

cine-oja n.9 Las venezolanas

más recientes: Noche de machos, Seguro está el infierno y, menos mal, Manón. La historia oficial y las otras: La rosa púrpura del Cairo, Agnes de Dios, Un amor de Swann, El Año del Dragón e incluso Africa mía. Además, una nota de críticos a críticos.

junio 1986 bs. 5

cine-oja



Manón: La ausencia del sentimiento amoroso.

MANON

En la *Manon* de Chabaud encontramos situaciones y peripecias adaptadas de manera coherente, si bien formal, al medio venezolano y a la época contemporánea, exceptuando las secuencias iniciales. La hacienda paterna, con sus personajes y decorado, es aceptable. El potentado amante de Manon, con su contexto, plausible. Lescaut, el corrompido hermano de Manon, particularmente logrado: bien construido, bien interpretado, dotado de un lenguaje propio, crea una dimensión autónoma que supera el carácter de adaptación. En cambio, la reducción de los placeres, tan ansiados por Manon, a una gira tipo cuña de American Express, ayuda muy poco a penetrar en un personaje que se presta demasiado a quedar en el mero estereotipo. El ajuste argumental y figurativo del burdel de carretera es obviamente lo mejor del film, con su magnífica fachada muy bien encuadrada en medio del tierrero, los carros estacionados de cualquier manera y la desolación general que enmarca la deslumbrante aparición, y con su dueña, auténticamente cálida, simpática y, so-

bre todo, patética. Por su parte, el miserable manicomio donde encierran a Manon resulta convincente en su anomalía, pero de golpe aparece una de esas soluciones totalmente codificadas y vacías que plagan de manera recurrente la película: la escena en la cual la muchacha, constreñida en una camilla ginecológica y vigilada por dos enfermeros o médicos en atavío quirúrgico, tiene que soportar el discurso siniestro del amante rico, es de una banalidad distorsionadora del significado, al arrastrar en forma prácticamente paródica las connotaciones de un cine de género estridentemente alejado de cualquier "Manon".

Resumiendo, la fidelidad argumental de la película a la famosa novela francesa del siglo XVIII es suficiente —si no excesiva— para legitimar, si fuere el caso, el uso del mismo título. Y aquí el gentil lector puede acudir a las sabias reiteraciones sobre la relación cine-literatura que Pedro J. Martínez discurre en este mismo número de "Cine-oja", a propósito de *Un amor de Swann*, para que acepte benignamente mi proposición: al recurrir a, partir de, o adaptar una obra literaria, el cine puede re-proponer el sentido de ésta, o puede proponer otra cosa. De

todos modos, lo que presenta es, inevitablemente, una propuesta cinematográfica. Pero en el caso del flamante trabajo de Chabaud hay algo que lo mantiene en las dimensiones de la anécdota. Todos los aciertos antes anotados y todo lo grato que puedan resultar, insólitamente, numerosos encuadres, la coherencia tonal de la imagen o la fluidez del montaje, no modifican la laguna de fondo de su propuesta cinematográfica: ¿qué es, en ella, lo que sustituye, por transposición o por analogía estructural, la dimensión del amor de Des Grieux, expresada en el libro por la oposición radical entre su índole intelectual y su pasión incondicional e ilimitada? Y ¿qué se propone, a cambio de la extrema, enfatizada juventud de ambos amantes, como razón de la imprevisión y el arrojío de este amor? Y también: ¿cuándo encuentra, la película, una expresión propiamente cinematográfica de la pasión? (Si se quería hablar de otra cosa, plantear otro tema, la simple escogencia de la música, operáticamente descriptiva de los tradicionales "movimientos del corazón", lo desmentiría).

Por una parte, el nuevo aspecto de Mayra Alejandra, demacrada y sensibilizada en el rostro como engravecida en el cuerpo, transmite la imagen de una mujer, si bien joven, completamente madura, muy lejana de aquella mítica "ingenuidad perversa" que está al centro de la historia de Manon. Es una presencia que, en su misma sustancia, plantea una variante que sin embargo permanece sin desarrollo ni contexto adecuado. A su lado está Víctor Mallarino, un muchachote sin encanto físico ni matices románticos, es decir sin posibilidad alguna de convenir como objeto de un amor fatal. A estas dos inadecuaciones se agrega la ausencia de erotismo de la imagen, siempre exterior, fría y hasta brusca. La sensualidad brilla por su ausencia y la emoción amorosa se capta apenas en algunos momentos dolorosos: el llanto frente a frente en el reencuentro de los amantes, o la desolación y el miedo, ya en la huida, cuando la pareja en penumbra, en primer plano, se mira en el aislamiento propio de los enamorados mientras al fondo, iluminados, Lescaut y la vieja prostituta se festejan mutuamente.

Por otra parte, es el mismo constituirse del sentimiento amoroso que viene a faltar, y es en este sentido que se aludió más arriba a las secuencias iniciales. La película comienza en son de farsa, con dos curitas, adornados por sendos crucifijos anormalmente vistosos, metidos en un pintoresco autobús subdesarrollado. Ambos, ya de entrada, se ven muy viejos para parecer seminaristas, y esta condición deberá ser explicada después mediante el diálogo. Pero uno de ellos, Des Grieux, se dedica a hacer ojitos a una pasajera buenamoza. Significación correspondiente: curita vivaracho aprovecha libertad provisional para levantarse alguna jeva. Pocos segundos después, en efecto, ve una muchacha más buenamoza que la primera, y le hace ojitos a ella. Frente a este mensaje, ¿cómo aceptar que se trata de un deslumbramiento radical, que apartará de inmediato y para siempre al joven de sus aspiraciones, sus principios y sus gustos? ¿Qué es lo que hace de este encuentro un "coup de foudre"? Chabaud se apoya en vano en la literalidad argumental del estado de seminarista de Des Grieux (que en el libro es mucho menos importante que su cualidad de estudiante brillante y apasionado) y de la situación de Manon, llevada contra su voluntad a ingresar a su vez a un convento (situación tan insólita en la actualidad, y a propósito de una familia que cuenta con nada menos que una Manon y un Lescaut entre sus miembros, que de quererse mantener pretendía algo más que la mera transcripción). Y en cambio, curiosamente, inventa que, en cosa de minutos, el seminarista se roba una estrafalaria maleta llena de dinero de su padre, cuando es Manon, en el libro, quien gracias a su ya probada falta de moral facilita la fuga con el dinero de su propia familia: repentina variación que sólo sirve para hacer los personajes más confusos, sin lograr proponer algo medianamente significativo.

En resumen, la fidelidad o la infidelidad al texto de ese comienzo, que por lo precipitado de sus decisiones y lo irreparable de sus acciones contiene desde ya toda la magnitud que **ambos autores** (Prévost y Chabaud) parecen atribuir a la pasión amorosa, están tan desacertadas que la película avanza entre la inverosimilitud, la frialdad



Noche de machos: La puerco-chanchada se nacionaliza.

dad y la ridiculez hasta que aparece el personaje de Lescaut. Es éste quien de alguna manera salva la película, mediante su plena reconocibilidad —es decir su referencia a un mundo y a una moral conocidos, así como a una visión, también conocida, de su autor— y por tanto su capacidad de encargarse prácticamente de dar coherencia a la evolución de los protagonistas, hasta entonces vacíos en sí mismos.

La fluidez formal que una técnica cuidada confiere a esta *Manon* nacional no compensa tales incongruencias estructurales. Ni algunos fragmentos más expresivos —o incluso formalmente audaces como la larga toma de las aguas tumultuosas del río, tan contemporánea como aquellos ardientes conejos que nos sorprendieron en *Sagrado y obscuro*— son suficientes a establecer una empatía erótica. Ni, sobre todo, se fundamenta más allá de la anécdota el nefasto mito del amor destructor, “ingenuas perversas” mediante. Mito profundamente machista que, por otra parte, a estas alturas, merecería su cuota de demistificación, inteligente y humanista. Diría, para terminar, que *Manon* alcanza un primer nivel: el de poner a funcionar factualmente una historia; falla el segundo nivel: el de expresar una condición humana supuestamente immanente; y ni siquiera se plantea, o roza, la relación existencial entre la individualidad y nuestro mundo real.

Ambretta Marroso

MANON. Venezuela, 1986. Dir.: Román Chabaud. Prod.: Gente de Cine C.A. Guión: Emilio Carballido, R. Chabaud. As. dir.: Luis Manzo. Fot.: Javier Aguirresarobe (dir.); Johnny Semeco (cám.); Bernardo Medina (ayud.); José González (foq.). Mont.: Sergio Curiel. Son.: Josué Saavedra; Alejandro Rivas (micr.). Escen.: Carlos Medina; Freddy Belisario (real.); Maritza Avilez (ayud.); Ely Cartaya (util.). Trajes: Rosa Muñoz. Maq.: Rita Pérez. Pel.: Fausta de González. Ef. esp.: Aldo Gasparri. Secr. Virginia Sardi. Cast.: Antonio Machuca. Foto fija: Samuel Dembo. Téc.: Rafael Nieves (maq.); Misael Velarde (ay. maq.); Augusto Castellanos (elec.); Miguel Valentin (ay. elec.). Int.: Miguel Ángel Landa, Mayra Alejandra, Víctor Mallarino, Eva Moreno, Gonzalo J. Camacho, Armando Valerio, Francisco Ferrari, Arturo Calderón, María Hinojosa, Alejo Felipe, Enrique León, Chela D'Gar, Romelia Agüero, Armando Gota, Daniel Braguinsky, Vilma Ramia, Freddy Pereira, Manolo Vázquez, Saúl Arocha, Enrique Marciano, Homero Montes, Nélida Brandon, Ada Nocetti, Manuel Flo-

res, Ernesto Cortés, Luis José Guerrero, José Rivas González, Orlando José Aguiar, Antonio Machuca, José Benítez, Alberto Osio, Carlos Colls, Ivan González.

NOCHE DE MACHOS

Chabacano, vulgar, ordinario, ramplón, pedestre, grosero, zafio, soez, prosaico, son algunos de los adjetivos necesarios en el momento de hablar de *Noche de Machos*. Pero, ¿qué se puede decir de una película en la que absolutamente cada plano, cada encuadre, cada toma es de una vulgaridad abismal? ¿Qué se puede decir de un guión que no dice absolutamente nada y que está lleno de lugares comunes y de chabacanería? Lo único que se puede decir de *Noche de Machos* es que es la primera puerco-chanchada venezolana. Y todavía sobran siete adjetivos.

1. Hace unos 20 años los brasileños inventaron la porno-chanchada que por lo menos tiene el elemento revulsivo de lo porno. Poco después, los argentinos africanizados inventaron la puerco-chanchada, donde la mitad porno fue substituida por otra mitad porcina completando el chiquero. Lo que resulta asombroso es que Venezuela, muchos años después, reviva la monserga argentina. Enchiquerados a sus chiqueros.

Violeta Rojo
Alfredo Roffé

NOCHE DE MACHOS. Venezuela, 1986. Dir.: Tito Rojas. Prod.: Carlos Siviani; Arnaldo Limansky (ejec.); para Cinematográfica Z.C. Guión: Zoe Ducos, Pilar Romero, José Gabriel Núñez. Fot.: Ricardo Younis. Son.: Simón Flesler. Int.: Zoe Ducos, Virgilio Galindo, Pedro Lander, Honorio Torrealba, Néstor Cravutto, Nury Flores, Erick Noriega, Domingo del Castillo, Betty Ruth, Nancy González, Dante Carle, Guillermo Vento, Imperio Zammataro, Lourdes Medrano, Flavio Alberti.

SEGURO ESTA EL INFIERNO

El detective privado, personaje usado durante tanto tiempo y con harta frecuencia por tantos escritores y directores de cine, no ha interesado mu-

cho a nuestros cineastas. En los últimos años, si mal no recuerdo, las únicas películas venezolanas que han explotado este tema han sido *Rumildo, detective privado* (Oscar Montauti, 1982) y *Seguro está el infierno*.

Ambos films son bastante parecidos. En los dos casos es clara la intención de hacer dinero, la insana creencia de que una película taquillera no tiene que ser buena y el lamentable resultado del fracaso en taquilla. Hay otra coincidencia, tanto *Rumildo* como *Seguro está el infierno* intentan ser films de humor, aunque con escasa suerte.

Por supuesto, también hay diferencias. El origen de *Rumildo* es una cuña, y tanto la idea como el personaje no dan para mucho. *Seguro está el infierno*, en cambio, está basada en una novela llena de humor, cuya mayor limitación es que sólo la puede comprender a cabalidad un caraqueño. El guión, escrito por los autores de la novela, hereda de ésta un humor muy especial, que se mantiene a pesar de los cambios en la acción, atribuibles a un escondido afán de espectacularidad.

Sin embargo, el humor de la novela y del guión desaparece en el film. Los gags dejan de ser simpáticos y divertidos y las situaciones se diluyen, debido a una pésima puesta en escena y a una inadecuada resolución cinematográfica. El ritmo pertinente a una película de humor con este argumento aparentemente no fue contemplado por el director, de manera que el film transcurre a pasos tan lentos que el espectador termina sumido en el letargo y el aburrimiento. El suspenso no existe en el film, y el único elemento que podría darlo (la verdadera ocupación de la banda) se clarifica a los 15 minutos de proyección.

Por el lado de los personajes también hay problemas. Tanto en la novela como en el guión, Juancho Calvo es un personaje lleno de matices, frustraciones y un pedacito de heroicidad. En el film, Juancho es un personaje amorfo, sin sustancia e ininteligible. Lo mismo le sucede a los demás personajes del film, son ricos en el papel y planos en la película. Llama la atención que actores a los que hemos visto en estupendos papeles estén completamente desaprovechados y tan mal di-

rigidos que su trabajo se ve afectado. Fernando Rodríguez, al hablar de *Operación Chocolate* decía que era un desaguisado. *Seguro está el infierno* es otro desaguisado que demuestra que ni la experiencia ni un guión de buena factura sirven de nada si no hay otras cosas que los respalden. Talento, por ejemplo.

Violeta Rojo

SEGURO ESTA EL INFIERNO. Venezuela, 1986. Dir.: José Alcalde. Prod.: Fulchola Films. Guión: Tomás Onaindía y José Manuel Peláez. As. Dir.: Federico Aouán y Lanfranco Spadaro. Fot.: Miguel Curiel (dir.); Carlos Tovar (cám.); Michael Montes (asist. cam.). Mont.: José Alcalde. Son.: Víctor Luckert; Frank Rojas (micr.). Escen.: Rubén Siso. Trajes: Lucía Navea. Maq. Stella Jacobs. Secr.: Mariánela Alas. Tecn.: Antonio Subero (maq.); Alfonso Vera (elec.). Foto fija: Antonio Puente. Mús.: César Monjes. Int.: Juan Manuel La Guardia, América Alonso, Luchy Nery, Tania Sarabia, Eduardo Gadea, Ramón Hinojosa, Gladys Ibarra, Freddy Galavis, Oscar D'León, Francisco Ferrari, Antonio Briceño, Nancy Toro, Ramón Rodríguez, Manuel Calzada, Aníbal Armas, Aminta de Lara, Soraya Camero, Elías Martinelli, Ramiro Ramos, Jesús Reyna, Maurice Reyna, Héctor Iturbe.

LA ROSA PURPURA DEL CAIRO

El argumento de esta última película de Woody Allen puede ser definido como bastante ingenioso. Podríamos resumirlo así: Cecilia es infeliz con su marido, quien la engaña y explota en medio de la gran depresión económica de 1929. Ella intenta escapar a sus frustraciones yendo al cine. En una película, *La rosa púrpura del Cairo*, uno de los protagonistas se enamora de ella y sale de la pantalla para conocerla y escapar juntos. La escapada del personaje genera una crisis en el mundo ficcional de la película, ésta no puede continuar sin él, y los personajes, desesperados, sólo pueden esperar el regreso de Tom Baxter, el fugitivo. Al mismo tiempo, la escapada genera una crisis en el mundo real; los productores de la película y el actor que interpreta a Tom buscan a éste para impedir que cometa algún tipo de delito en el mundo real que los perjudique a am-

Entre el letargo y el aburrimiento: *Seguro está el infierno*.



bos. El actor encuentra a Tom a través de Cecilia y también se enamora de ella. Luego, Tom y Cecilia entran en la película y viven una noche de diversión como ésta aparece representada en las películas. Finalmente, Tom y el actor discuten, el primero decide regresar a la película. El actor propone a Cecilia que se vaya con él pero, en definitiva la abandona. Cecilia se consuela viendo otra película: Fred Astaire baila con Ginger Rogers y canta *Cheek to cheek*.

En base a este argumento, Allen expone su proposición sobre las relaciones entre la realidad y la ficción, específicamente la ficción cinematográfica, al mismo tiempo que parece manifestar su pensamiento sobre el fenómeno del espectador de cine. Estas proposiciones son muy sencillas de resumir, limitadas a la constatación de una serie de lugares comunes: Allen hace un paralelismo entre el mundo real y el mundo de ficción, estableciendo que se rigen por sistemas completamente distintos aunque el mundo ficcional se ocupe de representar al mundo real o, mejor, de tomar ciertos aspectos de éste que vendrían siendo los más placenteros haciendo caso omiso del lado amargo de la vida, para erigirse en una especie de hipérbolo de dichos aspectos. El punto máximo de la comparación entre ambos mundos se produce cuando Allen equipara al autor de la ficción con el papel que jugaría Dios como creador del mundo. Todo esto acompañado por un sentimentalismo compasivo con respecto a los pobres espectadores que van al cine para olvidarse un poco de la cruel realidad en medio de la cual viven (representados por Cecilia).

Es evidente que, en *La rosa púrpura del Cairo*, Allen intenta apartarse una vez más de su reflexión sobre sí mismo. La reflexión autobiográfica ha sido sustituida por otros intereses más amplios, más generales. Estamos lejos del autobiografismo presente, por ejemplo, en *Annie Hall* o *Manhattan*, y muy cerca, en cambio, de películas como *Zelig*, donde Allen se ocupa, entre otras cosas, de las convenciones que rigen el cine documental y logra congregarlas para narrar una historia de ficción como si fuera un documental. Y es que en *La rosa púrpura del Cairo* también existe esa preocupación sobre las convenciones cinematográficas, con la diferencia de que en este caso se trata (como lo muestran las escenas en que Tom lleva a Cecilia al mundo de la película) de asumir las convenciones del cine ficcional hollywoodense de la época para elaborar una representación del mismo. Es en las mencionadas escenas donde acaso esté lo único medianamente interesante de la película, ya que si bien la idea del argumento es original y hasta divertida, no ha sido desarrollada hasta sus últimas consecuencias, resultando así en una "reflexión" bastante superficial sobre los temas que plantea. Esto nos conduce a afirmar que Allen es incapaz de plantearse una reflexión más profunda, integradora, totalizante, sobre fenómenos más generales que los representados por su propia vida, sobre la cual ha hecho varias películas cuyos resultados son indiscutiblemente mejores que el obtenido en esta ocasión.

Lo que criticamos al planteamiento de Allen es el hecho de que no va más allá de un discurso puramente ideológico, estructurado solamente en base a los lugares comunes existentes sobre

la relación ficción-realidad, sobre la vida de las personas y su relación con el cine. Es esto lo que nos parece cuestionable, porque su pretensión no parece ser precisamente enunciar un discurso puramente ideológico; lo que pretende Allen, al menos en nuestra opinión según lo que permite ver la película, es precisamente lo contrario de lo que ha logrado. La película pretende ser una reflexión; Allen se ha tomado argumento y proposiciones en serio, demasiado en serio si tomamos en cuenta los resultados.

En fin, *La rosa púrpura del Cairo* es una película ingeniosa pero nada más, que se ocupa de temas cuya complejidad e importancia requieren una aproximación que trascienda lo ingenioso y se acerque a lo inteligente, una aproximación que haga menos concesiones al sentimentalismo y al tratamiento banal de personajes y situaciones.

María Gabriela Colmenares

Vivir es llevar a costas un peso insostenible; el de ser individuo y al mismo tiempo participar de la genérica condición humana. De algún modo somos coautores de la Divina Comedia, de la teoría de la relatividad y del Partenón; pero también somos culpables de los infanticidios, de la paliza que en este momento le propina su voluminosa mujer al vecino de arriba, y de las columnas periodísticas de divulgación científica.

Claro que tampoco es cosa de ahogar las diferencias en un océano de identidad. Todos somos responsables por la humanidad entera, pero esto no significa que dé igual fabricar muñecas de trapo y fabricar bombas atómicas. Formamos una unidad, pero integrada por partes diferentes.

Incluso entre los trabajos más necesarios y dignos hay diferencias, pues unos son estimados y otros rechazados, a menudo sin razón valedera. Al común de la gente le agrada comer chuletas y ver impecablemente limpias sus calles, pero sienten repugnancia por los carniceros y los recolectores de basura, trabajadores nada despreciables pero siempre despreciados junto con los limpiadores de pozos sépticos, los exterminadores de alimañas y, evidentemente, los críticos de arte. Oh, sí, los críticos de arte, que cortan como carniceros y que, como ellos, revuelven entrañas. Que no destinan su obra a la relumbrante exhibición, sino a la reflexión de orden higiénico. Trabajadores del aseo estético y mental. Y si ya es difícil ejercer un oficio tan mal visto, la dificultad alcanza su clímax cuando se hace preciso ejercerlo al cuadrado, en la escalofriante crítica de la crítica, o contracrítica.

Lo peor de lo peor es que la nota que atacamos nosotros, los firmantes de esta incoherente crítica al cuadrado, fue escrita por María Gabriela Colmenares, la más joven y por lo tanto más prometedora, de nuestros compañeros de redacción. En esta Cine-Oja de tantas maneras de ver y de sentir, el ala woodyallenesca —la irreductible y nunca canallenesca ala woodyallenesca, particularmente caballerescas— tiene que alzar su voz contra María Gabriela.

No hay nada que hacer, María Gabriela. El deber moral nos llama y tenemos que decirte que Woody Allen, como todos los grandes artistas, jamás ha sido autobiográfico, porque la his-



La convención del traicionador traicionado: *La rosa púrpura del Cairo*.

toría que él cuenta es una sola: la de todos los hombres y todas las mujeres, aunque pueda tomarse ocasionalmente a sí mismo como punto de referencia. Y no realiza pelucillas más o menos bien hechas, planteando problemáticas en los cuales no profundiza, sino todo lo contrario. Pequeño y poco profundo es todo el pseudocine pretendidamente intelectual que no dice absolutamente nada, pero encubre su inmenso vacío con un velo de seriedad mortal como una piedra. La comedia es un género difícilísimo, por multiforme y exigente, de modo que sólo los verdaderos maestros, como Shakespeare —quien nada tenía de serio y era tremendamente echador de broma— pueden triunfar en él. Claro que también hay bufones baratos, pero éstos no interesan aquí, como tampoco interesan los otros bufones, los de la seriedad pseudointelectual y pseudoartística y pseudotodo.

La Rosa Púrpura del Cairo es tragedia-comedia, para reír y ponerse triste a la vez, María Gabriela. Y no es que está más o menos bien hecha, pues en realidad está superlativamente bien hecha, pero eso no importa para nada. No importan la agilidad del montaje; ni la fluidez narrativa; ni la poesía de la luz y el color en la cafetería, en el sórdido "hogar" de la protagonista, o en la sala de cine; ni la reconstrucción de época tanto en el mundo callejero como en el mundo imaginario de las películas; ni el trucaje; ni la actuación; ni siquiera el talento de los gags. No. Nada de eso importa, a pesar de que es muy bueno y de que es mucho. Casi demasiado.

No. Lo que importa es que se trata de la historia de esa traición cotidiana con la cual están tejidas nuestras vidas, y narrada con llaneza, sin las infusas pedantes de tanto hipócrita estridente. Todos traicionan, María Gabriela, porque el existir es traicionar constantemente, o ser traicionado. No hay mucha diferencia, porque el individuo participa del género. Traicionar en lo grande y en lo pequeño, con estilo y sin él, a los que detestamos y a los que amamos. ¿Cómo no sentirse identificado con Cecilia, esa infeliz que recibe su merecido al ser traicionada, después de haber traicionado a su único y verdadero amor —Tom Baxter, aven-

turero y explorador, de los Baxter de Chicago— cambiando por un actor-zuelo de pacotilla que es una traición viviente? ¿Cómo no mojar con lágrimas las viejas cotufas, al mirar a Cecilia consolándose de tanta traición en un cine, mojando con lágrimas cinematográficas a sus cinematográficas cotufas? Tal vez, María Gabriela, es que esta gigantesca película no te llega por causa de tu juventud dorada (¿es dorada la juventud? Eso dicen, pero bien se sabe que hay excepciones y daltonismos), que no te ha dado tiempo para traicionar y ser traicionada.

Después de todo, a lo mejor tienes razón tú, María Gabriela. ¿Quién dijo que la crítica cinematográfica es científica, o racionalmente demostrativa? ¿Acaso no es un jugar con apreciaciones, con vislumbres, con nebulosas conjeturas, y, sobre todo, con el material impalpable de los gustos, de los odios, de los amores, de las vergüenzas y de los rencores? Lo que pasa es que nosotros, cuando salimos del cine, tenemos los ojos húmedos y no nos pudimos seguir comiendo las cotufas. Y las dejamos tiradas por ahí como si fueran malos recuerdos, las incómodas memorias de una traición cualquiera.

*Pedro José Martínez
Héctor Concarí*

THE PURPLE ROSE OF CAIRO. Estados Unidos, 1935. Dir.: Woody Allen. Prod.: Robert Greenhut; Charles H. Joffe (ejec.); Michael Peyser, Gail Sicilia (asoc.); Helen Robin (coord.); M. Peyser (ger.); para Orion A. Jack Rollins and Charles H. Joffe Production. Guión: W. Allen. Fot.: Gordon Willis. Ef. op.: R. Greenberg Associates, The Optical House. Mont.: Susan E. Morse. Dis. prod.: Stuart Wurtzel. Dir. art.: Edward Pisoni, Prudence Farrow. Dec.: Carol Joffe, Justin Scoppa. Mus.: Dick Hyman; Joe Malin (coord.). Dis. trajes: Jeffrey Kurland. Maq. Fern Buchner. Son.: Dan Lieberstein (editor). Extractos: "Top Hat", 1935. Int.: Mia Farrow, Jeff Daniels, Danny Aiello, Irving Metzman, Stephanie Farrow, David Kieerman, Elaine Grollman, Victoria Zussin, Mark Hammond, Wade Barnes, Joseph G. Graham, Don Quigley, Maurice Brenner, Paul Herman, Rick Petrucelli, Peter Castellotti, Milton Seaman, Mimi Weddell, Tom Degidon, Mary Hedahl, Ed Herrmann, John Wood, Deborah Rush, Van Johnson, Zoe Caldwell, Eugene Anthony, Ebb Miller, Karen Akers, Annie Jose Edwards, Milo O'Shea, Peter McRobbie, Camille Saviola, Juliana Denald, Dianne Wiest.

FONCINE

Artículo 3°

El Fondo de Fomento Cinematográfico es un ente destinado al estímulo de la actividad cinematográfica nacional, cuyos objetivos son los siguientes:

1

Estimular la producción cinematográfica nacional no publicitaria ni de propaganda institucional, realizada por los autores y productores que trabajan en el país con una inversión no menor del 50% ni mayor del 70% de su recursos anuales, a través de:

- a) Otorgamiento de créditos para el financiamiento de la producción, realización y terminación de películas de cortometrajes y largometrajes venezolanos.
- b) Otorgamiento de fianzas y avales a productores de películas venezolanas que soliciten créditos a organismos financieros, con la garantía de los incentivos a percibir por dichas películas, u otras garantías que se acordaren.
- c) Otorgamiento de incentivos al producto cinematográfico nacional exhibido, que llenare los requisitos exigidos.
- d) Contribución a la promoción de las películas venezolanas y de coproducción con mayoría venezolana, en el país o fuera de él.
- e) Otorgamiento de premios a la calidad de las obras cinematográficas nacionales y coproducciones de mayoría nacional.
- f) Financiamiento para la elaboración de guiones cinematográficos.

2

Contribuir económicamente con aquellos entes y organismos del Estado que desarrollen actividades de fomento, investigación, docencia, conservación, archivo y difusión cultural de la obra cinematográfica, así como con los entes privados miembros de este Fondo que desarrollen este tipo de actividades.

3

Contribuir económicamente con el desarrollo de los cines clubes y salas de arte y ensayo.

4

Conceder préstamos o incentivos a empresas exhibidoras que operen salas de exhibición en ciudades con menos de cincuenta mil habitantes y para cines de tercer turno situados en ciudades con más de cincuenta mil habitantes.

5

Conceder préstamos o avales para financiar infraestructuras industriales cinematográficas.

6

Otorgar aportes para la protección social del autor y trabajador cinematográfico.

7

Proponer medidas que estimulen la exhibición del producto cinematográfico nacional.

8

Establecer medidas y procedimientos para la aplicación efectiva de sus programas.

9

Colaborar en el estudio de medidas legales que favorezcan los objetivos del Fondo y proponerlos a los Poderes Públicos, a través del organismo cinematográfico competente.

10

Recabar fondos de entidades públicas o privadas para el cumplimiento de sus programas y objetivos.

una realidad

FONDO DE FOMENTO CINEMATOGRAFICO

Av. Francisco de Miranda, Edif. Torre La Primera, Piso 15, Chacao, Aptdo. Postal 61600, Caracas 1060
Telex 29457 FONCI-VC - Telés. 31.43.55 - 31.13.10 - 31.09.64 - 31.53.18

UN AMOR DE SWANN

En su *Historia de la Eternidad*, Jorge Luis Borges declara que él suele regresar eternamente al eterno regreso. Tal vez la mayor maldición de la crítica cinematográfica estriba en verse obligada a regresar eternamente al resbaladizo terreno de las relaciones entre el cine y la literatura. Es vano pretender que haya algo definitivo en relación con este tema incierto e inagotable, pero sí existe un canon negativo de interpretación, al cual es necesario remitirse siempre: desde el punto de vista estrictamente estético, la película no es mejor ni peor porque sea más o menos fiel a la obra literaria que le sirvió de base.

Tómese por ejemplo a Visconti, impenitente aficionado a "versionar" filmicamente la gran literatura (*Le notti bianche*, *Il gattopardo*, *Morte a Venezia*, *L'Innocente*, etc.), a quien se le reprochó la simplicidad y el esquematismo de *Lo straniero*, la más fiel de sus versiones, mientras se le cubrió de elogios por la más libre de todas: *Osessione*. Por cierto, ha habido varias películas basadas en *The Postman Always Rings Twice*, la angustiosa novela de James Cain, todas considerablemente más fieles que *Osessione*, y todas considerablemente sosas y aburridas. Pero no hay que olvidar el carácter puramente negativo del canon al que antes se aludía, de modo que una película no es necesariamente buena porque sea fiel, pero tampoco es necesariamente buena por ser infiel. Hay incontables casos que lo demuestran. Ahí está el 1984 de Michael Radford, versión fidelísima y ultraliteral de la novela de Orwell, que sin embargo es una película excelente por donde se la vea.

Tal vez un elemento a tener en cuenta sea la índole de las posibilidades narrativas del realizador. Si sus talentos se ubican por el lado de lo lineal, sin piruetas ni malabarismos en la conducción de tramas y subtramas, lo razonable será que se inspire en productos literarios que tengan esas características, o mejor aún, que renuncie a hacer versiones cinematográficas de obras preexistentes, para trabajar sobre guiones ad hoc. Hasta un genio de la talla de Orson Welles pegó sus patinazos y tuvo sus trastabilladas cuando resolvió hacer la versión de *El Proceso* de Kafka, y algo parecido le ocurrió a John Huston con *Moby Dick*.

Con la mención de *El Proceso* y de *Moby Dick*, ya se entra decididamente en alta mar, con huracán en el horizonte. Sin olvidar todo el respeto que se merecen las formas literarias menos impresionantes (perdónenme, oh, Hammett, Tolkien, Robbe-Grillet y demás dioses tutelares del arte menor), es claro que en la literatura existe una zona de sobrecarga significativa cuya mera proximidad casi garantiza el salir electrocutado. Meterse con Kafka y con Melville es indiscutiblemente una temeridad, pero, ¿qué diremos de los innumerables Quijotes y Hamlets cinematográficos que naufragaron sin remedio? Lo que pasa es que es mucho camión pa'Petra, compañero.

Ahora bien, a pesar de que la insensatez y la falta de sentido de las proporciones son defectos frecuentes en los cineastas, nadie hasta ahora había tenido los descomunales riñones de creerse en capacidad de filmar *En busca del tiempo perdido*. Ni Huston, que se atrevió con *Bajo el volcán*, ni ese ol-

vidable Joseph Strick, que lo hizo con *Ulysses*. De modo que a Volker Schlöndorff hay que darle, sin vacilación, aquel famoso coprolito de oro que en el viejo chiste estaba reservado para el que pusiera la más grande de todos los tiempos.

Ya me parece estar oyendo el coro de protestas. Una: "No es *En busca del tiempo perdido*, sino el pedazo *Por el camino de Swann*; y ni siquiera, sino el minipedacito *Un amor de Swann*". Otra: "¿No habíamos quedado en que a la versión cinematográfica no se la juzga por la obra literaria?" Otra: "Los riñones no son los de Schlöndorff, sino los de quien se atreve a denigrar al realizador —y exitoso versionador, además— de *El joven Törless* y *El tambor de hojalata*". Otra: "Este pobre ciego como que no vio el destape de Ornella Muti". Finalmente, otra: "Al menos se entiende lo que pasa, lo cual ya es mucho decir en esta época de tanto cine engreído y seudointelectual. ¿Qué hubiera sido de Proust, si en vez de ser versionado por Schlöndorff, tiene la desgracia de caer en las garras de un pedante como Godard, un mercader mecanicista como Costa-Gavras, o un estafador como Wim Wenders?"

Okey. Parece conveniente empezar por esa protesta final. En efecto, se entiende. Pero, ¿qué es lo que se entiende? Que el protagonista es un sufridor de largo alcance rodeado de personas completamente planas, quienes contemplan interesados cómo se va destruyendo poco a poco. No hay dificultad en reconocer que Jeremy Irons compuso bien este Swann masoquista, pero lo difícil es, en cambio, coincidir en que su destrucción de hora y media pueda tener interés alguno, después de que los primeros cinco minutos lo han dicho todo. Así, pues, *Un amor de Swann* es un completo y acabadísimo fastidio, del mismo modo que *El joven Törless* y *El tambor de hojalata* no lo fueron. Y aquí, mucho ojo: en esto, ni Proust, ni Musil, ni Günter Grass pueden tener la menor responsabilidad, porque partimos del invicto principio interpretativo según el cual la película no es mejor ni peor por su fidelidad a la obra literaria. Las versiones de Schlöndorff sobre Musil y Grass le salieron buenas a Schlöndorff. A más nadie. Y *Un amor de Swann*, por Schlöndorff, es un fastidio; mientras que *Un amor de Swann*, por Proust, es magnífico. ¿Está claro?

Por otro lado, es posible que Godard, Costa-Gavras o Wenders tengan sus defectos pero antes de acusarlos por lo mal que llevarían a Proust a la pantalla, parece razonable esperar a que lo lleven a la pantalla. Seguramente que no desperdiciarían todo ese maquillaje que Schlöndorff desperdició sobre el rostro de Alain Delon, para conseguir un barón de Charlus inescrupuloso que no es inescrupuloso, un depravado que no es depravado, un decadente que no es decadente, y, en suma, una nada que no es nada.

Desde luego, desde luego, el vestuario es fabuloso, lo mismo que los decorados, y la luz, y la cámara del infallible Sven Nykvist, y el césped está muy bien cortado. Pero con eso sólo no se hacen películas, sino bonitos productos de repostería, juicio que también es válido con respecto a los espléndidos senos de Ornella Muti. Por cierto, y para terminar con una imprescindible confesión personal, debo decir que hace algunos años yo fui amigo íntimo de Ornella Muti, durante



El césped muy bien cortado: *Un amor de Swann*.

unos cuantos meses. En muchas ocasiones, después de una fatigante y laboriosa tarde amoratoria, nos provocaba ir al cine y yo proponía que fuéramos a ver una de Ornella Muti. Pura cortesía, por supuesto. Pero ella me disuadía, dulcemente, con estas palabras: "No, amor, jamás voy a ver películas donde yo trabaje. Ya serían malísimas de por sí, sin mi pésima actuación, pero conmigo alcanzan el rango de verdaderas tortotas con todo y su guinda". Naturalmente, yo me rendía de inmediato, y entonces nos íbamos a ver una de Isabelle Huppert.

Pedro José Martínez

UN AMOUR DE SWANN. Francia, 1983. Dir.: Volker Schlöndorff. Prod.: Margaret Menegoz; Emmanuel Schlumberger, Eberhard Junkersdorf, Nicole Stéphane (ejec.); Jean-Marc Deschamps (ger.); para Les Films du Losange, por cuenta de Gaumont/FR3/SFPC/Bioscop Film, con la participación del Ministerio de la Cultura de Francia. Guión: Peter Brook, Jean-Claude Carrière, Marie-Hélène Estienne, de la obra de Marcel Proust. Adaptación: V. Schlöndorff. For.: Sven Nykvist; Dominique Legierole (cám.). Mont.: Françoise Bonnot. Dir. art.: Jacques Saulnier. Dec.: Georges Glon, Jean-Pierre Nossereau, Renaud Barbier, Gilbert Pieri. Mús.: Hans-Werner Henze. Dis. Trajes: Yvonne Sassinet de Nesle. Son.: Jean-Claude Laureux, Gilles Ortion, Michel Barlier (grab.); Dominique Hennequin (regrab.); Jean-Pierre Lelong (ef.). Consult.: Hervé Grandart, Pierre Céléryon. Int.: Jeremy Irons, Ornella Muti, Alain Delon, Fanny Ardant, Marie-Christine Barrault, Anne Bennett, Nathalie Juvet, Charlotte Kerr, Catherine Lachens, Philippine Pascale, Charlotte de Turckheim, Nicolas Baby, Jean-François Balmer, Jacques Boudet, Jean-Louis Richard, Bruno Tost, Geoffroy Tory, Roland Topor, Jean-Pierre Coffe, Vincent Martin, Marc Arian.

LA HISTORIA OFICIAL

Un fino y sencillo juego de relaciones significativas enlaza la anécdota realista con dos núcleos emblemáticos que la sitúan en exactos términos políticos: uno, mayor, lo constituye la concepción de la historia transmitida por la rigidez autoritaria de la protagonista en tanto que profesora, justamente, de historia, y definida didáscalicamente por el estudiante rebelde ("la historia la escriben los asesinos?"); el otro, menor, consiste en la presenta-

ción conflictiva de la familia de Roberto, el marido, que a través del viejo padre anarquista y del hermano incondicional de la causa obrera sintetiza la alternativa ideológica al conformismo reaccionario de las capas burguesas.

La historia oficial se hace, de este modo, una obra a grandes rasgos de lectura simple e inequívoca, cuyo objeto es adentrarse precisamente en la sustancia de ese conformismo, del cual Alicia y Roberto encarnan los dos extremos. Ella, en efecto, se sitúa en aquel límite, acaso mayoritario, donde el apego puritano a las formas establecidas, la entrega total al ámbito estricto de las funciones sociales dictadas por la clase (madre, esposa, dama, educadora, etc.) y el cultivo de la inconciencia, del no saber y del no meterse, como medio para cumplir con aquellas formas y con aquellas funciones, y como valor en sí, propio de la clase, que podría sintetizarse con el aceptado eufemismo de "elegancia", crean un espacio que estamos acostumbrados a llamar inocencia.

Al límite opuesto, Roberto es un tráfugo del proletariado politizado y culto, un escalador decidido que se ha entregado lúcidamente a todos los mecanismos que mantienen a la burguesía en el poder, adherido a la violencia extrema tanto de aquéllos, entre esos mecanismos, que son de naturaleza económica, como de los que son de naturaleza política; alimentado por el odio a sus orígenes, puede ser también delator y torturador; la "elegancia", en él, es la mampara consistentemente colocada ante su baja y, como valor duramente adquirido, condición de su felicidad. Roberto es el fascista vertebral, sea cual sea la variante política del régimen al cual se vende.

También la elaboración de la película es elegante. Ligeramente desigual, se aparta de su estilo dominante justamente en escenas constitutivas de los núcleos explicativos que indicamos. Las escenas del liceo, muy compuestas, altamente codificadas, rozan lo banal en la caracterización romántica del estudiante rebelde y del profesor de literatura (que romperá exitosamente ese molde decimonónico en las irónicas escenas extramuros). Las otras, en la casa periférica de la familia de Roberto, va-



La historia oficial: el filtro sociológico de la psicología.

lorizan idílicamente el ambiente semi-rural, insisten en los planos generales cercanos que dejan circular el aire y unifican al grupo, acogen la luz natural y el decorado sin nerviosidad, dejando predominar una atmósfera de ternura y de salud sobre la violencia del conflicto. En ambos casos, se emplean formas que no corresponden a los personajes de Alicia y Roberto, sino a aquellos otros mediante los cuales se los quiere definir objetivamente.

En cambio, la sequedad del montaje, en raro equilibrio entre la angustia y la indiferencia, el empleo preferencial de la sombra, el predominio de primeros planos, el frecuente aislamiento de los personajes, a veces hasta la forma de inserción (como en varias tomas de la niña jugando sola, o en el magnífico plano de Roberto a oscuras en el cuarto durante la conversación de Alicia con Ana), la actuación jugada sobre una minuciosa naturalidad que filtra lo psicológico a través de la dominante sociológica, dejan al aire, si así se puede decir, las ambigüedades y las hipocresías de los protagonistas, con la misma aparente ausencia de partidismo de la elegancia burguesa, sin que esto impida la condensación creciente de los conflictos planteados a nivel argumental. Por eso hablamos de la posibilidad de una lectura simple e inequívoca sólo a nivel de la relación entre los grandes núcleos significantes. Porque en la intriga propiamente dicha —en la fuerza de la realidad sociopolítica que rasga el capullo de la inconciencia de Alicia y desenmascara la conciencia de Roberto con el simple desvelamiento de la posibilidad de que su hija adoptiva haya sido arrancada del seno de una "desaparecida" política; en esa trama donde aparecen, como fantasmas cruelmente materializados, la vieja amiga Ana en su nueva realidad de víctima de la tortura, las abuelas de la Plaza de Mayo, la figura del viejo destruido por Roberto en la empresa— ese estilo fragmentado, penetrante y distanciador a un tiempo, diversifica las claves de lectura de tal manera que el espectador no puede abandonarse a la emocionalidad y es obligado a decidir casi por sí mismo sobre hechos e indicios. Es un relato dirigido desde y hacia los supuestos inocentes, como Ali-

cia, que como ella tendrán que enfrentar un proceso de destrucción y buscar sus respuestas. De allí que esta historia objetivamente conmovedora, potencialmente melodramática al girar alrededor del amor maternal (y paternal), no nos arranque una lágrima. De allí que incidentes de enorme violencia física o emocional —el relato de la tortura y los choques de Ana con la señora snob, con la propia Alicia y con Roberto; la manifestación de la Plaza de Mayo y el relato de la posible abuela de la pequeña Gabi; el ataque del viejo en la empresa; los estallidos sucesivos de Roberto, con la familia, con la abuela y, brutalmente, con Alicia al final— no nos estremecan sino por fracciones de segundos. En cambio, lo que se crea es una tensión persistente entre sufrimiento y razón, entre razón individualista y razón social (política). Una tensión que permanece más allá de la obra y queda adentro.

Sin duda, *La historia oficial* es un discurso interno a la burguesía y esto, me parece, es su valor específico. En el fondo, cuando hace veinte años rondaba en América Latina (con Argentina muy en primer plano: ¿recuerdan *La hora de los hornos*?) la alerta "todo espectador es un traidor", se hablaba de esto. Rasgada la espantosa nube que oscureció la vida argentina durante todos estos años, podría decirse que todo ha pasado, pero esta película nos dice hasta qué punto ese problema sigue en carne viva.

Al margen, quiero citar un juicio muy justo del crítico inglés Nigel Floyd (que cometió la imprudencia de leer antes de redactar estas notas, contra toda práctica crítica sensata) porque apunta a un valor adicional, sumamente infrecuente en el cine: "La película (...) evita las trampas de la personificación de los temas políticos, descubriendo en cambio lo político dentro de lo personal".

Ambretta Marrosu

LA HISTORIA OFICIAL. Argentina, 1985. Dir.: Luis Puenzo. Prod.: Marcelo Piñeyro; Margarita Gómez (coord.); Carlos Latretye (ger.); para Historias Cinematográficas/Progress Communications. As. dir.: Raúl Otta, Patricia Oyuela, Rodrigo Espina. Guión: Aída Bortnik, L. Puenzo. Fot.: Félix Monti; Héctor Morini (cám.). Mont.:

Juan Carlos Macías. Dir. art.: Abel Facello. Mús.: Attilio Stampone. Canción: "En el país de no-macuerdo" de María Elena Walsh. Trajes: Tiky García Estévez. Maq.: Blanca Olavengo. Son.: Abelardo Kuschnir. Sup. técn.: Orlando Rodríguez. Invest.: Francisco Juárez. Int.: Hector Alterio, Norma Aleandro, Chela Ruiz, Chunchuna Villafañe, Hugo Arana, Patricio Contreras, Guillermo Battaglia, María Luisa Robledo, Analía Castro, Jorge Petraglia, Augusto Larreta, Leal Rey, Anibal Morice, Daniel Lago, Deborah Kors, Laura Palmucci, Flavia Bloise, Lidia Catalano, Carlos Weber, Susana Behogaraya, Cecilia Bianche, Angélica Bogue, Zulema Caldas, Eduardo Camacho, Paula Canals, Diego Cosin, Jorge Chernov, Alicia Dolinsky, Horacio Ermann, Mónica Escudero, Oscar Ferrigno, Luis Gianneo, Eduardo Gondell, Gabriel González.

AGNES DE DIOS

Unholy Child, novela de Catherine Breslin publicada en 1979, alcanzó notoriedad no tanto por sus méritos literarios (que no eran pocos), sino por su escabroso tema. Refería el caso de una monja trasladada con urgencia cierta noche, del convento al hospital, sangrando copiosamente por efecto de lo que luego se revela como un parto. En la celda de la monja, bajo su cama y dentro de un cesto de papeles, es hallado luego el recién nacido, muerto por estrangulamiento. Policías y psiquiatras establecen después, inequívocamente, que la monja concibió, gestó, parió y asesinó a su hijo en medio de una suerte de "conciencia inconsciente", de automatismo o de estado de zombie. Con plena sinceridad, la madre infanticida no recuerda nada de lo ocurrido.

No es preciso ser particularmente sagaz para darse cuenta de las dos principales líneas de interés en este asunto. Por el lado personal, ¿qué ocurrió en la mente de esa mujer, y cuáles causas lo determinaron? Por el lado institucional, ¿cómo van a manejarse los poderes estatal y eclesiástico, ante una papa caliente política de tal magnitud? En este punto, es preciso advertir que en varias de las reseñas que del libro se hicieron, hace siete años, los críticos señalaban que la novela se inspiraba en un hecho real al cual se le había "echado tierra" por exigencia de "la superioridad". Por desgracia, parece que a los autores de esas reseñas también los salticó algo de la tierra, pues no daban más detalles sobre el acontecimiento. De cualquier forma, Catherine Breslin resolvió su propio problema literario haciendo de la tétrica monja un caso psicótico de personalidad múltiple, de modo que una es la santa castamente consagrada al ascetismo místico, y otra la desbocada lujuriosa que asesina al fruto de sus incontables copulaciones, sin que ninguna de las dos personalidades sepa nada de lo que la otra hace.

Agnes of God cuenta la misma historia, y también atribuye los hechos más brutales a una enfermedad mental, pero lo que le preocupa es cómo la dinámica de la cultura occidental —y cristiana— ha hecho a todas las mujeres víctimas de una maquinaria destructora. La macabra monja es la sangrienta punta de un iceberg cuya helada (o coagulada) masa se hunde en la anonimidad de las cocinas, las cocinas, los cuartos de costura, las clínicas abortistas y las mentes.

La obra original (si hay originalidad en una copia del *Unholy Child*, o del hecho real susurrantemente escamoteado que dio lugar a todas las versiones), de John Pielmeier, fue representada en Broadway hace cuatro años, con muy

buena taquilla. Se desenvolvía en un solo ambiente y aprovechaba la atmósfera resultante, de opresión y asfixia, para reflexionar acerca de la condición de la mujer en nuestra civilización, tomando a la monja de clausura como epítome de lo femenino occidental. Esto último, glosando un poco a Chateaubriand, ese respetable católico francés a quien el Marqués de Sade le producía horror, pero que veía como extremo límite de la voluptuosidad el desflorar a una monja que además fuera hermana de uno. O a James Joyce, ese degenerado católico irlandés que acuñó aquella frase que descuella por encima de todas en el *Ulysses*: "Tiene que haber sido una monja la que inventó el alambre de púas".

Lo que destaca en *Agnes of God* es la amplitud y la mesura en un planteamiento sin embargo incisivo, por parte de Norman Jewison, nuestro viejo panadería burda, con quien estamos en deuda por *The Thomas Crown Affair*, entre otros motivos. En primer lugar, sacó la escena del convento y de los Estados Unidos, para ponerla en las calles del bilingüe Quebec. Por otro lado, multiplicó las locas.

La asesina era una novicia de quince años que parece tener cuatro, y que está más o menos perdida en un limbo de éxtasis, crisis histéricas, estigmatizaciones (ustedes saben, sangrar espontáneamente por donde Cristo sangró), etc. Con ser llamativo, su desequilibrio no es tan grave como el de la psiquiatra, aunque obedezca a las mismas causas: obsesión por la pureza, por la bondad, por evitar lo asqueroso (es decir, lo genital), por autodisciplinarse, y, en general, por no pecar. Lo que pasa es que la psiquiatra pertenece a uno de los peores tipos de locas: la loca ex-católica que cambió su vieja religión por una nueva, atea y científicista, sin abandonar el lastre de reforcimientos interiores, odios y ruindades, con las que su fe original la había dotado generosamente.

Pero este par de locas palidece ante la madre superiora, quien encarna uno de los más prodigiosos casos de tueste racional que se hayan visto en la pantalla. Que la vieja esté definitivamente tostada, es algo patente por varias vías. Ante las novicias, que ven a la menstruación como horror pecaminoso, hace un panegírico de ese periódico recordatorio de que ellas han entregado a Jesucristo, de modo espiritualmente placentero y fecundo, sus posibilidades materiales o terrenales de placer y maternidad. En consecuencia, esta simpática señora oculta cuidadosamente las pruebas de que la novicia asesina está loca porque cuando niña era sistemáticamente torturada por su propia madre, quien le quemaba los genitales para "purificarla". ¿Y por qué ocultar esto? Pues porque la madre superiora alberga anhelantes esperanzas de que el niño estrangulado haya sido engendrado nada menos que por Jesucristo. Si, sí. Leyerón bien: por Jesucristo. No por el Espíritu Santo, pues ya se sabe que éste es inocente palomita que engendra a distancia sin ruptura de tejidos y sin quejidos, sino por ese barbudo híbrido de hombre y Dios a quien todas las monjas desean cotidianamente conocer de modo carnal.

La psiquiatra lucha desesperadamente por salvar el alma de la novicia, aunque sea entrándole a palos y negando toda espiritualidad o misticismo. Algo que sólo podía haber en el cerebro de una misionera, ex-católica.

del ateísmo y la ciencia. La novicia pasa alternativamente por etapas de desenfrenado deseo sexual hacia Cristo, y por etapas de odio hacia Cristo, no menos desenfrenado y sexual. Bastante razonable, por lo demás, ya que según ella fue Cristo quien la desfloró, la preñó y luego la abandonó. Y la inefable madre superiora se hace la loca (claro que se hace la loca; ¿cómo iba a poder hacerse otra cosa que la loca?), porque en una de esas el propio Cristo, en persona, le hace su visitita nocturna.

Este cuadro fantásticamente sombrío, barroco, recargado, viscoso y purulento, hubiera hecho sucumbir a un director menos dueño de su oficio, llevándolo a hacer una mamarrachada. Jewison, en cambio, maneja con tal sobriedad a tanta dinamita y tanto tripero, que consigue hacer pensar a los espectadores, y evitándoles además la casi obligatoria náusea. Su trabajo está en este sentido muy por encima de otros buenos productos que el cine ha dado en torno a la misma temática, como aquella recordada *Sor Juana de los Angeles* de Kawalerowicz, o *Los demonios* (una de las pocas películas que se salvan en la desigual carrera de Ken Russell), ambas sobre el célebre caso de las traviesas ursulinas poseídas por el diablo en Loudun, entre 1631 y 1665, brillantemente explorado para la literatura por Aldous Huxley.

Por supuesto que Jewison fue respaldado con solidez por esas tres excelentes artistas que son Meg Tilly (la novicia asesina), Jane Fonda (la psiquiatra) y Anne Bancroft (la superiora). Esta última, en particular, muestra como nunca su inagotable capacidad histriónica y su espíritu ácidamente sarcástico. En especial, durante la conmovedora escena en que se fuma un cigarrillo a escondidas con la psiquiatra. Las tres almas en conflicto son desmesuradas y monstruosas, pero por eso mismo el Director las ve con simpatía y compasión, tratando de entender lo que las hace así, en vez de pronunciar condenas que estarían absolutamente fuera de lugar. Quebec es bilingüe, pero con frecuencia el francoparlante no se entiende con el angloparlante. Nuestro mundo es creyente y descreído, es libertario y esclavizante, es masculino y femenino. Y es el altar

donde se sacrifica todavía de manera cruenta al cordero de Dios, el *agnus dei*; o a la cordera de Dios, la *Agnes of God*.

Pedro José Martínez

AGNES OF GOD. Estados Unidos, 1985. Dir.: Norman Jewison. Prod.: Patrick Palmer, N. Jewison; Charles Milhaupt, Bonnie Palef-Woolf (asoc.); Sandy Webb, Valley Reselgne (coord.), para Columbia-Delphi IV Prods. Guión: John Pielmeier, de su propia pieza teatral. Fot.: Sven Nykvist; Ralph Gerling (cám.); David C. Crone (steadicam). Mont.: Antony Gibbs; Bruce Lange (asoc.). Dis. prod.: Ken Adam. Dir. art.: Carol Spier. Dec.: Jaro Dick. Coord. ef. esp.: Ron Thiessen. Mus.: Georges Delerue; Richard Stone (sup. ed. mus.). Dis. Trajes: René April. Dis. tit.: Theo Dimson. Son.: Peter Thillaye (sup.). Int.: Jane Fonda, Anne Bancroft, Meg Tilly, Anne Pitoniak, Winston Rekert, Gratien Gelinas, Guy Hoffman, Gabriel Arcand, Françoise Faucher, Jacques Tourangeau, Janine Fluet, Deborah Grover, Michele George, Samantha Langevin, Jacqueline Blais, Françoise Berd, Mimi D'Estee, Rita Tuckett, Lillian Graham, Norma Dell'Agnese, Huguette Moreau, Janyce Bryan, Agnes Middleton, France Arbour, Laurel Lyle, Victor Desy, Charlotte Laurier.

EL AÑO DEL DRAGON

Los asiáticos siempre cumplieron un papel catártico en el cine americano: el temible Fu Man Chü o el extraterrestre Dr. Ming son apenas dos ejemplos de como Hollywood podía y sabía usar los rasgos físicos como forma de encarnar males propios y al mismo tiempo exorcizarlos atribuyéndolos a culturas allende el Pacífico. Había también, es cierto, chinos educados y reflexivos como Charlie Chan o Mr. Moto, a los que Warner Oland o Peter Lorre prestaron su estampa para hacerlos aceptables como héroes del gusto occidental. También por esa época, los gangsters, surgidos de la célebre *Underworld* (1927), se italianizaban. El Tony Camonte de Scarface (Howard Hawks, 1932) oponía su tosca y primitiva brutalidad a las civilizadas fuerzas del orden que lo masacraban en una escena final ya clásica. Con el tiempo, gangsters y villanos evolucionaron y se disolvieron en la vorágine de un cine que empezaba a atender otros temas.



Otra vez civilizando a los orientales: *El Año del Dragón*.

El año del Dragón, en 1986, es un retorno de aquellos villanos, ahora sintetizados en una unidad temible: la mafia china. Tal vez cambie el entorno: los spaghetti de ayer son el lo mien de hoy (en lo que algún gastrónomo ha visto un retorno a los orígenes del longilíneo alimento), pero el esquema es el mismo: el jefe de la hermandad es asesinado, un jefe joven y ambicioso toma el poder y sólo un ex boina verde, ahora policía, puede poner fin a la guerra entre familias. Por aquí se cuela el tema de Viet Nam, acaso porque sería tan sutil ponerse a distinguir entre chinos, vietnamitas y otros que el héroe sale con "por ellos perdimos la guerra" en uno de los mayores lapsus geopolíticos que la historia del cine conoce.

Más allá de estos disparates, dispuestos sobre una trama desordenada y violenta, importa comprobar el manejo que el film hace de los chinos. Ya no son los extraños de afuera sino los invasores que el sistema lleva dentro a los que hay que poner en vereda. Para ello no deben existir miramientos ni blanduras. En otras palabras, es necesario ganar en el Barrio Chino la talla que se perdió en Viet Nam. En este sentido, *El año del Dragón* es una digna continuación de *The Deer Hunter* (El francotirador), aquella película abominable en la que el mismo Cimino de hoy atendía a otra colonia, los rusos (blancos por supuesto) radicados en Pennsylvania que iban a pelear al Sudeste asiático. Tal vez dentro de mucho tiempo, los libros de historia hablen de dos Viet Nams, el que perdieron los americanos y el que Hollywood creó, a su imagen y semejanza, para demostrar que, a la larga, el que siempre gana es el dueño de la sartén.

Héctor Concari

Lin, Rosa Ng, K. Dock Yip, Dennis Dun, Jack Kehler, Tony Lip, Daniel Davin, Mark Hammer, Gerald Orange, Paul Lee.

AFRICA MIA

Los Oscars, como un cuarto de mundo lo sabe, no son más que un gigantesco aparato inventado por Hollywood para publicitar la industria cinematográfica norteamericana. La inclusión de alguna película "extranjera" (vista en E.U.) simplemente permite aumentar la audiencia de incautos con un costo adicional mínimo. Los Oscars no tienen nada que ver con una valoración estética o cultural y esto lo prueba el hecho, entre otros, de que ninguno de los grandes directores norteamericanos lo ha recibido. Es por ello que sorprende que *Africa Mía* no haya recibido su octavo Oscar. El destinado a premiar la utilería más repetidamente empleada en un filme y que muy especialmente merecen la mesita y las sillas para campamento, las copas y la inagotable botella de vino que es servida una y mil veces en las copas que están sobre la mesita frente a la cual están las sillas en las que cómodamente se instalan Robert Redford y Meryl Streep, bajo la noche africana. Mientras tanto los apacibles kikuyus de la Condesa atienden al café. Lástima que en la película no sale el momento en que la Condesa le regala una piel de león al Rey de Dnamarca.

Los colonizadores en *Africa Mía* están divididos en diversos estratos: i) el más noble, porque se acuestan (a escondidas) con la misma bella negra por un período superior a un año, porque consideran absurdo enseñar a leer a los negros, que poseen su propia cultura oral, o porque son capaces de pasear su soledad y su silencio en compañía de un mudo masai (negro muy alto y trotador) por la campaña africana; estrato con dos elementos: Denys, el muchacho de la película, y su amigo; ii) otro un poco menos noble, porque quieren enseñar a leer a los africanos (aunque sea la Biblia), son capaces de curarle un pie herido a un muchacho negro y de rogar a los poderosos para que le den una reserva a los ex-sus kikuyus y otras buenas acciones; cons-

Echando una cana al aire: *Agnes de Dios*.



YEAR OF THE DRAGON. Estados Unidos, 1985. Dir.: Michael Cimino. Prod.: Fred Caruso (ejec.); Ted Kurdyla (ger.); para Dino de Laurentiis. Guión: Oliver Stone, M. Cimino del libro de Robert Daley. Fot.: Alex Thomson. Dis. prod.: Wolf Kroeger. Dir. art.: Vicki Paul. Mus.: David Mansfield. Mont.: Françoise Bonnot. Dis. Trajes: Marietta Ciriello. Son.: David Stephenson (mezcla). Coord. dobles: Buddy Van Horn. Coord. ef. esp.: Jeff Jarvis. Int.: Mickey Rourke, John Lone, Ariane, Ray Barry, Lenny Termo, Caroline Kava, Joey Chin, Mr. Lee, Victor Wong, Pao Han



Africa mía: La Condesa se toma su café.

tituido por la Condesa; iii) el resto de los colonizadores, excepto los de la cuarta categoría, que consideran a los negros y a las mujeres como herramientas para ciertos menesteres (aunque se demuestra que son capaces de evolucionar: cuando la Condesa emigra los miembros del club británico la invitan a tomarse un trago en su salón exclusivamente para hombres); y iv) los colonizadores verdaderamente malos, que consideran a las mujeres y a los negros como herramientas del diablo, y de los que aparece un solo espécimen en la película, el que se enfurece fuertemente al saber que la Condesa va a enseñar a leer a los negros. Mientras tanto los afales kikuyus atienden al café de la Condesa. Lástima que en la película no sale cuando el Príncipe de Gales va a cenar a la granja de la Condesa.

A mitad de la película la Condesa es contaminada sifilíticamente y sin duda alguna por su libidinoso marido. En consecuencia va a Europa a curarse y después de curada regresa a la granja. Este accidente dura aproximadamente lo mismo que once safaris, pero no significa absolutamente nada en la vida de los personajes, con lo que Pollack demuestra una notable coherencia estilística ya que nada significa nada en la vida de los personajes en todo el filme. Mientras tanto los agradables kikuyus de la Condesa atienden al café. Lástima que en la película no sale la conversación de la Condesa con el jardinero inglés de Lady McMillan sobre el cultivo de las peonías en Africa.

El éxtasis contemplativo del paisaje africano a veces es interrumpido con acciones emocionantes: a lo lejos pasan trotando un grupo de masais, o un rinoceronte a pocos pasos de ella (¡oh! perdón, ¡esto es de *Hatari!*). Corrigiendo, se trata de una leona recién depilada a la que cae. Esto explica que sean leones y no unicornios los que pasean sobre la tumba de Denys (ya hacia el final). Mientras tanto los amables kikuyus cuidan el café de la Condesa. Lástima que en la película no sale cuando el padre Bernardo con gran alegría le cuenta a la Condesa que el

día anterior nueve kikuyus jóvenes se habían vuelto cristianos.

También hay en *Africa Mía*, además de infinitos pies de película con paisajes de todo tipo (desde abajo, desde arriba, con avión amarillo, sin jirafas, con contraluces, etc.), su momento existencial. La Condesa, obstinada de que Denys venga por un ratito, le ponga un disco de Mozart y se vaya con su masai, lo increpa duramente. Denys, demostrando ser un aplicado alumno en la cátedra de ética de Doña Philippa Foot, le contesta, más o menos, "lo que es igual no es trampa, si yo me acuerdo con mi secretaria tú te puedes acostar con tu secretario sin que ninguno de los dos tenga por qué ponerse bravo, ¿por qué no te vas tú también por ahí con tu masai?" Mientras tanto los acogedores kikuyus de la Condesa cuidan el café. Lástima que en la película no sale cuando el vagabundo Emmanuelson se gana el respeto de la Condesa porque después de un sorbo adivina que el vino es un Chabertin 1906.

Esta nota, por sus citas, le hace muy poco honor a Isak Dinesen. Pero mucho menos honor le hace, el apurrido (también con b) Pollack con *Africa Mía*, y con todo el estéril oficio que un director norteamericano se ve obligado a tener después de diez largometrajes.

Alfredo Roffé

OUT OF AFRICA. Estados Unidos, 1985. Dir.: Sidney Pollack. Prod.: S. Pollack; Stephen Grimes (coprod.); Judith Thurman Anna Cataldi (asoc.); Kim Jorgensen (ejec.); Gerry Levy (ger.). Guión: Kurt Luedke, de "Out of Africa" y otros escritos de Isak Dinesen, "Isak Dinesen: The Life of a Storyteller" de Judith Thurman y "Silence Will Speak" de Errol Trzebinski. Fot.: David Watkin. Mont.: Fredrik Steinkamp, William Steinkamp, Pembroke Herring, Sheldon Kahn. Mús.: John Barry. Dis. prod.: Stephen Grimes. Dis. trajes: Milena Canonero. Son.: Peter Handford (mezcla). Int.: Meryl Streep, Robert Redford, Klaus Maria Brandauer, Michael Kitchen, Malik Bowens, Joseph Thiaka, Stephen Kinyanjui, Michael Gough, Suzanna Hamilton, Rachel Kempson, Graham Crowden, Leslie Phillips, Shane Rimmer, Mike Bugara, Job Seda, Mohammed Umar, Donald McCann, Kenneth Mason, Tristram Jellinek, Stephen Grimes, Annabel Maule,

Benny Young, Sbish Trzebinski, Allaudin Qureshi, Niven Boyd, Iman, Peter Strong, Abdullah Nnado, Amanda Parkin, Muriel Gross, Ann Palmer, Keith Pearson.

REBOTE AL CIERRE

Hay ciertos entes que gozan del privilegio de ser atacados periódicamente por frustrados resentidos que se dedican a denigrar de ellos con esperanzas de ganar gloria a su costa, pero que en fin de cuentas suelen provocar efectos contrarios. Antes "Cine al Día" y ahora "Cine-Oja" han disfrutado del tal prebenda con la curiosa peculiaridad de que quienes se dedican a tratar de rebajarla provienen del campo de los eternos aspirantes a literatos: desde burdos plagiarios hasta cuentistas y poetas en espera de que un amigo suficientemente anti-exigente publique sus obras. El argumento, regularmente, es la pretensión de poder, la intolerancia política y la falta de sensibilidad estética de un bloque monolítico de torvas mentes manipuladoras. La reciente selección de la A.V.C.C. de *La Hora del Tigre* como el mejor largometraje venezolano de ficción de 1985 sobre Oriana ha sido el motivo para la reedición de la situación descrita.

La gente de "Cine-Oja" nunca le ha prestado la menor atención a este tipo de ataques. Pero los tiempos cambian y nos ha parecido conveniente señalar públicamente algunas cosas. Es falso que el grupo de "Cine-Oja" haya manipulado a la A.V.C.C. para que ganara *La hora del tigre*, no sólo porque en la A.V.C.C. hay un número de gente no manipulable mucho mayor que el de los que están en "Cine-Oja", sino, además, porque no toda la gente de "Cine-Oja" votó por la película de Lugo. En la A.V.C.C. hay el sistema de que quienes no están presentes pueden enviar sus votos por carta firmada, lo cual hace que no sean secretos (aparte de que prácticamente nadie en la A.V.C.C. esconde sus preferencias). Pues bien, en este caso hubo tres votos por carta del grupo de "Cine-Oja",

dos de los cuales eran por Oriana. Esta no es una justificación, sino un simple dato esclarecedor. En la revista nunca se han establecido lineamientos para ningún objetivo concreto, como una votación. Fundamentalmente porque hay un gran respeto mutuo, conectado con la capacidad de disentir y discutir posiciones encontradas con toda la profundidad del caso. Esto es lo que ha permitido que el grupo y su publicación se mantenga, partiendo de una concepción del mundo sobre la cual hay un acuerdo mínimo y de un cierto nivel cultural y de inteligencia de los que han estado metidos en el grupo por mucho o por poco tiempo. Y que es lo que cualquier lector medianamente atento puede fácilmente inferir de la lectura de la revista.

Redacción: Oswaldo Capriles, María Gabriela Colmenares, Héctor Concari, Ambretta Marroso, 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 no solicitadas. La revista no es 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.



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