

cine-oja n. 8 Pequeña
revancha sobre las noches
orientales de Panchito Mandefuá.

Además:

todo lo que Hollywood
puede dar, con toque técnico en París, Texas.

marzo 1986 bs. 5

cine-oja

PEQUEÑA REVANCHA

Sobre la delgada pero consistente fibra narrativa de la participación autónoma de unos niños en la lucha contra la dictadura militar, **Pequeña revancha** entretiene, con sentido exquisitamente cinematográfico, un evento más amplio, más delicado, más profundo, que abarca la experiencia vital de la infancia en las dimensiones plenas de las cuales los niños sólo tienen vivencia y secreta intuición, y los adultos recuerdos fragmentarios y vagamente avergonzados.

La simplicidad de la anécdota (el rebote que resistencia y represión tienen en los niños y las acciones que éstos emprenden hasta obtener el reconocimiento de los adultos) y el esquematismo de personajes y valores (adultos buenos - familiares, amigos, población en general - y adultos malos - militares, maestra y bodeguero colaboracionista - con sus equivalencias políticas y morales; mientras los niños gozan de un especial ámbito de pureza donde no puede haber sino el bien) suministran la armazón al interior de la cual los personajes infantiles, en movimiento incansante y simultáneo, producen su propia realidad, que incorpora aquellos hechos y esquemas según relaciones nuevas y diferentes.

Pequeña revancha consiste, por tanto, en algo más que un logro profesional en la dirección de niños-actores. Si es verdad que su escogencia misma es de las más felices y que su actuación es mantenida con firme coherencia dentro de una concepción de la economía y la espontaneidad del gesto (concepción aplicada con éxito también a la actuación de los adultos), lo fundamental viene a ser la valorización de acciones y acaecimientos según la lógica, la sensibilidad y la emoción de los niños.

Por una parte, a excepción de la secuencia introductoria que conduce acertadamente a la confluencia dos acciones paralelas —una de adultos, otra de niños— preparándonos para la unidad de acción posterior, todo cuanto ocurre es visto por el niño y por lo tanto adquiere significado en relación con él, sin que en ningún momento se pretenda instaurar un entendimiento de las cosas a parte, adulto, entre la obra y el espectador. Esto puede ejem-

plificarse, a propósito de la actividad política, con la escasa inteligibilidad de las transmisiones radiofónicas (nótese cómo lo que resulta claro es el relato de la forzada retención de la orina por parte de un preso, que hace reír al pequeño Pedro); con la plenitud de significación en sí (misteriosa pero material y evidente) de los bultos que van y vienen de la casa y cuyo relieve visual supera en mucho lo que los adultos dicen o hacen; con el problema de las llaves de la bodega, único momento de violencia evidenciado en el apresamiento del padre del amiguito de Pedro, en cuanto implica al niño; con el gesto apenas esbozado, medio de excusas y medio de minimización del hecho, con el cual el padre (en plano general y movimiento, es decir con la fugacidad y la contextualización de la percepción real) se despide del hijo y prácticamente de todos los muchachos que miran atónitos, olvidados de su juego de pelota; o con el hecho mismo de que Pedro conciba su aversión hacia el bodeguero gordo por la patada asesina que le da al perrito, siendo el descubrimiento de su actividad delatora simple corroboración de la primera maldad (contra el perrito) que además ya lo ha relacionado con los militares.

Este último ejemplo tipifica también una segunda modalidad mediante la cual la película apunta a una determinada valorización de la acción. Es, justamente, la manera peculiar cómo los niños reaccionan a la realidad de los adultos, cómo la incorporan según otras leyes y según éstas responden. Para el pequeño Pedro, es la coincidencia entre sus intereses (la venganza contra el bodeguero por la muerte del perrito, la preocupación por el amiguito cuyo padre ha sido arrestado) y los de los mayores (la lucha contra los militares, amigos del bodeguero, y el peligro de ser descubiertos), lo que motiva la elaboración de su percepción de la realidad, estimula su curiosidad intelectual, culmina en la comprensión de la situación adulta. Numerosos matices— las preguntas meramente formales sobre si se puede borrar, escribir en lápiz, usar tal o cual tipo de papel, que los niños dirigen al oficial; el interés infantil centrado en la torta, en la boda; la reserva que se expresa mediante el silencio, la mentira y la improvisación, o cuando menos la reticencia, ante los acercamientos fron-



La Pequeña revancha del cine nacional.

tales de los adultos— subrayan más allá de la anécdota central, a lo largo de la película, la existencia de otro nivel de realidad, de una aparente incongruencia en las respuestas de los niños: su defensa, su tomar tiempo para poder llevar a cabo una re-acción independiente. Es en esta dimensión donde se evidencia con acierto, con humor fino y penetrante, con sensibilidad, uno de los valores fundamentales de la existencia infantil: el secreto, que hace posible la íntima, fecunda autonomía de estos pequeños seres por otro lado tan dependientes.

Pero estas dos dimensiones no tendrían la nitidez y la emoción que logran en la película si no estuvieran englobadas en una tercera, que indicamos al comienzo de esta nota: la producción, por parte de los niños, de una realidad propia. En este sentido, **Pequeña revancha** alcanza sin duda un nivel de poesía, una poesía antirretórica, discreta, al extremo púdica, expresión de una densidad que pertenece a lo cotidiano, a la riqueza de una condición humana elemental.

Los momentos más importantes de esta expresión los encontramos en los dos pasajes de Pedro: uno con el amiguito de la bodega, donde el diálogo abstracto, sobre la libertad, el destino

y la historia, está tratado mediante planos generales, móviles y cambiantes, culminando con las figuritas de los niños echando a correr, ya de vuelta, por la carretera; el otro con la niña, que de manera similar contrasta unas palabras en cierto sentido graves (al replantear la proposición del beso) con el comportamiento netamente infantil, el beso fugaz en la mejilla seguido inmediatamente por la vuelta al sendero, recogiendo piedras y lanzándolas hacia adelante, y luego el fino desplazamiento del clímax hasta poco después, con la escapada y la recaptura de los chivos, el primer plano de la mariposa amarilla, el descubrimiento de una multitud de ellas, entre la cual los niños comienzan a saltar, en plano general. Esta misma inflexión poética recorre toda la película, aunque en tono menor: el entierro del perrito que encuentra su centro emocional en el niño más pequeño del grupo, con sus preguntas a hurtadillas junto a su ternura todavía de bebé; similarmente, el diálogo "amoroso" entre Pedro y la niña en la procesión, jugado sobre la presencia de ese mismo niño entre ellos, volteando de uno a otro; la sugerencia de la fantasía mediante la inaudibilidad del diálogo y la evidencia del gesto, cuando Pedro conversa animada-

mente con un compañero al fondo del aula de clase; la mezcla de humor y magia en el primer plano del huevo sobreviviente que Pedro presenta a su madre después de haber aplastado a los demás en su primer ataque al bodeguero gordo; la importancia afectiva del perrito, plenamente transmitida con el simple registro de su trote apurado y fiel detrás de Pedro; y así muchos otros detalles, que confieren a la película un estilo y un "feeling" indiscutiblemente propios, así como su sentido fundamental: el de restituirnos el encanto de la infancia y, aún más allá, su tremenda seriedad.

(Quizás sea útil repetir aquí lo que de una u otra manera se ha reconocido desde otros lugares. Pequeña revancha, donde las bondades de la fotografía, que se le debe a Alfredo Anzola, no residen en definición, brillantez o claroscuros, sino en el significativo emplazamiento y movimiento de la cámara; donde el montaje busca más la continuidad y la inflexión del discurso que los rebuscamientos temporales o los choques aparatosos; planteada como una producción a bajo costo; realizada en 16mm y ampliada; desprecupada, pues, del supuesto desafío del gran cine internacional de taquilla, ha logrado un nivel de creatividad y coherencia interior que la sitúa entre lo más logrado de todo el cine nacional. Lo cual sugiere, por lo menos, que lo esencial de un cine verdadero sigue siendo el famoso "tener algo que decir" como punto de partida tanto de las soluciones de producción como de las soluciones de lenguaje).

Ambretta Marrosu

PEQUEÑA REVANCHA. Venezuela, 1986. Dir.: Olegario Barrera. Prod.: Alfredo J. Anzola; Jorge Gherardi, Gustavo Rosario, Asdrúbal Hernández, José Gregorio Aular (campo); para Cine Seis Ocho-Cine Qua Non. Guión: O. Barrera, Laura Antillano, del cuento "La composición" de Antonio Siskámeta. Fot.: A. J. Anzola, Carlos Briceño, Jorge Naranjo, Mont.: O. Barrera, Marisa Balle, Son.: Armando Silva, Cheo Rodríguez (campo); Mario Nazoa (adic.); Orlando Andersen (mezcla). Mús.: Alfonso Montes, Irina Kirschner. As. dir.: Lulua de la Villa, Vicente Hernández. Int.: Eduardo Emilio García, Elías Escámez, Carlos Sánchez, Pedro Durán, Cermencia Padrón, Yolegret Falcón, Cecilia Todd, Héctor Campobello, Hazel Rojas, Toni Armando Vivas, Argenis Giménez, Héctor Javier Coello, Olga Marina Inausquín, Guillermo Mende, Vicente Hernández, Porfirio Rodríguez.

UNA NOCHE ORIENTAL

Hay algunos temas que para ser tratados de una manera consistente requieren de una dosis de talento que raye en la genialidad. Hay ciertos tratamientos de temas para los que se requiere lo mismo. Mezclar drama y comedia, por ejemplo, es algo que Chaplin hacía muy bien. Hablar de la historia reciente, que generalmente es muy dolorosa, es algo que Rossellini, Saura y Eisenstein supieron manejar. Ahora bien, cuando se realiza una película sobre la historia reciente, mezclando comedia y tragedia (y la tragedia no tiene nada que ver con la Historia) el resultado es deplorable.

En *Una noche oriental* se intenta hacer la recreación de un hecho histórico real (la caída de la dictadura de Pérez Jiménez) a través del reflejo de estos acontecimientos en un cabaret. Se toma entonces el momento histórico y acontecimientos reales de ese período y se mezclan con no reales. Pero los últimos días de la dictadura

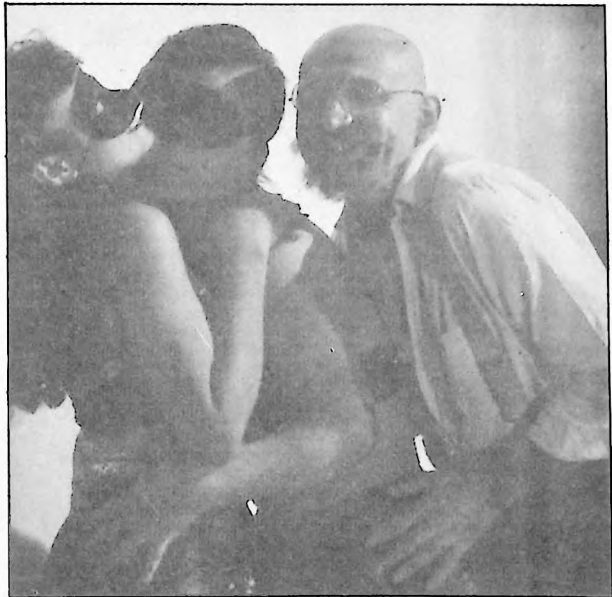
se convierten en una especie de referente sin importancia que no afecta la acción, ni la modifica, ni la influye. Aparentemente se quiere hacer una interpretación en tono de farsa de la historia, pero no se puede hacer esto si la historia se limita a titulares de periódico que además no tienen ninguna incidencia en el argumento.

Pero la mezcla absurda y sin sentido (y hablamos de los resultados y no de las intenciones) de comedia con Historia no es lo peor de *Una noche oriental*. La tesis sustentada en el film es que el paso de dictadura a democracia no significó nada en nuestro país, tesis que han suscrito varias personas últimamente, pero generalmente de una manera más seria, que es lo mínimo que se puede exigir cuando se sostiene algo que puede resultar peligroso. Cuando se dice alegremente, desprecupadamente, vivalapeamente, el resultado es, cuando menos, irresponsable.

Hacer un chiste para iniciados del alzamiento de la aviación es bastante tonto. Tomar una tortura como uno de los gags del film es poco ético. Hacer que los chicos simpáticos de la película sean los esbirros, es insensato. Mostrar una dictadura que cae por cosas del destino, porque los que deberían hacerla caer están ocupados seduciendo cabareteras, tirando bombas de utería o discursando demagógicamente la noche de año nuevo, no tiene demasiado sentido. En suma, tratar de hacer una película histórica, creándola ahistoricamente, no llega a ser la irreverencia que suponemos se quería lograr y se convierte en una morisqueta sin ninguna gracia.

Por otra parte, *Una noche oriental* tiene varios aciertos a nivel visual (la ambientación del "Bom-bom"); de presentación y construcción de personajes (Pirela y, en especial, la triste historia de la salvaje blanca); de actuación (Juan Manuel La Guardia), que encandilan al espectador y no le hacen ver la cantidad de fallas que tiene el film; los saltos de continuidad (Leonor se baja de un carro frente a la casa de Benito, con las manos vacías, y llega a la casa con el inmenso paquete del televisor); algunos fallos de fotografía (sobre todo con Mimi Lazo, que debería aprender de Marlene Dietrich); y en especial de narración: ¿Por qué, si la misión a Maracay era tan importante, no pasa nada cuando se tienen que devolver a Caracas? ¿De qué bando es Quiñones, y por qué todos quieren robar la película? ¿Qué pasa en la casa de la playa de Quiñones, que en un plano está Quiñones con la película en la mano y en el siguiente la tiene Benito en Caracas? ¿Por qué se alía Benito con el esbirro? ¿Qué es lo que pasa en Televisa, que tan pronto están en un ensayo como salen al aire, y cómo se ve la película? ¿Por qué Leonor está en la ducha cada vez que llega el esbirro? ¿Cuál es la verdadera importancia de la película como detonante de la rebelión, habiendo muchísimas otras cosas más importantes y más terribles? Todos estos detalles convierte a *Una noche oriental* en incomprensible, sin lógica, llena de cabos sueltos.

Por no hablar de detalles menores pero bastante molestos, como los "homenajes" a grandes escenas del cine; los cartelitos ubicando la acción; los absurdos que se entienden después de hacer un esfuerzo de comprensión (Pirela está en un carro sin techo y sin embargo Benito no lo ve), los efectismos tontos (Benito vestido de investi-



La Historia tronada: Una noche oriental.

gador submarino, o el policia desnudo perseguido por los perros); los personajes que no aportan nada a la acción y tienen cambios radicales; el mudo habla, o Tania Sarabia pasa de vendedora de cigarrillos a estrella del espectáculo. Todos estos son detalles en los que uno no se fijaría si pertenecieran a una película mejor.

Violeta Rojo

UNA NOCHE ORIENTAL. Venezuela, 1986. Dir.: Miguel Curiel. Prod.: Antonio Almeida, Pancho Toro (ejec.); Edgar Larrazábal (campo); Dora Lira (jefe); para Cine Aventura; Blanca (asoc.). Guión: José Ignacio Cabrujas, M. Curiel, Frank Baiz Quevedo. Fot.: José Alcalde; Johnny Samesco (cam.). Mont.: J. Alcalde. Son.: Héctor Moreno (dir.); Orlando Andersen (est. y mezcla). Mús.: Guillermo Carrasco. dis. maquil: Haydée Ascanio. Ases.: Eva Ivanyí (casting); Jorge Jacko (ef. vis.). Cont.: Marielena Alas. Int.: Jean Carlos Simancas, Mimi Lazo, Juan Manuel Laguardia, Daniel Alvarado, Fausto Verdial, Tania Sarabia, Lucrecia Benítez, Nicolás Curiel, Kiko Mendive, Alejandro Corona, Hugo Márquez, Daniel Bragunsky, Vilma Ramia, Carmelo Fernández, América Alonso, Eva Mondolfi, Román Chabalud, Mauricio Wallerstein, Orlando Urdaneta, J. Alcalde, G. Carrasco, Daniel Farias, Luchy Neri.

PANCHITO MANDEFUA

La chatura visual y la limitación de una trama poco adecuada a una filmación de largo metraje no son los mayores defectos de esta adaptación del breve cuento de José Rafael Pocaterra. Lo son, a mi entender, otras dos características que afectan duramente este trabajo y lo convierten en un esfuerzo doblemente perdido: en el plano del éxito y en el de la expresión. Se trata, por una parte, de la incomprensión de los valores específicos de la figura humana en la obra cinematográfica y, por otra, de la caducidad del punto de vista empleado.

Aclarando, el primer aspecto aquí tiene que ver con la escogencia y la dirección de los actores. Escoger al Niño Que Le Cantó Al Papa, cuya garganta de oro no puede ser aquí de ninguna utilidad, para interpretar a

Panchito, constituye un error de doble filo: de un lado, su total inadecuación física, incapacidad expresiva y falta de simpatía natural son suficientes, ellas solas, para perjudicar la película; de otro, el torpe cálculo comercial que puede ser la única causa de tal escogencia se agrega a la explotación intensiva de la cual está siendo objeto ese niño (al cual pronto no le quedará ni la voz) y para colmo lo ridiculiza, en una desgraciada operación que, a pesar de que podría considerarse externa a la obra, influye penosamente en su percepción. El caso de los otros dos niños protagonistas no tiene igual número de connotaciones negativas (el uno es un niño simpático, la otra una graciosa niña antipática, típica cliente del Tropiburger) pero presenta intacto el problema general de la falta de dirección y caracterización, por lo cual el inocente trío que debería sostener todo el cuento se convierte en el principal responsable de su fracaso. En efecto, no pueden ser las rudimentarias apariciones en "cameo roles" de personalidades heterogéneas como Rodolfo Santana (insoportablemente "aficionado"), Orlando Zaramera, Maite Galán, Carlos Rebolledo u Orlando Urdaneta, las que estarían en capacidad de mejorar la situación.

El segundo aspecto se refiere a la concepción misma de la película. Se pretende, en 1986, encasquetarnos una supuesta crítica social típica de la decadencia que siguió a la gran literatura del siglo pasado (en el cual se desarrollaron las apasionadas dimensiones dramáticas y humorísticas de un Dickens o el puntilloso pesimismo sociológico de un Zola), decadencia que representante más universalmente popular fue Edmundo De Amicis. Sería imposible incriminar en este sentido a Pocaterra, cuya importancia en nuestra literatura y, sobre todo, cuya mordacidad constante y purificadora impiden que se le asimile a la decadencia a que aludimos. Gran representante de esa vana literatura venezolana que unía profundamente el arte de las letras con la aspiración progresista y la pasión política, Pocaterra reflejó su tiempo con auténtica sensibilidad social y agudeza de polemista. Pero es

que Silvia Manrique lee a Pocaterra como al De Amicis más residual y, al trasponer la historia de Panchito a nuestros tiempos, ni siquiera se adjudica el mérito de revivir situaciones y costumbres de nuestro pasado reciente. No: para ella sigue vigente la actitud piadosa del buen burgués de comienzos de siglo, para el cual el ejercicio de la beneficencia constituía una válida tabla de salvación, en este y en el otro mundo, y que consideraba a "Corazón" la lectura edificante por excelencia para sus hijos, haciendo caso omiso del tufo a socialismo humanitario que despidiera su autor.

Por lo demás, **Panchito Mandefúa** (la película) transmite una típica situación deamiciasta agregándole un aderezo supuestamente fantástico que de hecho la edulcora ulteriormente mediante unos insertos modernizadores (que no actualizantes) dignos de la peor tradición televisivo-infantil pre-Tío Simón. Todo esto, cuarenta años después de **Limplabotas** (Schuscá, De Sica) y treinta y seis después de **Los olvidados** (Buñuel).

Ambretta Marroso

PANCHITO MANDEFÚA. Venezuela, 1986. Dir.: Silvia Manrique. Prod.: Lidia Córdoba (ejec.); Julio González (campo); Gerardo Becerra (as.); Carmen Chedes (sec.); para Silvia Manrique Producciones. Guión: Rodolfo Santana. As. dir.: G. Becerra. Fot.: Vitelbo Vázquez (dir.); Mario Becerra (cám.). Mont.: José Garrido. Son.: José Saavedra (campo); Leopoldo Orzalis (est. y mezcla). Mus.: Mariano Alberto Sozio. Escer.: Emilia Anquite. Cant.: Marisa Bafille. Int.: Adrián Guacarán, Johan Andrade, Escarlet Villalobos, R. Santana, Orlando Zarramea, Maite Galán, Carlos Rebollo, Dilia Guacarán, Graciela Alperio, William Goites, Orlando Urdaneta.

AMADEUS

Cuando el imperfecto se enfrenta a la perfección, siente una mezcla de amor, envidia y tristeza. ¿Quién no es culpable de al menos un poema clandestino, guardado en el fondo de una gaveta? Al mismo tiempo, ¿quién no

ha sufrido el anonadamiento que generan ciertas poesías de Homero, de Rubén Darío, o de Emily Dickinson? Primero, provoca resucitar a Emily para tirarse a sus pies y rendirle culto, pero luego esa emoción es sustituida por la melancólica certeza de que uno jamás tendrá lo que hace falta para crear una joya así. Esto, que es evidente con respecto a las de arte, vale por igual con respecto a todas las demás obras humanas, sean científicas, deportivas, morales o gastronómicas. La perfección es como Dios: infinitamente adorable, pero también infinitamente devastadora y aplastante.

Aunque más de un cineasta, aficionado al cine, o distribuidor de películas no lo crean así, también la crítica cinematográfica es obra de seres humanos, y como tal se halla sujeta a la condición descrita en el párrafo precedente. Muchas veces yo me he sentido paralizado de admiración, y al mismo tiempo un completo gusano, ante la orfebrería milagrosa de Richard Schickel o Pauline Kael. Además, el crítico de arte (cinematográfico o de cualquier otro tipo) se enfrenta a dos espantos igualmente feroces: las críticas excelentes que sus colegas geniales produzcan, y la obra artística que es su objeto de interpretación. Consecuencia inevitable es entonces aquella viejísima regla de oro: jamás hables desfavorablemente de una película si tu crítica no es, como crítica, mejor de lo que la película es como película; o al menos tan buena como ella. En otros términos, ¿cómo te atreves a tirarle un podrido diez a **La Quimera del Oro**, si tu infeliz critiquita no llega ni a cero seis?

Por otra parte, hay obras que ponen a prueba al analista, por causas extraartísticas. Para un musicólogo patriota es difícil juzgar acerca de los valores del Himno Nacional, y para un teórico reaccionario de la plástica apreciar los de un cuadro pintado por un comunista. **Amadeus** es una de esas obras endiabladamente difíciles de manejar: sería locura intentar una nota crítica que estuviera a su nivel; la tentación de enjuiciarla a partir de factores extraartísticos es muy poderosa;

y para colmo, unos de sus temas principales es la tortura del mediocre obligado a convivir precisamente con el genio que querría ser.

Equus, en el original para el teatro o en la versión cinematográfica, es un caso de creación artística reñida con la verdad —o la verosimilitud— científica. En su día, legiones de psiquiatras y psicólogos la descalificaban por presentar un caso clínico que juzgaban imposible o absurdo a partir de sus conocimientos. Con ello lo que hacían era autodescalificarse y mostrar cómo su deformación profesional les impedía ver las películas como se debe, esto es, como quien está en un cine, y no como quien está en un consultorio.

Peter Shaffer no escribió a **Equus** para hacer psicología científica; ni tampoco pretendió hacer musicología o historia de la música con **Amadeus**, drama escrito por él en 1979. De modo que ni con respecto a la obra de teatro, ni con respecto a la película, caben comentarios adversos por el estilo de "Mozart no era así", "esa película rosaduzca es una irreverencia", "Salieri no lo envenenó", "Constanza Weber no usaba esos escotes", o "¿Qué diría el Maestro Sojo?".

Para salir del lastre fáctico, pueden ser resumidos brevemente los acontecimientos más o menos seguros. Poquisimos por cierto, en el resbaladizo terreno de la biografía de Mozart. Era moderadamente alegre, no disoluto, y de ninguna manera un pavo **punk** del C.C.C.T., atolondrado y con risita oligofrénica. Sin educación formal detallada, sí profundizó en sus tres campos preferidos: la música, desde luego; las matemáticas; y el misticismo masonrosacruz. En conexión con sus creencias masonicas, debe saberse que **La Flauta Mágica** no es un vodevil que Mozart despreciara, sino una de sus obras más queridas en razón del simbolismo místico-racional de sus escenas y sus personajes. Schikaneder, el libretista, no era cómico de la legua.

Constanza Weber no era hija de la casera, ni Mozart tuvo jujú alguno con una soprano que hubiese interpretado **El Rapto del Serrallo**. Si estuvo perdidamente enamorado de una hermana de Constanza, llamada Aloysia, quien sí era cantante y no le hizo el menor caso, de modo que tuvo que conformarse con la otra. Constanza jamás abandonó a Wolfgang Amadeus —o Amadé, como él prefería autodenominarse— y jamás disputó con Leopold, el padre, quien nunca representó ante su hijo el papel de Darth Vader, pues ninguno de los dos había visto **Star Wars**, que para el siglo XVIII estuvo totalmente censurada en los circuitos de distribución cinematográfica de Viena y Salzburgo.

Ahora con Salieri. Durante su vida fue afortunadamente más afortunado que Mozart, de manera que lo probable es que éste enviudara a Salieri, y no a la inversa. **Las Bodas de Figaro**, o el **Don Juan**, fastidiaron a todo el mundo, mientras que **Tarare**, la ópera más conocida del Hofkapellmeister Salieri, fue un éxito total en su época (esto lo recoge la película, incongruentemente). Salieri no encargó el **Requiem**, ni lo copió, ni lo remendó, pues ese trabajo lo llevó a cabo Franz Xavier Süssmayr, quien entregó el resultado al Conde Franz von Walsegg, el misterioso patrocinador, hoy en día plenamente identificado. Mozart no murió envenenado, sino de hambre, como la mayor parte de los fracasados, y sí fue enterrado en la fosa común. Por su parte, Salieri terminó efectivamente muerto de risa, pero no en un manico-

mio, sino en su cama, como la mayor parte de los triunfadores, rodeado del cariño y de la admiración de sus contemporáneos, entre ellos Haydn y Beethoven. Este último fue discípulo de Salieri, y le dedicó con gran afecto las tres sonatas para violín que forman su opus 12, de 1797.

Entonces, ¿es **Amadeus** un tejido de falsedades? Sin duda, siempre que lo consideremos un documental. Doblemente falso, entonces, porque no es posible un documental con Mozart o Salieri de protagonistas, ya que en su época no había cine. Pero, ¿será igual nuestro juicio si la consideramos una película narrativa de ficción?

Muchos detractores de la película ignoran que el **Amadeus** de Shaffer se basa en **Mozart et Salieri**, una de las óperas francesas de Nikolai Rimsky-Korsakov, estrenada en 1898; cuyo libretto a su vez sigue el texto de una de las "tragedias" o "pequeñas tragedias", de Alexander Pushkin. Esta, que es el eslabón inicial de toda la cadena, también se llama **Mozart et Salieri**, y fue publicada por primera vez en 1831. Pushkin hizo un estudio de la mediocridad y su patética envidia frente al genio, reconstruyendo libremente, con toda deliberación, las vidas de los dos músicos. Y se permitió la licencia artística de "mentir", porque el tiempo es mentiroso. Si estos hombres han cambiado de papeles después de muertos, de modo que el triunfador de antaño es hoy un desconocido, y el fracasado es tenido por uno de los mayores músicos que haya existido, entonces, ¿por qué no imaginarles vidas nuevas? Si la historia cambia y se engaña a sí misma, ¿quién nos impedirá cambiarla y retorcerla —incluso retorciéndole el cuello— para nuestro placer poizitante?

Por lo tanto, es en los términos propios de esta creación artística, y no en los de la ciencia, o las buenas costumbres, o la historia, que uno debe preguntarse si estuvo a la altura. Es decir, a la altura de lo que ella misma postulaba al crear su particular universo estético. En tal dirección, lo primero que debe observarse es el tono grotesco y caricatural de la obra. Se escogió a actores con rostros de por sí llamativos, y se los maquilló fuertemente. Nada es tan ridículamente ostentoso como la ropa del siglo XVIII, y sin embargo sus colores, sus regorgallas y sus guilindajos fueron aún más acentuados y exacerbados.

Siguiendo esa línea, Forman no podía escoger, del inmenso repertorio mozartiano, sino los fragmentos que escogió: la extravagante coreografía turca de **El Rapto del Serrallo**; el aria rompetimpanos de la Reina de la Noche en **La Flauta Mágica**, junto con los brinquetes campanisticos de Papageno; la irrupción de El Convidado de Piedra en **Don Juan**, la secuencia **Dies Irae del Requiem**, etc., etc.

Lo caricaturesco no es en sí mismo ni bueno ni malo; hay caricaturas descosidas, como casi todo lo de Ken Russell, y excelentes, como **Zelig**. **Amadeus** exigía el tratamiento caricaturesco, pues nada es más cursi que la mediocridad autoerigida en blasfemia: para seguir el camino de lo demoníaco hay que tener una grandeza tempestuosa, porque los demonios de a centavo, como el Salieri de la película, lo que dan es lástima mezclada con algo de risa. No hay que perder de vista en ningún momento que Mozart, y todo lo demás, aparecen como aparecen porque son percibidos a través de la óptica de un tragicómico psicópata. El centro vital de esta película es un tris-

Una película mandefúa: **Panchito Mandefúa**.



te, horripilante y jocosu hombre que desafía a la divinidad mientras le ofrece su castidad como si fuera un gran tesoro, o que blasfema por no alcanzar la gloria a que aspira, mientras se consuela atracándose de bombones. Por eso la escena final, Salieri bendiciendo al cura junto a los locos (y al público) como "santo patrono de los mediocres", con la risa del muerto Mozart, es algo así como la apoteosis del buen gusto para filmar escenas de mal gusto. Una feliz combinación del talento de Forman para darle fuerza dramática a lo grotesco, y de la inaudita potencia histriónica de F. Murray Abraham. De paso, pocos espectadores recordarán al ver su perfecto Salieri, que F. Murray Abraham fue también esa grandiosa mala imitación de mafioso que trata de jugarle sucio a Al Pacino y termina ahorcado colgando de un helicóptero, en el *Scarface* de Brian de Palma. Eso es lo que se llama un actor versátil.

Una de las proposiciones centrales del film es harto discutible: el arte sería pura fuerza volcánica, pura hormona ciega y desatada, e incluso pura imbecilidad irracional, completamente al margen de la historia, de lo social, de lo político y lo doctrinario. Estas últimas categorías, al mezclarse con lo estético y contaminarlo, sólo generarían abortos infernales contrahchos y desproporcionados, inquisidores lastimosos intimamente desgarrados, que sólo saben desgarrar lo que les rodea, como Salieri. Esto no es nuevo en el cine de Forman, quien parece complacerse en contruir elaborados panfletos políticos para predicar el apolitismo, como *Atrapado sin Salida* o *Hair*. Es uno de esos ángeles de neutralidad que no vacilan en condenar a la hoguera a todos los no neutrales inquisidores, o como esos extraños engendros que van por el mundo convencidos de las bondades del pacifismo... a punta de metrallera. En suma, Forman logró escapar del oscuro mundo socialista, en donde reina la tenebrosa política, para pasar al luminoso y mozartiano mundo libre, en donde se ejerce la creatividad neutra, ahistórica y asocial, bien protegida por ese dulce, tierno e imparcial Mecenas apolítico llamado Ronald P. Reagan.

Pero, con todo, los méritos estéticos de la película son incuestionables. La

mano segura del gran director de actores se ve detrás de la redondez con la que Tom Hulce compone su Mozart, o Jeffrey Jones su Emperador José II, flotando siempre en los límites de la comprensión magnánima y el poder arbitrario, como si estos dos polos atroces no fueran peñascos descomunales suspendidos de hilos sobre las cabezas humanas, sino solamente nubes, etéreas e impalpables. La variación del registro cromático es magistral: pleno de tonos suaves y transparentes para lo festivo y alegre, pero verduoso y sucio cuando muestra al anciano Salieri enloquecido, o a Mozart hundido en los sentimientos de culpa ante su padre o en la bruma del envenenamiento. Y recuérdese cuán fácil es pasarse de mano con estos matices, después de tanto cine barato de horror. Color, cámara, montaje sencillo y depurado, y sabio uso de la música (a pesar de que hay versiones mejores que la de Neville Marriner con la Academy of St. Martin-in-the fields. ¿Qué dificultad había para usar a Karl Böhm, por ejemplo, e incluso a Otto Klemperer?), todo configura un conjunto perfecto. En síntesis, puede que Milos Forman sea el frasquito de la reacción y el criptofascismo, pero es forzoso reconocer que en esta ocasión se la comió.


Hace algunos años, el inalcanzable Alfred Hitchcock le dijo a Francois Truffaut, otro ilustre muerto, que en el cine narrativo la verosimilitud es más que pérdida de tiempo; es un agujero en la película, una mancha. Y añadió que si hubiere que ser fieles a ella, entonces se caerían todos los guiones y sólo sería posible hacer documentales. Si el Maestro Sojo resucitara, y fuera a ver *Amadeus*, disfrutaría plenamente de esa magnífica obra de arte, pues como buen compositor que era, sabía que a la música no hay que juzgarla con criterios culinarios, o jurídicos, o bibliotecológicos, sino musicales. Sin duda comprendería, por lo tanto, que al cine se lo ha de juzgar con criterios cinematográficos.

Pedro José Martínez

AMADEUS. Estados Unidos, 1984. Dir.: Milos Forman. Prod.: Saul Zaentz; Michael Hausman, Bertil Ohlsson (ejec.); Paul Zaentz (con-

La envidia de la oligofrenia: *Amadeus*.





UCV DIRECCION DE CULTURA UCV

NUEVAS EDICIONES

Para el estudio, para el goce de leer:

Ensayo:
EN TORNO AL LENGUAJE por Rafael Cadenas. (Segunda edición).
LA NARRATIVA DE GUILLERMO MENESES por Lyda Zacklin.

Narrativa:
RELATOS DE TROPICALIA por Igor Delgado Senior.
EL CUENTO VENEZOLANO (Antología) por José Balza.

Poesía:
POCAS VIRTUDES por Miyó Vestriani

Música:
EL LENGUAJE DE LA MUSICA por Juan Bautista Plaza (Segunda edición).

Para pedidos: Servicios de distribución. EBUC. Teléfonos: 662.62.42.

LA TRAICION DEL HALCON

Dos jóvenes californianos —uno traficante de drogas, el otro un seminarista arrepentido y ahora funcionario de la CIA— venden secretos estratégicos a los rusos. Es una de espías. Pero por encima de las peripecias (inicio de la operación, transcurso de la misma y epílogo) la mirada del director parece querer atender a un momento preciso. Los 70, Watergate en pleno, la herencia de Vietnam aún fresca, la crisis de valores... y el espionaje a favor del enemigo como la respuesta posible de quien se siente traicionado en su buena "fe democrática" al saber lo que la CIA realmente es.

La película parte entonces de esta desilusión inicial para explicar las motivaciones de uno de los protagonistas, pero a partir de allí empieza otra operación más minuciosa. Demostrar que si de un lado el espionaje es una cosa sucia, del otro lo es tanto o más. Curiosamente entonces, la película es un desandar el camino andado en las primeras escenas. Al planteo de una decepción le sigue la crónica detallada de otra. Todo esto, por supuesto, en medio de la narración tensa, los diálogos cortantes y el suspenso muy bien aceitado de un director que sabe exactamente qué hacer con su material.

tro); Vaclav Poubá, James Fee (ger.); para Saul Zaentz Company. Guión: Peter Shaffer, de su propia pieza teatral. Fot.: Miroslav Ondricek. Panavisión. Technicolor. Mont.: Nena Danevic, Michael Chandler. Dis. prod.: Patricia Van Brandenstein. Dir. art.: Karel Cerny. Francesco Chiamese. Dis. ópera: Josef Svoboda. Ef. esp.: Effects Associates. Mús.: Don Giovanni, Die Entführung aus dem Serail, Le Nozze di Figaro, Die Zauberflöte, Sinfonías Nº 25 en Sol Menor y Nº 29 en La - K201, Serenata para Instrumentos de Viento K.361, Serenata para Cuerdas K525 (Eine kleine Nachtmusik), Misa en Do Menor K427, Misa de Requiem K626, Concerto en Si Bemol para Piano y Orquesta K450, Concerto en Mi Bemol para Piano y Orquesta K482, Concerto en Re Menor para Piano y Orquesta K466, Concerto en Do para Flauta, Arpa y Orquesta K299, Concerto en Mi Bemol para dos Pianos y Orquesta K365, Sinfonía concertante en Mi Bemol para Violín, Viola y Orquesta K364, Solo para Clavécin K33b, Seis Danzas Alemanas K509 (Nº 1) de Wolfgang Amadeus Mozart; Falstaff (piano solo), Axur de Antonio Salieri; Stabat Mater de Giovanni Pergolesi; Marcha de Salieri de Simon Preston (adaptación de "Non più andrai"); parodias de Mozart por Alan Bousted, letras de P. Shaffer; gaitas bohemias y danzas checas arregladas por Jaroslav Kreck; Neville Marriner (dir. y sup.). Trajes: Theodore Pistek; Fabrizio Caracciolo (coord.). Maquill. y pelucas: Paul LeBlanc. Tit.: Philip Carroll; Modern Film Effects. Son.: John Nutt (sup. mont.); Chris Newman, Jan Friedrich, Tomas Potucek, Ivo Spalj, Jaroslav Velim, Vaclav Beznicke, Tomas Cervenze, Milan Sodomka (grab.). Ases. hist. mús.: Zdenek Mahler. Int.: Fahrid Murray Abraham, Tom Hulce, Elizabeth Berridge, Simon Callow, Roy Dotrice, Christine Ebersole, Jeffrey Jones, Charles Kay, Kenny Baker, Lisabeth Bartlett, Barbara Bryne, Martin Cavani, Roderick Cook, Milan Demianenko, Peter DiGesu, Richard Frank, Patrick Hines, Nicholas Kepros, Philip Lenkowsky, Herman Meckler, Jonathan Moore, Cynthia Nixon, Brian Pettifer, Vincent Schiavelli, Douglas Seale, Miroslav Sekera, John Strauss.



Del desgarramiento a la aventura: La tracción del Halcón.

Las debilidades de la película no son ciertamente argumentales, o narrativas. Más bien lo que vuelve a comprobarse es esa repetitiva gimnasia del cine americano: sentado con total claridad un problema que de alguna forma enjuicia al sistema, los elementos de análisis y la progresión de la acción siempre operan en detrimento de la profundidad del cuestionamiento. Este "horror al vacío" del cine del norte, tan bien ejemplificado aquí, es el que conspira contra la película. Las dudas internas del protagonista respecto a la CIA, los juicios de Watergate, las acciones "encubiertas" contra amigos y enemigos, la mentalidad de los burócratas de la agencia, son todos temas presentes en la película pero es asombrosa la capacidad de director y libretista para relegarlos al papel de marco decorativo y concentrarse en la aventura.

Es una lástima. El gusto del director John Schlesinger por personajes débiles, pero intensos (que van desde el adolescente mentiroso de *Billy Liar* (1963), hasta el patético Donald Sutherland de *El día de la langosta* (1975), pasando por el cowboy y el mendigo de *Midnight Cowboy* (1969) merecía otro rumbo que el comercialismo exagerado que aqueja al director desde la desafortunada *Marathon Man* (1976). Tal vez esta historia de traiciones, derrotas, creencias y búsquedas hubiera necesitado más de la candidez auténtica con que Schlesinger miraba a la clase media inglesa en sus primeros films y mucho menos de la pompa y la grandilocuencia que el cine americano impuso a su obra.

Héctor Concarí

THE FALCON AND THE SNOWMAN. Estados Unidos, 1985. Dir.: John Schlesinger. Prod.: Gabriel Katzka, J. Schlesinger; John Daly (ejec.); Edward Teets (copr.); Michael Childers (asoc.); Patt McCurdy, Emily Gamboa (coord.); para Hemdale/Orion. Guión: Steven Zaillian, del libro de Robert Lindsey. Fot.: Allen Daviau. Col.: DeLuxe. Ef. opt.: Modern Film Effects. Mont.: Richard Marden. Dis. prod.: James D. Bissell. Dir. art.: Agustín Iuarte. Ef. esp.: Jesús Durán Sr. Mús.: Pat Metheny, Lyle Mays. Trajes: Albert Wolksky. Maquill.: Ken Chase, Ester Oropeza. Tit.: Camera Effects. Son.: Nicholas Stevenson (ed.); René Borisewitz, Marcellus Frank (grab.). Ases.: Lou McClary, Anatoly Davidov. Dobles: Gilbert Combs (sup.). Int.: Timothy Hutton, Sean Penn,

Pat Hingle, Joyce Van Patten, Rob Reed, Priscilla Pointer, Chris Makepeace, Dorian Hrewood, Mady Kaplan, Macon McCalman, Jerry Hardin, Nicholas Pryor, Betty Lou Henson, Stanley Grover, Bob Arbogast, David Suchet, Boris Leskin, George C. Grant, A. Davidov, Lori Singer, Jennifer Runyon, Dan McDonald, Marvin McIntyre, Dam Ingrassia, Tom Nolan, James Hardie, Burke Byrnes, Vic Polizos, Drew Snyder, Michael Ironside, Bob Nelson, Arthur Tavier, Philip Corey, Martha Campos, Carlos Romano, Valerie Wildman, George Belanger, Leopoldo Frances, Abel Franco, Raúl Martínez, Guillermo Ríos, Jaime Garza.

PARIS, TEXAS

Un hombre cruza solo y aparentemente sin rumbo el desierto, sin que se nos dé nombre con el cual identificarlo. Dos horas y cientos de planos después, ese hombre ya no es el mismo que cruzaba el desierto solo y sin rumbo, ahora se llama Travis y se ha transformado en un fracasado porque no encaja donde él siente que debería encajar: no puede ser un padre para su hijo.

Esto que parece un chiste no lo es; es el argumento de *Paris, Texas*, por lo demás bastante cercano a la historia del hijo pródigo, sólo que en este caso se trata más bien de un padre pródigo que, de alguna manera, siente que no puede asumir su rol como tal y, sintiéndose desconsolado por ello, decide alejarse de la familia.

Sin embargo, esto no es lo más irritante de la película. Lo peor es que los cientos de planos que transcurren desde el principio hasta el fin demuestran que Wenders se ha tomado el guión tan en serio como para dedicarle un tratamiento formal que hace evidente una cierta evolución de sus planteamientos estéticos.

Iconográficamente, *Paris, Texas* tiene mucho que ver con otras películas de Wenders; encontramos aquí una serie de imágenes siempre presentes de una manera u otra en todas sus películas. Por ejemplo, el recorrido del personaje en automóvil, a través del cual escruta detenidamente lo que va dejando atrás a lo largo del camino; o el personaje que al viajar en avión escoge un asiento desde donde pueda observar el ala del avión; o el personaje que intenta reconocerse a sí mismo en



Un largo viaje hacia el retiro: *Paris, Texas*.

su imagen fotografiada. Pero esta coincidencia abre paso a la diferencia: el recorrido en automóvil ya no constituye una secuencia independiente y tediosa, inflamada por una especie de furor pseudovanguardista, como en *Summer in the city* (1970). En *Paris, Texas* la imagen dura el tiempo necesario para ser leída por el espectador sin causarle fastidio y aparece perfectamente integrada a la narración. Otro tanto sucede con el personaje en la ventanilla del avión. El reconocimiento fotográfico ya no es la obsesión del personaje y la necesidad de fotografiarse ya no forma parte de su presente, al contrario de lo propuesto en *Alicia en las ciudades* (1973) o en *El amigo americano* (1977). También encontramos aquí la presencia, obsesiva en todas sus películas, de ciertos "objetos" representativos de la cultura norteamericana (por ejemplo, *El amigo americano* es un museo de Coca-cola, Corn Flakes y cualquier cantidad de productos semejantes) que acompañan a los personajes en sus peripecias. En el caso de *Paris, Texas* la presencia de estos objetos resulta menos evidente por razones obvias, mientras que en otras películas de Wenders esa presencia no está del todo integrada al ámbito donde se desenvuelven los personajes. De todas maneras, es necesario decir que esa no integración sólo puede ser definida como totalmente ambigua. O el espacio: de nuevo se hace presente ese espacio que parece estar suspendido en el tiempo, estático pero cargado de elementos significativos, consciente y detalladamente construido, pero con una pequeña diferencia: comparadas con ésta, *El amigo americano* o *El miedo del portero al penalty* (1971) resultan barrocos.

Por otra parte, el parentesco de Travis con otros personajes de Wenders es evidente e innegable, particularmente en lo relacionado con la manera de tratar el proceso que sufre a lo largo de su evolución dramática. Como en todas sus películas, Wenders se sitúa en un ángulo completamente exterior a la subjetividad del personaje; su acercamiento a esta subjetividad está dado únicamente a través del gesto, del movimiento, de una interacción externa con el contexto. En este plano de acercamiento a la subjetividad del

personaje partiendo de un ángulo externo, encontramos que Wenders se aleja de los excesos cometidos en sus películas de los primeros años setenta (*Summer in the city* es un poema de lo fenoménico que se presenta abiertamente como tal). En sus películas posteriores a 1975 se efectúa la misma operación de manera tan sutil que, cuando llegamos a *Paris, Texas*, el enmascaramiento es total. Y es aquí donde comienzan los problemas porque, si bien esta operación logra darnos elementos suficientes para definir a Travis como un personaje que sufre un proceso, al mismo tiempo se oculta a sí misma bajo la apariencia de este proceso y pretende ser exactamente lo contrario de lo que es.

Dentro de este proceso, Travis es definido como un personaje que no puede separarse de la tierra, incapaz de viajar en un avión; incluso, a la hora de observar un avión en vuelo, su atención no se centra en el avión sino en la sombra que éste proyecta sobre el suelo. Padece una suerte de nostalgia por sus orígenes que se manifiesta en la compra del famoso terreno en Paris y en el sentimentaloido discurso sobre su madre. Travis quiere ser un padre para su hijo, pero en su intento de lograrlo se asume a sí mismo como fracasado y decide que los niños pertenecen a su madre.

El sentido de semejante propuesta argumental nos conduce a la estupefacción; el hecho de que Wenders haya desperdiciado quién sabe cuántos metros de película estupidamente fotografiada para contar una historia tan mediocre y melodramáticamente dulzana, donde el desarraigo y el rechazo de la propia cultura quedan reducidos a desviaciones que deben ser reparadas o asumidas como fracaso del individuo, nos obliga a replantearnos el sentido global de su filmografía. Si el Ripley de *El amigo americano*, el Josef Bloch de *El miedo...* o el Philip de *Alicia en las ciudades* terminan su evolución en el mismo sitio desde donde parte Travis, nos damos cuenta de que la estudiada ambigüedad con la cual Wenders nos presentó todos estos personajes llega a su fin; *Paris, Texas* nos da la clave para asumir la filmografía de Wenders como una auténtica decepción para quienes, en medio de

un océano de ambigüedades, creyeron ver en ella rasgos de crítica y conflictividad. De la misma manera, resulta imposible tomar en serio los lloriques del señor Wenders después de su experiencia norteamericana bajo las órdenes de Francis Coppola (para quien dirigió **Hammett** entre 1978 y 1982), pues, tal vez dentro de algunos años culmine su exaltación de la cultura norteamericana haciendo una película en homenaje a Coppola.

María Gabriela Colmenares

PARIS, TEXAS. R.F.A./Francia, 1984. Dir.: Wim Wenders. Prod.: Don Guest, Anatole Dauman; Chris Steverich (ejec.); Pascale Dauman (asoc.); Dianne Liva (coord.); Karen Koch (ger.); para Road Movies Filmproduktion/Arkos Film Asociados con Westdeutscher Rundfunk, Channel 4, Project Film. Guión: Sam Shepard, L.M. Kit Carson. Fot.: Robby Müller. Mont.: Peter Przygodda. Dir. art.: Kate Altman. Mús.: Ry Cooder. Trajes: Birgitte Bjerke. Maquill.: Charles Balazs. Son.: Dominique Auvray (mont.); Jean-Paul Mugel (grab.). Int.: Harry Dean Stanton, Dean Stockwell, Aureore Clement, Hunter Carson, Nastassja Kinski, Bernhard Wicki, Sam Berry, Claresie Mobley, Viva Auder, Socorro Valdez, Edward Fyaton, Justin Hogg, Tom Farrell, John Lurie, Jeni Vici, Sally Norwell, Sharon Menzel, The Mydolls.

MASCARA

Máscara narra la historia de Rocky, un exquisito joven monstruo cuya cabeza se deforma por un crecimiento anárquico de los huesos, de Rusty, su joven madre, y de sus amigos, con apariencia de pandilla de motociclistas, pero verdadera cohorte angelical que envuelve en un halo de amor y ternura la difícil vida del hijo y la madre. Aunque lo de difícil es sólo un decir, una suposición, otra apariencia de las tantísimas con que se arma el film. Su tesis es que lo que aparece aterrador, amenazante, por su excepcionalidad en relación a las convenciones de comportamiento y normalidad, lo es sólo aparentemente. En otros términos, que no hay que juzgar al monje por el hábito, que hay que ser tolerantes con lo diferente, que no hay que abandonarse a los prejuicios. Y es justamente esta generosa regla de conducta la que adoptan todos los buenos

norteamericanos que aparecen en el film, quienes, una vez superado el choque inicial causado por la apariencia de los héroes de Bogdanovich, inmediatamente se incorporan a la práctica de la dulce comprensión y afecto que rodean a Rocky. Desaparecen así, por el arte de la magia no sólo bogdanovichiana, todas las contradicciones sociales que generan la intolerancia, y más allá el fanatismo, como expresiones colectivas inducidas por las fuerzas conservadoras frente a cualquier manifestación de cambio real, inclusive a nivel de timidas proposiciones simbólicas, en las que los individuos substituyen a los grupos sociales, pero que de alguna manera dejan abierta una posibilidad de generalización, como, por mencionar otro film de motociclistas, el lejano **Easy Rider**.

Esta operación lleva a los límites la mecánica de las apariencias. Se trata de ennoblecir la tolerancia ante lo diferente, pero lo diferente no lo es. Rocky sólo en su apariencia física es distinto, en todo lo demás es igual o ligeramente mejor que los otros. Rusty y los pandilleros sólo en su vestimenta y ciertas convenciones grupales son distintos, en todo lo demás son iguales o ligeramente mejores que los otros. Al no haber ninguna diferencia real, no hay ningún riesgo para el pensamiento conservador, para Bogdanovich, en predicar la tolerancia y el amor ante las diferencias. Por el contrario, se gana un cierto prestigio, por lo menos mientras no es descubierta la trampa de la apariencia.

Al eliminar toda conflictividad con el medio, Bogdanovich tiene que recurrir a otro arsenal dramático y, como buen conocedor del cine nortamericano que es, lo encuentra fácilmente en las prácticas reguladas de la comedia sentimental, que se prestan a la perfección para su objetivo. Provocar una lágrima, luego una sonrisa, luego una lágrima, luego una sonrisa, y así hasta el final, con sus dos variantes.

Como a este caso le corresponde la que termina relativamente mal, ya que se trata de una enfermedad incurable tipo **Love Story** y Rocky tiene que morir, la variante final estará integrada por varias series de lágrimas consecutivas, con una coda para decir que la vida sigue igual (la tolerancia no la altera), los sobrevivientes afligidos se

mantienen firmes a pesar de su dolor. Así, la tristísima expresión de Rocky y su inevitable infelicidad en cuatro escenas consecutivas, anuncian claramente su inmediato deceso, agudizando la congoja del espectador, que como cualquier jurado de Cannes puede verse hasta comprometido en un raudaloso llanto. Pero muerto y enterrado el extraordinario muchacho, su madre y los pandilleros, ya superado el violento dolor inicial, visitan la tumba con flores y pequeños objetos personales de Rocky, ofrendas entrañablemente depositadas (por si acaso).

Pero Bogdanovich es un ex-critico con imaginación negativa y evita que su historia sea una repetición de otros melodramas. Estudiando todas las historias similares realizadas en los E.E.U.U. encuentra un vacío que se apresura a colmar. Nunca las pandillas de motociclistas han sido angelicales, por el contrario siempre han sido participes insoslayables en películas de violencia. Al hacer el trasplante a una comedia sentimental consigue un efectivo impacto de reencauche. El film comienza, por ejemplo, con tomas en planos generales y a través de cortinas de Rocky, gesticulando en forma tal que muy bien pudiera estar colocándose una máscara, una música rock a todo volumen como fondo, una banda de motociclistas que aparece y Rocky que sale a su encuentro. El espectador recibe de inmediato la impresión de un film de superviolencia, para ser sorprendido en las escenas siguientes por la inundación de dulzura, dignidad y valor humano que trasudan. Esta sensación de lo imprevisto se prolonga por una buena parte del film, dándole un cierto acento de originalidad que constituye su único mérito, pero que se pierde mucho antes de llegar al final. Es una regla de juego nueva pero de inmediata asimilación, haciendo previsible todas las cucharadas de mermelada de moras que se servirán en lo sucesivo.

Alfredo Roffé

MASK. Estados Unidos, 1985. Dir.: Peter Bogdanovich. Prod.: Martin Szauger, Howard Alston (copr.); George Morfogon, Peggy Robertson (asoc.); Rosalyn Inzerella (coord.); para Universal. Guión: Anna Hamilton Phelan. Fot.: Laszlo Kovacs. Technicolor. Mont.: Barbara Ford;

Eva Gardos (sup.). Dir. art.: Norman Newberry. Ef. esp.: Dan Lester. Mont. muz.: Dennis Ricotta. Sup. Trajes: Rony Scarano, María D. Schlom, April Ferry. Dis. maquill.: John M. Elliott Jr. Tit.: Universal Title. Son.: John M. Stacy, Sam Shaw (sup.); Keith Wester, Crew Chamberlain (campo). Dobles: Eddie Paul (coord.). Int.: Cher, Sam Elliott, Eric Stoltz, Estelle Getty, Richard Dysart, Laura Dern, Micoletta Mercutio, Harry Carey, Dennis Burkley, Lawrence Monoson, Ben Piazza, Craig Kilbi, Alexandra Powers, Kelly Minter, Todd Allen, Howard Hirdler, Jeanny Deamter Barton, Steven James, Cathy Arden, Andrew Robinson, Ivan J. Rado, Anna Hamilton Phelan, Wayne Grace, Nick Cassavetes, Jo-el Sonnier, Rebecca Sharkey, Paige Matthews, Patricia Pelham, Gale Ricketts, Stan Ross, Scott Willardson, Marsha Warfield, Allison Roth, David Scott Milton, Creed Bratton, Joe Unger, L. Charles Taylor.

LOS GOONIES

En un artículo reciente Jean Baudrillard afirma que el pueblo norteamericano es el único pueblo de la tierra que concibe la felicidad como una realidad inmediatamente asible y no como un postulado inalcanzable. Esto los hace candorosos y, por lo visto, magníficos. La felicidad es otro producto made in USA.

Como toda palabra demasiado grande la palabra felicidad —¿hay otra mayor?— resulta difícilmente precisable y por supuesto nosotros no vamos a intentar ningún ejercicio mayéutico en pos de ella. Nos limitaremos a un objetivo infinitamente más modesto, a discernir cómo la entiende cierto cine norteamericano reciente, y muy especialmente Spielberg (la empresa Spielberg: productor, director, guionista, cazador de ideas).

La ideología americana de hoy se plantea una tarea primordial: restituir la fe de sus ciudadanos en el destino impar de su nación; fe horradada por dos o tres décadas de percances históricos: Vietnam, la disidencia de los jóvenes, la violencia racial, Watergate, Norteamérica señalada desde todos los rincones del globo como el gran gendarme de la desigualdad y la opresión. Ahora bien esa tarea tiene un tono y un estilo peculiar: demostrar que todo lo sucedido en esos años oscuros no alteró la esencia prístina de América, su eternidad. Inesencial o fantasmática la pesadilla ha terminado y hoy se puede volver confiados al

El mejor de los mundos aparentes: **Máscara**.



USA 85 o de la felicidad: **Los Goonies**.



Novedad

MUESTRA DE LA POESIA HISPANOAMERICANA DEL SIGLO XX

(2 tomos)

José Antonio Escalona - Escalona

Amplio panorama de la poesía del continente
en dos volúmenes con 1.800 páginas.

Notas complementarias sobre cada país y
bibliografía de los poetas incluidos.

Obra de consulta obligada para los lectores de
poesía y especialistas en literatura latinoamericana.

Pedidos a DILAE, teléfonos: 72.30.36 - 71.33.00 - 71.56.76

mundo de la vigilia, de la transperencia, de siempre. Un intelectual reaganista —los hay y muchos— decía una vez que los comunistas le habían inducido por más de treinta años un monstruoso complejo de culpa a los norteamericanos achacándoles todos los males de este mundo. Ahora que el comunismo ha mostrado su verdadero rostro, terrible por supuesto, los americanos pueden caer en cuenta de que han construido un país donde la libertad individual y la riqueza material no tienen antecedentes en la historia humana. Por lo demás ¿qué otros valores que no sean esos han predicado, falazmente, los comunistas? Astucias de la razón hegeliana que hace que la historia camine por los vericuetos más impensados.

¿Qué será entonces eso que no cambia, eso que sobrevive a las borrascas de la historia, a los hippies, a los black panthers, a los ejércitos de la noche y las humillaciones bélicas, a las astucias gangsteriles de un presidente? Steven Spielberg: la clase media americana o, en otro registro, el hombre privado americano. Ese mismo sujeto de la política hiperliberal de Ronald Reagan, ese mismo gestor de la grandeza de la nación, ese inmortal. El Estado se equivoca; liberalmente hablando es un mal necesario. El ciudadano que juega beisbol los sábados, engulle algunas horas de televisión al día y

ama la coca-cola, el Kellogs y las hamburguesas no se equivoca nunca.

Spielberg se ha dedicado a hacer esa pequeña pero capital demostración. En E.T., por ejemplo, es obvio. Ese ser del más allá —híbrido de ciencia ficción y teología— no pudo escoger mejores dialogantes, ejemplos más excelsos de humanidad, que esos puros de corazón que son los habitantes de una pequeña ciudad de provincia americana, los únicos además capaces de creer y comprender los grandes mitos de la última modernidad, las deidades del porvenir. Pasa lo mismo en Encuentros cercanos. Y en Los goonies igualmente, salvo que es el pasado el que viene ahora a llenar de tesoros el presente. Hace unos veinte años Herbert Marcuse pintó con los colores más sombríos ese americano de la sociedad unidimensional, pasto de todas las alienaciones y carencias del capitalismo avanzado. Pero sin duda no eran sino los colores de la pesadilla. Spielberg se encarga de darnos su retrato diurno y ciertamente es difícil concebir una paleta más amorosa que la del exitoso cineasta. Desde el mesurado confort material hasta el sentido comunitario, pasando por el generoso cosmopolitismo —amarillos y negros incluidos— y por esa sin igual capacidad de hacer lugar en el seno de la cotidianidad a lo nuevo, lo maravilloso, lo poético.

Claro no todo es color de rosa, hay enemigos a vencer. En E.T. científicos y tecnólogos y el aparato militar y policial. En Los goonies cierto capitalismo rapaz. Lo inessential, lo no privado en estricto sentido, lo que supera los sanos límites de la escala individual humana. Porque es curioso que toda esta ideología esencialista está marcada por un visible arcaísmo. Rambo acaba con centenares de vietnamitas y le da lo suyo a la razón del Estado americano a punta de arco y flecha, cuchillo y fuerza bruta. Rocky opone a la tecnología deportiva de los soviéticos su propia estoica preparación, casi bíblica, en medio de los elementos naturales, la amistad y la imaginación más artesanal. El corazón de los niños de E.T. es infinitamente más veraz que las razones de la ciencia y puede más que las acciones de los cuerpos militares y policiales. La comunidad ancestral derrota en Los goonies a los voraces capitalistas que quieren violentarla. Desconfía de la ciencia porque ella es la bomba; desconfía del Estado porque el puede ser la guerra, la horma, el comunismo; no confies sino en tus propios medios y tu más cercana inmediatez; tu eres la regla y la medida. Un sencillo evangelio.

Como se percibirá se trata además de hacer la poética de las grandes mayorías, la poética democrática, whitmaniana. América no es Nueva York, ciudad perversa. Ni Los Angeles. Ni su estamento intelectual. Ni sus millonarios estrambóticos. Ni el pentágono. Ni la NASA. Ni el desierto ni la soledad. Es el recodo confortable y reasegurador donde los goonies pueden jugar por las tardes interminables a los juegos que solo pueden jugar los ricos de la tierra, en el anonimato inmenso porque no se necesita ser públicos ni gregarios. Para que América siga siendo América. Lo que está oculto es el crimen.

Fernando Rodríguez

THE GOONIES. Estados Unidos, 1985. Dir.: Richard Donner. Prod.: Steven Spielberg, Frank Marshall, Kathleen Kennedy (ejec.); para Amblin Entertainment/Warner Bros. R. Donner, Harvey Bernhard. Guión: Chris Columbus de un arg. de S. Spielberg. Fot.: Nick McLean. Pannavión. Technicolor. Ef. vis.: Michael McAlister (sup.). Ef. ópt.: John Ellis (sup.). Maquetas: Christopher Evans (sup.). Mont.: Michael Kahn. Dis. prod.: J. Michael Riva. Dir. art.: Rick Carter. Ef. esp.: Matt Sweeney (coord.). Mús.: Dave Grusin. Trajes: Richard LaMotte. Maquill.: Tony Lloyd, William Turner. Tit.: R/Greenberg Associates. Son.: Richard L. Anderson (sup.). Dobles: George Robotham (coord.). Int.: Sean Astin, Josh Brolin, Jeff Cohen, Corey Feldman, Kerri Green, Martha Plimpton, Ke Huy Quan, John Matuszak, Robert Davi, Joe Pantoliano, Anne Ramsey, Lupe Ontiveros, Mary Ellen Trainor, Keith Walker, Curtis Hanson, Steve Antin, Paul Tuerpe, George Robotham, Charles McDaniel, Elaine Cohen McMahon, Michael Paul Chan, George Nicholas McLean, Bill Bradley, Jeb Adams, Eric Briant Wells, Gene Ross, Max Segar, Newton Dennis Arnold, Jack O'Leary, Patrick Cameron, Erwin Harvey, Ted Grossman.

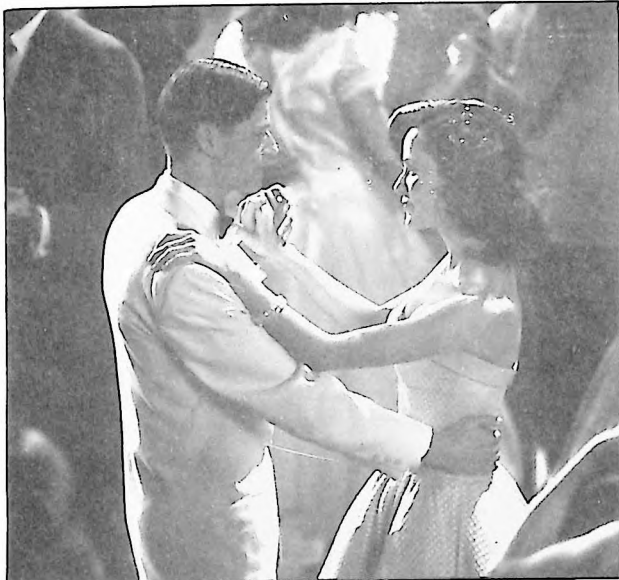
ROCKY IV

A primera vista parece sencillo confeccionar un producto imbécil, acerca de un contenido imbécil, destinado a imbéciles y que tenga por finalidad volverlos más imbéciles todavía. Sin embargo, semejante proyecto no puede ser acometido, y llevado a feliz término, sino por un verdadero genio. Tales afirmaciones pueden sonar a ironía, pero son solamente paradoja.

Los tres Rockies anteriores nos permitieron tener un campeón blanco en el trono de los pesos pesados, que demolió a esos negros insolentes y anti-patriotas que no quieren prestar su servicio militar e ir a pelear a Vietnam. Por bribones como esos se perdió la primera de las guerras en aquel remoto país, antes de que Rambo viniera al rescate y ganara la segunda. En esos Rockies tuvimos el placer, derivado directamente de las historietas cómicas y de los dibujos animados, de ver estallar centenares de puñetazos como bombas atómicas sobre los rostros de los contendientes, sin que estos resultasen más que aporreados. Y vimos cómo se realizaban los sueños humildes de las humildes personas de todos los días: salir en los periódicos, matar a otros, tener una batidora de tres velocidades, casarse con un tipo bien bueno y podrido en billetes, ser cuñado de un individuo célebre, comprarse una casa y un carro que hagan palidecer de envidia a los ex-camaradas del barrio, sentirse bondadoso en los ser-

Sylvester en Nuremberg: Rocky IV.





Todo arreglado, con ticket de ida y vuelta: Regreso al futuro.

vicios religiosos dominicales, inflarse de cerveza viendo televisión con una corona de laureles de lata en la frente... En fin, toda una vidorra.

En **Rocky IV**, un Frankenstein totalitariamente robotizado liquida al negro, pero éste se reivindica, muriendo como patriota. Con un solo tiro matamos al malvado totalitarismo y al tan repugnante como estúpido personaje de color, sin que nos puedan llamar racistas, exaltando un guerrerismo patriótico "sano", y tirándole de paso un tiritito al noble concepto cristiano del perdón. No es poca cosa por un precio tan barato. Y luego, el héroe blanco y cristiano revienta al Frankenstein, humillando al régimen totalitario y ganándose el amor de un pueblo oprimido, en noble acción movida únicamente por el sentimiento de ternura, el culto a la paz, la alimentación balanceada, el ejercicio natural, el apoliticismo y la fidelidad a los ideales.

Todo ello con la ya usual dosis de explotación de impulsos tan miserables como el rencor, la rabia vengativa del impotente, el sadomasoquismo a distancia, la homosexualidad simultáneamente reprimida y estimulada, la seudoresolución de problemas con el método de darse cabezazos contra el muro, etc., etc., etc. **Rocky IV** alcanza su climax en navidad, época de propósitos para el porvenir. En momentos como esos, de entrañable cariño, no debe olvidarse que los hornos crematorios de 1940 no hubieran sido posibles sin el concurso de, entre otras cosas, un eficaz cine antisemita, sólida mente cretino como un bloque de cemento.

Cuando a fines de este simpático siglo, o a comienzos del venidero, nos toque nuestra ración de horno, en parte tendremos que agradecerse a trabajos tan bien hechos como este **Rocky IV**. Hagamos votos porque antes de ser achicharrados junto con nuestros hijos, tengamos oportunidad de ver, unidos en familia, hasta el **Rocky CMLXXXVIII**, por la medida chiquita.

Pedro José Martínez

ROCKY IV. Estados Unidos, 1985. Dir.: Sylvester Stallone. Prod.: Irwin Winkler, Robert Chartoff; James D. Brubaker, Arthur Choba-

nian (ejec.); Chris Strauss, Karen Stewart (coord.); Bill Wells (cons.); para United Artists. Guión: S. Stallone. Fot.: Bill Butler. Metrocolor. Mont.: Don Zimmerman, John W. Wheeler. Dis. prod.: Bill Kenney. Ef. esp.: Howard Jensen, George Erschbamer. Mús.: Vince DiCola, Bill Conti. Coreogr.: Michael Mckenzie Pratt. Trajes: Tom Bronson. Maquill.: Leonard Engleman, Steve Abrams, Jayne Dancose. Tít.: Wayne Fitzgerald. Son.: Frank Warner (sup.); Chuck Wilborn (campo). As. técn.: Richard Giachetti. Int.: S. Stallone, Talia Shire, Burt Young, Carl Weathers, Brigitte Nielsen, Tony Burton, Michael Pataki, Dolph Lundgren, R.J. Adams, Al Bandiero, Dominic Barto, Rocky Krakoff.

REGRESO AL FUTURO

Tal vez por aquello de que el cine es un arte del espacio encerrado en formas del tiempo es que el viejo Cronos ha sido un acompañante bastante frecuente del séptimo arte. La máxima de que todo tiempo pasado fue mejor — tan del gusto de los taxistas caraqueños— viene un poco en ayuda de esta recurrencia, acaso porque el cine, y en especial el cine americano, a menudo descubrió que más fácil y redituable que inventar paraísos, era recrearlos. De esta forma la "moda retro" de los 70 fue la respuesta industrial a una producción independiente algo rebelde. Los coqueteos con el pasado disfrazado de futuro de **La Guerra de las Galaxias** inauguraron un nuevo tipo de "enfants terribles" del cine: aquellos que se permitieron susurrar al oído de la industria donde estaba el codiciado secreto de la taquilla.

No es casual pues que Spielberg, Steven esté detrás de **Regreso al futuro** y tampoco es casual que esta presencia justifique el éxito del film frente a algún ejemplo bastante reciente (**The Philadelphia experiment**, 1984, Dir. Stewart Raffill) de igual tema y poca gloria taquillera. **Regreso al futuro** es, en principio, un regreso al pasado, pero lo que hace su éxito es la capacidad de Spielberg como productor ejecutivo para crear personajes identificables y para amarrar su anecdota al centro posible de interés del mercado (perdón, de la audiencia). ¿Quién, pero quién, podría resistirse al encanto de un adolescente rockero y mal estu-



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

dante, hostigado por el director de su colegio? ¿Quién no sentiría la mayor comprensión por el genio loco, marginal del **establishment** científico? ¿Cómo no sentir compasión por un padre fracasado, débil de carácter y permanentemente atropellado por su jefe? Pues bien, el talento mídico (del Rey Midas, aquel que transformaba el celuloide en oro) de Spielberg se concentra no en la posibilidad de viajar por el tiempo (cosa que de H.G. Wells para acá es casi rutinaria) sino en la capacidad de alterarlo, y lo que es mejor, de alterarlo en favor de alguien en particular... El padre del joven, a quien su hijo (en el pasado) le enseñará a hacerle respetar, y que al regreso al presente es un triunfador.

La película opera pues sobre la lógica de un capitalismo salvaje: los buenos son los que triunfan, se triunfa siempre a expensas de alguien y es mejor ser el triunfador y no el triunfado. Pero más interesante que esta versión dalecarnegiesca de "En busca del tiempo perdido" es comprobar como ha cambiado la visión que el cine americano tenía del "outsider", del "loser", del marginal, siempre perdedor frente al sistema. James Dean inaugurara ese "tipo" que con mayores o menores variantes se continúa en Steve Mc Queen, Jack Nicholson, Dustin Hoffman y seguramente algún otro, y que, Watergate y Vietnam de por medio, llegaría a ser el refugio de valores que la sociedad corrompida rechazaba. Hoy la cosa es distinta, es cierto que todavía hay parias, perdedores y rebeldes, pero aun ellos pueden dar con la llave que les abra el camino al triunfo en el sistema que antes parecía rechazarlos. La lógica es tan perfecta, el movimiento tan transparente que hasta hay tiempo de ubicar a los nuevos marginales (los libios que proveen el combustible para el viaje) como te rroristas al margen del orden establecido. Pero claro, Spielberg es el maestro de la fantasía, sus películas no tienen absolutamente nada que ver con la realidad y no hay nada que temer. Y si no pregúntele a los indios que mataba Ronald Reagan allá por el 40.

BACK TO THE FUTURE. Estados Unidos, 1985. Dir.: Robert Zemeckis. Prod.: Bob Gale, Neil Canton; Steven Spielberg, Frank Marshall, Kathleen Kennedy (ejec.); Steven Talmay, Diana Hayes, Anthony Gibson, Jeffrey Coates (asoc.); Maureen Osborne-Beall (coord.); para Amblin Entertainment/Universal. Guión: R. Zemeckis, Bob Gale. Fot.: Dean Cundy. Técnico. Ef. vis.: Industrial Light & Magic. Opt.: Movie Magic. Mont.: Arthur Schmidt, Harry Keramidas. Dis. prod.: Lawrence G. Paull. Dir. art.: Todd Hallowell. Ef. esp.: Kevin Pike (sup.). Mús.: Alan Silvestri. Coreogr.: Brad Jeffries. Trajes: Deborah L. Scott. Maquill.: Ken Chase. Tít.: Nina Saxon. Son.: Charles L. Campbell, Robert Rutledge (sup.); William B. Kaplan, Dennis Sands (campo). Dobles: Walter Scott (coord.). Int.: Michael J. Fox, Christopher Lloyd, Lea Thompson, Crispin Glover, Thomas F. Wilson, Claudia Wells, Marc McClure, Wendy Jo Sperber, George DiCenzo, James Tolkan, Jeffrey Jay Cohen, Casey Siemaszko, Billy Zane, Harry Waters Jr., Donald Fullilove, Lisa Freeman, Kristen Kauffman, Elsa Raven, Will Hare, Ivy Bethune, Jason Marin, Katherine Britton, Jason Hervey, Maia Brewton, Courtney Gains, Richard L. Duran, Jeffe O'Haco.

Redacción: Oswaldo Capriles, María Gabriela Colmenares, Héctor Concari, Ambretta Marrozu, Pedro José Martínez, Fernando Rodríguez, Alfredo Roffé, Violeta Rojo.

Editada por la Sociedad Civil "Cine al Día". Depósito Legal P.P. 84 - 0232

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 o solicitudes: 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.

Héctor Concari