

Cine venezolano para discutir:

Ifigenia, La oveja negra,

El escándalo.

De la cartelera: La misión, Viuda Negra,

Arma mortal, Nueve semanas y media.

Cine latinoamericano en pantalla selecta: El exilio
de Gardel. Tangos.

septiembre 1987 bs. 5

cine-oja

IFIGENIA

Es muy probable que, a la fecha, todos los que quisieron escribir sobre la *Ifigenia* de Iván Feo lo hayan hecho. La periodicidad —en el amplísimo sentido del caso— de “Cine-oja” nos sitúa posiblemente de últimos, y con el agravante de disponer de las modestas dimensiones de una nota crítica más. En vista de nuestras desventajas, se nos conceda operar según un esquema especialmente arbitrario:

Primera premisa

Una de las cuestiones más discutidas a propósito de esta película ha sido su derivación de la novela de Teresa de la Parra, novela que después de haber salido airosa de las ácidas polémicas de su tiempo, es particularmente reverenciada por la intelectualidad venezolana. En consecuencia, ha parecido necesario defenderla de una adaptación que no capta todos sus niveles ni su más profunda dimensión. Una vez más —pensamos nosotros— resulta en cambio necesario defender el cine de sus vengativas fuentes literarias.

Es curioso que no se discuta, de plano, el derecho del cine a acudir a tales fuentes. Al contrario, los literatos alientan a menudo esa derivación, en la secreta convicción de que se trata de la única vía de ennoblecimiento de ese arte espurio que es el cine. Luego, sin embargo, exigen a la expresión audiovisual una equivalencia con la palabra escrita, admitiendo implícitamente una posibilidad de traducción de una forma a otra que es la negación misma del sentido del arte. En efecto ¿qué obra puede necesitar ser adaptada a otra forma de expresión? Sólo el pensarlo es denigrante. La cuestión es realmente determinar si el cine tiene el derecho de partir de una obra literaria, o mejor dicho con qué fundamento lo tiene. Pues, con el mismo fundamento sobre el cual cualquier medio de expresión transmite emociones a partir de un amplísimo abanico que incluye la experiencia personal, la observación social, la historiografía y, justamente, la mediación cultural que le brindan las obras humanas de toda índole, que

por supuesto son herencia legítima de cualquiera que las disfrute. Las imágenes culturales rebotan de una a otra desde la noche de los tiempos (¡no por nada sus consejeros franceses indujeron a Teresa de la Parra a llamar *Ifigenia* a su María Eugenia!), y retomar un sujeto, una alegoría, un relato, una composición, una melodía o un ritmo para entretejerlo con nuevas urgencias expresivas no ha hecho, hasta hoy, sino enriquecernos.

Es sorprendente que lucubraciones como ésta sean todavía necesarias a nivel polémico. Cerrémoslas con una consideración: si es verdad que cada obra produce millones de “lecturas” —tanto a través del espacio como a través del tiempo— es igualmente verdad que una lectura cinematográfica es fundamentalmente una visión, estimulada por una obra como otras veces ocurre a raíz de un fenómeno natural, o histórico, o puramente interior. El duro combate de los investigadores para establecer el cine como lenguaje prueba con cada vez mayor contundencia que tanto sus límites como su amplitud de formas lo ponen a decir, finalmente, lo indecible-de-otramanera: ni siquiera al registrar técnicamente otra realidad la reproduce, sino que siempre produce la suya propia.

Segunda premisa

La noción más divulgada de “distanciamiento” es aquella que, procediendo del teatro de Brecht, indica una forma de representación que se afirma como tal y se niega como realidad, para ser percibida como un discurso sobre las cosas y no como las cosas mismas, permitiendo contrarrestar los procesos de identificación y producir en el espectador la capacidad de reflexionar críticamente en el transcurso mismo del proceso de percepción.

En cine, el procedimiento más radical para producir este distanciamiento ha sido el de desmistificar el medio mismo —medio que se ha revelado como el más encubridor de su propio artificio, al producir la famosa “impresión de realidad”— mostrándolo (cámara, micrófono, grabador, materiales, realizadores) en la propia obra. Pero además, en multitud de formas adoptadas (actuación, ritmo, iluminación,



Recorrida por una emoción insólita: *Ifigenia*.

etc.), el film puede distanciar a su espectador de la cosa representada, tal como lo hace el teatro. Incluso, esto puede ocurrir por equivocación o inhabilidad (produciendo entonces el ridículo).

Evidentemente, el distanciamiento obtiene diversos resultados de acuerdo al discurso planteado en la obra y de acuerdo a la cosa representada. Una cualidad especial, sin embargo, brota siempre de este método: la emoción intelectual —escéptica, crítica, irónica o melancólica— construida por el espectador mismo.

Epílogo

Ifigenia, la película de Iván Feo, elabora una imagen de la Venezuela burguesa de los años veinte con todo y marco, distanciada, constante e inequívocamente situada en el pasado. Signos vistosos como los insertos del enorme sol que anuncia el desembarco (y el comienzo de la jornada de la vida) y de la enorme luna que atestigua el fin de las ilusiones; las innumerables composiciones fotográficas (evocadoras de fotografías o películas de época); la tendencia a subrayar la presencia de la cámara mediante la arbitrariedad de los puntos de vista (has-

ta el extremo de efectuar un travelling pasando por detrás de la cabecera de una cama apoyada a la pared, por no mencionar la notadísima puesta en escena al revés del suicidio de Butterfly); cierto regodeo en la citación de objetos de época (automóvil, vestuario, revista, fotos de Chaplin, el avión, etc.); formas todas que nos advierten que figsoneamos en un mundo que no es el nuestro, mejor dicho que lo es en la medida en que lo es el mundo de nuestros abuelos. Ya la presentación de los créditos (serie de fotografías enmarcadas) nos advierte enfáticamente en este sentido, y el excéntrico final, que abunda en la conocida mostración del “medio”, nos obligará agresivamente a re-pensar todo el relato desde el presente.

Sin embargo, la obra es recorrida por una emoción insólita, llevada a lo largo de dos niveles. El de la evocación sensual y el del ritmo narrativo. La secuencia inicial es un fascinante ejemplo. Compuesta por seis o siete planos (general cerrado del puente del barco, gran plano general del cerro de La Guaira constelado de pálidas luces, primer plano de la bufanda de voile flameando en la brisa, la calma superficie del mar, y los planos de acerca-

miento a María Eugenia sonriendo, manipulando sombrero y bufanda, lanzando la bufanda al mar) acompañado por el leve sonido de las aguas tranquilas golpeando la quilla, sólo interrumpido por el breve diálogo entre la muchacha y el oficial (poco feliz, pero inofensivo), esta secuencia impone tanto las inconfundibles sensaciones de una experiencia donde lo físico y lo espiritual se funden entrañablemente, como un ritmo peculiar, temporalmente desbordado lo suficiente para permitir la contemplación del cuadro como tal, abierto al aporte de la respuesta (emocional, informativa, reflexiva) del espectador.

Es por problemas de espacio y por la imposibilidad de re-visionar la obra que no extendemos este tipo de análisis, limitándonos a anotar que, globalmente, la película agrega al tratamiento antes descrito una manera muy fina de hilar elípticamente los tiempos, y resuelve la progresión dramática mediante la prioridad rigurosamente elocuente de la imagen sobre el verbo. También es verdad que se acumulan no pocas estridencias, sobre todo a nivel de la desigual actuación, o por ejemplo de utilería (el ponche crema es un verdadero comodín, el famoso *trousseau* inadecuado), que justamente debido al tiempo contemplativo que se establece se hacen tan observables. Pero las dos líneas fundamentales antes indicadas —la ambivalencia sensorial-intelectual y el exacto desbordamiento temporal— logran mantenerse, conformando un estilo unitario que engendra efectivamente una visión. En ésta, María Eugenia es una criatura tan silenciosa como la del libro parecía locuaz. El abandono del texto introspectivo y el descarte de una posible trasposición de aquél en el diálogo, entregan el personaje a su entorno desde el primer momento. El forcejeo de María Eugenia es aquí exuberancia casi infantil, ingenua belleza, trepidación inexplorada; no es lucha, ni discurso, ni filosofía. Todo el entramado social, económico-político y cultural de una clase determinada, en un tiempo determinado, en un país determinado, se estrecha inexorablemente alrededor de la joven hasta cerrarse, *tout naturellement*, sobre ella. La dimensión psicológica del personaje no es tanto una profundización de lo femenino (en cambio honestamente expuesto en los términos más bien sociológicos de la "condición") cuanto la amarga parábola de la pérdida —el ahogamiento— de los ardores juveniles, de la potencialidad de la juventud, por obra de los intereses y las convenciones sociales. El papel de refuerzo cumplido por los personajes de tío Pancho y del primo adolescente, en contraste con el desdibujamiento de la amiga madura y la tía solterona, reafirma este enfoque.

Lo que se impone en la obra es la indefensión de la juventud frente a un edificio social cuya tenebrosa rigidez se basa en el autoritarismo y su revés, el miedo, y en una economía de la rapina y la prostitución, literal o figurada, con la mediación de una hipocresía que arrastra e integra la afectividad. Es la visión, más escéptica, irónica y melancólica que dolorosa, de una María Eugenia más bien simbólica, sumergida por la impotencia y la vulgaridad de la Venezuela del gomecismo. Porque es éste, y no el encanto de la "colonia" —trágica coartada posterior de una Teresa de la Parra en retirada— el entorno que, un poco eufemísticamente, ovilla Iván Feo alrededor de María Eugenia.

Ifigenia es una película experimental, de ruptura formal, que logra alcanzar un nivel propiamente estético al expresar un mundo sensible y una posición ante él: un pasado reciente, inglorioso, y la necesidad de preguntarnos cuán lejos, o cuán cerca, estamos hoy de él. No más que exposición e interrogantes, pero necesarias, válidas.

(Imposible dejar de anotar cómo últimamente han aparecido cuatro películas importantes en nuestro cine, que se centran en personajes femeninos —*Oriana*, *De cómo Anita Camacho quiso levantarse a Marino Méndez*, *Ifigenia*, *Macu*— en un progresivo acercamiento a la mujer, del mito a la persona. El mundo de los hombres parece estar ensanchándose...).

Ambretta Marroso

IFIGENIA. Venezuela, 1987. Dir.: IVAN FEO. Prod.: I. Feo; Lidia Córdoba, César Díaz, María Simonette Antoni, Mladen Horvat (ejec.); para Aulide Films C.A. / Universidad Central de Venezuela / ONTEJ. Guión: R. García, S. Berti, R. Ríos, I. Peruga, N. Van Der Dys, I. Feo, de la nov. de Teresa de la Parra. Fot.: César Bolívar. Mont.: Alberto Torija. Mús.: Miguel Ángel Fuster. Son.: José Saavedra. Escen. y Dir. art.: Ricardo Fuenmayor, Daniel Briceño, Gonzalo Denis Boulton. Vest.: Laura Otero. Maq.: Francois Paredes. Peluq.: Moisés. Int.: Marilejandra Martín, Jean Carlo Simancas, I. Feo, Adriano González León, Cecilia Martínez, Luis Castro Leiva, Vilma Ramia, Enrique Aular, Diana Insausti, Guillermo Feo G., Elsa Martínez.

LA OVEJA NEGRA

En poco más de un mes se han estrenado tres películas venezolanas que, de alguna manera, han dado de qué hablar en materia filmica nacional. Ellas han sido y son, respectivamente: **Ifigenia**, la largamente esperada, la cuidadosa casi-superproducción que, cual depurado y costoso vino, logró encontrar sus cuantos catadores (y otros tantos poco adeptos...), cumpliendo una honrosa exhibición: **El Escándalo**, que ha hecho las delicias del público general, satisfecho de las agradables imágenes y el correcto guiño, quedando el escándalo para los ojos, más agudos y menos condescendientes, de ciertas perspicaces minorías; y ahora **Macu**: "los más sonados crímenes de la vida real" llevados al cine suelen ser garantía de una exitosa taquilla, pero el boom total de este film se sostiene sobre mucho más que eso.

Sin embargo, existe una cuarta película estrenada para completar este cuadro que también ha dado de qué hablar, pero más entre sus allegados que entre el público que la ha podido ver. La película en cuestión lleva por título el sino que le tocó vivir en su breve recorrido por las pantallas caraqueñas: una suerte de oveja negra de las carteleras ha sido pues, ni más ni menos que **La Oveja Negra**, de Román Chalbaud.

¿Una equivocada distribución? ¿Escasez de publicidad? ¿O será que el film no llenó las expectativas creadas? Mmmm... no, no puede ser. ¿O sí?

¿Qué ha sido entonces esta suerte de oveja descarriada?

FICCION...

La procesión del Nazareno. Música grandilocuente.

Cine abandonado, refugio de pobres.

Comunidad de ladrones, unidad laboral, beneficios distribuidos, jerarquías paralelas entre sus miembros,



Una forma metafórica: La oveja negra.

funciones específicas de sus individuos.

Necesidades cubiertas. Religiosidad. Convivencia pacífica.

Dios está con ellos. Ellos son "la pandilla de Dios".

FICCION...

Policía Nacional = PN.

Sus siglas engloban y representan la totalidad de los poderes policiales como unidad indiferenciada. En la calle y en la cárcel. El poder es arbitrario. La represión es Ley y es una sola —para el ladrón de objetos... y para el ladrón de afectos.

El poder es - la pasión.

CONFLICTO...

Evelio: joven ladrón, enamorado amante de...

Sagrario: mujerzuela, ex-concubina de un PN... va a ser madre...

Jairo: PN: a él las mujeres no lo dejan de querer, ¡menos aún lo sustituyen por un vulgar ladrón! Ahh... Sagrario, Sagrario...

Hermes: Hijo de La Nigua. Ama a Evelio.

Los ladrones: Víctimas finales de la trilogía pasional.

FICCION - REALIDAD - FICCION

El universo recreado por el film posee una organicidad interna consciente de su condición de ficción, en el que cada una de sus diversas situaciones reconoce los elementos de un mundo cotidiano y real, pero en su conjunto se entiende como una forma metafórica de esa realidad. Una organización de ladrones de ese calibre y bajo esas condiciones, ciertamente, no existe, pero su vida transcurre bajo la común normativa de una comunidad pobre que se enamora, cuyos hijos se enferman, que organizan sus pachangas bailables, juegan al "loto" y lavan su ropa a mano. El lenguaje que utilizan no es culto, pero tampoco se ajusta al utilizado normalmente por los grupos sociales que allí se representan (perfectamente viable). Sus características formales encuentran estrecha vinculación con una cualidad propia del teatro: se presenta en todo momento como una notable "puesta en escena" en donde la cámara media de diestro reflector que sigue, observa y describe hábil-

mente su objetivo, manteniendo una, digamos, voluptuosa frontalidad en su seguimiento, aun sin que ello implique detrimento de la imagen. Por el contrario, la dota de un encanto propio. Las acciones se construyen en el marco de dos espacios concretos, que son los que entran en pugna: uno, el interior del cine, la pequeña ciudadela, más que marginal al margen de su contexto exterior, clandestina y orgullosa, casi majestuosa en su afán por sobrevivir; el otro espacio, el mundo exterior, ése en el que impera la otra "ley", la de Jairo PN, mundo del cual sólo llegamos a ver algunas pocas calles, el recinto policial, el centro comercial en donde ocurre el robo y la casa de la millonaria boba.

Todos estos elementos combinan de manera tal que logran conformar su propia atmósfera, se transcribe y se siente allí un mundo perfectamente legible, de ficción, proyectado a una realidad concreta. Un delicioso universo de normas internas acopladas en lógica armonía: toda una "poética de la marginalidad".

En este panorama se desenvuelve el conflicto amoroso del trío Evelio-Sagrario-Jairo y un cuarto que observa desde la platea: Hermes. Pero es justamente en ese eje conductor que el universo descrito pierde parte de su fuerza.

PERSONAJES - SITUACIONES

Los personajes tienen la responsabilidad de dar direccionalidad a ese particular mundo recreado, pero en pocos de ellos se sienten consolidadas las cualidades necesarias para tales efectos. Diría, por ejemplo, que los correspondientes a Sagrario y Evelio carecen gravemente de ese sustento, y eso podría ser suficiente para echar a perder buena parte del pastel. "La pandilla" prácticamente se puede considerar un personaje-bloque representado por "La Nigua" y del que se separan y diferencian los antes mencionados para generar el drama amoroso que mueve la furia de Jairo. Y el detonante es, específicamente, Sagrario.

Ella representa a la mujer en una de sus dos más reconocidas condiciones —dentro de la cinematografía nacional y, con especial énfasis, en la



El Escándalo: ¿cómo se interpreta la corrupción?

chalbaudiana—: la de prostituta. Ella es el elemento impuro, la mancha oscura que penetra el umbral de la comunidad de ladrones para quedarse, contaminando con su encanto a uno de sus integrantes, injuriando con su rechazo el ego del PN Jairo y ocasionando la tragedia final a modo de insoslayable castigo al ladrón, inocente en este caso.

Pero ella también representa esa segunda condición para la cual la mujer fue creada: el exclusivo atributo de la maternidad; loable, supremo, dignificante e indisputable, porque, a fin de cuentas, los "padres" como tales (ni como parecidos) existen o se reconocen. Sin embargo, la maternidad se logra minimizar un poco al presentar a La Nigua, matriarca absoluta del rebaño, como madre de un varón homosexual, calificado eufemísticamente de "ambiguo" y "hermético", equiparado a una constelación de estrellas (?), pero cuya vida (y cuyo personaje, la verdad), es perfectamente prescindible en aras de la salvaguarda de otra: la de un varón de verdad verdad (Evelio).

Es entonces a través de la maternidad que se busca redimir a Sagrario de su impuro status, aunque no sin antes justificarla como merecedora de tal jerarquía mostrándonosla llena de virtudes a toda prueba en su afán por engranar sería y cabalmente su vida y su amor en la pandilla y con Evelio (todo ligeramente duro de roer).

Pero más allá de los posibles reproches y rechazos de las voces feministas ante la limitación de la mujer a esos dos parámetros —digamos que se respeta la elección del director en representar nuevamente esos dos aspectos—, el problema es otro: pretender que Sagrario sea la convergencia de esa doble condición de la mujer seductora, arrebatadora, de nobleza subyacente, dadora de vida. Cosa no imposible y seguramente el que la trama exigía, pero ese personaje cautivador, agresivo y vital se reduce, en su producto final (la Sagrario que vemos), a una mujerzuelita sin fuerza ni coherencia ni encanto en su mayor parte, que no mejora mucho con su creciente maternidad. Haber querido combinar ambas cosas en aquel plano en que Sagrario come hielo (seductoramente, ¿no?)

porque el niño la quema por dentro, resulta bastante pretencioso.

Esto se suma a la debilidad de los enfrentamientos entre Sagrario y Jairo en los que todo (salvando su primer encuentro, cuando ella se niega a ser seducida y él la chantajea con la amenaza de denunciar a los ladrones) se queda atascado en tajantes y simplones "déjame", "ya no te quiero" o "te odio" y cosas en tónica similar, dependiendo el caso. Ni hablar del último de esos encuentros, insólitamente incoherente, en el que ella no dice ni aclara nada para después decir que dijo y cantó cuatro, ante un PN por primera vez reblandecido, en lo que viene a ser la sentencia del final que se aproxima (o sea, que era importante, ¿no?). Y Evelio... Ahh, Evelio, Evelio... Ese muchacho de ojos café... machito, buenote, impulsivo, sensible y su pizquita de cursi. Ando por ahí sufriendo todo el tiempo cuando Sagrario no está, pero con su sombra Hermes cuidándolo de cerca.

El personaje de Jairo PN, por el contrario, logra la presencia y caracterización adecuadas para llevar firmemente a cuestras su parte de la ficción, ya descrita, como la arrogancia de la pasión disfrazada en el poder, amén de su cándida belleza (belleza de Lucifer, a decir del propio Chalbaud, aunque decir Lucifer es mucho).

Se trata de un buen film, verdaderamente un buen film, que merecía mayor cuidado y desarrollo de su Sagrario y de su Evelio, entre otras cosas, y si había que dejar un Hermes, pues, haber hecho algo mejor con él. ¿A qué tanta pacata "ambigüedad" por no querer definir la homosexualidad como tal? Si es que el SIDA existe, señores, habrá que tomarlo en cuenta, ¡caramba! O si no, nada, pues.

Mundo maravilloso de ladrones, una deliciosamente funesta pasión en puertas, ¡y tres personajes de piñata! (conste que evité el término de "pacotilla", porque la película no se lo merece...).

Brindaremos a la memoria de los pillos muertos en faena, por la proesión del Nazareno, por el cuento de los cuarenta ladrones, por la llegada después del gran robo, por la muerte de Jairo PN, por la última secuencia bautizada en fuegos artificiales, y por lo que

queda por decir, que ya esta nota se tiene que acabar! ¡Y olé!

PS: Me pregunto si habrá que brindar también por la llegada a nuestra ficción de las balas de silicone capaces de atravesar chalecos antibalas (porque, eran antibalas esos chalecos de los efectivos policiales, ¿o no?), y por las facilidades de robo que prestan ahora las joyerías sin alarmas... Son de tomar en cuenta esos detalles para no abusar de la ficción, cosa usual en tantas películas del Norte y nuestras —porque ésta es una película seria, ¿sí?—.

Marjorie Miranda

LA OVEJA NEGRA. Venezuela, 1987. Dir. ROMÁN CHALBAUD. Prod.: Miguel Ángel Landá para Gente de Cine C.A. Guión: David Suárez, R. Chalbaud. Fot.: Javier Aguirresarobe. Son.: José Saavedra, Orlando Andersen. Mont.: Sergio Curiel. Mús.: Federico Ruiz; Orquesta Sinfónica Municipal de Caracas dirigida por Alfredo Rugeles. Int.: Eva Blanco, Arturo Calderón, Freddy Pereira, Armando Gota, Bertha Moncayo, Gonzalo J. Camacho, Orangel Delfín, Zamiara Segura, Javier Zapata, Carlos Montilla, José Manuel Ascensao, Conchita Obach.

EL ESCANDALO

El cine venezolano se nutre frecuentemente de dos fuentes: una es la literatura, a la otra la llaman realidad, pero en verdad no es más que el último suceso ventilado en los periódicos. Esta última vertiente ha tenido una escasísima suerte en nuestro cine, ya que las películas no pasan de aprovechar un hecho lo suficientemente sangriento y publicitado para que el público se acuerde de él y abarrote las salas de cine tratando de descubrir en la pantalla lo que le escondieron los periódicos. Por supuesto, dada la premura y la superficialidad con que se prepara este tipo de films el resultado suele ser descorazonador: films vacíos, incoherentes, que no hacen ningún tipo de análisis y que resultan ser mucho menos interesantes que el hecho que les dio origen.

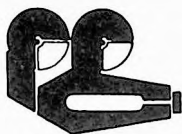
El Escándalo entraría en la categoría de películas que se basan en sucesos por todos conocidos, pero dado que tanto el hecho como la manera de enfocarlo son muy distintos a la generalidad, el resultado también es radicalmente distinto. En El Escándalo, por ejemplo, no hay un asesinato sórdido, ni sangre ni malandros, hay turbios manejos y delincuentes de cuello blanco. Pero la mayor diferencia es que no se ha hecho una película sólo para recordarnos un acontecimiento, Oteyza y Cabrujas se han basado en un hecho para interpretar una circunstancia, una situación y también un país.

El Escándalo parte del caso de los petroespos para analizar como "un hombre del petróleo", que ha dedicado diez años de su vida a la industria petrolera, decide que la industria puede llegar a ser no sólo la vaca que nos da la leche a todos los venezolanos, sino también la vaca que le da champagne a unos cuantos. Pero la "caída" del joven ejecutivo en ascenso tiene un sentido, una razón de ser y un desarrollo narrativo muy interesantes. Antonio Campos no es un sinvergüenza que está desesperado buscando la oportunidad de hacerse con unos reales mal habidos, tampoco es un ser angelical que no puede resistir, como un

moderno San Antonio, las tentaciones que se le ofrecen (que por cierto son las mismas con que intentaron seducir a tantos santos: mujeres, buen vivir, placeres, en conclusión: dinero). En realidad Antonio Campos es otro de tantos. Un hombre normal que ha comprendido que en esta sociedad nadie vale por lo que es sino por lo que tiene, que sólo se "es" cuando se tiene, y que considera que para sus esquemas es muy importante "ser", por eso le enseña a su hijo que cuando sea grande tiene que ser millonario, no ingeniero o médico o cualquiera de las carreras antaño tradicionales; por eso quiere comprar un apartamento cada vez más grande, por eso lo primero que hace con su súbita riqueza es comprarse un carro. Pero Campos no es un ladrón, es por eso que todo el proceso de corrupción es tan cuidadoso. La primera vez, el comprador ofrece más dinero que los otros: "el comprador gana, el país gana y nosotros ganamos", le dice Benavides. Por supuesto, la siguiente oportunidad ya el comprador no paga más, pero a estas alturas ya a Antonio Campos no le importa, entre otras cosas, porque lo que es vulgar asunto de dinero se ha transformado (aparentemente, no en el fondo) en un asunto de *savoir vivre*, de "ser".

El personaje de Antonio Campos está perfilado a grandes pero correctos rasgos. El empleado petrolero que pertenece al movimiento vecinal, que es un marido y padre cuasi ejemplar, va degenerando en un ser algo desagradable y bastante nuevo rico al que sólo le importa conseguir más dinero. Pero al lado de la coherencia y la fluidez del personaje de Campos y del indudable encanto de Aroldo Benavides (aun y cuando sea un cínico, un trepador y un desleal) el retrato de los restantes personajes falla un poco. Julia, la esposa de Antonio, trata de ser la conciencia y el elemento que se mantiene limpio a pesar de todo, pero es tan absolutamente buena, perfecta esposa, perfecta madre y perfecta profesional que resulta poco creíble. El único defecto de Julia es que debe ser tonta. También es un poco tonto Mateos, una especie de figura paternal, preocupado por el porvenir de los muchachos y que no quiere creer que éstos andan en malos pasos. El encargo de seguridad de la empresa, ente incorruptible cuya función en la vida es proteger el dinero de la industria petrolera, conforma junto con Julia y Mateos el trío de los buenos en este retrato maniqueo. Y el problema en este caso no es que el planteamiento sea un tanto maniqueo, sino que los "malos" sean tan atractivos y estén tan bien desarrollados como personajes y los "buenos" sean tan gafos y tan mal presentados. La lucha de Julia, por ejemplo, para conseguir que los niños del instituto tengan otro tipo de preparación parece desvinculada del contexto, como si perteneciera a otra película.

Pero estos pequeños defectos de El Escándalo (aunque el mayor de ellos es que el tiempo en el que transcurre la acción de la película, dos años según dicen en un diálogo, no se sientan y parezca que la acción transcurre en dos meses) no opacan sus muchísimas virtudes: hablar de la corrupción sin hacer un panfleto, presentar por primera vez en el cine venezolano unos ricos que parezcan de verdad ricos y no unos pobres Tito Clemente, una buena dirección de arte, una estupenda fotografía y una acertada dirección de actores. Y esto sin contar que tiene



FONDO DE FOMENTO CINEMATOGRAFICO

CREDITOS TOTALES
CONCEDIDOS PARA EL PERIODO 1987

PROYECTO

"PERSEGUIDOS"
"QUE DIEZ AÑOS NO ES NADA"
"TIERRA DE GRACIA"
"AMERIKA, TIERRA INCOGNITA"
"AVENTURERA"

REALIZADOR

Livio Quiroz
Thaelman Urgelles
Luis Alberto Lamata
Diego Ríquez
Pablo de la Barra

FONCINE: UNA REALIDAD

FONDO DE FOMENTO CINEMATOGRAFICO

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

tres escenas memorables: el tristísimo cumpleaños de Andreína, escena lenta y desolada; el recorrido por Caracas desde el helicóptero, terrible descripción de lo que muchos piensan que es nuestra ciudad y la escena final, donde con poquitas palabras se dicen muchas cosas.

Sin embargo, el mayor acierto de *El Escándalo* es presentar un cuadro que hace reflexionar sobre la corrupción. Por ejemplo, está la corrupción del que trabaja en la industria petrolera y vende información y a la larga es al que enjuician y ponen preso, cosa que tiene remedio porque en este país cuando se tiene dinero no se está en la cárcel (y aquí tenemos otro tipo de corrupción). Está también la corrupción del que vende y compra información, como el príncipe y Benavides, a los que ni siquiera se podría poner presos. Y está también la corrupción de la compañía que recopila esta información para conseguir mejores precios, pero a la que nadie veta, ni enjuicia y seguro que ni siquiera deja de venderse petróleo. El otro acierto de *El Escándalo*, el verdadero escándalo, es decirnos que la corrupción no es sólo un asunto de dinero y que en el fondo este pobre país no le importa a nadie y se está convirtiendo en "aquel paísito latinoamericano, donde hicimos el primer dólar".

Violeta Rojo

¿Cuál es la proposición ideológica de *El Escándalo*? La respuesta puede encontrarse de inmediato en lo que se podría llamar el modelo positivo que

presenta el filme como contrapartida a la corrupción y que está concretizada en Julia, la mujer del corrompido Antonio Campos. Este modelo incluye tres componentes principales: la exaltación de las actividades de las Asociaciones de Vecinos que defienden la calidad ambiental de sus zonas "residenciales", la apología de la educación privada caritativa para los niños "excepcionales" y la sublimación de la familia y del pater ejemplar, que son también rasgos particulares de la clase media alta tradicional que encuentra en ellos, y en otros similares, lo que le da sentido a su vida y a su moral católica. Este modelo de vida, que es modelo restringido y que funciona para un determinado estrato social, como funcionan para él también los editoriales del noticiero de Bolívar Films, es transformado en el filme, en una neta operación ideológica, en modelo general que operaría para todo el universo social. En la segunda escena de la película Antonio y Julia hablan en su apartamento, Antonio ha sido ascendido y está deseoso de salir de esa "pajarera", comenta las dificultades que han enfrentado, "como todo el mundo" contesta Julia, "pero yo no soy todo el mundo" responde Antonio. Julia identifica su concepción de la vida con la de todo el mundo y, viceversa, Oteyza identifica y propone como la concepción de la vida de todo el mundo, la de Julia. Por otra parte, Antonio demuestra de una vez su debilidad ante la tentación, justificando la facilidad con la que cae en la corrupción. Esta óptica reductora es coherente con la presentación de la corrupción como un hecho coyuntural, puramente indi-

vidual, un pecado en el que caen los débiles de espíritu, y no como un hecho estructural inherente e inevitable en una sociedad que consagra la distribución extremadamente desigual de la riqueza, sin ninguna relación con la cantidad y la calidad del trabajo ejecutado, sino en función de la capacidad de apropiación de la riqueza producida fundamentalmente por los demás, consagración legal en pocos casos, ilegal pero ampliamente practicada y permitida sin castigo las más de las veces. La corrupción, que forma parte del último conjunto, es vista en el filme, en cambio, como una caída moral, en la que el gran castigo es la vergüenza de ser arrestado ante los ojos asombrados de las mujeres y los hijos, vergüenza que hace llorar a Antonio en la escena final. Esta operación ideológica que pretende transformar la concepción de un estrato; por lo demás privilegiado, en una concepción universal, y que además ignora voluntariamente la existencia de una totalidad histórica en la que existen profundos conflictos sociales provocados por la brutal desigualdad económica, coincide plenamente, por ejemplo, con la proposición que en "Más y mejor democracia" formula Marcel Granier a nombre del grupo empresarial Roraima, donde se plantea explícitamente, entre otras cosas, cómo orientar la educación de manera que se fomente la motivación al lucro, fortalecer las organizaciones vecinales y desarrollar un Poder Judicial eficaz y eficiente.

A este planteamiento ideológico se adecúa perfectamente la forma de la expresión del filme, que en muchos aspectos coincide con la propia del men-

saje publicitario, otra de las manifestaciones comunicacionales más específicas del sistema dominante. Para no extendernos excesivamente nos limitaremos a indicar algunos aspectos. En primer lugar la voluntaria incapacidad de narrar. El filme dura aproximadamente 100 minutos y se puede segmentar en unas 80 escenas, lo que da un promedio de minuto y cuarto por escena, siendo escasas las que superan esta duración, es decir una duración muy corta, muy aproximada a la de las cuñas publicitarias. La brevedad de las escenas impide cualquier profundización o cualquier reflexión verbal o corporal de los personajes o de las situaciones, manteniendo el discurso continuamente en la superficialidad decorativa y naturalista. Sobre todo cuando estas escenas no integran secuencias sino que en ellas se salta continuamente de una anécdota a otra, de una manera netamente telenovelistica. Las historias secundarias que emplea el filme, como la de la ex-mujer de Benavides o la de las fotografías y grabaciones subrepticias que concluyen (?) en la comunicación de un chantaje, carecen de todo sentido de enriquecimiento del universo ficcional, son totalmente redundantes —la primera repite el estereotipo de la relación macho-hembra en el mundo de los corruptos, la segunda habría podido ser parte de la investigación del Jefe de Seguridad— y podrían haber sido eliminadas sin que el resto de la historia se alterara para nada, demostrando su total desvinculación con la trama narrativa. Sin embargo la atención del espectador se sostiene, no ya por la historia como totalidad, sino recurriendo a otros dos ele-

mentos muy característicos de la cuña publicitaria: la introducción de un detonante que necesariamente atrae la atención, técnica que en el filme se utiliza repetidamente, y la constante introducción de estímulos programados de comprobada eficacia en la publicidad y que, también constantemente, se emplean en el filme. En el primer caso el detonante es cómico y, o, sexográfico. Las más de las veces toscos y ramploes, otras incluyendo ironías ideológicas de alto grado reaccionario. Aunque a veces se localizan en Antonio —por ejemplo una dama le pregunta qué hace y él responde explorar y perforar, lo cual inevitablemente produce grandes risas en cierto público, el que garantiza el éxito de las comedias “picantes” criollas—, la mayor parte está a cargo del personaje del príncipe, de Nicolás. Es cómico que se disfraza de jeque y lleve a rastras su ondulante bailarína, es sexográfico que le deje su muchacha en herencia a Antonio o que califique de mariquita, en español, al gringo que no lo habla. Y son cómicos, sexográficos y ultrarreaccionarios los discursos en el helicóptero, parodiando lo que es un serio discurso sociológico sobre Caracas, y desvalorizándolo con su extrema ridiculización al imitar los acentos italianos, portugueses y españoles y también al intercalarlos con el baboso manoseo al que somete Antonio a una de las hembras que Nicolás le ofrece, rematando con el maloliente chiste del olor de los pantaloncitos que arroja desde el cielo y van a caer sobre un asombrado anciano en la Plaza Bolívar; así como lo son la asociación de Jimmy Angel, las prostitutas, y ese pendejo de Engels, inventor del comunismo, o la disertación sobre el lugar que le corresponde a cada uno en la sociedad y que es interrumpida por las ganas de mear de Campos. Baste esta muestra de la muy extensa colección de provocadores de risas que incluye *El Escándalo*. El otro recurso a los estímulos programados se emplea preferentemente en las escenas en que no hay chistes programados. Por ejemplo, después de la llegada del jeque a la fiesta de Benavides éste se encierra con su ex en un cuarto, ella se echa sobre la cama y entonces podemos contemplar la toma más larga del filme en la que la opulenta es tomada en un picado casi vertical y ocupa con su cuerpo una diagonal del encuadre, mientras oímos una sarta de banalidades “psicoanalíticas”. La composición del encuadre y la angulación proporcionan una imagen consideraba bella y por lo tanto capaz de producir una cierta coquille emotiva en el espectador condicionado, que le permite sobrevivir hasta la escena siguiente. Algo similar sucede con los insoportables discursos de Benavides cuando corrompe y corrompe a Campos en la isla de las langostas o en las alturas de alguna montaña. El texto pesado y repetitivo se compensa con las tomas breves y elegantes desde el helicóptero sobre la isla, o el azul intenso del mar en que se sumerge a medias la pareja, o el neblinoso verdor de una colina apastelada, o el imponente vacío y el límpido cielo que coronan el pico de la montaña arduamente trepada. O con los zooms atrás de la cámara que se regodea en la cercanía del trasero de las muchachas al lado de la piscina para retroceder e incorporar a Harry y Antonio que las observan, o en la cercanía del peludo pecho espumado de Benavides para también irse atrás y descubrir a la su-

culenta ex que chapotea a su lado en la gran bañera, en todo similar a la que usa la pobre Julia toda solita.

La transparente adecuación de una forma de la expresión a una forma del contenido hace que no se requieran comentarios adicionales. A una historia profundamente conservadora y regresiva corresponde una configuración concreta también profundamente manipuladora.

Alfredo Roffé

EL ESCÁNDALO. Venezuela, 1987. Dir.: CARLOS OTEYZA. Prod.: Antonio Almeida (ejec.); Helena Bocco (gef); Fernando Hernández (casting); Geyka Urdaneta (as.); David Pernia (campo); para Yekuna Films C.A. Guión: José Ignacio Cabrujas, C. Oteiza. As. dir.: Oscar Lucien, Ana María González. Fot.: Hernán Toro; Egly Quintero (fog.); Freddy Perales (as.). Dir. art.: Sigrid Jelambi. Son.: Edgar Torres. Mont.: Freddy Véliz. Mús.: Pablo Manavello. Script: Asunción Blanco. Int.: Corina Azopardo, Flavio Caballero, Juan Manuel Montesinos, Daniel López, Cecilia Martínez, Alejo Felipe, Carlota Sosa, Lucía Riko, Mariano Alvarez, Cayito Aponte, Víctor Cuica, Félix Landaeta.

MACU

La reciente aparición de *Ifigenia* y sobre todo de *Macu*, que consideramos la película más importante del cine venezolano hasta la fecha, marca un nuevo nivel cualitativo y de referencia para la producción nacional. En el próximo número de *Cine-Oja* se incluirán amplios materiales sobre el film de Solveig Hoogesteijn y la actual coyuntura, que permite vislumbrar una valiosa línea de desarrollo.

A.R.

LA MISIÓN

Donatien de Sade y Leopold von Sacher-Masoch, exploradores —o excursionistas— de los laberínticos subterráneos del palacio del placer, lo sabían de sobra. Sin necesidad de haber leído los penetrantes trabajos de ambos genios, el común de las personas también lo sabe, pues cada quien tiene su corazoncito y sus rincones habitados por la perversidad. En suma, todos lo sabemos: pocos disfrutes son más voluptuosamente intensos que el de dedicar veinte años de la vida a pisotear de modo sistemático cráneos de inocentes recién nacidos hasta volverlos puré, y convertirse a continuación en penitente arrepentido. La parte más refinada de esos trepidantes gustos es alcanzada en el momento de visitar a las madres de los nenés purificados, a las cuales se les exige no solamente disculpar al asesino en nombre de la caridad, sino además reconocer que se trata de un alma exquisitamente trágica, digna de alabanza y admiración. Cierzo, machacaba bebés, pero ¿cómo no confesó su culpa con valentía y pidió perdón con humildad? En realidad, sus tremendas experiencias lo hacen infinitamente superior, desde el punto de vista ético, a la manada de mediocres que nunca han matado una mosca.

Con respecto al Vietnam, los Estados Unidos tienen ya un tiempo desarrollando una labor de contricción que



Venciendo las imponentes cataratas: La Misión.

se inscribe dentro de la traviesa dirección psicopática que acaba de ser descrita. Consiste en girar obsesivamente en torno al tópico de cuán malos y crueles fueron en My Lai, y de cuán arrepentidos se hallan ahora por tanta aldea arrasada, tanta mujer hambrientamente prostituida y tanta piel convertida en chicharrón por el napalm. Así, el mismo lloriqueo que le dio el paraíso al buen ladrón transforma barata y automáticamente a los Estados Unidos en el pueblo de más elevada conciencia moral en nuestro tiempo, y tal vez en toda la historia.

El cine ha contribuido profusamente al fomento de los ejercicios norteamericanos de autocastigo y purgación, en la misma medida, o quizás más, en que el ejército hondureño ha contribuido al fomento de los ejercicios estratégicos norteamericanos para la salvaguardia de la paz en Centroamérica. Ese regodeo fílmico en las nociones de culpa y redención, a propósito del Vietnam, abarca un espectro muy amplio y variado de enfoques, estilos y niveles de calidad. Piénsese en la fraudulenta *The Deer Hunter* (Michael Cimino, 1978), la amarga *Coming Home* (Hal Ashby, 1978), la desigual *Apocalypse Now* (Francis Coppola, 1979) y la kindergarteninamente bienintencionada *Platoon* (Oliver Stone, 1986).

Dentro de esa extensa gama, llama la atención un subgénero, subespecie o subfamilia, que es el de las películas históricas cuya referencia al Vietnam es clara, pero indirecta, porque simulan apuntar a otro lugar y a otra época. Es decir, un caso de “a ti te lo digo, Juan, para que lo entiendas, José”, o de “no te llamo perro, pero te enseño el tramojo” (La redacción de *Cine-Oja* agradece cualquier comunicación de sus lectores, que sirva para conocer el sentido o los sentidos de la palabra **tramojo**, tan importante dentro de la cultura nacional y sin embargo tan oscura en su significado). El ejemplo clásico de este proceder cinematográficamente oblicuo es *Little Big Man* (Arthur Penn, 1970), film en el cual los indígenas norteamericanos fueron representados, para el momento de ser asesinados en masa a manos de los blancos anglosajones, por actores de rasgos convenientemente mongoloides, en una suerte de recorrido inverso del Es-

trecho de Bering, partiendo esta vez de Beverly Hills para terminar en Ciudad Ho Chi-Minh.

También en *The Mission* hay indígenas asesinados en masa, prepotencia blanca y alusiones a la violencia de nuestro siglo, metaforizada por la violencia del pasado. Ello puede suscitar ciertos anacronismos peligrosos, tanto en lo que se refiere a la obra misma como a las variadas interpretaciones que admite.

Corren los tiempos de mediados del siglo XVIII, y en el alto Paraná florecen las misiones de la Compañía de Jesús, levantadas con sangre de mártires y con tesón incansable que derrota la fuerza y los peligros de las imponentes cataratas, la selva impenetrable y la hostilidad inicial de los aborígenes. Las misiones son modelos de cristianización, de convivencia, de productividad agropecuaria y de disfrute en común de todos los bienes, tanto materiales como espirituales. Se presenta entonces un cardenal, enviado por el Vaticano para informar a los misioneros situados en la margen oriental del río, que su territorio ha dejado de pertenecer a la Corona Española para pasar a manos de la Portuguesa, enemiga declarada de los jesuitas, quienes por lo tanto deben marcharse con su música a otra parte. Lo de la música no es un decir, porque la disposición natural de los guaraníes ha hecho que se multipliquen en las misiones infinitas de coros y orquestas. La táctica que el cardenal sigue para el cumplimiento de su cometido consiste en fingir que viene a informarse de la situación sobre el terreno, escuchando a las partes en conflicto, a pesar de que su decisión ya está tomada y a pesar de que sabe perfectamente que el desmantelamiento de las misiones significará el regreso de los indígenas a la barbarie y su conversión en esclavos a manos de las codiciosas autoridades locales, tanto españolas como portuguesas. Los misioneros, obrando conjuntamente con los aborígenes, deciden oponerse, unos por medio de las armas y otros por medio de una pasividad estilo Gandhi *avant la lettre*, de lo cual resulta una resistencia heroica antes de que sean barridos por el ejército.

En *The Killing Fields* (1984), ya Roland Joffé había mostrado sus capa-

ciudades para la narración cinematográfica con un ritmo sincopado, relampagueante y al mismo tiempo seguro, que se presta notablemente para la realización de films históricos en los que el drama de lo genérico o lo colectivo se entrelace con la odisea individual. A esta labor de mezcla se añade otra, que combina a partes iguales los acontecimientos exteriores e incluso espectaculares con los eventos íntimos. En *The Killing Fields* esos trabajos de superposición y contraste eran vehiculados a través de la pareja formada por el reportero estadounidense y su camarada camboyano; en *The Mission*, por la que integran el padre Gabriel y el novicio Rodrigo, cabalmente representados por esos dos grandes actores que son Jeremy Irons y Robert De Niro. Posiblemente otros intérpretes menos dotados no hubieran podido con la responsabilidad de ofrecer sus tremendas opciones éticas, divergentes e incluso enfrentadas antagonicamente, como dignas —las dos— de al menos un momento de indecisa reflexión. Por un lado Gabriel, el místico que escogió el amor, y que por lo tanto se siente obligado a dejarse matar por el odio sin levantar en contra de éste otro odio, por legítimo que pueda parecer. Y por el otro Rodrigo, el místico que también escogió el amor, aunque entendiéndolo sobre todo como justicia, y que por lo tanto también irá a la muerte, pero combatiendo la violencia agresora, rapaz y malévolamente con la violencia defensiva el oprimido. Esta última actitud resulta especialmente indicativa del espíritu que mueve al film, ya que Rodrigo es un esclavista arrepentido de sus antiguos atropellos, que en penitencia renunció al lastre que las armas le representaban, y que sin embargo tiene que volver a empuñar la espada, con toda su terrible carga.

Parafos atrás se hacía mención de los peligros de usar el pasado como ocasión para referirse al presente, y en verdad que Joffé sucumbió a tales peligros, cayendo en varios excesos innecesarios. La moraleja final raya en lo cursi y era completamente prescindible. Los indiecitos desnudos del violín rojo son insuficientemente transparentes en su simbolismo sentimentaloides, aunque peores aún son los discursos piadosos del cardenal, por completo incongruentes con su papel, en torno a cómo perdurará el recuerdo de los muertos que fueron sacrificados por sus ideales, o la posibilidad de que los indios hubieran sido más felices si no hubieran conocido jamás a los blancos. Otro traspies es la forzada torsión hacia lo contemporáneo que se operó en varios de los momentos claves, como la lección acerca de que "ser cristiano es ser de izquierda" que el cura guaraní le da al cardenal, o la exagerada vietnamización de las escenas de defensa, destrucción e incendio del enclave misionero. Es sabido que la historia se rehace a cada momento, y que cada presente reescribe su pasado, pero estas verdades de Perogrullo no pueden ser licencia para el anacronismo a calzón quitado.

Otro anacronismo similar, aunque de signo contrario, sería el de quienes al interpretar la película perciben cierta reaccionaria inclinación occidental, o eurocéntrica, en el tratamiento benévolo de la paternalista evangelización jesuita sobre los indígenas. Esta línea de ataque argumenta que al presentar como "malos" a los esclavistas y como "buenos" a los abnegados padrecitos tan bautizadores, tan predica-

dores y tan organizadores, el film escamotea el hecho básico de que la colonización fue una sola. Que fue empresa de avasallamiento y destrucción cultural inmisericorde, adelantada con muchos instrumentos: con arcabuces, pero también como biblias; con banderas de guerra, pero también con cruces; con palabras de mando, pero también con dulces consejos dirigidos desde el púlpito y orientados a matar costumbres, dioses, lenguaje y formas de vida.

Sin negar la pertinencia de tales observaciones, es necesario sin embargo ser cuidadoso con respecto a una de sus posibles consecuencias, que es la de saltarse a la torera las diferencias entre períodos históricos muy disímiles, en nombre de una especie de humanismo "puro", basado en ideas de naturaleza humana y de moral eternas, absolutas e inmutables. Violentar en el siglo XX el principio de autodeterminación de los pueblos es algo que sólo puede ser efectuado con clara conciencia de culpa, sea que el ejecutor del desaguado se llame Infantería Norteamericana de Marina, Nuevas Tribus o empresario "civilizador" de la región amazónica venezolana. En el siglo XVIII, en cambio, el misionero creía sinceramente, sin hipocresías ni segundas intenciones, en que la labor cristianizadora rescataba a sus hermanos indígenas de la barbarie, el paganismo, el pecado y otros horrores espantosos. Puede que uno no coincida con tales valoraciones, porque le ha tocado vivir en el siglo XX y no en el siglo XVIII, pero precisamente por eso mismo debe ser parco a la hora de iniciar fenómenos acaecidos en un medio y unas circunstancias muy diferentes de las actuales.

Pasando a considerar aspectos más específicamente cinematográficos, quizás lo que más impresione en esta película sea el dominio de los medios expositivos, empleados con justeza, precisión y economía. Las variaciones de luz y color se dan dentro de un registro deliberadamente expresivo más que descriptivo a secas, en especial para la penetración del padre Gabriel en la selva, la conversión y penitencia del novicio Rodrigo, las tremebundas muertes en las cataratas y, de modo sobresaliente, en el exterminio de los habitantes de la misión principal. Esta masacre bajo la lluvia merece mención aparte, porque gracias al gris de la cortina de agua y a la música del veterano Ennio Morricone se hace tanto más atroz y macabra cuanto que se desarrolla sin un tiro y sin una gota de sangre. El punto más sobrecogedor es alcanzado cuando el director de la misión se despoja de la camisa para que lo fusilen, y cuando los bebés guaraníes son amontonados en el barro para ser liquidados. Por otro lado, la aludida economía de medios muestra su máxima perfección en la secuencia del conflicto amoroso entre Rodrigo y su hermano, que termina con la muerte de este último. La sencillez y austeridad de las escenas son dignas del mejor teatro isabelino. Lo mismo puede decirse de la memorable escena del perdón —con mezcla de risa, llanto y fango— que los indígenas otorgan a Rodrigo, o de aquella en la que éste "suspende" angustiosamente el momento de su muerte, hasta que se produce la de Gabriel. Para decirlo de una vez, tenemos aquí una película estupidamente bien realizada, que corre enormes riesgos en su tratamiento de un delicado tema histórico, y que se

hace por eso altamente controversial.

(A última hora, hemos recibido una amable comunicación anónima, que citamos textualmente: "TRAMOJO, del latín *trabuculum*; y éste, a su vez, de *trabs*, *trabis*: madero. Sustantivo masculino, familiar, americanismo. Especie de trango que se pone a un animal para que no haga daño en los cercados". La redacción de Cine-Oja agradece cualquier información de sus lectores, que sirva para conocer el sentido o los sentidos de la palabra *trango*).

Pedro José Martínez

THE MISSION. Inglaterra, 1986. Dir.: ROLAND JOFFE. Prod.: Fernando Ghia, David Puttnam; Iain Smith (asoc.); Felipe López de Caballero (Colombia) y Alejandro Azzano (Argentina) (ger.); Barrie Melrose (sup.); para Goldcrest / Kingsmere / Enigma. Guión: Robert Bolt. Fot.: Chris Menges; Robin Vidgeon (2ª un.). Mont.: Jim Clark. Dis. prod.: Stuart Craig. Dir. art.: Norman Dome (sup.). Ef. esp.: Peter Hutchinson (sup.). Mús.: Ennio Morricone. Vest.: Enrico Sabbatini. Tít.: Richard Morrison. Son.: Chris Ackland, Martin Evans (mezcla). Int.: Robert De Niro, Jeremy Irons, Ray McAnally, Aidan Quinn, Cherie Lunghi, Ronald Pickup, Chuck Low, Liam Neeson, Berclio Moya, Sigifredo Ismare, Asunción Oñiveros, Alejandro Moya, Daniel Berrigan, Rolf Gray, Alvaro Guerrero, Tony Lawn, Joe Daly, Carlos Duprat, Rafael Cameron, Monirak Siso-wath, Silvestre Chiripua, Luis Carlos González, María Teresa Ripoll, Enrique Llamas, Antonio Segovia, Harlan Venner, Albert Borja, Jacques des Grottes.

VIUDA NEGRA

El cine policial es un género tan claramente delineado que, desde el inicio de un film determinado, el espectador puede ir previendo el desarrollo de todo el argumento aun cuando el autor logre sorprenderlo con el desenlace. Este tipo de obra juega con un lenguaje altamente codificado donde la conducta del investigador, así como su aspecto físico, resultan arquetípicos. Allí la emoción estriba, más que en la acción neta representada por tiroteos y persecuciones, en la investigación, la aparición de una pista, la búsqueda de signos que nos lleven a la identificación de un asesino y, por último —o anteriormente, depende del caso—, el hallazgo de pruebas que esclarezcan y muestren las razones del crimen.

Del cine de gangster y de aventuras este género heredó —cuestión que se ha hecho notable en años recientes— la necesidad de acción. Así, el policial ha degenerado hacia el lado de las constantes persecuciones y los incesantes tiroteos cada vez más espectaculares y tan hiperrealistas como la taquilla lo exija. Por ello, se ha convertido en una ardua búsqueda encontrar a un personaje con el encanto de los antiguos investigadores privados. Aquel detective a lo Humphrey Bogart o aquellos malos como Peter Lorre escasean cada vez más y tratan de sustituirlos por Clint Eastwood, Charles Bronson o Sylvester Stallone, quienes juegan a la acción por la acción, viven para inventar muertes temibles y un efectista y violento final donde la justicia, de un modo peligrosísimo y altamente fascista, está representada por el propio policía, generalmente desquiciado y ardiendo en un fervoroso afán de venganza. Por supuesto, y a pesar de la lucha de nuestros distribuidores por meterlos en el mismo saco, existen excepciones; basta nombrar películas como *Gloria*, de Cassavetes;

Chinatown, de Polansky o *The postman always rings twice*, de Rafelson.

Dentro de este género policial menos contaminado podríamos colocar esta *Viuda Negra*, a pesar de ser una obra menor. En primer lugar, porque está el nombre: *Viuda Negra*, extrañamente respetado por nuestros imaginativos distribuidores. Un título que no puede ser más representativo de cierta época. Recordemos otros parecidos: *El beso de la muerte*, *Extraños en un tren* o ciertos nombres femeninos como *Laura* y *Gilda*. *Viuda Negra* nos remite, inmediatamente, a este tipo de films. Por otra parte, tenemos a sus protagonistas. De un lado, la *femme fatale*, en este caso inteligentemente interpretada por Theresa Russell: la asesina, la trepadora, una mujer que, como la araña famosa, seduce y mata. El otro personaje es el detective rudo, poco propenso a los alardes sentimentales y, por una razón no explicada, imposibilitado para el amor. Un detective que, de manera súbita, Rafelson transforma en mujer confiriéndole nuevas dimensiones a la obra.

Otro elemento que nos remite al género es la necesidad de investigación. Alex, la joven que descubrirá el misterio, va indagando la vida de esta viuda negra y acumulando información hasta lograr contacto con ella. De ahí en adelante todo será búsqueda de información y continuas conversaciones con los diferentes personajes para descubrir a la asesina y sus métodos. Unos métodos bastante usados, por cierto, en aquellas recordadas películas de los años cuarenta.

Pues bien, todos estos aspectos tan clásicos se pueden volver trascendentes y audaces cuando han entrado en desuso y nos movemos en un ambiente donde lo importante es impactar a base de escenas sangrientas. Rafelson rompe con toda la tradición del cine norteamericano más reciente y nos entrega una obra quieta, estable, sin mayores estallidos ni abuso de violencia y, de este modo, comenzando por el tono arcaico y melodramático del título, va transgrediendo muchas de las imposiciones del cine "Rambo". En cuanto al tipo de mujer representado por Debra Winger resulta interesante saber que no es común en la cinematografía norteamericana: eficaz, inteligente y decidida; y aún más audaz resulta una mujer como Theresa Russell, tal vez lo más impresionante de todo el film tanto por su belleza como por su fuerza interpretativa: una mala mucho más humana que la buena, una vamp que sufre, que siente y se angustia y, a su manera, ama un poco.

Otro detalle peculiar es que los dos personajes femeninos son seres solitarios. Ambas han elegido la soledad: la investigadora, por su carrera apasionante, y la asesina, porque también es una apasionada del crimen. Detalle interesante pues es precisamente esa pasión lo que las une de tal manera que, sin duda, habrá quien hable del hecho homosexual dentro de la historia a pesar de ser un punto secundario, pues si bien Rafelson vuelve a mantenerse en el filo de la navaja, lo que hace interesante esta relación es cierto paralelismo con los detectives del antiguo policial. La misoginia está presente en cada rasgo de aquellos personajes y Alex es análoga a ellos; sólo se acerca a los hombres por razones profesionales: para asesorarse en la investigación o para utilizarlos como objetos sexuales que brinden una pista para su trabajo detectivesco. Por ello, también le

resulta sencillo el acercarse a la viuda negra, quien no es simplemente una mujer, también se dedica a liquidar cuanto hombre se acerca a ella. Esto nos lleva, nuevamente, a hablar de ambigüedad. La viuda negra conoce la verdadera identidad de su amiga, pero establece con ella una extraña relación que raya en la dependencia y en la inseguridad.

La ambigüedad se muestra constantemente en el resto del film aun cuando, en algunas secuencias, parece un defecto del guión más que una intención del director, pero de estos detalles hablaremos más adelante. Acercémonos ahora al primer final de la película: el válido, el desenlace que la hubiera convertido en un hecho de verdadera trascendencia. Alex presa, pagando por la muerte del último marido de la viuda negra. Hasta aquí el film puede impresionarnos, mantenernos en un interesante estado de hipnosis que nos hace obviar muchos problemas de guión, pero Rafelson, a pesar de sus buenas intenciones, no puede arriesgarse completamente al fracaso comercial y abandona su actitud de muchacho travieso para congraciarse con todos y nos entrega un segundo final, absolutamente inverosímil, donde toda la policía de Hawai, junto con el falsamente asesinado marido, le juega una terrible trampa a nuestra hermosa asesina. Última.

Última porque en ese momento se hacen presentes todos los trucos burdos que llenan el guión. Estos problemas, que el autor no ha podido suavizar, convierten al film en una serie de trampas al espectador que hacen de ese guión el elemento más débil dentro de la obra debido a sus contrasentidos y soluciones facilistas. De este modo, si la película está llena de valores debido a cierta negación de unos esquemas determinados por el cine comercial, el guión está lleno de justificaciones pobres y excesivamente sencillas que se hacen notar en lo más importante de todo film policial que se precie: en la investigación. Todos los descubrimientos parecen casuales y, repentinamente, se nos han hecho conscientes. Desde el extraño interés de la investigadora que ocupa un lugar privilegiado en el departamento, hasta los nexos creados por ella para concluir que todas las muertes son producidas por las esposas. También ciertas actitudes y descubrimientos de la viuda negra adolecen de esta gratuidad, como si el propio guionista se olvidara del carácter tan humano que ha venido mostrando, para convertirla en una extraña máquina de intuición capaz de descubrir, de manera igualmente extraña, la adicción a la droga de uno de los personajes, llegando a conocer el lugar donde guarda el ácido. Todas estas soluciones fáciles llegan al límite con el final ya comentado y, por ello, se hacen aún más notables. Última, nuevamente.

De cualquier modo, *Viuda Negra* es una película interesante y, en cierto modo, innovadora o, al menos, reconfortante, con un director talentoso que sufre las desventajas de trabajar con un guión inestable y poco convincente. En fin, ya nos enamoramos de Theresa Russell.

Ricardo Azuaga

BLACK WIDOW. Estados Unidos, 1986. Dir.: BOB RAFELSON. Prod.: Harold Schneider; Lawrence Mark; para A. Lawrence Mark Production - 20th Century Fox / American Films / American Entertainment Partners P.L. Guión: Ronald Bass. Fot.: Conrad L. Hall. Dis. Prod.:

Gene Callahan. Mont.: John Bloom. Vest.: Patricia Norris. Mús.: Michael Small. Maq. Dorothy Pearl. Son.: David MacMillan (mezcla); Gordon Ecker (sup.). tit.: Wayne Fitzgerald. Int.: Debra Winger, Theresa Russell, Sami Frey, Dennis Hopper, Nicol Williamson, Terry O'Quinn, Lois Smith, D.W. Moffett, Leo Rossi, Mary Woronov, Rutanya Alda, James Hong, Diane Ladd, Wayne Hefley, Raleigh Bond, Donegan Smith, Danny Kamekha, Christian Clemenson, Arsenio "Sonny" Trinidad, Thomas Hill, Darrah Meely, Johnny "Sugarbear" Willis.

NUEVE SEMANAS Y MEDIA

No ha sido fácil vender cine erótico —que no erotismo en el cine— para las grandes audiencias. El cine porno, *hard core*, sigue teniendo un status parecido al de las zonas de tolerancia, la prostitución permitida, por tanto no apto para los respetables ciudadanos —salvo, por supuesto, el consumo privadísimo de algunas alcobas—. Por otra parte, en el otro extremo, el cine erótico que aspira a serle fiel a una tradición artística ya milenaria, al necesidad de la transgresión —en general de la anomalía, la perversión—, tiende a ubicarse en el exterior del universo masivo cuya apacibilidad no tolera lo inabordable sino bajo la forma de la transacción moralizante, de la hipocresía. Pero cabría aclarar que si ambas razones que excluyen el género son aparentemente similares, difieren en una característica esencial: la pura obsesión del cine porno lo conduce a una suerte de inanidad significativa, incapaz de convertirse en referencia valorativa para la vida "normal", como el burdel; en el caso de los productos del erotismo sofisticado funcionan formas de censura también mucho más elaboradas, ideológicas y no policiales, tendientes a preservar una suerte de moralidad ambiente, lo aceptado explícitamente, lo decible en grandes escalas comunicacionales.

En esta perspectiva *Nueve semanas y media* tiene un extraordinario mérito: haber encontrado la sutil dosificación para que una temática sado-masoquista resulte asequible al buen sentido de los ciudadanos del Este de la ciudad; incluso capaz de incentivar los hábitos amorosos de nuestra juventud, según dice Rodolfo Izaguirre en *El Diario de Caracas*. El filme utiliza una mediocre novela erótica, de Elizabeth McNeill, que a su vez ya había practicado una operación similar al combinar el encerramiento sadiano —la absolutización de un universo centrado en la sexualidad y el mal— con elementos cotidianos, reconocibles, verosímiles; lo que daba como resultado un mensaje del tipo: "a todo hijo de vecino le pueden suceder estas cosas". Esta operación, típica de la *mid-cult* que tanto se distingue el ingenio americano, no era sin embargo suficiente para su equivalente cinematográfica, en la medida que dejaba subsistir más de un ingrediente poco dominante. La película se ha encargado de limar todas esas asperezas para alcanzar el deseado producto. Y realmente es una experiencia curiosa comparar texto y film. Baste un ejemplo: el final de la película, que es el fin de la relación, se desencadena a partir del rechazo moral de ella a hacer el amor a tres, con una prostituta contratada por su imaginativo amante para la función; en la novela ella es disfrazada de prostituta, hasta hacerla indiscernible con la otra; su reacción violenta se debe a los gemidos de gozo de su galán amartelándose con la otra, celos pue;

es azotada por su rebeldía delante de su socia; y terminan haciendo el amor sin mayores disturbios. Y así sucede con todos los gags eróticos del filme, pero no vale la pena extenderse sobre eso.

El resultado es un dechado de hipocresía. El sado-masoquismo para todos los públicos funciona como alusión, metáfora, fantasma, juego, semirrealidad, lo que permite el precario equilibrio entre la cercanía de lo prohibido y la posibilidad del disfrute colectivo sin peligros ni acechanzas. Por supuesto, el guión de la película que mantiene la estructura narrativa y sólo poda los pasajes escabrosos resulta un dechado de incoherencia, entre otras cosas porque los ingredientes dramáticos —las angustias de la protagonista, los desencuentros, la ruptura final— han perdido toda verosimilitud. Pero había que convertir igualmente el clima tenso y abismal con que la literatura presenta el secular *huis-clos* de la relación sadiana en un alegre, despreocupado e incitante escenario, para barrer las últimas resistencias de ese público cotidiano. Y bien: moda, lujos, I love New York, apostura de los intérpretes, dan el tono moderno (¿post-moderno?) y chic para alejar cualquier sombra.

Por supuesto que se trata de un filme muy aburrido. Los tres primeros cuartos de hora inaguantables, especie de postal turística de la ciudad de los rascacielos, confeccionada con toda la utilería de la foto publicitaria y el video-clip. Y que no supera nunca la visión del mundo de esa señorita tan libertina como pacata, que llaman la chica cosmos.

Fernando Rodríguez

NINE 1/2 WEEKS. Estados Unidos, 1985. Dir.: ADRIAN LYNE. Prod.: Antony Rufus Isaacs, Zalman King; Steven D. Reuther, Stephen J. Ross (asoc.); Roger Paradiso (ger.); para Jonesfilm / Keith Barish / Galactic Films / Triple Ajaxxx.

ARMA MORTAL

Tradicionalmente el cine policial se organizaba en torno a un misterio. Hasta se podría decir que el misterio, que conllevaba en sí, como código implícito, la seguridad de su resolución final, era el verdadero protagonista del relato o, por lo menos, el gran motor del mismo. En algunos casos extremos, la trama era algo tan endiabladamente complicado que el misterio se transformaba en una totalidad que todo lo englobaba y por la que los protagonistas (y el director, como lo revelarían años más tarde sus confesiones) se movían por la anécdota viendo aparecer cadáveres (y/o botándolos sobre el texto) sin saber muy bien de dónde ni cómo aparecían. Pero sabiendo muy bien por qué. "The big sleep" era una obra maestra desde antes de ser filmada, entre otras cosas porque la conjunción de Raymond Chandler, Howard Hawks, Humphrey Bogart y Lauren Bacall era de por sí una obra maestra.

Con el tiempo, el eje de interés se desplazó y lo importante pasó a ser ya no (o no sólo) el misterio, sino el personaje que dentro o fuera de él se movía. La diferencia entre Philip Marlowe y Frank Bullitt no está sólo en que uno es investigador privado y el otro es policía (dicotomía que el afán privatizador de la Escuela de Chicago, el MIN y el grupo Roraima aún no han abordado) sino en que el primero encontraba su definición y hondura co-

mo personaje en relación a cada caso, en tanto que con el segundo (*Bullitt*, 1968, de Peter Yates) el personaje preexiste y trasciende al problema (recordemos si no la final mirada confesional frente al espejo que entre otras cosas hacías traza la vieja máxima de que, terminado el problema, se terminaba el film).

Unos 20 años más tarde, el cine policial de la era Reagan da una vuelta ascendente en la espiral presentando un nuevo tipo de personaje del que *Arma mortal* es un buen ejemplo. Los protagonistas "son dos policías, tienen un arma, Gibson es el arma". Ya han superado aquella hondura vital que era la medida de un Philip Marlowe o de un Bullitt, para transformarse en objetos medidos, claro, por su eficacia (en un policial un arma sirve para matar).

Pero estos personajes tienen su historia. Proviene de una fábrica llamada Viet Nam en donde uno trabajó en el proyecto Fénix (la neutralización de enemigos por la CIA) y el otro era un boina verde con una puntería excepcional. Su evolución los llevó a ser un buen padre de familia que siete los embates de la edad, y una máquina de matar. Esta combinación ser humano-objeto encuentra su validez en la táctica aceptación de un esquema axiológico según el cual la eficacia de una cosa necesita de la dirección de un buen padre amante del establishment.

Se pensará que esta disposición ideológica equivale en mucho a la de un "Rambo", sólo que en otro género. Creemos que no. En el fondo una de las pocas "virtudes" de Rambo es su deliberada artificiosidad, e hipersimplificación de los campos en pugna y métodos a usarse. Su terreno es el de lo imaginario, el de lo que a muchos "les gustaría hacer si...", posibilidad que reconoce una realidad que la niega. *Arma mortal* es, creo, más compleja en su formulación.

Frente a la maldad hipostasiada y carente de historia de los villanos (que son malos porque sí), los dos policías oponen una historia "heroica", una vida feliz uno, una vida destrozada el otro, completando así una especie de síntesis muy pragmática pero con un fuerte contenido ideológico. No basta con la fuerza bruta o las ansias de matar para combatir el Mal. Es necesario tener además la conciencia de que el bien existe, camina a nuestro lado y está dispuesto a defenderse. Y entendámonos, en este caso los malos son (creo) traficantes de drogas, condición que no los hace merecedores de peso específico alguno en el otro platillo de la balanza. El problema no es la naturaleza del "malo" (un estudio a fondo de los villanos en el cine americano está todavía por hacerse), sino la inmediatez de su condición. Los malos son malos porque andan por el mundo con el ceño fruncido y su maldad se verifica (no se origina) en que matan gente, o trafican con droga o le pegan a los ancianos.

La película además tiene muchos tiros y golpes. Es entretenida. Yo no diría mortal, pero sí peligrosa.

Héctor Concari

LETHAL WEAPON. Estados Unidos, 1987. Dir.: RICHARD DONNER. Prod.: R. Donner, Joel Silver; para Silver Pictures / Warner Bros. Guión: Shane Black. Fot.: Stephen Goldblatt. Mont.: Stuart Baird. Dis. prod.: J. Michael Riya. Mús.: Michael Kamen, Eric Clapton. Int.: Mel Gibson, Danny Glover.



El exilio de Gardel. Tangos: variaciones, nostalgia, desarraigo.

EL EXILIO DE GARDEL. TANGOS

Hay obras en las cuales la elaboración estética se desarrolla extraordinariamente, partiendo de un sujeto, tema, diégesis o representación análoga, que en cambio podría definirse con una palabra o una frase más o menos simple. Tal situación ha llegado a ser obvia en la pintura, aunque el abstraccionismo la regresara a una literalidad de lo formal con respecto al contenido, con la diferencia de que, al desaparecer el "referente" concreto, desaparecieron también las connotaciones que permiten identificar o percibir un punto de vista, una visión del mundo. En las artes narrativas, la disparidad de desarrollo entre tema y elaboración no pasa de ser un intento que se expresa mediante la digresión; un intento solamente, puesto que cada digresión es a su vez explícita, precisa, concretamente significativa. Se dan, entonces, variaciones, que conforman un sentido global al situarse con su peso y posición particulares en el conjunto de la composición. Los actuales problemas de la novela y su "muerte", así como del cine y su "muerte", no son, acaso, ajenos a la idea de "rescatar" esas artes de su esencia narrativa.

La misma locución "variaciones sobre el tema" es, en sentido estricto, musical. Pertenecen, mejor dicho, a una larguísima tradición de la música occidental, atinente a las posibilidades de la composición. Pero lo que hace de la música un arte desvinculado de cualquier referente no es la composición, sino el sonido mismo: "una belleza que, sin depender o sin tener necesidad de contenido exterior alguno, consiste únicamente en los sonidos y en sus conexiones artísticas... en el lenguaje el sonido es sólo un signo, o sea un medio para expresar algo completamente extraño a este medio, en tanto que en la música el sonido tiene importancia por sí mismo, es decir, es finalidad por sí mismo" (Eduard Hanslick, "Lo Bello musical", 1854). La asemejanza — como la llama Roman Vlad — de la música hace que la emoción que esta produce se transmite directamente de la sensorialidad del oído a la sensibilidad de la inteligencia — como podríamos llamar el espíritu —

y de este modo la erige en la más "pura" de las artes.

No es el caso aquí de prolongar una reflexión estética que los propios especialistas no han concluido y cuyo carácter general colide con el propósito meramente crítico de esta nota. Pero nos pareció necesario acotar algunos puntos de referencia teóricos para la observación adecuada de una obra cinematográfica que se remonta a la música en forma tan explícita como **El exilio de Gardel. Tangos**.

Porque el hecho de saber que F.E. Solanas sea, además de cineasta, músico, no es seguramente nuestro pretexto para desarrollar una interpretación. Con el subtítulo **Tangos** el autor se ha adelantado a ella, reforzando el alto grado de autoconciencia de una de las películas más sofisticadas que se hayan realizado nunca. La evidencia del artificio compositivo se convierte en **El exilio de Gardel** en su contenido más sobresaliente, al negarse a cada paso el referente temático mediante una forma que pretende abstraerlo, llevarlo a una supuesta esencia. La película toda aparece como una soberbia pugna contra la narratividad del cine.

Si bien la obra comienza con un admirable tango perfilado en gran plano general sobre un puente que cruza el Sena, y a esa secuencia le sigue otra que niega esa clasicidad mediante un ballet-mímica apoyado melancólicamente en una parodia rock del tango mismo; si bien este segundo motivo, interpretado por la segunda generación de exilados, puntuará los capítulos o "tangos" de la película; si bien el ballet de la "tanguedia" deslindará continuamente del ensayo de artistas a la fantasía de la ficción; si bien realismo y onirismo se cruzarán con la sola justificación del sentimiento; si bien, sobre todo, esta diversidad logrará los ritmos, las circularidades y las tensiones que caracterizan el tango; no obstante, la película se apoya inevitablemente en la anécdota. Un grupo de exilados argentinos en París se empeña en el montaje de un ballet que denomina "tanguedia" mediante la fusión de "tango" y "tragedia". El director musical y coreográfico es Juan Dos, conectado telefónicamente, y por tanto invisiblemente, con Juan Uno, quien permanece en Argentina y ha legado

a Juan Dos su concepción de la obra, fragmentada en una sugestiva colección de servilletas de papel. El primer director de escena es otro exilado (interpretado por el propio Solanas) quien abandona melo-dramáticamente la empresa al comienzo de la película, y el segundo un racional pero idealista francés que busca en vano un apoyo económico y casi enloquece tratando de penetrar el espíritu argentino y de obtener de Juan Dos el final de la obra, final que este último niega empecinadamente.

La anécdota es, por lo tanto, alegórica con respecto a la propia película, y simbólica con respecto a la condición del exilio argentino. Además, como aventura colectiva de un grupo, se presta de entrada a la idea de "variación", siguiendo cuando uno cuando otro de sus protagonistas, o reuniéndolos como grupo (en el montaje de la "tanguedia", en una llorosa reunión de solidaridad, en una espectacular manifestación callejera y repetidamente en las cómico-patéticas excursiones a los teléfonos públicos para hablar de gorra con los familiares en Argentina). Por otra parte, la mediación de los jugadores de la segunda generación se plantea como un leitmotiv de distanciamiento, no tanto respecto a los significados transportados al ritmo del estupendo tango de Astor Piazzolla, cuanto respecto a la riqueza de una nostalgia que los hijos de los exilados no pueden compartir y que es su punto de referencia en tanto que amputación.

De este modo, la composición oscila entre los dos polos de la nostalgia y del desarraigo, predominando la atracción del primero y funcionando el segundo más como desencanto que como ironía, y complementándose ambos en una enorme imagen de la ausencia. ¿De qué? De Argentina. De una Argentina, sin embargo, agotable en el símbolo del tango, que tan admirablemente maneja Solanas no sólo mediante su omnipresencia sonora y coreográfica, sino también como guía compositiva, y no tanto al nivel más aparente de los capítulos que subdividen la película, sino sobre todo en las reiteraciones, arabescos y exaltaciones que se trasladan a la expresión cinematográfica desde su musicalidad y su danza. Y aunque el tango de Piazzolla, notoriamente, trascienda el nivel anecdótico tradicional del tango "de Gardel", para la película se hace imposible igualar esa trascendencia; al contrario, su carga anecdótica es infinitamente mayor que la del tango más cantado y narrado, a causa de la precisión y prolijidad del registro audiovisual de un mundo concreto. Mundo de un París estrictamente ceñido a su más deliciosa apariencia arquitectónica, a un contacto hostil y fugaz con una burguesía (cult) estereotipada o a unos flíes de opereta; mundo de un exiguo grupo de pequeños burgueses (cultos) argentinos cuya experiencia política es reducida, sin matices, a la condición de víctimas, y cuya vivencia personal se concentra en una apabullante afectividad (sexo, hijos, padres, patria, arte) de asombrosa indiferencia. Por más que la película nos lleve, como un tango, a un goce patético casi ininterrumpido, su ámbito — y por tanto el ámbito de nuestras emociones — es el ámbito del sentimentalismo de una pequeña burguesía bohemía.

La posible validez de esos límites es indiscutible. Pero aquí la pretensión

(implícita en la concepción estética) de trascendencia, la ausencia de una ironía dimensionadora (el pintoresquismo humorístico de lenguaje e incidencias está inmerso en la mayor complacencia del tipo "idiosincrasia nacional"), y la imperdonable inclusión, en las secuencias finales, de San Martín y Gardel, evidencian la ilusión de que "Argentina" sea verdaderamente reducible a esa pequeña burguesía bohemía, denotando una pérdida de lucidez, de pudor y de buen gusto que pone en juego el discurso entero.

Creíamos poder evitarnos la banalidad de "sacarle" a Solanas **La Hora de los hornos** y su interpretación revolucionaria del peronismo, pero resulta imposible ocultar el sobresalto que nos ha producido descubrir que lo que sobrevive a los veinte años de esa extraordinaria experiencia artística y política sea — exilio mediante — el patriotismo, ahora en una regresión falaz, oleográfica, decimonónica, de "historia oficial". Saberse pequeño burgués puede ser una gran conquista, pero pensar que la pequeña burguesía resume el mundo — o Argentina — es una gran bobería. Acaso el negarse a una conclusión a nivel de la anécdota, la repetición ya empalagosa de los motivos visuales y musicales en el interminable final y el debilitamiento que en consecuencia invade la última media hora de la película se deban a una voluntad, más testaruda que inspirada, de insistir en la "libertad" de la elaboración estética para imponer como grandiosa la que no es más que una muy elegante y muy exilada "tanguedia".

Ambretta Marrosu

EL EXILIO DE GARDEL. TANGOS. Argentina / Francia, 1985. Dir.: FERNANDO EZEQUIEL SOLANAS. Prod.: Cinesur (Argentina) / Tercine (Francia). Guión: F. E. Solanas. Fot.: Félix Monti. Mont.: César D'Angiolillo, Jacques Gaillard. Son.: Adrian Nataf. Mús.: Astor Piazzolla. Int.: Marie Laforêt, Philippe Léotard, Miguel Ángel Solá, Lautaro Murúa.

Redacción: Oswaldo Capriles, María Gabriela Colmenares, Hector Concari, Ambretta Marrosu, 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 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.