

cine-oja n.20 La nueva política cultural: Por las escaleras al cielo neo-liberal. La búsqueda del mercado externo y el ejemplo de Pelimex.

Cuchillos de fuego y nuestro cine americano cotidiano: de sexo, mentiras y video a La última tentación de Cristo, pasando por Barfly, Miss Daisy y otros accidentes.

julio 1990 bs. 10

cine-oja

LOS INESPERADOS CAMINOS DEL SEÑOR

Muchos cineastas venezolanos habían pensado que con la reciente reforma de los Estatutos del Fondo de Fomento Cinematográfico, sortearían los escollos que los tiempos han venido acumulando en el camino del cine venezolano. La nueva participación de FONCINE como productor y no como prestamista obnubiló el pensamiento de la gente de la ANAC (Ver el breve glosario), ante el asalto que significaba para el cine de autor, para el cine como producto cultural, el resto de las modificaciones introducidas en el Fondo, que sólo beneficiaban a los representantes del cine de la degradación (Idem). De hecho éstos ocuparon todos los cargos claves, apresándose a liquidar el cine de autor y dejar el campo libre para alcanzar un doble objetivo con sus propias producciones: la monopolización de los beneficios económicos con el mínimo de riesgo en la inversión, y la difusión masiva de la ideología colonialista de origen norteamericano.

Toda la operación fue rodeada con su lógica parafernalia: el espectáculo montado con el Foro Iberoamericano de Integración Cinematográfica, al cual hemos hecho amplias referencias en el N° 19 de Cine-Oja, y que en síntesis pretendía hacer pasar como realidad la ilusión de la penetración del cine venezolano en el mercado internacional, por lo menos el de habla hispana.

El garrotazo neoliberal.

Sin embargo, han comenzado a suceder acontecimientos que no encajan en el cuadro ficticio de las esperanzas para el cine venezolano. Los recursos que el Ministro de Fomento, Dr. Nafim, ofrecía "raspar de alguna olla" y que oxigenarían la producción no llegaron nunca a FONCINE. Sorpresivamente los recursos fueron a parar a CORPOINDUSTRIA, resucitándose el esquema que imperó hacia 1975, antes de la creación de FONCINE. En verdad

la explicación es simple. Para el gobierno venezolano, empeñado en la privatización y la neoliberalización de la economía nacional, no tiene ningún sentido aportar recursos cuya recuperación no estuviera por lo menos formalmente garantizada. ¿A quién se le ocurrió que en esta época el Estado iba a invertir en producciones no rentables como lo son la mayor parte de las producciones venezolanas? Sobre todo cuando muchas de esas producciones, además, propiciaban un enfrentamiento crítico con la imagen del país que este gobierno, portavoz del neoliberalismo, está empeñado en difundir. Así que los recursos para darle aire a la industria casi colapsada del cine van a CORPOINDUSTRIA y los esquemas de FONCINE quedan relativamente imposibilitados de ser llevados a la realidad. Los créditos a la producción se otorgarán mayoritariamente en CORPOINDUSTRIA y se requerirán las garantías hipotecarias que normalmente exige este Instituto. La posibilidad de un cine relativamente independiente de los nexos con el gran capital queda eliminada. El cine de la degradación pierde la ventaja de obtener los créditos blandos y la reducción de los riesgos de la producción que implicaba el financiamiento a través de FONCINE. Pero lo queda, sin competidores, el financiamiento existente en CORPOINDUSTRIA, aunque evidentemente con un riesgo algo mayor. FONCINE queda como un organismo de segundo nivel, encargado básicamente de distribuir los incentivos (subsidios) que obviamente van a ser otorgados a las películas que logren producirse y que serán en su gran mayoría las del cine de la degradación.

La cultura de la clase dirigente.

No debe sorprender tampoco que el Estado invierta considerables sumas subsidiando un cierto tipo de cultura que podría ubicarse en la Plaza Morelos



Luminoso como forma del discurso: Sexo, mentiras y video.

y que encuentra su plena manifestación en un periódico como *El Nacional*. A través sobre todo del CONAC el Estado distribuye unos mil millones de bolívares que van a financiar eventos como el Festival Internacional de Teatro, un poco de orquestas y compañías de danza y ópera, museos plazamorelescos y en general actividades que tienen que ver con las artes de performance. En esto también copia el modelo neoliberal americano, que consiste en un apoyo a las manifestaciones culturales abiertamente elitistas y que benefician a un muy escaso número de protagonistas y de público. Estas manifestaciones son precisamente las que más espacio reciben en los medios de comunicación masiva, lo que permite disfrutar de colectiva una realidad al alcance de sólo una élite superprotectora y superprivilegiada. Cualquier que conozca la vergonzosa programación del canal de televisión cultural del Estado, el Canal 5, y la no menos vergonzosa programación del canal de televisión "comercial" del Estado, el Canal 8, podrá preguntarse por qué este medio que podría ser de verdadero impacto en la producción y difusión de una cultura nacional, carece de toda clase de recursos, económicos y humanos, y vegeta entre limosnas de la Fundación Neumann y los descartes de las embajadas extranjeras. La respuesta es también muy simple, es por la misma razón que se apoya una cultura totalmente elitesca. Lo que interesa es mantener la legitimación del sistema político por todos los medios posibles, preferentemente por la destrucción y el rechazo de toda actividad que signifique inteligencia crítica ante ese mismo sistema político. Lo cual, después de todo, es perfectamente lógico aunque sea perfectamente contrario y negativo para los intereses del país entendido como una comunidad nacional, con una razonable igualdad de derechos y deberes.

De nuevo el mercado exterior.

¿Queda alguna vía para el cine venezolano que no sea la de la degradación? Al cerrar el Estado la posibilidad de un respaldo financiero a una industria cultural, canalizándolo, como se indicó antes, hacia la industria del espectáculo degradante, quedan sólo dos posibilidades. Una es la de la reducción de la inversión en la producción, ya sea mediante producciones en las que la inversión extranjera absorba una buena parte de

esos costos, ya mediante el desarrollo de nuevas técnicas de producción a bajo costo. Pero ambas vías tienen sus problemas. El caso denunciado por Olegario Barrera, quien había obtenido parte del financiamiento de su proyecto en el exterior y a quien se le negó el financiamiento para la parte correspondiente a Venezuela, es alegación sobre lo que significa el poder orientado al cine de la degradación, aun en el caso de las coproducciones. En otro sentido se da la negativa "dolarización" de los técnicos y laboratorios nacionales. Continuamente se da el caso de productoras extranjeras que vienen a rodar en Venezuela por los bajísimos costos, lo que ha producido que los precios de técnicos y laboratorios hayan subido en relación al nivel interno, aun cuando externamente continúen siendo muy bajos, en desmedro, obviamente, de la producción nacional. A lo que se une el aumento de los costos de películas, materiales y equipos, todos importados y afectados directamente por la desvalorización de nuestra moneda.

Está todavía la posibilidad del mercado externo. En un inteligente artículo, Carlos Oteyza (*El Nacional*, 9-3-90) glosa unos artículos de "Le Monde" llegando a la conclusión de que "en cada país con cinematografía propia, el mercado está dominado por el cine norteamericano, el cual unido al cine nacional respectivo, deja sólo un apéndice para el resto del mundo... tenemos que entender que existen razones estructurales de mercado que hacen casi imposible en la actualidad la exportación no sólo del cine venezolano, sino de todo aquél que no sea norteamericano". En un trabajo publicado en *Cine-Oja N° 2* (Noviembre, 1984) decíamos: "Intentando un resumen, se podría indicar que (i) las multinacionales norteamericanas captan un altísimo porcentaje de las recaudaciones en los países latinoamericanos, lo cual es vital para su supervivencia y crecimiento; (ii) en consecuencia combaten hasta donde pueden el desarrollo de la producción local, ya que ésta disminuiría sus ingresos; (iii) en los casos en que el estado interviene en la producción y el estímulo de la producción nacional o restringe la salida de divisas, las multinacionales participan financieramente e ideológicamente en la producción nacional para mantener su nivel de utilidades por otras vías; (iv) las multinacionales se oponen con todos sus medios a que las producciones locales conquisten mercados en otros países, ya que esto significaría una pérdida de su propio mercado en esos otros países; (v) en los casos en que las multinacionales invierten en producciones locales, tratan de alcanzar el máximo de utilidades que obtendrán distribuyendo estos filmes en otros países, por la simple razón de que no les conviene fortalecer las producciones locales mediante la apertura de otros mercados, que inclusive en un plazo mediano podría significar radicales transformaciones en los patrones de gusto en esos otros mercados, tradicionalmente dominados por las multinacionales, que a la larga los llevaría a su reducción o pérdida".

El ejemplo de PELIMEX.

Lo que decíamos en aquella ocasión,

apoyándonos en información existente para aquel momento, lo encontramos ahora confirmada en "Le Monde" y redescubierto por los cineastas nacionales. El problema sigue siendo cómo superar esta situación. A las nebulosas fabulaciones de los Foros Iberoamericanos y de las coproducciones, se oponen duras realidades. Sin embargo, a la mano está un ejemplo que no será difícil de seguir. El cine mexicano a través de Pelimex y sus filiales ha logrado conquistar un cierto espacio de la exhibición cinematográfica en Latinoamérica. En Venezuela, por ejemplo, entre 1985 y 1988 se exhibieron 211 películas mexicanas, contra las 1.755 norteamericanas, un nada despreciable 10.7%, y eso a pesar de la infima calidad cultural y espectacular del cine mexicano. ¿Cómo han logrado este éxito? La población de México llegaba en 1987 a unos 81 millones de habitantes y sólo este país, además del Brasil con sus 141 millones para ese año, podía contar con una población que de alguna manera representa una base económica autónoma para la producción cinematográfica nacional. Pero los mexicanos no se quedaron allí, sino que desde hace más de 50 años se han preocupado por el mercado representado por los demás países latinoamericanos. La clave del éxito mexicano ha sido copiar el modelo de las multinacionales de origen norteamericano. Asegurarse en cada país el control de una distribuidora y de un grupo de salas de exhibición. En Venezuela existe Pelimex y sólo en Caracas controla las salas Acacias, Principal, Propatria, Junín y Molinos 2. Esto le permite a esta empresa traer y exhibir unas 50 películas anuales. El ingreso de taquilla que estos filmes obtienen no es muy grande a nivel individual, pero considerados en grupo, la recaudación es importante y significativa para las compañías matrices mexicanas. El control, directo o indirecto, de distribuidoras y salas, es la regla de oro que practican las multinacionales para asegurarse el mercado en cada país.

Es evidente que países como Venezuela (18 millones), Colombia (30 millones), Ecuador (10 millones), Perú (21 millones), Bolivia (7 millones) y Chile (13 millones) (cifras estimadas para 1987) carecen de un mercado interno que garantice una base para su producción cinematográfica y es evidente que sólo con mucha audacia alguno de estos países crearía compañías en los otros, para la distribución y control de salas de exhibición, lo cual sería perfectamente posible. Pero con una mínima audacia, dos o tres países, con cierta producción cinematográfica, como Venezuela, Colombia y Perú, podrían crear una distribuidora a nivel andino, con control de algunas salas en cada país en las cuales exhibir la producción de los países del Pacto. Las inversiones serían muy bajas y es muy posible que esa distribuidora exhibidora pudiera autosostenerte y producir utilidades, además de lo que significaría un mercado de casi 100 millones para la producción de cada país participante.

Sin embargo, esta audacia mínima no existe. No existe la menor voluntad política para abrir un espacio para la libre circulación de las ideas críticas que puedan

Breve glosario

ANAC (Asociación Nacional de Cine de Autor). Si el cine es una industria cultural, la ANAC debería constituir el polo cultural y dar las grandes batallas en su defensa. En la práctica la ANAC siempre ha sido hipnotizada por los cantos de sirenas caveprólicos y siempre ha sido su más o menos sumisa colaboradora. Inclusive, varios de los más destacados líderes caveprólicos fueron en su tiempo presidentes de la ANAC, contribuyendo decisivamente a su impotencialización. El único sector relativamente activo es el de los cortometrajistas, quienes se han mantenido fuera del influjo caveprólico, por no ser de utilidad para los fines de este organismo.

ANACO. Miembro de la ANAC, esté solvente o no.

CAVEPROL (Cámara Venezolana de Productores de Largometrajes). Representan el polo industrial. Integrada por antiguos anacos que descubrieron su verdadera vocación empresarial, se ha venido transformando en el baluarte del cine de la degradación. Exagerando sólo un poco puede decirse que CAVEPROL ahora maneja la producción nacional del cine de ficción.

CAVEPROLICO. Adjetivo que se aplicó a un substantivo para indicar que la substancia designada posee cualidades similares a las del cine de la degradación.

CAVEPROLO. Miembro solvente de CAVEPROL.

CINE DE LA DEGRADACION. Se dice del cine considerado exclusivamente como entretenimiento y espectáculo comercial, en el cual la temática y la configuración expresiva son manipuladas y reducidas al campo que se considera apropiado y atractivo para un público masivo: el campo de lo sexopsicopatológico, de la violencia criminal gratuita, de la absoluta despolitización, de la eliminación de todo contexto socioeconómico que tenga alguna relación con la realidad, de la anulación de la historia, de la presencia de cantantes y actores en promoción conjunta con las empresas disqueras y las plantas de televisión.

FONCINE (Fondo de Fomento Cinematográfico). Extraño híbrido creado por don Luis Herrera en poco usuales circunstancias. En aquel momento la presión conjunta de todos los sectores involucrados en la actividad cinematográfica, desde los laboratoristas hasta los cineclubistas, forzó la aparición del único organismo que en Venezuela tuvo una dirección democrática y participativa, y que se constituyó en válido apoyo financiero para gran parte de la producción nacional. Su estatuto original ha sido modificado en varias ocasiones hasta transformarlo en un apéndice de CAVEPROL y del cine de la degradación.

creer la menor duda sobre la concepción del mundo que los grupos dominantes han impuesto y tratan de conservar en cada uno de estos países. Mientras esta situación no se modifique, y su modificación implicaría una transformación radical de los sistemas dominantes, se mantendrá la hegemonía de la danza, de la música, de la pintura y hasta del teatro, se mantendrá la presión y la represión contra cualquier manifestación crítica que intente lograr una difusión más allá de los límites de los establecimientos privilegiados de nuestra sociedad.

SEXO, MENTIRAS Y VIDEO

Quizás el atractivo de una película como ésta, delicadamente tramada sobre un acontecer interior discurrendo entre acciones que apenas encrespan la superficie banal de la cotidianidad, es que nos tranquiliza acerca de la atrocidad de su serialización. Sexo, mentiras y video parece compartir, con las obras grandes, la imposibilidad de que surja un *Sexo, mentiras y video II*. (Mientras lo decimos, sin embargo, un escalofrío nos recorre el espíritu: no vaya a

ser que la recaudación mundial haya sido demasiado buena. La imaginación industrial no tiene límites). Es que ya el cine USA se ha convertido en una amenaza incontrolable, al expulsar la sana división en géneros que, incluyendo más o menos magnánimamente un género "artístico", consignaba un panorama en el cual podían celebrarse distintas excepciones autoimitadas, y desatarse pequeñas euforias cuando una otra realización superaba, aquí y allá, el marco previsto. Ahora, las ilimitadas regiones de la tecno-ficción, de los atletas de la violencia y de las farsas gremialistas o gregaristas imitan la TV desde pantallas gigantescas, eternizando fórmulas que, cuanto más particulares, tanto más monótona y obsesivamente hostigan o hipnotizan al espectador. El folletón pequeño-burgués, más indeterminado y borroso, se presta menos a este esquema de producción: El padrino sigue siendo un caso particular, pero la fórmula TV, desde "La calderita del diablo" a "Dinastía", no deja de mantenerse como un espantajo también en este terreno.

Viene a ser importante, entonces, que la temática realista (sociologizante o psicologizante que sea) se plantee a través de una particularización capaz de

molestar algo la audiencia, y a la vez de un lenguaje original. Y es donde nos parece que cumple esta comedia dramática de corte moral, al prolongar la anécdota de la victoria de los inocentes ofendidos sobre los engreídos libertinos hacia el escabroso terreno de la represión. Se trata, en realidad, de una pequeña disquisición sobre las sutiles relaciones entre sexo y moral, en abierto enfrentamiento contra la imagen desprecipitada que la ideología contemporánea, a través del espectáculo de consumo masivo, ofrece de una sexualidad liberada. Soderbergh intenta la inversión del mito de esa liberación, contaminada por el desprecio egoista y la inauténticidad, oponiéndole como valor la admisión de las propias represiones, la disposición a hurgar en ellas hasta encontrar una salida extra-mística del deseo, que no colida con lo que uno realmente es, con lo que el otro realmente es. Es decir, a la liberación como fanfarróna, opone el proceso que tiende a esa liberación, llevando a cuestas las verdades honradamente reconocibles. Inversión que toma forma, entre otras cosas, mediante la atmósfera rudamente iluminada que predomina en la película.

Sin dudas la luminosidad viene a ser el signo de Graham: blanco como la leche, celestialmente melancólico, demasiado angelical, replantea el típico personaje del Extraño, sea vaquero solitario (como Shane) o demostrador de teoremas (a la Pasolini); mito o dispositivo dramático de tradición antiquísima y de vocación justiciera. Al retomar este mito, sin embargo, Soderbergh aplica una clave irónica al hacer de Graham el más "enrollado" de los cuatro personajes. Sería, en efecto, el que ha llegado al grado cero de la inadecuación al deseo: neuróticamente impotente, onanista habitual y técnico, usuario lúcidamente vicioso del video como instrumento de un voyeurismo cotidiano que –de condición social e ideológica hundida en la inconciencia– transforma, al asumirlo libremente, en gesto de una amarga y humilde voluntad. Aquí lo luminoso no es, pues, el radiante erotismo a cámara lenta que la publicidad ha heredado del

cine nórdico. Es la sustracción de los velos más o menos piadosos de la hipocresía, de la autofensa o de cualquier otro enmascaramiento que el ser humano inventa para protegerse de sus propias pasiones. Es el predominio de lo cotidiano. La llegada de Graham al blanquecino recibo de la casa de Ann y John no evidencia una radiante mañana sino una mañana cualquiera, en que lo primero que se establece son los modos de vida –como síntomas de lo individual, sin embargo, y no como generalizaciones sociológicas–: la regla higienista de Ann ("En esta casa está prohibido fumar") y la escrupulosa atención de Graham al momento real de sus necesidades fisiológicas.

Lo luminoso es también lo que disminuye la posible grandiosidad de los ayuntamientos de John y Cynthia, constantemente amenazados por los compromisos de trabajo del uno y la caprichosa auténticidad de la otra. A este respecto vale la pena notar cómo Cynthia constituye la hermana gemela de Graham, colocándose sin embargo en el polo aparentemente nocturno de la lujuria también con su exótico oficio de camarera de bar.

Lo luminoso constituye, sobre todo, la forma de este discurso cinematográfico sobre el desenmascaramiento de las conductas y las raíces del deseo, y también el video-documento se inscribe, sin menoscabo de su facultad vicaria, en esta luminosidad. Pero es clave expresiva y no símbolo, pues su opuesto, la oscuridad, no corresponde al simple enmascaramiento –la "mentira", según el lenguaje de Soderbergh– sino a cambios más indefinibles, como la irrupción de un tipo de pasión inconsciente o dolorosa, como en la observación nocturna de Graham durmiendo, por parte de Ann; o el estallido de los celos en Ann o en John; o la inquietud indescifrable del final, cuando Ann y Graham, ya formando pareja, contemplan la luz menguante sobre el descampado, frente a la casa.

Es el asomarse discreto, cuando irónico y cuando melancólico, de estas otras complejidades, lo que salva la película

de convertirse en fábula dulzona. Pero es indudable que la fina ambigüedad entre represión y pureza (Ann), veracidad y vicio (Graham y Cynthia) y virilidad y vileza (John), además de cuestionar resueltamente mitos y roles a propósito del sexo y de los sexos, se reclama a un sistema de valores perfectamente reducible a la clásica oposición entre el Bien y el Mal. Clásica, tradicional, pero aun insustituible, por lo menos para Soderbergh, quien levantando la bandera de la neurosis y la represión la enfila claramente contra la propuesta neoliberina de la ideología contemporánea que, lejos de oponerse, como sus subversivas antecesoras, al moralismo hipócrita de la tradición cristiana, constituye su más reciente pireuta. De ahí que asome otra vez su cabecita el Amor, ridiculizando a la Pasión mediante la propuesta de un erotismo intensamente sugestivo cuya sustancia fraternal permite asimilar dicho amor al Bien. De ahí, también, que la victoria sobre John sea una victoria sobre el egoísmo, la hipocresía y el desamor, es decir sobre la "mentira", o el Mal; y que Cynthia se haga partícipe de ella abandonando a John y volviendo a su hermana Ann: amor fraternal, otra vez.

Ambreeta Marrosu

sex, lies and videotapes. EEUU, 1989. Dir.: STEVEN SODERBERGH. Prod.: Robert Newmayer, John Hardy para Outlaw Prods. Guión: S. Soderbergh. Fot.: Walt Lloyd. Mont.: S. Soderbergh. Dir. art.: Joanne Schmidt. Dec. Victoria Spader. Mús.: Cliff Martínez. Marq. Mangini (guitarra ac.). Vest.: Amanda Moore. Maq.: James Ryeder. Son.: Larry Blake, S. Soderbergh (edit.). Cons. prod.: Harold Webl. Int.: James Spader, Andie MacDowell, Peter Gallagher, Laura San Giacomo, Ron Jawer, Steven Brill, Alexandra Root, Earl T. Taylor, David Foil.

indagación.

Pero sucede que se empieza a hablar de esa obra y se descubre que, también, y para nuestra sorpresa, admite, si no un resumen lapidario, un juicio escueto que dice mucho de lo que tal obra es, aunque sea un juicio polémico. Esta ha sido mi experiencia con *Barfly*.

Si se me pidiera describir en dos palabras esta película dirigida por Barbet Schroeder, cuyo guion es el primero y el único que Charles Bukowski ha escrito para el cine, me bastarían un adverbio y un adjetivo: "Convencionalmente anticonvencional" (el lector sabrá disculpar que no recuerdo dónde he leído antes esa descripción). Se entiende de que debo dejar a un lado las digresiones y dedicar el resto de los párrafos de esta crítica a justificar mi apreciación.

Barfly cuenta la historia de Henry Chinawsky, un "mosca de bar", un escritor dedicado al trago y a la autodestrucción, ocupaciones que Bukowski parece considerar las más enaltecedoras del ser humano, y acaso las más revolucionarias. Pero el trago y las frecuentes palizas que de vez en cuando recibe del fornido "bartender" no son todo en la vida de Henry: está la bebedora Wanda, quien odia a la humanidad y se acuesta con el que le brinde un trago de whisky, Henry incluido; está un detective privado, que entra sigilosamente a la habitación de Henry, sustraen los gloriosos cuentos que Chinawsky escribe en sus escasos momentos de lucidez y los sustituye por un sobre rebosante de felices dólares (y aquí debemos recordar la efectista, convivadora y eyacularia grandilocuencia de las reflexiones existenciales en los cuentos de nuestro amigo Henry, como en la narrativa de Bukowski); y está, cómo no va a estar en este guion de Bukowski, la sensual, bella, elegante, millonaria y –si esto puede decirse de una mujer– fastuosa editora Tully, quien "descubre" a Henry, mete los dólares en los sobres mencionados unas líneas más arriba en esta crítica y mostrados unas secuencias antes en la película, persigue y monta en su convertible a nuestro héroe (porque se trata de un macho y en el fondo duro héroe, una especie de Philip Marlowe que investiga las posibilidades límites de la borrachera, aunque el filme pretenda hacernos creer que se trata de un antihéroe hijo de la narrativa contemporánea), se emborracha y hace el amor con él porque, claro, quién resiste el discreto encanto de un perdedor visto desde el punto de vista burgués.

La narrativa contemporánea nos prové de muchos antihéroes: Leopold Bloom es acaso el ejemplo más ilustre; Robert Musil comenzó y no terminó una monumental novela llamada *El hombre sin atributos*, cuyo solo título habla de su intención; Joseph K. es inolvidable en ese ranking de antihéroe, y los ejemplos se han multiplicado en una narrativa en crisis que habla de un hombre en crisis.

Puestos a especular, podríamos decir que los narradores estadounidenses adaptaron esa obsesión contemporánea a una obsesión que habla mucho de su gentilicio: el esquema del ganador-perdedor, que rige en mucho la ideología dominante en los EE.UU. y se repite hasta la saciedad en su narrativa audio-

Barfly: el ganador postergado.



**RELACION DE PELICULAS VENEZOLANAS ESTRENADAS DESDE
EL AÑO 1987 AL 1988**

FECHA DE ESTRENO	TÍTULO DE LA PELÍCULA	DIRECTOR	COMPAGNIA DISTRIBUIDORA	EMPRESA PRODUCTORA	RECABUDACIÓN BRUTA
10-03-87	Amazonas, El Negocio de este Poder	Carlos Azpurga	Korda Film	Caraline: C.A	131 639,00
24-03-87	Coll Comando 5 56	César Bolívar	Blanca	Cine Arte, C.A	10 380 134,00
10-05-87	El Escándalo	Carlos Oteyza	M.D.F.	Yekaterina, C.A	15 575 972,00
24-05-87	La Mujer Negra	Ivan Freo	Blanca	Gente de Cine, C.A	10 380 134,00
24-06-87	Macu, la Mujer del Pueblo	Solovieg Hoogesteijn	Blanca	Macu Films, C.A	3 659 417,00
08-07-87	No Me Fallo Decilo	Alejandro Padrón	Pelímax	Producciones Pedregosa, S.R.L.	1 589 554,00
29-07-87	Inocente y Delincuente	Daniel Oropesa	Blanca	Coproducción Productiva Venezuela-España	4 851 387
26-08-87	Tesoro	Diego de La Tegua	Pelímax	El Espacio Cultural Myrsion Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica Cuba. Subvención SA Puebla	
02-09-87	Unas son de Amor	Havide Ascanio	Blanca	Cine Altair, C.A	1 121 179,00
30-09-87	Los Años de Miyo	Miguel A. Landa	Blanca	Gente de Cine, C.A	1 189 592,00
28-10-87	Asunción de los Mundos	Santiago San Miguel	Blanca	Objetivo 85, C.A	4 531 709,00
04-11-87	Operación Bultite	Olegario Barrera	Blanca	Cine Altair, C.A	1 429 284,00
17-11-87	Aguja Sangre	Juli Bustamante	M.D.F.	Asociación Americana de Cinema-tografía, C.A	777 858,00
20-01-88	El Secreto	Luis Armando Roche	M.D.F.	Producciones 800, C.A.	2 756 740,00
10-02-88	Inocencia Mortal	Mateo Manzane	Pelímax	Prisma ciones	2 114 862,00
02-03-88	Profundo	Antonio Llerand	Pelímax	Producciones Dobri L, C.A	1 553 850,00
19-04-88	Con el Corazón en la Mano	Mauricio Walerstein	Pelímax	E.M. Films, C.A	14 209 747,00
08-06-88	En Sabana Grande Siempre es de Día	Manuel De Pedro	M.D.F.	Producciones Joly y Joropo, C.A	1 468 066,00
15-06-88	Reflejos	César Bolívar	Blanca	Cine Arte, C.A	1 238 088,00
17-07-88	Pacto de Sangre	Malena Roncayolo	Pelímax	Malena Roncayolo Producciones	3 170 666,00
17-08-88	Candelas en la Niebla	Alberto Alvelo	M.D.F.	Productora Sociedad Suramericana de Cinema-tografía, C.A	1 076 856,00
21-09-88	Música Nocturna	Jacobo Penzo	Pelímax	Jacobo Penzo Producciones, C.A	1 928 334,00
28-09-88	El Compromiso	Roberto Siso	Blanca	Trova Cinematográfica, S.R.L.	1 244 414,00
12-10-88	Retén de Mujeres	Carlos López F.	Blanca	Cinematográfica Z-C	5 006 254,00
					22 118,00

La recaudación bruta es información recopilada de la D. de Cine del Ministerio de Fomento.

ESTA INFORMACION Y MUCHAS MAS DE
GRAN INTERES SE ENCUENTRAN EN



El oftalmólogo y los ojos de Dios: Crímenes y pecados.



visual (no hace falta ir al cine: basta ver las miniseries en nuestra televisión).

Arthur Miller, en *La muerte de un viajante*, arremete contra el American dream, llega al centro de esa obsesión para desmentir las promesas incumplidas de una sociedad que miente a sus miembros: no hay consuelo: simplemente se vive una vida adocenada, común, vulgar, de la cual las salidas son escasas y difíciles.

Barfly aparenta comprender el mismo ataque. Pero se trata más de una consolación que de una arremetida, y lo que quiere pasar por anticonformismo es simplemente una convencional forma de integración. En Barfly los perdedores encuentran consuelo; las vicisitudes de Henry Chinawsky parecen decirle: "Soy un perdedor porque soy un hombre extraordinario, y soy un hombre extraordinario porque puedo escoger seguir perdiendo".

Porque efectivamente Henry tiene elección, y elige el trago. Henry puede ser un escritor de éxito, y de hecho obtiene el triunfo del reconocimiento, obtiene el amor de la hermosa y millonaria editora (y ésta le ofrece vivir en el chalet para huéspedes con todo el lujo y la comodidad), enamora dos mujeres y escoge con cuál se va a quedar (y escoge la que más se emborracha), le da una paliza al fornido "bartender" y decide cuál tipo de vida quiere, y le parece bueno ser un borracho. En el fondo, es presentado como un ganador, un tipo que en lo material lleva una vida miserable, pero que exhibe esa forma de vida como una arriesgada e inteligente elección, que con ella se ha salvado de ser un hombre común. En fin, otro ganador más.

Pedro Martínez me ha sugerido una idea atractiva: en la literatura y la narrativa fílmica estadounidense ha surgido una tercera figura entre el perdedor y el ganador, algo así como el ganador postergado, el perdedor que espera el momento del triunfo, el que es feo y torpe e inseguir pero esconde una fuerza o una virtud que, a escondidas, lo hace poderoso y atractivo: Pedro mencionó a Stephen King como el urdidor de los principales ejemplos (basta pensar en abominaciones como Carrie u Ojos de fuego), e indicó que Oliver Stone había seguido un camino similar en Nacido el cuatro de julio.

Acaso podríamos decir que uno de los padres de esa tercera figura sea Superman; otro ascendiente directo podría ser Mickey Mouse. Y tal vez el fenómeno no se limite al cine y la narrativa: la "literatura del bienestar" producida en los Estados Unidos (No diga que si cuando quiere decir no, El cielo es el límite, y tantos otros libros que prometen dinero y éxito, la superación de la timidez, el control del estrés y la solución a la eyaculación precoz) ofrecen en venta el mismo producto ideológico, la misma promesa de que es posible, en cualquier momento, dejar de ser un perdedor.

Pues bien, y para volver a Barfly, el personaje de Henry Chinawsky cabe cómodamente en la figura del ganador postergado, y como Superman se disfraza de Clark Kent, Henry es un superescritor que se disfraza de borracho.

BARFLY. EEUU., 1987. Dir.: BARBET SCHROEDER. Prod.: B. Schroeder, Fred Ross, Tom Luddy para Golán-Globus Prods. The Cannon Group Inc./Francis Ford Coppola, Guén Charles Bukowski. Fot.: Robby Müller. Mont.: Eva Gardos. Int.: Bob Ziembienski. Vest.: Milena Canonero. Son.: Hari Ryatt, Robert A. Fitzgerald Jr. supr.). Superv. prod.: Michael Alden. Mús.: Paula Erickson (sup.). Tit.: Wenden Baldwin, Kyle Seidenbaum; Pacific Title. Mickey Rourke, Faye Dunaway, Alice Krige, Jack Palance, J.C. Quinn, Frank Stallone, Randy Martin, Roberta Bassin, Gloria Leroy, Unger, Harry Connick, Pruitt Taylor Vince, Joe Rice, Julie "Sunny" Pearson, Donald L. Jordan.

CRIMENES Y PECADOS

La velocidad productiva de Woody Allen parece haber desequilibrado un poco la relación entre sus películas y los espectadores. Aquí y allá van apareciendo admiradores arrepentidos, las exclamaciones ininteligibles de entusiasmo son reemplazadas por observaciones sosegadas y, definitivamente, su última película no ha logrado convertirse en tema del día ni siquiera durante la semana de estreno. Por mi parte, esta facundia me parece uno de los rasgos más ricos de Allen, y propiamente vocacional. Desde que empezó a hacer cine —y ya era más que evidente en su anterior oficio de *gagman* y *entertainer*— se presentó como un personaje que no aguanta callado ni cinco minutos, hasta el punto que hay que hacer un esfuerzo para imaginar que aquella avalancha de palabras pueda preexistir en un guión. Hiperquinético, logorreico e iconorreico, parece no darse tiempo para pensar algo, que ya lo ha desembuchado. Confieso que —si bien el estilo resultante propicia la contradicción, la superficialidad y la petulancia— percibo esta característica como la más positiva, o

por lo menos la más fecunda, de este autor: en tanta abundancia, con él siempre queda algo.

Ahora, con **Crímenes y pecados**, que llega a toda velocidad antes de que se hayan sacado conclusiones firmes sobre La otra mujer, estos rasgos tienen un grado de espontaneidad que replantea, afortunadamente, al Woody Allen global, el gran conversador cuyos caminos hacia la depuración —en especial *Inteligentes, Stardust Memories, La rosa púrpura del Cairo, Días de radio, Septiembre y La otra mujer— se confirman sistemáticamente castradores. Crímenes y pecados (Crimes and misdemeanors: Crímenes y delitos menores) lleva adelante dos historias que —aunque formalmente paralelas— parecen limitarse a unos heterogéneos puntos de contacto, como la pertenencia de los dos protagonistas a la “comunidad” judía, el sondeo ético de ambos (uno hacia su interior, otro hacia el exterior) y su contraposición en los polos sociales éxito-fracaso; pero cuyo encuentro concreto se cumple sólo en la casual —e inmejorable— conversación final.*

la conversación final.

Composición extravagante y narrativamente débil que, sin embargo, arrastra sentimental e intelectualmente gracias a la posibilidad de reconocer en su contexto una solemnidad adherida a la vida corriente, que sobrecoge. A pesar

Wilmer Rojas Buendía



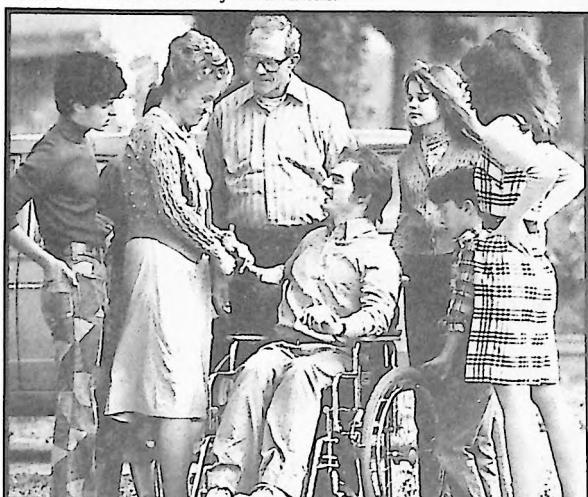
Circulando en videocasette: La última tentación de Cristo.

de repetir muchos de los ya familiares tics allenianos en el manejo del personaje de Clifford—el enamoramiento con el inevitable forcejero verbal ante el fracaso, la rivalidad rabiosa, el fingimiento de no estar solo, los inútiles alardes de irritabilidad, la cinefilia—el estilo es más expeditivo, más directo, menos complacido y sobre todo ennoblecido por la existencia concreta de unos objetivos que rescatan al personaje del devaneo solitario y mitomaníaco de sus predecesores: empescinado en un oficio poco lucrativo, apasionado por la búsqueda de una dignidad humana generalizable, su característico fracaso abandona el terreno metafísico por justificaciones claras, legibles y lógicas. Por otra parte, es gratificante la óptica con que enfoca al aborrecido cuñado: ya no es solamente atlético, mujeriego, hipócrita y venal, sino que en más de un momento encarna el resultado de un proceso tan opuesto al de Clifford como tentador para él, o sea el proceso talento-exito-corrupción, bastante más realista y significativo que la simple ecuación imbecilidad-exito que Allen acostumbra

dispensar. Pero la historia del doctor Judah pesa con creces sobre el conjunto. Si en el núcleo narrativo del cineasta Clifford el humor aparece cansado o demasiado ácido, en el del doctor llega a finuebre: la relación entre la profesión de oftalmólogo, la ceguera progresiva del rabino y el recuerdo de las enseñanzas sobre los ojos de Dios funciona como una ironía definitivamente despechada. A un Martín Landau sorprendente se le confía con éxito el camino de ida y vuelta de un crimen atroz, recorrido bajo el signo de la razón, los escrúpulos convenientemente dominados y la delicada medición comparativa de los afectos y los compromisos. Es decir, una descripción del cinismo y la hipocresía a tamaño real, que eleva el discurso ético de la película a dimensiones trágicas.

Mescolanza, planteamientos interrumpidos e ingeniosidades rutinarias reculan ante la gravedad amarga que surge, por un lado, del personaje de segundo grado (fantasma audiovisual) del sabio entrevistado y la noticia destructiva de su suicidio; y, por el otro, de la ubicación

Nacido el 4 de Julio: El loro viejo intenta hablar.



cotidiana y respetable del crimen del doctor. Y esta novedosa impaciencia del gran conversador afecta también al estiló, eliminando la suavidad de las transiciones e interrumpiendo los sentimentalismos. Hasta el punto de que logra ocultar casi totalmente la ofensiva capacidad de Mia Farrow de empalgarlo todo. Y esto también se agradece.

Ambretta Marrosu

CRIMES AND MISDEMEANORS. E.E.U.U. 1989. Dir.: WOODY ALLEN. Prod.: Robert Greenhut, Jack Rollins (prod. ejec.), Charles H. Joffe (prod. ejec.) para Orion Pictures Co. Fot.: Sven Nykvist. Mon.: Susan Morse. Dis. prod.: Santo Loquasto. Int.: Caroline Aaron, Alan Alda, Woody Allen, Claire Bloom, Mia Farrow, Joanna Gleason, Anjelica Huston, Martin Landau, Jenny Nichols, Jerry Orbach, Sam Waterston.

LA ULTIMA TENTACION DE CRISTO

"Hasta el último de los policías tiene más poder que Dios".

Nicolás Berdiaeff

"No he leído la biblia, pero vi la película".

H.C.

Hollywood y Jesús son viejos conocidos, al punto que sería superfluo enumerar sólo algunos de los films que exploraron en una u otra clave los distintos aspectos de la Pasión. Es cierto, sin embargo, que una faceta había quedado olvidada: la de un Cristo inseguro ante su condición, hesitante ante su propio poder y despistado en cuanto a la estrategia a seguir. *La última tentación...* aborda estos temas de forma explícita abandonando deliberadamente la peripécia exterior de los evangelios. El libreto que firma Paul Schrader (un viejo colaborador de Scorsese) sienta el punto de partida de la película en la cita de Kazantzakis: "La doble sustancia de Cristo, el anhelo, tan humano, tan sobrehumano del hombre por llegar a Dios siempre fue un profundo misterio para mí. Mi principal angustia y fuente de mis alegrías y tristezas desde mi juventud en adelante ha sido la incesante e inmisericorde batalla entre el espíritu y la carne... y mi alma es la arena donde estos ejércitos han chocado y se han encontrado". Cita a la que se apegará puntualmente al extremo de afirmar que el film no se inspira en los evangelios sino en el libro de Nikos Kazantzakis¹. El drama, pues, es interior, y aquí está la primera audacia de Scorsese. Jesús no es el Mesías que todos esperan, sino que deviene el hijo de Dios sobre la tierra. Lo que el film nos cuenta no es la hazaña del hijo de Dios haciendo campaña, sino ante todo a Jesús reflexionando sobre su doble condición y culculando sobre este híbrido existencial su misión y su vida.

El tema político adquiere entonces una nueva dimensión. No se trata ya del punto de vista "estrecho" de Judas delineando tácticas para echar a los romanos de Galilea, pero tampoco estamos ante el tradicional marco más amplio en el que el objetivo está más allá de lo terreno y es inaprehensible en meros términos de poder. De nuevo el problema está entre la seguridad de Judas y su plan y un Jesús que apenas se excusa balbuceando "Tienes que tenerme paciencia, Dios me habla poco a poco y me da sus ideas una a una". La valentía de Kazantzakis-Schrader-Scorsese está en imaginar a un Jesús atomizado ante la idea de ser dios pero a la vez fascinado por ésta y a través de este juego dialéctico llevado a internalizar su misión. (Incidencialmente valdría la pena apuntar que es esta la primera y fundamental "blasfemia" que los señores son incapaces de tolerar: no hay nada más peligroso en la tierra o en el cielo que un mesías vacilante).

Pero, en términos prácticos y tangibles, ¿en qué consiste la última tentación de Cristo, ya moribundo en la cruz? En ser hombre. Esta primera respuesta no sería del todo correcta. La tentación más profunda está en ser el hombre más común y corriente, más pequeño e inencontrable en la faz de la tierra. Y Scorsese dedica veinte minutos de su película a arremeter contra el sentido común, y lo que es peor, contra el último y respetable bastión de la fe, postulando un Cristo contrafácticamente terrenal, familiar y lo que es peor, mortal. Algun pobre idiota no ha visto en este último segmento del film más que el horror de Jesucristo haciendo el amor con Magdalena como sólo ellos se lo merecen. En realidad, lo blasfemo (según esos parámetros) está en el establecimiento de una realidad fílmica alterna en la que el hijo de Dios reniega de su condición divina para elegir ser hombre. (Ni Sarre en sus peores delirios se atrevió a tanto). Pero lo más curioso de todo es que ni Scorsese, ni Schrader ni Kazantzakis buscan el escándalo o el petardismo, sino que el movimiento final apunta a la negación total de esta otra realidad imaginada, para regresar a un Cristo que muere en la cruz, feliz de haber elegido su misión en la tierra, ofreciéndose como sacrificio.

Según despachos del exterior, el film ha provocado más de un escándalo, siendo el más notorio la clausura de un cine club², yafortunadamente podremos ver muy pronto el film.³

Héctor Concari

¹ Lo que daría por tierra con la acusación de blasfemia que le valió al film su prohibición en Tasmania nororiental.

² En Alabama, donde el mismo no fue del gusto del Maestre de la seccional local del Ku Klux Klan.

³ En Venezuela, país donde rige la más absoluta libertad de prensa y culto.

THE LAST TEMPTATION OF CHRIST. E.E.U.U./Canadá, 1988. Dir.: MARTIN SCORSESE. Prod.: Barbara De Fina para Universal/Cineplex Odeon Films. Guión: Paul Schrader de la nov. homónima de Nikos Kazantzakis. Fot.: Michael Ballhaus. Ef. visuales: Industrial Light & Magic. Opticos: Janos O. Pileny, EFX Unlimited Inc. Mont.: Thelma Schoonmaker. Dis. prod.: John Beard. Dir. art.: Andrew Sanders. Dec.: Giorgio Desideri. Ef. esp.: Dino Galliano, Iginio Fiorentini. Mús.: Peter Gabriel; Todd Ka-

sow (sup.). Investigación mus.: Lucy Duran. Coreogr.: Lahcen Zinoune. Vest.: Jean-Pierre Delifer. Mag.: Manlio Rocchetti (sup.). Tit.: Lori Kirschner, Joe Karoff. Son.: Skip Lievsay, Phillip Stockton (sp.). Coord. dobles: Franco Salamion. Int.: Willem Dafoe, Harvey Keitel, Paul Greco, Steven Shill, Verna Bloom, Barbara Hershey, Robert Blossom, Barry Miller, Gary Basaraba, Irvin Kershner, Victor Argo, Michael Beon, Paul Herman, John Lurie, Russell Case, Mary Seller, Donna Marie, Leo Burmester, Mohamed Mabsout, Ahmed Nacir, Moktar Sallouf, Mohamed Ait Fdil Ahmed, André Gregory.

NACIDO EL CUATRO DE JULIO

Oliver Stone posee un indudable talento para el manejo de los aspectos artesanales de la dirección cinematográfica, pero hasta ahora no ha encontrado el modo de ofrecer una película realmente sólida, en términos globales, que vayan más allá de lo técnico a secas. Quizás consciente de esta limitación, ha manejado los grandes temas sociales e históricos diluyéndolos en dramas individuales muy explotables por el lado sentimental, pero desconectados unos de otros, y también desconectados del conjunto que podría darle sentido y sin el cual resultan vacíos.

Como se sabe, la totalidad se hace visible por medio de sus manifestaciones parciales, de modo que el caso individual puede ser una vía excelente para comprender el todo. Pero, eso sí, siempre y cuando de verdad se quiera comprender el todo. Si no, entonces el caso individual deviene pretexto para detenerse en un llanto, una risa, una hoja que cae o la mirada de un niño, sin que ninguna de estas bellas o conmovedoras piezas lleguen a ensamblarse en una unidad provista de significado.

También es verdad que Stone se ha empeñado en enredarse con realidades que le son ajenas; y no necesariamente le son ajenas porque no tenga relación con ellas, sino porque, teniéndolas, es incapaz de comprenderlas. No hay duda de que estuvo en Vietnam y que se vio envuelto en una situación análoga a la que constituye el centro de la trama de *Pelotón* (*Platoon*, 1987), pero no es menos cierto que el propio Stone ha confesado su terrible alienación con respecto a los acontecimientos que presenció o protagonizó. Su Vietnam es un caos de horror en donde un individuo singular va dando traspies, desesperado por salir de allí, e incapaz de explicarse todo aquello, siquiera en términos existenciales. No hablamos de los aspectos políticos o sociales, que ni figuran en el horizonte de este explorador ciego de un infierno concebido como asunto puramente personal. Algo parecido ocurre en *Salvador* (1986), donde queda claro que si el mundo del subdesarrollo es un enigma impenetrable para los conquistadores imperiales estadounidenses, también lo es para los gringos supuestamente liberales y progresistas del tipo que Oliver Stone pretende ser.

Con *Nacido el cuatro de julio*, Stone logra al fin hincarle el diente a un tema que puede manejar, aunque sea de manera parcial, porque le es auténticamente próximo y familiar. Claro que el que

algo sea manejable no es ninguna garantía de que efectivamente sea bien manejado, pero de todos modos es una circunstancia favorable. Esta película versa sobre una temática típicamente estadounidense: el traumático reingreso a la atmósfera, del muchacho que se fue a la remota galaxia de la guerra, armado con una candidez que la realidad se encargó de destrozarle, junto con su cuerpo. Lleva consigo un saber atroz del cual no es plenamente autoconsciente, pero que va asimilando poco a poco, a medida que comprende que su absurda mutilación es trasunto de la absurdidad de la guerra, y no de la guerra en general, sino de una muy específica, precisa y vergonzosa guerra imperial. Y así, el mutilado se convierte en voz de protesta no contra un país nacido el cuatro de julio, sino contra lo peor que éste lleva dentro. Una voz que quiere encarnar lo que hay de rescuable en esa nación y que lucha por convertirla en un ámbito apto para la vida humana.

Es innegable el valor de este enfoque de las cosas, pero la estructura del conjunto se resiente un poco, por efecto de varios de los persistentes vicios practicados por Stone a lo largo de su ya dilatada carrera. En la cadena de acontecimientos que conducen a Ron Kovic desde la ingenuidad hasta la decepción militar, están los eslabones, pero no la conexión. El mutilado ve frustrada toda esperanza de caminar o de tener una mínima vida sexual, confronta dificultades para entenderse con sus padres y conocidos, descubre con amargura sus propios deterioros psíquicos y los de sus compañeros de desgracia, se emborracha, se droga, se deprime y, de pronto, helo ahí convertido en lúcida conciencia que le boicotea sus tenidas fascistas el Great Old Party. El salto es abrupto, y ello se debe a las viejas mañas de Stone, maestro en la presentación de lo puntual, pero torpe para darle sentido global a las cosas.

El director es fiel a sus querencias aberrantes: sexo perverso, con notable énfasis en las relaciones físicas (en este caso, disfrazadas de peleas) entre hombres; extrema truculencia visual en materia de heridas, explosiones en cámara lenta, inmundicia, ratas, ametrallamientos y otros ingredientes similares; grandes arrebatos de cólera epiléptica, llantos desgarradores, gritaderas estentóreas y contorsionismo, todo lo cual aparentemente pretende ser un marco de gran intensidad dramática, ideal para el lucimiento actoral. En realidad, constituye la reducción del noble arte histriónico a barata payasería histórica. Gente seria, como Tom Cruise o Willem Dafoe, hacen lo posible por salir con alguna decencia de semejantes trances, pero lo cierto es que nunca debieron verse sometidos a tal indignidad.

De todas maneras, la película representa un paso de avance en la filmografía de Stone. Con todos los defectos que puedan atribuirsele, aborda una problemática que si es consustancial a sus realizadores y por ello su tono de denuncia es mucho más sincero y convincente que el de los otros trabajos del director. Loro viejo no aprende a hablar, de modo que no hay que abrigar demasiadas esperanzas, pero tampoco hay que dejarlas desabrigadas a todas, no sólo para

evitar una epidemia de pulmonía sino porque, aún con los loros viejos, la esperanza es lo último que se pierde. Si el bicho no aprende a hablar, siempre se podrá hacer con él un buen caldito.

Pedro José Martínez

BORN ON THE FOURTH OF JULY. EEUU. 1989. Dir. OLIVER STONE. Prod.: Oliver Stone para Universal. Guion: Oliver Stone y Ron Kovic, sobre la autobiografía de Ron Kovic. Fot.: Robert Richardson. Mont.: David Brenner. Dis. prod.: Bruno Rubbo. Son.: Tod A. Maitland. Mus.: John Williams. Int.: Brian Larkin, Tom Cruise, Caroline Cava, Kira Sedgwick, Raymond Barry, Michael Compton, Billy Neal, Tom Berenger, Willem Dafoe.

UN LUGAR EN NINGUNA PARTE

El cine norteamericano de vez en cuando nos ofrece buenas obras. Puede ser a través de la gran producción industrial, a la cual a veces se le escapa la realización de películas que se apartan de las directrices ideológicas y estéticas por ella impuestas, o por medio de la producción artesanal, donde reina una mayor libertad que permite la expresión del talento y de ideas con carga crítica. En el lado de la gran producción industrial tenemos a autores como Stanley Kubrick, quien dentro de las limitaciones que impone el ser parte de una cultura basada en la dominación de otras, ha tocado puntos fundamentales para la crítica de la misma. Autores ya consagrados en la industria, como Martin Scorsese, se iniciaron en la producción artesanal. Lo más reciente que hemos podido ver de esta última, por motivos ajenos a la voluntad de las distribuidoras, es *Sex, lies and videotape*, de Steven Soderbergh, cuyo éxito en el Festival de Cannes la lanzó a los circuitos de distribución comercial.

Dentro de la gran industria y sin dejar de ser bien norteamericano, Sidney Lumet ha configurado una filmografía bastante irregular pero con obras de gran importancia.

El límite infranqueado de la ideología dominante: *Un lugar en ninguna parte*.



tancia en el campo político y estético. No nos parece muy acertado comparar a Lumet con Orson Welles, operación efectuada por Alfredo Sánchez en uno de los suplementos dominicales de *El Nacional*. Los puntos de contacto entre ambos autores, ya sean coincidencias o disidencias, prácticamente no existen, a no ser que consideremos pertinentes rasgos como la obsesión o la fluctuante calidad de sus películas.

La comparación es un recurso analítico-explicativo empleado con la finalidad de comprender y definir mejor los términos comparados, ubicándolos en conceptos más generales o estableciendo rasgos particulares. La validez de su empleo reside en el logro de definiciones que no pueden ser obtenidas tomando cada término separadamente. En este caso, la comparación Lumet-Welles nos da mayor información sobre ambos que la resultante de analizarlos aisladamente. Es algo así como comparar a Homero con Joyce sólo para constatar que pertenecen a períodos históricos y estilísticos diferentes.

Más fructífera resultaría una comparación entre Lumet y dos autores norteamericanos sobrevalorados como Woody Allen y Oliver Stone. Trataríamos de probar la autenticidad de Lumet, quien asume honestamente lo que sus limitaciones políticas y estéticas le imponen con actitudes que, en ocasiones, plantean la posibilidad de superar la ideología liberal norteamericana.

Lamentamos conocer insuficientemente su obra, sobre todo sus inicios en la infancia de la televisión y películas como *The Hill*. Sus principales méritos políticos y estéticos se centran en *Serpico* y *Prince of the city*, cuya construcción debe mucho al mejor periodismo norteamericano. Lumet plasma en ellas esa tradición y logra el tratamiento adecuado a la materia narrativa; muy al contrario de Oliver Stone en *Salvador*, *Platoon* y *Wall Street*, donde se imponen el esquematismo lacrimoso hollywoodense y cierta mala fe política que emana de la ideología liberal norteamericana. Daniel también pertenece a lo mejor de Lumet, aunque con distintos méritos.



Cuchillos de fuego: También hay un sordomudo.

Por otra parte, Lumet, como casi todos los norteamericanos, tiene una especial inclinación hacia el sentimentalismo, la cual aflora siempre en sus películas. Sin embargo, *Garbo Talks* puede ser calificada sin ninguna reserva como una hermosa película, a pesar de su sentimentalismo, porque su autor le infunde una humanidad muy especial. Este sentimentalismo es radicalmente opuesto al sentimentalismo para snobs de Woody Allen en *Radio days* o *The purple rose of Cairo*.

La película que nos ocupa, *Un lugar en ninguna parte* (*Running on empty*, 1988) se presta maravillosamente para la comparación propuesta. El tema está lejanamente emparentado con la veta de los films sobre Vietnam, que tantos beneficios económicos e ideológicos ha reportado a la industria cinematográfica norteamericana en general y a Oliver Stone en particular. Y el tratamiento de Lumet sobre la forma de vida y las relaciones afectivas de los personajes es perfectamente contrapuesto al banal tono narrativo presente en algunas de las más recientes películas de Woody Allen.

Aquí el autor enfrenta una problemática compleja y comprometedora. Narrar la situación de la familia Pope no es nada fácil, pues implica jugar con múltiples opciones afectivas, éticas y políticas. En medio de esta situación, cada uno de los personajes manifiesta su conflicto particular, producto de los quince años como fugitivos del F.B.I., los múltiples cambios de identidad y la imposibilidad de echar rafces y ver a sus seres queridos. Annie se siente culpable y ahora a sus padres tanto como a la carrera musical que abandonó, al mismo tiempo que se siente fuertemente unida a su esposo y sus hijos. Arthur teme que Danny se separe de la familia pero sabe que es necesario e inevitable. Danny conoce y acepta plenamente su compromiso con la familia, pero su carácter lo obliga a iniciar una vida aparte. La solidaridad y la lealtad los mantienen juntos y, al mismo tiempo, hacen comprender a Arthur y Annie que Danny debe dejarlos.

Este proceso es presentado en forma sencilla y lineal. La película resume lo que los Pope han sido desde su entrada a la clandestinidad y lo que serán luego de la partida de Danny. Con una historia y perspectivas futuras bien establecidas, los personajes toman consistencia, al menos en el plano afectivo. A pesar de alguna lágrima que en realidad no era necesaria, los personajes tienen un brillo humano que resalta gracias al efectivo desarrollo dramático y a la actuación de Judd Hirsch como Arthur.

Sin embargo, esta vez Lumet parece inclinarse más hacia sus limitaciones como cineasta norteamericano que hacia un intento de llegar más a fondo en el problema planteado. Los Pope, más Annie que Arthur, resultan un poco zanahorias como revolucionarios. En primer lugar, porque su discurso nos hace inferir que su único objetivo era terminar la guerra; lo cual revela una simple filiación liberal. Luego, porque el sentimiento de culpa que expresa Annie está muy conectado con la actitud, hija de los setenta y generalizada en los ochenta, que reniega de la conciencia y las luchas políticas de los años sesenta. A favor de la película, diremos que Arthur, como buen hijo de judíos bolcheviques, es más consistente en sus actitudes políticas y llega más lejos en sus planteamientos que Annie. Y, en fin de cuentas, él es el héroe tanto como Danny. También a favor, es necesario aclarar que los Pope, como familia, no encajan en el estereotipo acuñado por el *american way of life*, por más que estén obligados a camuflarse para pasar desapercibidos. En ellos, muchos mitos de la sociedad norteamericana no tienen sentido.

El resultado del conjunto da un saldo ligeramente a favor, aunque los logros de la película estén, por momentos, un poco por debajo de lo esperado. Nos referimos principalmente a que el planteamiento político no logra trascender, al menos exitosamente, la ideología norteamericana. A pesar de todo, creemos que Lumet sale airosa de la comparación propuesta. En tiempos posmodernamente despolitizados como éstos,

autores como Oliver Stone pasan por auténticos revolucionarios con obras que, cuando mucho, sólo son demostraciones de la ideología liberal. Esto, por supuesto, sin encontrar una forma cinematográfica que trascienda los códigos más elementales del melodrama televisivo. La obra de Lumet se diferencia porque se propone una labor de profundización en fenómenos humanos (y, por lo tanto, políticos) encontrando los medios expresivos adecuados entre los que ofrece la tradición del cine norteamericano. En cuanto a Woody Allen, diremos que es un prisionero de esquemas ideológicos tanto como Oliver Stone, pero en la vertiente snob (Ver en Cine-Oja N° 19 lo relativo al esquema Ganador-Perdedor). Posmodernamente despolitizado, los juicios políticos de sus películas, meramente circunstanciales, se fosilizaron en la era Kennedy y no tienen mucho que ver con el mundo exterior. Sólo son herramientas para compensar un descalabro del ego y pasar al lado de los ganadores, desde su punto de vista personal. Sidney Lumet apunta a otra cosa. Un lugar en ninguna parte da fe de ello.

Maria Gabriela Colmenares

RUNNING OF EMPTY. EEUU 1988. Dir.: SIDNEY LUMET. Prod.: Amy Robinson, Griffin Dunne, Naomi Foner (ejec.), Burtt Harris (ejec.) para Double Play. Guión: Naomi Foner. Fot.: Gerry Fisher. Mon.: Andrew Mondschein. Dis. prod.: Philip Rosenberg. Int.: Christine Lahti, Judd Hirsch, Martha Plimpton, River Phoenix, Jonas Aby, L.M. Kit Carson, Ed Crowley, Steven Hill.

domudo, un tipo que salió del manicomio y un monaguillo; etcétera.

Variantes: el protagonista no se venga con un palo de escoba sino con dos cuchillos de fuego, haciendo posible la invención del nuevo título; el padre no se va con la sirvienta sino con una prostituta profesional; el tipo salido del manicomio no es boxeador sino lanzador de cuchillos de fuego y padre sustituto, de manera que Miguelángel Landa puede coprotagonizar; la felicidad no la encarna en un mancebo, sino una virgen que se quiere casar; etcétera.

Señas particulares: entre las numerosas personas e instituciones que de acuerdo con los créditos colaboran con esta producción, destaca el Minis-Maestro José Antonio Abreu, el Maximecenzo Hans Neumann y la habitual Policía Metropolitana; las referencias reconocibles a la realidad son el allanamiento de una camioneta por parte de la Guardia Nacional en una carretera del Zulia, y una decena de bellos paisajes bellamente fotografiados, que parecen de otra película; el debut de un joven actor (tipo físico: pastorcillo ibérico) en el papel del protagonista, de extraordinaria torpeza e inducido a un eterno espeluznamiento; los otros actores, si no les levantan todo el tiempo la barbilla, serían suficientemente desenfadados; todos los personajes, al no encajar en una ambientación social o fantástica coherente ni surgir de necesidades narrativas, parecen caídos de sendos planetas en momentos diferentes; la grosería como chiste malo se combina a menudo con la referencia política como chiste malo; los chistes son malos, las groserías naufragadas, la política indolora; a las mujeres no les gusta el intercambio sexual, menos cuando llevan medias pantimedias puestas; etcétera.

Características cinematográficas nacionales: en cualquier parte del mundo reconoceremos el tradicional simbolismo del automóvil hipante.

Balance: madre hay una sola, no se le pude dar a uno en la madre sin sufrir las consecuencias, quien a hierro mata a hierro muere.

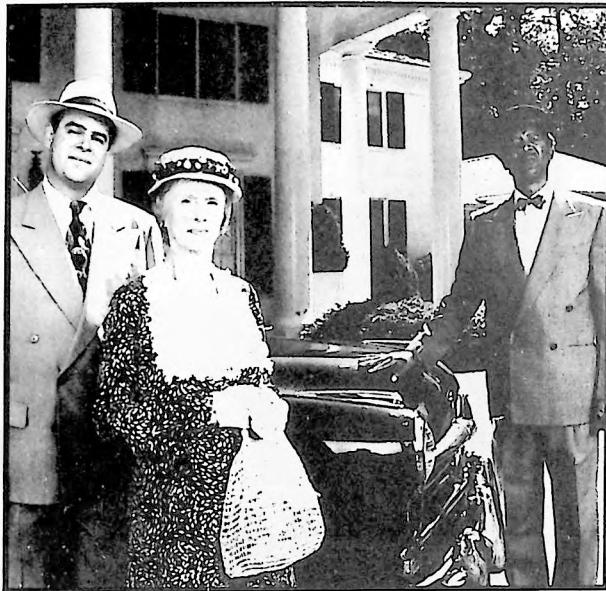
Efemérides: Largometraje N° 13 de Román Chalbaud. Primer estreno venezolano de 1990.

Ambretta Marroso

CUCHILLOS DE FUEGO. Venezuela-España 1990. Dir.: ROMÁN CHALBAUD. Prod.: Arnaldo Limansky (jef.), Miguel Ángel Landa (ejec.) para Gente de Cine C.A. y Televisión Española S.A. Guión: David Suárez y Román Chalbaud, de la obra de teatro "Todo bicho de uña" de Román Chalbaud. Fot.: José María Hermo. Mont.: Sergio Curiel. Son.: Carlos Bolívar, Orlando Andersen. Mús.: Federico Ruiz, Orquesta Sinfónica Juvenil Gran Mariscal de Ayacucho. Dir.: Rafael Jiménez. Escen.: Carlos Medina. Vest.: Altagracia Martínez. Int.: Miguel Ángel Landa, Marisel Berti, Javier Zapata, Javier Fernández, Charles Barry, Jonathan Montenegro, Gabriel Martínez, Ivelisse Velasco, Raúl Medina, Dora Mazzone, Natalia Martínez, Carlos Carriño, Martha Anette, Ricardo Fabreguez.

CONDURIENDO A MISS DAISY

Desde la controvertida década de los



Conduciendo a Miss Daisy: La mala conciencia del disfrute.

setenta, cuando el cine americano comprendió que el viento no sólo se había llevado algunas cosas sino además cambiado algunas otras, se abandonó en parte el convencimiento de que una superproducción garantizaba un directo retorno de la inversión y se prefirió en muchos casos orientarse hacia un cine de menor presupuesto, que buscaba en la intimidad los dólares que no podían darle las nostalías de Cecil B. De Mille. Los resultados de esta reubicación son varios y están (casi invariablemente) ligados a los anuales Óscar que la Academia descorraja sobre los afortunados ganadores y los no siempre tan afortunados espectadores. En algunos casos felices el resultado es una película como *The Way We Were* (1973, de Sydney Pollack) aunque en otros debamos tragarnos un arengue en mal estado como aquella *Love Story* de Arthur Hiller en 1970. Hay algo invariable, sin embargo. Buena o mala, triste o alegre, todos los años Hollywood nos regala una película que, muy a la Christian Barnard, nos llega al fondo del corazón.

La de este año es, por decir lo menos, original. Cubriendo casi treinta años de la historia americana, la película se desarrolla en base a la relación de una vieja dama judía y su chofer negro en el estado de Georgia. Si algo hay de extraño en esta película es que, vaya el crédito para los productores, no hay casi anécdota en ella, o mejor dicho la anécdota es un dato "exterior" a lo que ocurre en la pantalla, que sólo prefiere apoyarse en dos extraordinarias actuaciones (Jessica Tandy y Morgan Freeman) para conformar un duelo de personalidades. La de la vieja señora orgullosa de su pasado pobre y la del sirviente que al menos puede irle comprando los carros en desuso. Así contado podríamos desestimar rápidamente el film, pero la sensibilidad del australiano Bruce Beresford sabe camuflar tan bien la sentimentalina subyacente que el espectador es atrapado rápidamente en un juego de sutilezas e ironías que toma el centro de la escena. Para completar el

todo, el tiempo que transcurre es pautado a través del ascenso de Dan Aykroyd (el hijo de la buena señora) en el mundo de los negocios textiles georgiano que, desde su atalaya, soporta las ocurrencias de una esposa estúpida y republiana al tiempo que con el corazón y el bolsillo apoya a la madre.

Como muchos saben la historia es un permanente fluir no siempre armónico y los sesenta para Estados Unidos fueron un crispamiento agudo de la misma (algo así como si Mary Pickford se hubiera dado cuenta de que el niño que acunaba en Intolerance era el bebé de Rosemary). Al llegar a los ochenta de edad pues, Miss Daisy se ve afectada por la predicción de Martin Luther King ante el desagrado de su hijo y la curiosidad de su chofer. Este es un punto algo clave de la película porque es ahí donde la verosimilitud de todo el asunto se arruga. A pesar de todo el director sale airoso porque, liberal y todo, el chofer no entra a la cena donde el líder va a hablar y se queda esperando a su ama afuera. Aquí está el verdadero punto de vista de la película: es cierto que hay uno que paga y otro que recibe, es cierto que hay desigualdades y es cierto que en el mundo los hay claros y oscuros. Pero, y he ahí el camino de la salvación, los que disfrutan de una mansión y un chofer tienen, cuando son buenos, mala conciencia por aquello de que disfrutan. Ahí comprendemos que Miss Daisy, la buena de Miss Daisy, todo este tiempo en que ha sido dura o gentil con su sirviente, en el fondo estaba estrujándose los dos ventrículos por el dolor que le daba el estar disfrutando de lo que disfrutaba. Incidentalmente apuntemos que no hay ironía en el aserto y que la actuación de Jessica Tandy no deja lugar a dudas. Lo que no es tan válido es que se nos postule esta actitud, muy humana, y ¿por qué no? muy verosímil, como el valor que debe regir algo tan perestroikamente en desuso como las relaciones de clase.

Sobre el final, cuando Miss Daisy va a parar al ancianato y su casa es vendida, la nostalgia viene a reforzar esta no-

ción. "Tú has sido mi mejor amigo" le dice al chofer, y tiene razón, y probablemente ella ha sido algo muy importante en la vida del chofer y todos tenemos o hemos tenido un patrón más simpático que otro. Pero el punto es que una cosa es el muy legítimo plazo de la anécdota magníficamente contada, y otro es el intentar llevar esa anécdota al paradigma de lo que deberían ser las relaciones entre los negros y los blancos o los ricos y los pobres.

A la salida, no podía dejar de recordar aquella última escena de *Metrópolis* (1926, de Fritz Lang) en la que patronos y obreros se daban la mano y un cartel nos avisaba que entre el cerebro y los brazos debe estar el corazón. No he tenido oportunidad de ver la copia últimamente, pero creo recordar que entre los extras que aparecen contemplando esta Santa Alianza estaba Antonio Ríos, y no sé mucho sobre la trama secreta del Oscar, pero juraría que en una historia paralela y desconocida ese joven extra hizo carrera y se transformó en uno de los jurados que, sesenta años más tarde, en Hollywood, votó a favor de los nueve oscars que se llevó *Conduciendo a Miss Daisy*.

Héctor Concarí

DRIVING MISS DAISY. EEEU. Dir.: BRUCE BERESFORD. Prod.: Richard Zanuck, Lili Fini Zanuck, Robert Doudell (asoc.), Alfred Uhry (asoc.) para Zanuck Company. Guión: Alfred Uhry, basado en su propia obra de teatro. Fot.: Peter James. Mont.: Mark Warner. Son.: Gloria S. Borders (sup.). Esc.: Crispian Sallis, Wren Boney (util.). Mus.: Hans Zimmer. Maq.: Manlio Rocchetti. Dis. prod.: Bruno Rubbo. Int.: Morgan Freeman, Jessica Tandy, Dan Aykroyd, Patti Lupone, Esther Rolle, Joann Havillia, William Hall jnr., Alvin M. Sugarman.

LA ULTIMA TENTACION DE WALTER MARQUEZ

Poco antes de las elecciones para gobernadores se produjo en San Cristóbal un espectáculo sorprendente. El candidato del MAS para la gobernación, Walter Márquez, hacía huelga de hambre frente a la Catedral de San Cristóbal protestando contra los ataques continuos que por la televisora regional, en manos de la Iglesia, se le dirigían en relación a la campaña electoral. Las altas autoridades eclesiásticas que manejan este canal local de San Cristóbal incluyeron repetidas cuñas excitando a la ciudadanía a votar contra los candidatos no católicos, y en consecuencia a favor de los católicos, hecho este que provocó que Walter Márquez redujera aún más su tenue corporeidad.

De todos modos, esta referencia sólo la utilizamos para colocar en un contexto lo menos insólita medida represiva e inquisitorial que significó la clausura del Cine Club de la Universidad de los Andes, Núcleo Táchira, por haberse atrevido a proyectar una copia en video-casette de *La última tentación de Cristo* de Martin Scorsese. En su toma de posesión de la Presidencia de la Repú-

blica, el muy católico Luis Herrera Campins terminaba su discurso con una cita de Kazantzakis, el mismo autor de la novela (profundamente cristiano por otra parte) en que se basa el filme de Scorsese. Sin embargo, en los tiempos en que ilustres pensadores como Hans Küng, Doctor Honoris Causa en Cambridge, Michigan y Toronto, se preocupan por proponer actualizaciones de la doctrina cristiana, para no hablar de la teología de la liberación, en Venezuela parece predominar en los altos rangos eclesiásticos la mentalidad oscurantista, propia de los tiempos del Papa Romano, sintetizada en aquel dicho de "a Dios rogando y con el mazo dando". De allí que la censura religiosa haya impedido en Venezuela la exhibición pública de *La última tentación de Cristo*, con el pretexto de que significaba una ofensa para la religión. Cabría señalar también la profunda hipocresía de gran parte de los intelectuales que suelen tener acceso a los medios masivos de comunicación, por su total silencio ante este hecho. Mientras se rasgaban vestiduras y se hacían pronunciamientos de toda índole contra el intento de prohibición de circulación en Venezuela de "Los versos satánicos", todos esos "defensores de la libertad de expresión", ante un caso exactamente igual, pero que implica un mínimo de riesgo denunciar, han mantenido el más absoluto silencio cómplice ante la prohibición polifacética e inquisitorial de las actividades del Cine Club de la Universidad de Los Andes en San Cristóbal.

Con la muy honrosa excepción del Dr. Rodolfo Porro, quien a título personal manifestaba a *El Nacional*: "No existe ningún instrumento constitucional válido que justifique el cierre de un Cine Club con ocasión de la proyección que éste haga de una película determinada". Haciendo nuestras estas palabras ratificamos que Cine-Oja como siempre contra todo tipo de censura, denuncia este nuevo atentado contra las libertades consagradas en nuestra Constitución.

Redacción: Ricardo Azuaga, Oswaldo Capriles, Marfa Gabriela Colmenares, Héctor Concarí, Ambretta Marroso, Pedro José Martínez, Marjorie Miranda, Fernando Rodríguez, Alfredo Rossell.

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

El valor del ejemplar de Cine Oja es de Bs. 10.00. La suscripción por 10 números es de US\$ 8,00 para América Latina y de US\$ 15,00 para otros países. La correspondencia debe dirigirse a "Cine al Día", Apartado 50.446, Sabana Grande, Caracas 1050-A, Venezuela.

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 libreras del país.