en ella el manejo de la parte concientizable, cognoscible del proceso creador, resulta indispensable.

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.