

Economía cinematográfica:

Propuesta de la ANACMA.  
Una mirada realista sobre el cine venezolano:  
Jericó, Disparen a matar, Un sueño  
en el abismo. Los pecados del maestro Scorsese:  
Cabo de Miedo. JFK.

agosto 1992 bs. 20

MOCION FABULADA  
SOBRE LA ECONOMIA  
DEL CINE VENEZOLANO

Un relato

Cuentan que después de tres días de paralización del rodaje en Laguneta, cuando más dificultades se presentaban para avanzar en la filmación de **La resurrección de Arévalo Cedeño**, Moctezuma Lichy no podía conciliar el sueño. Tras muchas vueltas y revueltas en la incómoda bolsa de dormir decidió dar una caminata. Sin darse cuenta se alejó mucho del campamento. Ya cansado pensó en regresar y no podía orientarse. De pronto vio una extraña luminosidad vercosa que parecía acercársele. Con un cierto temor y mucho temblor comenzó a distinguir los rasgos de la aparición. Por fin pudo darse cuenta de que se trataba de Manuel Trujillo Durán quien le hacía señas para que se aproximara y tomara algo que traía en la mano. Venciendo el terror Moctezuma agarró el humeante documento. La figura desapareció y Moctezuma se encontró, despierto, al lado de la hoguera del campamento. Pero en su mano tenía un papel. Todavía le temblaban las piernas por lo que apuró dos tragos de ron. Después de tranquilizarse, haciendo un gran esfuerzo, leyó lo siguiente.

“Nosotros, la junta directiva de la ANACMA (Asociación Nacional de Autores Cinematográficos en el Más Allá), desesperados por no poder salir del limbo mientras no se resuelva el problema de la producción nacional, les rogamos encarecidamente considerar nuestras proposiciones. 1º: Todos estamos de acuerdo, hasta M. A. Gonhom, en que una solución válida para el financiamiento de las películas venezolanas es la colocación de nuestros productos en mercados externos, dado el conocido hecho de que el mercado nacional es tan reducido que

sólo en contados casos algunos filmes nacionales han logrado cubrir sus costos de producción; 2º: También todos estamos de acuerdo, menos Francisco Martínez, en que hay que construir una empresa comercializadora permanente y eficiente para la distribución de la producción nacional; 3º: Hay unanimidad absoluta en descalificar cualquier iniciativa para que esa empresa se ocupe sólo de la comercialización fuera de Venezuela, dejándole el mercado nacional a las multinacionales que operan oligárquicamente en el país, y que son las mayores enemigas del cine nacional; 4º: Esta unanimidad se mantiene, obviamente, en la sugerencia de que la comercializadora debe ocuparse también del mercado interno; 5º: Para justificar esta posición reproducimos los principales argumentos del Informe de la Comisión ad-hoc integrada por Harry Zimmerman y Augusto González Vidal:

En un trabajo publicado por la ANAC en la Revista SIC (n. 499, Noviembre de



Testigo de la sombra del alma: Jericó.

1987), titulado “El cine venezolano ¿atrado sin salida?”, se sintetiza la forma como se distribuyen las recaudaciones en taquilla de las películas venezolanas. Dado que las condiciones de comercialización no han variado desde esa fecha, salvo que la contribución obligatoria que hacían los exhibidores al Fondo de Fomento Cinematográfico parece haber desaparecido, se podrían utilizar los porcentajes que allí se daban para hacer

algunos cálculos, que sintetizamos en el Cuadro N° 1:

En un año de producción extremadamente baja, los productores nacionales le entregaron al oligopolio de distribución Bs. 2.766.000; en 1987, que fue el último año de producción normal, le entregaron Bs. 6.025.000 sin contar que esta cifra, actualizada a los índices actuales, representaría alrededor de 15 millones de bolívares. Si la distribuidora-co-

Cuadro N. 1  
DISTRIBUCION DE LOS INGRESOS POR TAQUILLA DE LAS SALAS DE EXHIBICION.  
(Películas venezolanas)

Conceptos	Porcentajes	Año 1991 Bs.	Año 1987 Bs.
Totales	100,0	26.343.512	57.385.573
Impuestos Municipales	12,5	3.292.939	7.173.197
Exhibidor	35,0	9.220.229	20.084.950
Distribuidor	10,5	2.766.069	6.025.486
Lanzamiento (Productor)	4,0	1.053.741	22.95.423
Productor	38,0	10.010.534	21.806.517

Notas: (1) El 6,6% que según la ANAC debería pagarse a FONCINE se ha redistribuido entre los otros conceptos; (2) En un documento de Oscar Lucien y Julio Sosa presentado en el Congreso ANAC 88 se maneja la cifra de 28% para el productor, la cual no está razonada. Se prefirió utilizar la cifra del 87 que sí está razonada.

mercantilizadora con que sueñan los cineastas para la conquista difícilísima del mercado externo operará inicialmente en el mercado interno, lo cual es facilísimo de implantar, se contaría con una empresa organizada, estable, autofinanciada e inclusive con utilidades que le permitieran emprender operaciones en el exterior con una base económica cierta y segura.

Esta empresa distribuidora, que podría ser propiedad de la ANAC, seguramente mejoraría considerablemente los ingresos de las películas nacionales, (i) porque tendría un control más cercano sobre los ingresos en taquilla, que actualmente son manipulados por el oligopolio de distribución que a su vez controla las salas de exhibición (en este sentido, recuérdese, entre otros, el caso de **Candelas en la niebla**); (ii) porque se ocuparía más eficientemente del mercadeo de las películas venezolanas; y (iii) podría tomar una serie de iniciativas como la constitución de una filial para explotar el mercado de videocassettes, y la organización de exhibiciones en circuitos secundarios y alternativos no tocados por las distribuidoras del oligopolio. Al mejorar los ingresos de las películas venezolanas esta distribuidora de la ANAC también aumentaría sus propios ingresos. Con estos recursos la distribuidora podría poner en práctica otras iniciativas como contratar algunas salas: unas pocas serían suficientes inicialmente, en Caracas, Maracaibo, Valencia y Barquisimeto, para exhibir no sólo películas venezolanas, sino también otras latinoamericanas y películas independientes de otros orígenes, lo cual permitiría acuerdos bilaterales con empresas de otros países (Colombia, México, Brasil, Argentina, Estados Unidos, etc.) para que esas empresas exhibieran a su vez películas venezolanas en los países respectivos. El mercado paralelo del videocasette se podría tocar simultáneamente. Además, por supuesto, de sistematizar las operaciones de venta en otros países, tanto para exhibición de sala como para exhibición por televisión, estableciendo lazos permanentes y aprovechando las experiencias previas y las que se fueran adquiriendo, minimizando al mismo tiempo la participación en festivales, muestras, mercados filmicos y similares, altamente costosa y con resultados insignificantes.

Esta tarea no parece para nada ilusoria ni imposible. Por el contrario, es perfectamente factible y realizable e inclusive hay en la ANAC muchas personas que podrían llevarla adelante con total eficacia. ¿Porqué una iniciativa como ésta no se ha puesto en práctica? La respuesta no es nada fácil, ya que habría que hurgar en regiones que soportan algunos comportamientos colectivos inexplicables desde un punto de vista racional. Se podría apuntar a una especie de bloqueo mental impuesto por lo acostumbrado, por los mecanismos existentes que siempre presentan resistencias al cambio; al desinterés de los realizadores-productores por ocuparse de la distribución-exhibición, ya que una vez terminada la película, en muchísimos casos, pareciera que a sus realizadores no les importara si la película circula o no; al patrón largamente dominante de recurrir al Estado-Padre para que resuelva todos los problemas.

Tal vez. Pero el hecho actual es que la situación política y económica del país hace que también en el cine sea necesario un cambio radical. Una de las vías que pudiera permitir—es una hipótesis—salir del pantanal actual, es la de crear mecanismos eficientes y propios de distribución y exhibición. Esto no descarta la lucha por la consecución de mecanismos financieros apropiados, indispensables en el caso del cine por su condición de industria cultural.

6°. Las vías alternas como la experiencia de FONCINE de ir a festivales, enviar personalidades simpatizantes con el gobierno, hacer propaganda, gastar mucho dinero en pasajes, viáticos y demás componentes de la fórmula aplicada ampliamente en Venezuela, de hacer rodar "semanas" de cine nacional, aquí y allá, recogiendo recortes de periódicos y fotografías para las oficinas de relaciones públicas, ha resultado en la pura nada (salvo cuantiosas sumas del tesoro nacional gastadas). Así mismo la costosa retórica sobre los Mercados Comunes Latinoamericanos, salvo para la publicidad y las fotos oficiales, no ha tenido ni tendrá un solo resultado concreto. Así que, de nuevo, nuestras almas suspendidas en la espera, le pedimos una pronta acción que nos libere. Este documento fue aprobado en la Asamblea Plenaria del 38 de Sanctuario de 1992. Lo autentican con sus firmas (tres firmas ilegibles)".

Sacudido por las emociones, Moctezuma cayó tendido largo a largo junto a la hoguera. El ruido de la caída hizo despertar a los asistentes de dirección que corrieron a socorrerlo. Uno de ellos sacó una serie de copias del sulfuroso documento en la Samsung de la produc-

tora y nos hizo llegar una, junto con la historia que reproducimos aquí. Hacemos constar que una vez revisados los porcentajes y las cifras podemos asegurar que el Informe Zimmerman-González Vidal maneja datos rigurosamente ciertos.

#### Por lo demás.

La situación de la actividad cinematográfica nacional en 1991 se caracterizó por un pantanoso estancamiento que parece prolongarse en 1992. El proyecto autocrático, anticultural y antinacional de la llamada Ley Especial de la Cinematografía Nacional elaborado por el cenáculo enquistado en FONCINE fue aprobado en primera discusión en la Cámara de Diputados y archivado en espera de otra coyuntura. En febrero del 91 el Presidente de la República creó la Comisión Asesora de Política Cinematográfica, integrada por Carlos Añez, Alberto Arvelo, Antonio Blanco Alea, Román Chabaud, Ildemaro Torres y Luis Guillermo Villegas, la cual en julio de ese año entregó un Informe donde se recomendaba eliminar los escasos aspectos positivos del Proyecto de Ley Especial e incluir medidas de acuerdo a las políticas neo-liberales del gobierno servirían para restablecer las libertades económicas en el campo cinematográfico, es decir, para dejar en plena libertad de acción al cerrado oligopolio de las dos empresas multinacionales de origen norteamericano, enemigas acérrimas de la producción nacional, que controlan cerca del 90% de la distribución y la exhibición comercial en las salas de cine de Venezuela y casi otro tanto del mercado del video y la exhibición televisiva.

Las contadas protestas contra el Informe Añez, incluyendo la de Román Chabaud, que fue el único miembro de la Comisión que se enfrentó a sus recomendaciones, cayeron en el vacío y, más aún, el mismo Informe cayó en el vacío. En el mismo hueco cayó el Proyecto de Ley Especial, a pesar del apoyo del MAS y con el alborozo de la MPAA, que festejó el éxito de su "aire-memoire" para el Presidente Pérez en contra del proyecto de Ley.

No cayeron en el hueco, pero sí entraron en la nada el Convenio de Integración Cinematográfica Iberoamericana, el Acuerdo Latinoamericano de Co-Producción y el Acuerdo para la Creación del Mercado Común Cinematográfico Latinoamericano, instrumentos legislativos todos aprobados por el Congreso en 1991, pero cuyo primer resultado concreto, a un año de su luz, todavía está por verse.

Tampoco cayó en el hueco FONCINE. Pero pasó a la nada a acompañar al Convenio y a los Acuerdos. Según declaraciones de su presidente, FONCINE recibió en 1991, 20 millones que alcanzaron "para cubrir holgadamente los gastos operativos" (léase sueldos, dietas, viáticos, etc.) "pero no le permitieron el apoyo al cine".

A pesar de esta situación muy parecida a la del país en general, los cineastas venezolanos presentaron siete estrenos en distribución comercial, cuyos resultados de público se muestran en el Cuadro N° 2. Hay que advertir que estas cifras, proporcionadas por la Dirección de Cinematografía del Ministerio de Fomento, son preliminares y pueden aumentar al consolidarse y complementarse la recolección de datos.

CUADRO N° 2. INGRESOS DE LAS PELÍCULAS VENEZOLANAS ESTRENADAS EN 1991 (En Bs.)

Título-Director	Caracas	Interior	Total
Entre golpes y boleros (John Dickinson)	223.835	S.I.	223.835
Un domingo feliz (Olegario Barrera)	311.495	S.I.	311.495
La otra ilusión (Róque Zambrano)	26.880	S.I.	26.880
Un sueño en el abismo (Oscar Lucien)	5.796.385	1.944.486	7.740.871
Señora Bolero (Marilda Vera)	677.390	131.780	809.170
Jericó (Luis Alberto Lamata)	3.418.580	S.I.	3.418.580
Disparen a matar (Carlos Azpúrua)	8.266.565	6.108.326	14.374.891
Totales	18.721.130	8.184.592	26.905.722

Notas: (1) S.I. es sin información. (2) Las cifras, que son preliminares, provienen del Ministerio de Fomento.

### TRES PELÍCULAS VENEZOLANAS SOBRE EL FILO DEL REALISMO

Implícita o explícita que haya sido, no es nueva la preocupación de nuestra revista por el realismo. En el último año, incluso, las discusiones al respecto se han replanteado en busca de una formulación teórica. Pero en este mundo contemporáneo, sumergido en la incertidumbre y hasta en una especie de estupefacción que se renueva cada día, tales intentos de (re)formulación retroceden al análisis contingente o, mejor dicho, (re) comienzan por el (re)conocimiento de nuevos objetos concretos en busca de una comprensión de sus vínculos con las ideas existentes o de su eventual exigencia de nuevas ideas. En esto, entre otras cosas, consiste el ejercicio crítico.

Nuestra revista sigue, pues, haciendo una crítica referida constantemente a unas confrontaciones teóricas del realismo. De ahí que, tan a menudo, se trabaje a partir de la discusión colectiva, y no sólo por un escepticismo democrático que, sin embargo, también nos habita. En el caso del cine venezolano, de tan especial importancia para nosotros, esta práctica es cada vez más frecuente.

Así, esta vez se han discutido tres de las más importantes (aunque por diferentes razones) películas venezolanas recientes: **Jericó**, **Disparen a Matar** y **Un sueño en el abismo**. Se ha discutido el valor del referente, o sea de la realidad significada, en una narración; el valor de

la coherencia en la estructura narrativa, como incidente en la representación de una realidad; la validez de una interrelación entre historia de los pueblos e historia espiritual del individuo. El resultado de estas discusiones, a veces lamentablemente reducidas a meras alusiones, son por ahora tres notas críticas más, que por lo menos contribuyen —pensamos— a identificar actitudes y rumbos del cine venezolano actual en relación con la realidad del país.

La redacción de este resultado ha sido confiada, para **Un sueño en el abismo** a Wilmer Rojas Buendía, para **Disparen a Matar** a Alfredo Roffé y para **Jericó** a Marjorie Miranda.



Disparen a matar: La voluntad de conectarse.

## DISPAREN A MATAR

La construcción de las primeras secuencias del filme de Carlos Azpúrua revela, con énfasis, sus virtudes y limitaciones. La secuencia anterior a los títulos está compuesta de tres grandes, largos movimientos de cámara, en los que la imagen se pasea por el ambiente creado por los grandes bloques de vivienda popular, escrutando y sugiriendo el inhóspito y despiadado entorno para la vida que crean. De izquierda a derecha, de arriba a abajo, de más lejos y de más cerca. Hasta quedarse con un grupo de muchachos que juegan chapa en la obscuridad y un solitario trabajador que regresa en la noche a su casa. La cámara se va con obrero hasta que es asaltado, robado y finalmente asesinado por los muchachos que lo han seguido. Sin embargo, este excepcional inicio, en el que los grandes planos generales albergan la hostilidad y la agresividad del medio y, casi en consecuencia, de sus habitantes, en una cierta anonimidad que transforma la situación en colectiva, remata con dos planos cerrados, un cuarto, de la víctima y del muchacho asesino, individualizando innecesariamente lo que era un patrón social, rompiendo la tensión estilística y debilitando sin razón la fuerza del planteamiento. La primera secuencia después de los títulos tiene el mismo problema, aunque en otra escala. También esta secuencia comienza con un vistosísimo movimiento de cámara que después de recorrer la redacción de un periódico se detiene en Santiago y Gabriela quienes sostienen un breve y chispeante diálogo, para luego seguir con Freddy hasta la puerta del jefe de redacción, Valero, donde espera Santiago para oír las observaciones sobre su reportaje; la cámara se detiene en los dos para irse con una secretaria que pasa frente a ella y se dirige al escritorio de Valero para servirle un café; Valero, ahora encuadrado, comienza a hablar. Y lo que sigue son 17 tomas en campo y contracampo, rigurosamente ortodoxas, en las que el diálogo lo dice todo, sobrando enteramente la imagen, que habría podido ser eliminada sin que se alterara para nada la informa-

ción semántica y estética que recibe el espectador. De nuevo, y es general en el filme, una cierta imposibilidad de pasar de un nivel a otro más complejo, más rico, más profundo, y al contrario, la reiterada inconsistencia con que son desaprovechadas las posibilidades que el mismo filme apunta, conduciéndolo más bien a una relativa degradación interna.

En teoría, y en la superficie, las líneas narrativas desarrollan una lucha contra el abuso del poder judicial, a través de la vía institucional y de la vía de los medios de comunicación de masas, demostrándose ambas inútiles y llevando a los protagonistas a una acción permanente que va más allá del caso individual que motiva el filme. Sin embargo, un tema que habría podido llevar a la consideración de los conflictos básicos de la sociedad venezolana se desarrolla por otros derroteros que no van más allá de la denuncia de situaciones alarmantes, ciertamente, pero que no están profundizadas hacia sus causas reales. La 'toma de conciencia' de la madre y del periodista, valiosas, no representan una transformación real de una concepción del mundo, con todos sus cambios axiológicos, manteniéndose en un nivel que sólo llega a un cambio de algunas actitudes y comportamientos, importantes sí, pero excesivamente superficiales.

La represión policial, uno de los motores del drama, casi no está matizada. (Este "casi" se repite indefinidamente). Hay algunos jefes policíacos que están en desacuerdo y lo dicen en una frase, y otro policía que sufre de remordimientos y confiesa, personaje con un poco más de desarrollo, que es una de las figuras documentísticas más interesantes del filme por su exploración—rápida—sobre superficies visuales bien concebidas por su capacidad de connotar generalidades. Pero los protagonistas 'malos' (el comandante, Castro Gil) están pintados a grandes brochazos estereotipados. La corrupción, la psicopatología, son grandes ruidos cuya fuente casi nunca se percibe. Hay una frase: "Los políticos necesitan una fuerza pública que los defiende, que los mantenga, y entonces tienen que aceptarnos (aceptar nuestra

corrupción, nuestra violencia)". Es cierto que la violencia, no la corrupción, está excelentemente pintada. La toma de los bloques en una operación paramilitar está ejemplarmente realizada, pero, de nuevo, se queda al nivel que no puede dejar de llamarse naturalista.

El doble papel de la prensa y de las instituciones como la fiscalía también está dado, casi. Los estereotipos esta vez son mucho menos evidentes y menos caracterizados en el lenguaje común y por ello su uso es menos efectivo. El estereotipo del viejo guerrillero de los 60, ahora transformado en sirvo de sus antiguos enemigos, no deja de representar una inútil polémica, con ciertos rasgos de quien toma desquite, pero el estereotipo del jefe de redacción a quien sólo le interesa el escándalo y la venta del periódico, no funciona sino en ciertos niveles intelectuales, e inclusive allí, por la torpeza de la representación, con resultados insignificantes. Así, la huelga del periódico, que habría podido desembocar en la desmitificación de la "libertad de expresión", que existe sólo para los propietarios de los medios, se presenta en el cuerpo del filme como una anécdota olvidable e intrascendente, que sólo sirve para consumir algunos minutos del necesario tiempo total de la película.

El submundo policial, que va más allá de la violencia inmediata y permite la operación de fuerzas parapoliciales para amedrentar, castigar, a quienes pudieran oponerse al permanente abuso de poder, está reiteradamente presentado en los numerosos ataques y palizas que reciben los familiares de la víctima y el periodista. En este sentido es efectivo, pero, otra vez, la proliferación de las situaciones se queda en la coyuntura inmediata. Otra vez, falta la dimensión profunda de la realidad venezolana.

Unas últimas observaciones sobre el despilfarro de tiempo fílmico en divertimentos innecesarios e inútiles: la demasiado larga historia de amor y dolor entre Santiago y su esposa, las escenas en el restaurante de lujo, en la agencia de modelos; la banalidad de la segunda historia de amor entre Santiago y la joven periodista. La ocasión perdida del documental que ésta prepara sobre el 27 de febrero, con unas imágenes poderosas y un texto inocuo, poeizante, verboso. La desaparición de grandes temas: el muchacho que mata por unos zapatos, presentado como un titular de última página de El Nacional, ignorando una problemática compleja, difícil y trágica, después de nombrarla.

Y con todo, un balance que tiene muchas cosas positivas. La mano del gran documentalista, que se percibe en las escenas filmadas en los bloques, en los cerros, en las calles. La denuncia frontal, valiente y arriesgada de la situación de violencia institucional contra la población civil inermes. La decidida voluntad de conectarse con una realidad propia y doliente, sin concesiones ideológicas edulcorantes. Una respetable capacidad de realización. Una posición absolutamente honesta, a pesar de las reservas expresadas, a la cual sólo hubiera podido pedírsele un mayor y más honroso tiempo de reflexión.

Alfredo Roffé

## JERICÓ

**"Y si me dicen loco no es por haber perdido la razón. Es por haber perdido todo, menos la razón..."**

Jericó narra la historia de un sacerdote (Santiago) quien, estando en América, es enviado a un viaje por el territorio con un grupo de conquistadores. Su misión era convertir almas para el servicio de Dios, mientras la de los otros era la de "conquistar", además del territorio, todo valor que encontrasen por el camino, para el servicio de la corona y para ellos mismos. Santiago descubrirá los verdaderos motivos de esa aventura, y que el verdadero espíritu a conquistar, en su caso, será el suyo propio.

Nos encontramos con un proceso de transformación espiritual que condena, en principio, la desmedida crueldad (y ambición) de la conquista, poniendo en tela de juicio los valores que ésta se escuda y mantiene (la religión, la corona) y luego, el propio valor de la religión y la cultura eurocéntricas.

Durante la primera parte del viaje, son dos las secuencias que Lamata escoge para enfocar el carácter de la conquista. Una, en la que el indígena atrapado decide hundirse los ojos y otra, cuando el grupo llega a un poblado, a cuyos habitantes masacra sin piedad. En la primera, Santiago narra en *off* (en la voz de su hermana) que "unas cuencas vacías fueron testigos de la sombra de su alma", el comienzo del temor y de la duda ante un contexto y un mundo que no se conoce y no se comprende, algo que en ese momento será válido tanto para Santiago como para el viejo indígena. En la otra, la muerte impone que acarreen El Alemán y su grupo de viaje, minimiza las intenciones (de Santiago) de "conquista de almas". El objetivo de la expedición es el oro, los indígenas carecen ante los conquistadores de valores humanos y, por ende, de un alma rescatable para el servicio de Dios.

La geografía será también parte influyente en el proceso de este viaje. Un territorio excesivo en sus elementos, que no se puede controlar y sobre el que no hay parámetros de reconocimiento, que va mellando la fortaleza—física y moral—de sus (ambiciosos) exploradores-conquistadores foráneos.

Lamata juega con un sentido simbólico de los elementos en relación con este punto, como la Biblia que cae al río y se pierde en su cauce para terminar en la orilla a los pies de un pequeño primate. O el viaje en círculo que llevan a cabo Gascaña, Santiago y los otros que, huyendo del alemán, se pierden en el territorio.

Esta geografía y sus habitantes son elementos protagónicos durante la segunda parte del viaje de Santiago, cuando es atrapado por los indígenas y pasa a convivir con ellos.

A partir de ese momento, Santiago comienza a experimentar una cotidianidad sin tiempo y pasa a ser testigo de una cultura que vive integrada en sus aspectos vitales esenciales, despojada de todo artificio. En un comienzo, Santiago intentará convertir a sus nuevos compañeros a su manera de ver el mundo: tratará de que aprendan su lengua, que escuchen su religión. Pero en ese contexto el elemento extraño es él, y será él y no ellos



quien, ante la fuerza de esa cotidianidad, irá transformando su pensamiento, su ideología y su vivir.

Durante esta parte en la que observamos el proceso de integración de Santiago a la comunidad indígena, Lamata mantiene una estudiada fidelidad a la vida y costumbres de dicha cultura, así como un cuidadoso uso del lenguaje, logrando una forma idiomática que respeta y generaliza el contexto indígena. Esto podría plantear una discusión sobre el carácter antropológico o no de todo el segmento, particularmente al considerar la (larga) secuencia de la cura del niño (que recuerda o emula parcialmente imágenes del documental de Manuel de Pedro La iniciación de un shamán). Sin embargo, los elementos tomados de dicha cultura para el filme trabajan en función del sentido de la ficción y la escena en cuestión se inserta con un ritmo y duración adecuados a su propósito, siendo ésta la acción que generará el enfrentamiento decisivo (sacerdote vs. shamán) al oponer dos maneras de encarar una situación límite: la enfermedad del niño. La interferencia del sacerdote determina una acción drástica del shamán, quien somete a Santiago a la prueba-experiencia del yopo. Ello traerá como consecuencia que éste se despoje finalmente de los restos de su propia cultura y credos, despojándose también, simbólicamente, de sus vestiduras y uniéndose a los demás, desnudo, durante la celebración de un baile alrededor del poste eje.

Paralelamente, veremos que el almen-dro sembrado por él (y regado por la hermana) antes de realizar el viaje, se ha secado. Juego de sutiles símbolos, anteriormente mencionado, que Lamata maneja con sobriedad en un filme de imágenes elocuentes, capaces de mantenerse con solidez en el marco del contexto indígena en su pausado devenir, con el apoyo sonoro de una lengua a la que el espectador no tiene acceso (al igual que Santiago por mucho tiempo). Por su parte, el recurso de la voz en off que pertenece a la hermana y parece narrar a partir

de un diario de Santiago —aunque esto no se sabe a ciencia cierta, lo podemos inferir—, introduce fragmentos del pensamiento y el proceso interior de Santiago en momentos claves, los cuales complementan y enriquecen el sentido de las imágenes, dándole además al personaje un sentido de trascendencia y de permanencia en el tiempo, más allá de su trágico final. Sin embargo, hay por lo menos un momento en que esta estructura parece desviarse. Se trata de la conexión que se establece entre Santiago y su hermana cuando ésta despierta sobresaltada de su sueño mientras aquél es atrapado por los indígenas, conexión que carece de mayor significación y sentido dentro de la historia, pues resulta más evocadora de lo sobrenatural que acorde con un paralelismo simbólico como del desarrollo-muerte del almen-dro que ella cuida, y el mismo proceso en la fe de Santiago.

Por otra parte, se construyen unos personajes bien ubicados: la hermana y el marido en su relación con Santiago, aún con su tono ligeramente declamatorio que aquí se siente bien; los tipos desarrollados en los otros personajes (el obispo, Gascaña, El Alemán...); y finalmente, el grupo de actores que interpretan a los indios demuestra un notable trabajo de expresión corporal, actitudes y lenguaje del grupo representado, que Lamata integra admirablemente. Es justamente Santiago quien resulta poco expresivo, algo uniforme y frío en sus aportes al personaje.

Jericó, discurso moral y cristiano, pero culturalmente, no religiosamente. Se condena un estilo de civilización (el desprecio por parte de Santiago de sus/nuestros propios valores) ante el descubrimiento y aprecio de otra cultura, otra perspectiva de vida. Esta tampoco se establece como un modelo, pero se expone su superioridad al modelo europeo, que sólo adquiere sentido a través de valores convenientemente creados. Para Santiago, este viaje significará el abandono del misticismo —aprendido en los libros—, a cambio de la glorificación de la

plenitud de la vida material, concreta y real, de la persona. **"Toda la verdad del mundo se encuentra sobre la piel de una mujer y la sonrisa fugaz de un hijo"**. Es la exposición de un proceso espiritual doloroso en el que Santiago no llega a ser como los indios, pero tampoco puede mantener su fidelidad hacia lo que él mismo ha representado. Mientras su amor a Dios permanece, lo que desaparece es la concepción de la religión y los principios de sumundo (momento en que el almen-dro es encontrado seco).

En la seguridad de lo que se cree porque se ha vivido y se ha hurgado en ese vivir, en la razón de ser y del hombre como ser espiritual y humano, Santiago acepta su destino último: **"...y en la oscuridad de mi encierro me queda la ilusión de un mundo diferente"**. Porque, finalmente, esa verdad le pertenece, es su mundo de razón al que sus cárceles no tienen acceso y no podrán destruir. Lacarajada final es su respuesta... **"Dios, aun te llamo aunque no me escuches. Jericó no ha caído. Jericó está en mi alma"**.

El cine venezolano ha podido ver en Jericó otro nivel de aproximación a la realidad. Es un filme que no hace concesiones a los usuales cálculos mercantiles (de público y taquilla) que han caracterizado o servido de directriz a buena parte de nuestra producción en los últimos años. Realizado con gran seriedad y sensibilidad en su querer decir, demuestra la necesidad auténtica de exponer un punto de vista cabal sobre un aspecto de la realidad totalmente ignorado hasta ahora entre nosotros.

Con Jericó, se entiende también que existe otra manera de hacer cine... y en la oscuridad de nuestras salas, se mantiene la ilusión por un cine diferente.

Marjorie Miranda

## UN SUEÑO EN EL ABISMO

**El Pico Referente.** Tres venezolanos (Ramón Blanco, Flor de María Boscán y Hans Schwarzer), durante mayo, junio y julio del '91, participaron en una expedición internacional al Broad Peak, situado en la cordillera de los Himalayas, de 8.047 metros de altura (801 metros menos que el Everest). Ya habían escalado en Los Andes de Ecuador, Perú y Argentina (Aconcagua incluido); Ramón Blanco, uno de ellos, se contaba entre los primeros venezolanos en escalar el Salto Angel.

Ahora formaban parte de un grupo de 19 montañistas de diversos países (Gran Bretaña, Emiratos Árabes, Noruega, Finlandia, etc.); Boscán era la médica del grupo. Habían recibido la invitación tres meses antes del ascenso; necesitaban unos dos millones de bolívares para unirse a la excursión. Renunciando al tráfico de estupefacientes como opción, reunieron la cantidad con el aporte de 27 empresas privadas: Agfa dio equipos; la Fundación Banco Consolidado, una pequeña suma que faltaba... y así sucesivamente. En estas escaladas, dependiendo del mal tiempo y del desgaste por el esfuerzo en la altura, se van montando campamentos a la vera de la montaña a medida que se sube, donde se dejan equipos de apoyo y se quedan miembros del grupo cuyas condiciones físicas les im-

piden seguir el ascenso. Sólo tres personas pisaron el metro 8.047; Ramón Blanco estaba entre ellos (estableciendo un récord de la persona de más edad que ha llegado a esa altura). No obstante, se considera que el logro fue de todos, porque el montañismo se fundamenta en la solidaridad, en el trabajo conjunto.

**Del Bolívar al Everest.** En una película del '91, dos jóvenes, Mel y Luisín, quieren escalar el Everest, el más alto pico de los Himalayas, de 8.848 metros de altura. Según el filme, sólo han llegado al Pico Bolívar, de algo más de 5.000 metros (y, de paso, bajan por teleférico). Son dos montañistas solitarios, individualistas. Al menos, no se revela que estén ligados a ningún grupo excursionista o trabajo en equipo. Reciben un permiso fantasmagórico de la Tierra de Nunca Jamás para escalar el pico más alto del mundo, cuyos fríos han provocado la amputación de dedos y pies enteros, y algunas respetables víctimas. Mel y Luisín piden financiamiento sólo a instituciones estatales o paraestatales: Ministerio de la Defensa o de la Juventud, etc. La empresa privada no existe como opción narrativa. Como en Venezuela el Estado es intervencionista y arruina las iniciativas privadas, juveniles y deportistas, les niegan todo apoyo a los valientes escaladores. Cuando por fin reciben un —único, ansiado— sí probable, pero para el año siguiente, Luisín sufre un ataque de incontinencia urinaria, decide que no puede esperar un año para descargar su vejiga y mea el escritorio de su posible benefactor.

Saltemos el frustrado concierto procesalado de un músico cuyo talento es opacado por las sustancias estupefacientes. Lleguemos directamente a cuando la indiferencia estatal lleva a Luisín, ya con la vejiga vacía, a una decisión trágica: participar en el negocio de narcotráfico de un amigo, cuyos manejos Luisín descubrió por casualidad. Un cargamento a Puerto Rico, ingerido y sin digerir, será su boleto al Everest. La negligencia estatal ha frustrado sus aspiraciones de libre-emprendario-montañista y lo ha llevado a la senda de la perdición moteada de polvos de cocaína. De la cima del Bolívar, con o sin teleférico, ha llegado al abismo del libre mercado de la droga. Tristemente, muere. Mel recita un poema que quiere ser estremecedor en su tumba. Luego, a punta de pistola, hace bañarse al amigo-narcotraficante en polvos blancos. Fin.

**Lógica interna y "gusto joven".** ¿Cómo se sostiene y, además, logra éxito de público, un filme que no se hace verosímil porque incurre en deliberadas simplificaciones y deformaciones de la realidad a que sin embargo permanentemente alude, pretendiendo incluso plantear una problemática de la sociedad en que nace? En una entrevista de Encuadre, Lucien dijo que su película no busca el realismo ni el naturalismo, que toda observación debe partir de su lógica interna. El problema es qué se entiende por lógica interna. Hasta la ficción más realista necesita su "lógica interna", sujeta a convenciones narrativas sobre lo que resulta realista o natural, y propone su propio mundo, que debe ser coherente consigo mismo y comprendido por el espectador a partir de las comparaciones hechas con el mundo real. Si dos perso-

Jericó: Dios ha muerto, pero Jericó no ha caído.





najes van a escalar el Everest, una serie de datos ya conforman toda una situación reconocible, a partir de la cual se construye la ficción: un escalador no sube al Everest parado de manos o caminando hacia atrás, por ejemplo (si así fuera, también habría que aclarar si el pico alcanza 8.848 metros de altura o de profundidad).

¿Qué justifica narrativamente, por ejemplo, que Luisín mee su única posible esperanza, cuando la historia nos ha mostrado y demostrado su ardiente deseo de hacer su escalada? En la vida es una metida de pata, por lo menos; en la película, un chiste irreverente mal encajado. La hechura de las cartas se resuelve en una sola secuencia, tan larga que, aparentemente dividida por un almuerzo y la madre de Luisín quejándose del padre, se tarda en comprender que no son dos. Luego, de golpe, han recibido todas las cartas y Luisín las lee una y otra vez a la orilla de la playa, con una botella de ron—signo incipiente de su trágico destino—en la mano. ¿Sólo un rechazo resuelto en una flaca secuencia frustra a éstos esforzados escaladores? Ramón Blanco diría: Esos son unos flojos; no saben esperar. Los personajes enuncian verbalmente su impaciencia y contratiempos. Pero la narración establece de un modo muy débil sus esfuerzos de entrenamiento (unos pocos picos bajos, una vez el Bolívar, un breve ejercicio en La Previsora) combinados con la insistencia en buscar financiamiento, su progresiva frustración: en ningún momento se siente que el viaje al Everest deje de ser una posibilidad por el resto de sus vidas.

Por otra parte, algunos personajes y escenas lucen "puestos" más por necesidad moral que narrativa. En un corte a la madre de Luisín, sin que venga a cuento, ésta oye noticias radiofónicas sobre narcotraficantes apresados. El plano parece insertado para subrayar un aviso moral, ya que no se conecta, "lógicamente", con el resto de la historia. La novia de Mel aparece, además de por sus dignas caderas (único contorno bien dibujado del personaje), para relatar un cuento de un abuelo que solía navegar ríos crecidos y demostrar la bajeza a la que llega el padre de Mel, ex-guerrillero y alcohólico: otro drogadicto moral.

Tulio Hernández, en su entrevista con Lucien, señala la "puerilidad del motivo" que impulsa la narración. Y con razón, porque si se acepta que el tema principal de la película es la forma en que una sociedad frustra las sanas ambiciones de la juventud, entonces un motivo tan poco problemático para la sociedad en que viven los personajes, es un motor débil para impulsar un conflicto de peso en esa sociedad. Fueron apenas dos jóvenes que no supieron esperar un año, no un foco de conflictividad ni problematización de la sociedad en que viven (como Lucien, aparentemente, quiere hacernos creer).

No obstante, *Un sueño en el abismo* caló en el público. Permítasenos plantear una hipótesis del por qué: la película supo dirigirse no al gusto de un público joven, sino al que la publicidad y los medios masivos han consagrado como un "gusto joven" y atractivo. Ello explicaría el tono "cool" de la iluminación del que habla Tulio Hernández en *Encuadre*. También, la presencia y caderas de

Sonya Smith a pesar del escaso desarrollo de su personaje. Quizás por ello, cuando Mel sopla y vuela la cocaína que Gerardo, el músico, tiene sobre su máquina de Pinball, no se muestra esa acción principal, sino que se toma el trasero aeróbico de la novia de Gerardo en primer plano y la acción en el fondo (y uno, por supuesto, tarda en comprender lo que sucedió, si es que lo hace). Tal vez a eso se deban las locaciones "cruzadas": cuando el padre de Mel intenta violar a la novia de éste, ella sale de la casa, y el uso del montaje parece indicar que cruza la calle y cae inmediatamente en el Cubo Negro. Pero más tarde, cuando el padre de Mel sale de la misma casa y choca el carro contra un árbol, sólo se observa una tranquila zona residencial. En el primer caso, parecía necesitarse una locación "atractiva"; en el segundo, un árbol para chocar el carro.

Un sueño en el abismo, pues, está atravesado por estos y otros baches e irregularidades. Habla sobre un mundo que desconoce y al que desdibuja en contornos románticos: los montañistas. Plantea un conflicto débil que no desarrolla ninguna fuerza: el sueño y la dificultad inmediata de subir al Everest. Parece invocar un terreno de conflictividad social y termina plegándose a discursos morales: el Estado venezolano frustra las iniciativas jóvenes; ello los conduce a la droga y la perdición. Y envuelve todo en imágenes y figuras atractivas, evocadoras de cierto "gusto joven" creado por la publicidad. Pero se queda más acá de sus ambiciones, y ni siquiera llega a asomarse al abismo de la mediocridad y frustraciones que pretendía dibujar.

Wilmer Rojas Buendía

**DISPAREN A MATAR.** Venezuela, 1991. Dir.: CARLOS AZPÚRUA. Prod.: H.C. Azpúrua; Donald Myerston (ejec.); Consuelo Delgado (jefe); para Caralincine con financ. parcial de FONCINE; coprod.: Adolfo López Sojo, Sociedad Estatal Quinto Centenario, Televisión Española TVE; auspicio de: CONAC, Alcaldía de Caracas, Gob. del Edo. Anzoátegui, Gob. del Edo. Sur, Seguros Nuevo Mundo, Causa R. Guión: David Suárez. Fot.: Adriano Moreno; 2° cám. Cheo González. Escen.: Giovanni Zebelin, Milton Crespo; Abraham Bucca (real). Dir. art.: Gilberto Pulido. Mús.: Waldemar D'Lima; ejecutantes: Frank Di Polo (viola), Luis Romero (teclado), Juan Mendoza (percus.), Maigualda Ocaña (voz). Son.: Carlos Bolívar; Orlando Andersen (mezcla). Mont.: Sergio Curiel. Compag.: Rosemilla Jacko. Ef. ópt.: Jorge Jacko. Cast.: Luis Castillo. As. dir.: Diego de la Texera, John Petrizelli, Mireya Guanipa, Armando Valero. Foto fija: Rafael Salvatore. Maquill.: María Elena del Toro, Johnny Menher. Vest.: Patricia Busquets. Dis. gráf. y tit.: Fandango Estudios. Int.: Amalia Pérez Díaz, Jean Carlo Simancas, Daniel Alvarado, Flor Núñez, Miguel Ángel Landa, Héctor Mayerston, Víctor Cuica, Dora Mazzone, Tito Aponete, Julio Mujica, Juan Galeno, William Mujica, Juan Carlos Gardie, Antonieta Colón, Isabel Hungria, Otilia Docasos, Enrique Oliveros, Cecilia Bellorín, Judith Cegarra, Héctor Campobello, Isabel Palacios, Zoed Eligon.

**JERICO.** Venezuela, 1990. Dir.: LUIS ALBERTO LAMATA. Prod.: L. A. Lamata (ejec.); Omar Mesones (jefe); Pedro Martí, Juan Lamata (asoc.); para Thalia Producciones, con financ. parcial de FONCINE. Guión: L. A. Lamata. Fot.: Andrés Agustí; Carlos Tovar (cám.). Mont. y Son.: Mario Nazoa; Lucía Lamanna (as. mont.); Acado Dehesa (mezcla). Mús.: Federico Gattorno; Víctor Castillo (co-orquestración). Dir. Art.: Marietta

Perroni. Escen.: Aureliano Alfonso. Vest.: Sheila Massiah. Ef. esp.: Jean Marc. Maquill.: Chacha Zamora, Rumaire Murphy. Ases. antropóloga: Diana Vilera. As. dir.: Elizabeth Amiel, Rafael Straga, María Teresa Calderón. Script.: Vicky Machado. Foto fija: Julio Azpúrua. Int.: Cosme Cortázar, Francis Rueda, Doris Díaz, Alexander Milic, Luis Pardi, Armando Gotta, Gonzalo Cubero, Xenay Santana, Héctor Clotet, Yajaira Salazar, Amílcar Marcano, Wilfredo Cisneros, Luis Alberto de Mozos, Fanny Pérez, Diego Sadat, Alfredo Gerardi, Azael Pérez, Jesús Valdez, Enrique Dorante, Denis Yazawa, Maribel Vázquez, Noel Llovera, Henry Moreno, José M. Santobuono, Andrés Betancourt, Carlos Miranda, Sebastián Espinoza, Amanda Rojas, Blas Pascual, Raimundo Mijares, Gorce Cortázar, Daniel Fervenza, Ignacio Barrera, Alejandro Sánchez, Omar Mondejar, Jamad Maranhatha, Vicente Hernández, Tito Machuca y Comunidad Kariña del Edo. Monagas.

**UNSUEÑO EN EL ABISMO.** Venezuela, 1991. Dir.: OSCAR LUCIEN. Prod.: Antonio Llerandi (ejec.); Marco Antonio Pérez (jefe) para Lucien Films en coprod. con Bolívar Films; con financ. parcial de FONCINE y Corpoindustria y con el auspicio de la Alcaldía de Caracas. Guión: Rodolfo Santana, O. Lucien, Carlos Oteiza sobre arg. de R. Santana. Fot.: Hernán Toro. Mús.: Vinicio Adames. Dir. art.: Gerald Römer. Son.: Edgar Torres. Mont.: Sergio Curiel. As. Dir.: Eduardo Morreo. Int.: Erich Wildpret, Frank Spano, Sonya Smith, Karl Hoffmann, Luis Fernández, Guillermo Feo, Anna Montefuego, Petunia Paredes, Dalila Colombo, Vilma Ramia, Anibal Grunn, Pedro del Llano, Hyllesse Rodríguez.

## JFK

La temática del cine de Oliver Stone se ha movido principalmente en un terreno político en el cual predomina la conciencia del protagonismo estadounidense en la escena mundial, con zambullidas más o menos profundas en la problemática individual del ciudadano común inevitablemente situado en ese terreno. Los resultados han sido algo desiguales, algo ambiguos, pero siempre algo inquietantes. El mayor mérito de Stone ha sido el de ir directo al grano, cualquiera que fuera el alcance o el tino de su propuesta.

Frank Hernández, Oscar Lucien, Erich Wildpret: Rodaje de *Un sueño en el abismo*.





Señora Bolero: Un discreto público.

embargo, disminuir la importancia de JFK con esta observación, no sólo porque Stone demostró—con *Salvador*—que ésta no es una de sus astucias, o porque el asesinato de Kennedy resonó en su vidas cuando era sólo un niño, sino sobre todo porque la situación por la cual las investigaciones fueron manipuladas y abortadas permanece políticamente la misma, y las instancias gubernamentales mantienen la misma voluntad de silencio que impide, justamente, el ingreso a la historia de esos hechos. Más aún, porque la reacción de la que se insiste en llamar "opinión pública"—siendo como es, simplemente, la voz de los *media*—ha sido violenta o ácidamente adversa. Por ejemplo, el prestigioso Richard Corliss del *Time* (guía y orientador, gracias a la perfecta difusión mundial de ese semanario, de un ejército de críticos de todos los países) cita a un columnista del periódico *Times*, quien define las afirmaciones contenidas en *JFK* como "paranoicas y fantásticas". El mismo Corliss, en un discurso bastante neurótico, mientras se baba por las virtudes formales de *JFK*, se desvive por poner de relieve los puntos flacos de la demostración, se afana por señalar las deformaciones "románticas" que Stone hace de Kennedy y los demás personajes, así como por revivir las tristes ironías que los "patriotas" aplicaban a los "liberales" en los buenos tiempos de guerra. Y, finalmente, desnudas su sensible corazón cuando, después de reconocer que la reclamación por la reapertura del expediente de 1964 es el aspecto más "responsable" de *JFK*, afirma que eso sería "reabrir una herida nacional", lo cual no significaría nada para la "megalomanía y los sentimientos machistas" de Stone.

Nos detuvimos tanto en el artículo de Corliss porque ayuda, creemos, a entender el sentido político de *JFK* y también su importancia. En este sentido "interno" (de Estados Unidos), es necesario añadir que la voz de la "opinión pública" no representa para nada a la población de ese país, no tanto porque ésta acudió masivamente a ver la película (Corliss *dixit*), sino porque en su enorme mayoría nunca creyó en la decisión de la Comi-

sión Warren (Corliss *dixit*). Y el conjunto de estas consideraciones permite reiterar que, en una nación todavía dividida ante el asesinato de Kennedy y a propósito de un hecho que hoy el propio Congreso de Estados Unidos admite no estar todavía esclarecido, el discurso de Stone no es histórico sino político.

La madeja de acontecimientos que comprende *JFK* era difícil de organizar. Sólo el nivel literal de su fuente principal—el libro de Garrison—comportaba dos líneas temporales: el proceso de la averiguación judicial de la procuraduría y la reconstrucción de los hechos que esa averiguación descubre. No sabemos si se debe al libro la descripción de la experiencia personal de Jim Garrison, pero también ésta es acometida, desde antes de que ocurra el asesinato, permitiendo así la narración de cómo éste fue vivido por la población a través de los medios de comunicación. A ello se agregan testimonios extrajudiciales como el de Jack Martin (Jack Lemmon)—con el cual se inicia la película—, el de la muchacha que un grupo de conspiradores lanza del carro, o el otro, fundamental, del militar retirado (Donald Sutherland). Este conjunto incorpora, como dijimos, los materiales documentales recopilados—películas de aficionados, noticieros, programas de televisión y fotos fijas— a los cuales nos parece que Stone ha agregado otros que simulan serlo.

Todos esos niveles temporales y formales se alternan construyendo un discurso puramente mental: lo narrativo aparece en él totalmente trastocado. A esta concepción contribuye sensiblemente la importancia de los diálogos, que en su mayoría son informativos y explicativos, como corresponde al desarrollo de una averiguación judicial. Pero no siempre la línea expositiva responde a un seguimiento de la investigación. Valgan dos ejemplos: uno, el comienzo de la película nos arroja la violencia del ataque de Guy Banister (Ed Asner) a Jack Martin, cuya explicación tendremos sólo paulatinamente, en escenas posteriores; dos, el montaje de los materiales documentales es con más frecuencia efectista que demostrativo. En el primer caso es-

tamos frente a la doble advertencia de que lo que vamos a ver a partir de allí será estremecedor, y sobre todo, que el malo de la partida no será Oswald, cierto y único asesino de Kennedy según la Comisión Warren. En el segundo, se nos declara una y otra vez que el asunto es algo *real*, ocurrido realmente y *realmente* horrible. Es más: en el primer caso el desarrollo posterior se acumulará para centrar la carga de la culpa en el fanatismo anticomunista; en el segundo, se logrará impedirle al espectador estadounidense olvidar que se está hablando de un asunto que le pertenece, lo implica y le debe doler.

Estas opciones formales pueden ser discutidas. Contribuyen a la fatiga de un espectador ya obligado a prestar atención a un volumen descomunal de información verbal (lo cual llega al límite de lo soportable para el espectador extranjero condenado a leer los subtítulos). Contribuyen también a que la madeja no quede totalmente desenredada (pero esto redunda en la evidencia de que así es, *en efecto*). No obstante, estas opciones son las que califican *JFK* como una película política en sentido provocador. Si se hubiera construido a la manera de Sidney Lumet sería un relato riguroso, basado en un mecanismo inobjetable de causa-efecto y en una perspectiva histórica. Pero ¿podía hacerse eso con un grupo de indicios? ¿Es acaso disponible, sobre el asesinato de Kennedy, algo más que un grupo de indicios? Y, sobre todo, ¿era conveniente hacer sentir aquel ya lejano acontecimiento como "histórico"? Esto hubiera sido llover sobre mojado: es justamente contra el sentimiento de que el asunto Kennedy pertenezca al pasado que se alza la película, y lo hace con éxito. Tanto es así que (Corliss *dixit*) en el interior mismo del sistema político de Estados Unidos ya han aparecido peticiones de reabrir el expediente.

Por otra parte, la construcción de *JFK* es aun más compleja de lo que estos ejemplos indican. Cada paso de la investigación tiene una o más evocación correla-

tiva a partir de los personajes de los testigos o de los indicados, de manera que los *flashbacks* son parte íntima, constitucional, de ese discurso mental a que aludimos, dejando de ser literales "vueltas al pasado" para funcionar como discusión del presente. Deben añadirse además algunas otras observaciones, entre las que se puedan hacer a raíz de una sola y ya lejana visión de la película. Hay en ella secuencias realmente excelentes en la recreación de ambientes y situaciones, como la del bar donde el procurador Garrison (Kevin Costner) es sorprendido por la noticia televisiva del tiroteo, las de las reuniones de conspiradores, en especial las muy escabrosas con los contrarrevolucionarios cubanos, o de la fiesta homosexual. Excelente es también la construcción de muchos personajes, en especial la del agente de la CIA (Ed Asner), de Lee Harvey Oswald (Gary Oldman), del "prostituto" (Kevin Bacon) y, obviamente, del señor X, el militar retirado en cuyo papel Sutherland rivaliza con tantas interpretaciones parecidas de Max Von Sydow. No hay dudas de que el personaje del "señor X" ha pasado hace tiempo a ser un estereotipo, pero singularmente disponible a las reelaboraciones creativas.

En cambio, algo anda mal con el espacio concedido a la vida privada de Garrison. En sí, este último tolera bien la interpretación de Costner porque Costner se parece, en general, a un honesto procurador distrital. Pero aquí sí que el estereotipo estadounidense, ya antiquísimo, del probo padre de familia, servidor de la patria y defensor de la justicia, es más que un comodín cinematográfico; es la coartada misma de cualquier hombre público. Por ejemplo, Stone tiene un verdadero resbalón hacia ese estereotipo en medio de uno de los resúmenes documentales que presenta a un ritmo cada vez más vertiginoso, apostando al efecto mismo hepidérmico donde la posibilidad de dar espacio a la reflexión hubiera podido ser más importante. Nos referimos a un momento en el cual detiene la

Stone en la oposición militante. *JFK*.





## Autoconmemoración

El año pasado, más o menos por esta fecha, hubiera debido salir el Número 23 de Cine-oja. Una serie de accidentes en su mayoría sentimentales fue magnificada gracias a la intervención imponderable de Madre Naturaleza quien, bajo la humilde y bucólica apariencia de la bien conocida brisa del Valle de Caracas, se llevó por las faldas del Avila, en forma intercalada, un tercio de los originales del Número 23. El proceso de reconstrucción de la hermosa obra se prolongó hasta alcanzar la intemporalidad proverbial del Noviembre Negro de la Industria gráfica: el sereno Año Venezolano de 1991 había pasado.

Para que la multitud de nuestros lectores sufran aún más de lo que han sufrido sin su principal alimento espiritual, evocamos aquí, algo conmovidos, lo que se perdieron:

- \* Un editorial histórico-analítico contra la ley autocrática de cine, de cuyo contenido, no obstante, podrán disfrutar, en un futuro no lejano, a través de otro editorial histórico-analítico revisado y comentado.
- \* Dos críticas de R. Azuaga: una, de Despertares (Awakenings, 1990, P. Marshall), bastante cáustica; otra, de Cyrano de Bergerac (1990, J.-P. Rappeneau), bastante teatral.
- \* Dos de M.G. Colmenares: la de Un sueño en el abismo (1990, O. Lucien), ya remalturada en este N. 24, y la ácida política de Danza con lobos (1990, K. Costner).
- \* Dos de H. Concarí: una que explicaba la diferen-



El silencio de los inocentes.

cia inconciliable entre una ciudad llamada Havana (1990, S. Pollack) y otra llamada La Habana; la segunda, de El silencio de los inocentes (The Silence of the Lambs, 1990, J. Demme), exquisitamente cinéfila y objeto inevitable de una rigurosamente afilada contranota de A. Roffé.

- \* Una crítica de El Padrino III (The Godfather Part III, 1990, F. F. Coppola), por la experta en Mafia, por oriundez y posible implicación, A. Marroso.
- \* Otra, de M. Miranda, dedicada con erudición y ecuanimidad a Matrimonio por conveniencia (Green Card, 1990, P. Weir).

\* Por último (en estricto orden alfabético), se encargaba A. Roffé de Matador (1986, P. Almodóvar), con consecuencias previsibles y también imprevisibles, así como de la rigurosamente afilada contranota sobre El silencio de los inocentes (V. más arriba \* H. Concarí).

Para los fanáticos de Cine-oja están disponibles copias fotostáticas del Número 23 (sin ilustraciones) al precio de US\$ 2,00.

cámara más de la cuenta sobre la famosa foto de Jacqueline y su pequeño hijo en el entierro de Kennedy. Los mensajes son dos: el hombre público es "un padre de familia como uno", y "ese hombre hizo algo irregular, pero es un padre de familia como uno". Así, se le pueden perdonar hasta lo (supuesto) rojillo a Kennedy, las malcriadeces a Garrison y la escopeta de doble cañón al pionero del Oeste. Con Garrison, el pobre Stone trata de limitar el mecanismo de este significativo estereotipo dedicándole poco metraje y banalizando al máximo. Pero para neutralizarlo hacía falta una de estas dos alternativas: hacerlo lo más profundo y complejo posible (método Sidney Lumet) o colocarlo a la distancia máxima como no pertinente (método Francesco Rosi). La solución de Stone se revela así como una pérdida de tiempo que deja la cuestión intacta aburriendo (con Sissi Spacek y todo) el espectador.

Last but not least, la decisión de recurrir a varias fuentes y empalmarlas a su antojo le permite a Oliver Stone introducir al mencionado señor X. Dejemos que el Time (February 3, 1992, N° 5, p. 43) nos siga ayudando: "X" está basado en un antiguo coronel de aviación llamado

Fletcher Prouty, quien fue director de operaciones especiales en el Pentágono a comienzos de la década del 60 y es ahora un destacado teórico de la tesis de la conspiración. 'General Y' está basado en el general Edward Lansdale, celebrado oficial de la CIA que llevó adelante el programa "Operación Mongoose" para derrocar a Castro y luego sirvió en Vietnam. -Kennedy confió a ciertos senadores adversos a la guerra que planeaba el retiro de Vietnam si resultaba reelecto, pero públicamente proclamó su oposición a la retirada. En octubre de 1963 firmó un Memorandum de Acción de Seguridad Nacional -NSAM 263- que ordenaba el retiro de 1.000 de los aproximadamente 16.000 'asesores' militares de Estados Unidos. -Después del asesinato, Lyndon Johnson dejó que marchara el retiro de los 1.000 hombres, pero éste fue diluido de manera que implicara principalmente a individuos aislados mediante rotación, en lugar de afectar unidades de combate completas. Pocos días después de asumir el cargo, firmó otro memorandum de acción -NSAM 273- más duro de lo que hubiera podido ser una versión

Kennedy: permitía aumentar la extensión de las acciones militares contra Vietnam del Norte. Nadie se ha presentado, sin embargo, ofreciendo algún conocimiento directo de una conspiración militar o de la CIA". Este texto tan informativo como delicioso (desde el punto de vista semiótico) permite ver sin demasiado esfuerzo deductivo que lo que a un espectador latinoamericano medio puede parecer un simple toque de misterio propio del arte cinematográfico de divertir, para un estadounidense medio es un preciso recordatorio. El discurso del señor X, retomado en la oratoria de Garrison al final del proceso, no es fantástico ni probatorio: es una posición que se funda tanto en hechos como en una lógica política. No será creído por los partidarios de la misión policíaca de Estados Unidos en el mundo, pero lo será por quienes piensan que los intereses económicos son inseparables de las grandes guerras. La inclusión de ese testimonio en JFK encarece, por tanto, el carácter político de la película.

No estamos tratando de decir que el planteamiento de Stone responda a una doctrina política determinada. JFK no

transmite sino oposiciones: a la política militarista de Estados Unidos, al fanatismo anticomunista, a la hipocresía de la indiferencia política. Lo que pasa es que hoy en día estas oposiciones conforman probablemente la posición política más avanzada, y no sólo en Estados Unidos. No deja de tener gracia el hecho de que, irónicamente, Stone reciba hoy los mismos calificativos despectivos que hace veinte años se reservaban a los igualmente "paranoicos" comunistas y que su algo escandaloso discurso de hoy coincida exactamente con el que aquellos repetían.

Ambretta Marroso

JFK, Estados Unidos, 1991. Dir.: OLIVER STONE. Prod.: A. Kitman Ho, O. Stone; Clayton Townsend (co-prod.); Joseph Reidy (asoc.); Arnon Milchan (ej.); para Warner Bros. asociada con Le Studio Canal Plus / Regency Enterprises / Alcor Films. Guión: O. Stone, Zachary Sklar, basados en los libros "Trail of the Assassins" de Jim Garrison y "Crossfire: The Plot That Killed Kennedy" de Jim Marrs. Fot.: Robert Richardson. Mont.: Joe Hutshing, Philip Sciala. Dis. prod.: Victor Kempster. Dir. art.: Derek R. Hill, Alan R. Tomkins. Mús.: John Williams; extractos del "Concierto N° 2 para cuerno y orquesta" de W. A. Mozart. Vest.: Marlene Stewart. Maqui-



Cómo destruir una película nacional, el lanzamiento de *Un domingo feliz*.

II. clave: Ron Berkeley. Ef. esp.: FXSmith. Tit. y ef. ópt.: Pacific Title. Son.: Wylie Stateman, Michael D. Wilhoit (superv. mezcla). Coord. invest.: Jane Rusconi. Coord. dobles: Webster Whinery. Loc.: Martin Sheen. Int.: Kevin Costner, Gary Oldman, Sissy Spacek, Tommy Lee Jones, Laurie Metcalf, Michael Rooker, Jay O. Sanders, Ed Asner, Jack Lemmon, Vincent D'Onofrio, Donald Sutherland, Beata Pozniak, Joe Pesci, Walter Matthau, Tomas Milian, John Candy, Kevin Bacon, Jim Garrison (como Earl Warren), Brian Doyle-Murray.

## CABO DE MIEDO

### I. "Cabo de miedo" y las tendencias actuales del cine estadounidense

A partir de los años 80 el cine perdió su importancia como referencia principal de la cultura contemporánea, en parte porque actualmente es casi imposible hablar de una "referencia principal de la cultura", es decir, de una manifestación cultural que exprese cabalmente y por sí misma todo el pensamiento de una época, y en parte porque ha dejado de ser un vehículo para expresar preocupaciones sobre los principales problemas que nos plantea el hecho de ser miembros de una sociedad concreta, gracias a la casi total desaparición del cine como manifestación cultural independiente de los mecanismos de la industria cultural tal como la conocemos hoy en día. Y si el cine de autor, con sus muy pocas y honrosas excepciones, no es ni la sombra de lo que fue en los años 60 y 70, el cine industrial estadounidense desde un tufo nauseabundo difícil de soportar, gracias a la influencia de Spielberg, Lucas, Stallone, Levinson, Demme y otros similares.

Entre las fórmulas y estereotipos que pululan actualmente en las pantallas, hemos detectado hace poco un tipo de personaje que podríamos definir así: Loco malvado psicópata que supera a sus opositores-víctimas en todos los campos gracias a su inteligencia superior y su sorprendente capacidad física. Esta descripción capta los rasgos esenciales del personaje del Dr. Hannibal Lecter en *El silencio de los inocentes* (1991, Jonathan Demme) y también los de Max Cady, en el film que nos ocupa. *Cabo de miedo*, de Martin Scorsese. En ambos personajes esa inteligencia que bordea la

genialidad es tomada como un valor absoluto, prevaleciendo en el juicio del espectador sobre todas las consideraciones que sus personalidades patológicas y sus acciones puedan generar. La avalancha de premios Oscar obtenida por el primer film nos hace temer la consolidación definitiva de este personaje y su aparición en cientos de películas por venir. Es curioso que el premio Oscar, caracterizado por su tradición melodramática y patriótica, haya dado este viraje terrorífico hacia la maldad y la psicosis refinadas por una inteligencia superior. Por los momentos, Demme ya está dirigiendo la continuación de su premiada película, con sus premiados actores de la primera parte.

Scorsese es un autor de personalidad muy fuerte, que ha puesto el dedo donde duele a lo largo de toda su carrera, detectando aquí y allá puntos críticos para la sociedad y la cultura norteamericanas, rompiendo mitos, golpeando al espectador, y articulando un punto de vista muy suyo, bastante ambiguo a veces, y muy enraizado en su tradición de italo-americano, con todas las implicaciones católicas del caso. *Cabo de miedo* contiene muchos de los temas y motivos presentes en su obra, pero también, y a diferencia de sus mejores películas, se inserta en la corriente dominante del cine industrial estadounidense. Por el momento, nos centraremos en esta última relación.

En primer lugar, recordemos que *Cabo de miedo* es una versión de la película del mismo nombre, dirigida por J. Lee Thompson en 1962, con Gregory Peck, Robert Mitchum, Polly Bergen y Martin Balsam en los roles protagónicos. De manera que Scorsese juega a "hacer de nuevo aquella película hollywoodense que tanto gustó en su momento", algo muy en boga en la industria cinematográfica del país del norte (devoradora incesante de sus propios productos, según varias modalidades, como las "citas" o referencias a obras anteriores, el remake, la utilización de fórmulas supercodificadas, la utilización de actores asociados fuertemente a un personaje determinado, etc.). Además, tres de los actores principales de la primera tienen pequeñas apariciones en la segunda: Gregory Peck como el abogado Lee Heller, Robert Mitchum como policía y Martin Balsam como juez. La música en la película de Scorsese es también una versión

de la partitura de la de Thompson, original de Bernard Herrmann. Si bien no hemos visto la película de 1962, podemos suponer que se trataba de un film de suspenso. Scorsese lleva las cosas por otro lado, transformándola en una película de terror, inscrita en la tendencia muy actualmente posmoderna, que en el mejor de los casos ironiza sobre material pre-existente (películas concretas o géneros), y en el peor usa las referencias en un interminable juego de espejos; divertidísimo para el cinéfilo actual, que satisface su ego reconociendo de donde proviene cada cosa, sin preocuparse por analizar, aunque no sea más que superficialmente, el funcionamiento de tales referencias como operaciones culturales. Scorsese remite a películas recientes, como en el brutal ataque a la amiga de Bowden, con mordisco y todo, que fácilmente nos recuerda al Dr. Lecter de *El silencio de los inocentes*. Hay varias citas de Hitchcock, como en el asesinato del detective por Cady disfrazado de mujer, rememoración de *Psicosis*. Cady resurgiendo de los pantanos una y otra vez, desfigurado por las quemaduras, es lo más parecido al monstruo de la Laguna Negra después de *El monstruo de la Laguna Negra*. La indestructibilidad de Cady lo transforma en *Terminator III*: todos los intentos por neutralizarlo son inútiles.

También el tratamiento de la violencia merece especial atención. Aunque el personaje de Cady parece un tanto desmesurado desde el principio, a las primeras de cambio las acciones se desarrollan dentro de los límites de la verosimilitud. Pero, desde la golpiza con tubos y cadenas contratada por Bowden, esa verosimilitud se va al cuerno a medida que lo importante pasa a ser asustar al espectador cada vez más y más. Así llegamos al final, de características grotescas, donde Cady no termina de morir y el tratamiento de la escena nos sugiere que, incluso después de muerto, podría resurgir una penúltima vez de las aguas.

Un aspecto que, unido a lo mencionado anteriormente, nos hace pensar que se trata de una película hecha en clave de broma, es el tratamiento fílmico. Este pasa de un extremo como el montaje rápido, en conjunción con los zoom in y zoom back, dejando muchas veces el final de las escenas para ser completado por el espectador, a su opuesto, es decir, el alargamiento infinito de una situación para aumentar el suspenso creado. El primer caso predomina en la primera parte de la película, cuando el asedio está comenzando, y el mejor ejemplo de este tratamiento está en la secuencia donde Leigh llama a Bowden para avisarle que el perro ha sido envenenado. El segmento se inicia en la oficina, cuando Bowden conversa con su colega. La secretaria le informa sobre la llamada, que él inicialmente no desea atender hasta cuando le informan que parece ser urgente; él toma el teléfono —zoom y corte— paso a Bowden en su carro —zoom y corte—, mientras comenzamos a oír el relato de Leigh—, y finalmente, Leigh cuenta lo sucedido a Bowden en la casa. La sensación de dinamismo en el montaje es reforzada por el efecto sonoro, como de un cuerpo sólido cortando el aire, que acompaña cada transición. El segundo caso se da en la seducción de Danny por Cady en el

teatro del colegio. Scorsese realiza aquí un magistral trabajo, construyendo la escena con una sutileza que permite al espectador seguir el proceso de Danny, quien vive desde la sorpresa y la desconianza hasta la fascinación total por Cady. Toda la tensión de la escena se centra en la espera del momento en que Cady finalmente tocará a la niña.

Esta estrategia del film que no se toma en serio a sí mismo constituye toda una tendencia dentro del cine actual, estadounidense o no. David Lynch, Pedro Almodóvar, etc. son algunos de sus cultores más conocidos. En algunos casos los resultados son interesantes (ver *Twin Peaks*, de Lynch; o *Matador*, de Almodóvar), pero en general esta tendencia, por su comunión total con la ideología posmoderna dominante, es una demostración más de la decadencia que ha sufrido el cine en los últimos 10 o 15 años (ver *Corazón salvaje*, del mismo Lynch, o *Atame*, del mismo Almodóvar).

### II. Cabo de miedo y la obra de Scorsese

A lo largo de su carrera, Martin Scorsese ha elaborado una temática muy personal, vinculada a su origen italiano y a su condición de neoyorquino, que, por su inusitado acercamiento a la violencia urbana, la originalidad del punto de vista asumido por el autor y su libertad en el plano de la expresión, ha trascendido más allá de los límites marcados por ese origen y esa condición. El tema de los pequeños mafiosos de barrio, más recientemente tratado en *Buenos muchachos*, ya había tomado forma, aunque con una visión algo diferente, en *Calles peligrosas*. El personaje de características fascistas, abrumado por un entorno urbano hostil, tiene su mejor expresión en el Travis de *El taxista*. El catolicismo, con especial énfasis en el concepto de pecado, ha sido la mayor constante en su filmografía, llegando al punto de ser el único tema, obviamente, en *La última*

**Redacción:** Ricardo Azuaga, María Gabriela Colmenares, Héctor Concarí, Ambretta Marrosu, Pedro José Martínez, Marjorie Miranda, Alfredo Roffé, Wilmer Rojas.

Editada por la Sociedad Civil «Cine al Día». Depósito Legal PP-84-0232.

El valor del ejemplar de *Cine Oja* es de Bs. 20.00. La suscripción por 10 números es 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 librerías del país.



# cine-oja

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



Dziga Vertov.



Cabo de miedo: La posmodernización del pecado.

**tentación de Cristo**, película profundamente cristiana pese a las reacciones de los curas seguidores del Papa polaco.

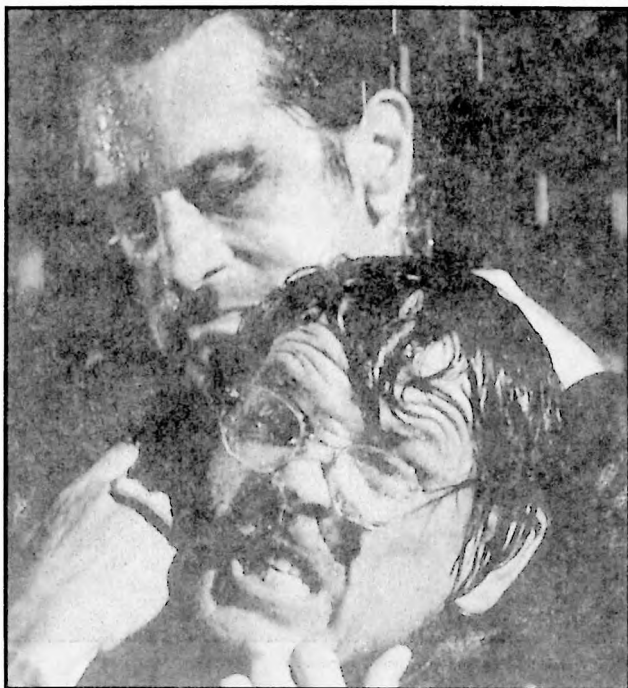
Robert De Niro ha sido el actor escogido por Scorsese para encarnar a sus personajes característicos: Johnny Boy en **Calles peligrosas**, Travis en **El taxista**, Jimmy en **Buenos muchachos**, etc. En algunas de las películas que aparentemente se apartan de esas preocupaciones, como **Después de hora** y **El color del dinero**, no actúa De Niro. No es este el espacio para aclarar ese "aparentemente", pero se puede decir que ambos filmes tienen más relación con el resto de lo que parece a simple vista. De nuevo la violencia urbana, esta vez vista desde los ojos de un oficinista que incursiona en el mundo bohemio siffrino del Soho y sufre allí toda la furia de la ciudad en el lapso de una noche, es uno de los temas de **Después de hora**.

**Cabo de miedo** reúne muchos de los temas y los motivos mencionados anteriormente pero con un funcionamiento totalmente distinto. La utilización de una película hollywoodense "clásica" como punto de partida, los vínculos ya mencionados con las tendencias del cine industrial actual, la estructura y la estrategia asumidas conscientemente, son las razones de esa diferencia. Detengámonos un momento en el personaje de Cady. Inmediatamente es relacionado con el Travis de **El taxista**. Scorsese los pinta a ambos con rasgos fascistas. Los tatuajes del primero son los equivalentes del extraño corte de pelo en el segundo. Ambos son psicópatas, con sed de justicia, especie de vengadores. Pero Travis es presentado como un personaje patético en su soledad, su inconciencia y su desamparo, siendo descrito en relación con un ambiente histórico-social brevemente caracterizado. En cambio Cady es un superhombre indestructible que sale del vacío sin que sepamos cómo un analfabeto, sobre quien no conocemos prácticamente nada, durante los 14 años que

pasa en la cárcel, se convierte en un sagaz abogado, un hombre culto que lee filosofía en sus ratos libres, un astuto seductor, sobrepasa las técnicas detectivescas más rebuscadas, etc. Si analizamos el personaje desde el punto de vista dramático nos daremos cuenta de que está pésimamente construido, aunque en la película esto no tenga la menor importancia.

A través de ese personaje, Scorsese plantea un doble discurso peligroso, ambiguo. Contrapone la moral hipócrita y burguesa del abogado a la moral radical del psicópata. A medida que transcurre la película, cobra fuerza e impresiona al público el planteamiento legalista de Cady, a pesar de que, analizando un poco el asunto, ¿quién no hubiese escondido el reporte sobre la promiscuidad de la muchacha a quien violó éste, en las circunstancias en que lo hizo? Se trataba de un loco peligroso y era preciso meterlo a la cárcel. Bowden, aunque violando los principios de su oficio de defensor público, le hizo un favor a las mujeres de Atlanta al esconder ese reporte y no tiene nada de qué arrepentirse.

Lástima que Scorsese no piense lo mismo. Bowden se siente culpable por lo que hizo, y Cady se transforma en un vengador enviado por la justicia divina para castigar a esa familia pecadora. Para él, es pecador Bowden, además de todo, por adúltero. Es pecadora Leigh por haberlo manipulado para evitar un divorcio. Son pecadores ambos por pelear hasta los golpes frente a Danny. Es pecadora esta última por fumar marihuana, porque le gustó chuparle el dedo a Cady y quedó totalmente seducida por él. Aunque Cady es también un pecador, en la película se equiparan sus pecados con los de Bowden: tanto da violar y golpear salvajemente o cortar en pedazos a tres mujeres como faltar al deber como defensor público o ser infiel a la esposa (aunque sabemos que Bowden lo fue en el pasado, es evidente que no llega a



La peor estrategia de un maestro: Cabo de miedo.

tener nada con Lori, es ella quien lo busca y el no tiene ningún interés en el asunto). Mientras la familia se degrada hasta niveles insospechados a medida que progresa el asedio, Cady se crece moralmente. Las citas de la Biblia y Dante acentúan el componente católico de la proposición.

Por otra parte, la matizable pusilanimidad de Bowden, que lo hace caer un poco más bajo todavía frente a Cady y frente a su familia, es utilizada también como factor de contraposición entre ambos. Y nos remite de nuevo a esa moral burguesa, correspondiente a una persona común y corriente, que Scorsese en su doble discurso propone como inferior a la del psicópata. Pero nuestro director, ambiguo como siempre, enfrenta a Bowden a su agresor en la secuencia final en *Cape Fear*, rescatando un poco su posición y la de su familia, aunque su victoria sobre el agresor tenga muy poco de nobleza.

### III. Una breve conclusión

Definitivamente, *Cabo de miedo* tiene muy poco de lo que apreciamos en la obra de Scorsese. Ya señaladas las coincidencias y las divergencias entre ambas partes, pensamos que el problema reside, tal como lo afirmamos más arriba aunque con otras palabras, en que aquí Scorsese no ha tocado, ni siquiera lejanamente, ningún aspecto de la realidad, a diferencia de sus mejores películas. La noción de pecado que maneja aquí no difiere mucho de la expresada por Charlie en *Calles peligrosas*: los pecados no se pagan en la iglesia sino en la calle. La psicosis de Tommy en *Buenos muchachos* o la de Johnny Boy en *Calles peligrosas* apenas si están mejor construidas que la de Cady. Los hallazgos lingüísti-

cos, sobre todo en el montaje, abundan en toda su obra. La actuación es, como de costumbre, impecable. Pero, sin remedio esta, y *La última tentación de Cristo*, son las peores películas de Martin Scorsese.

María Gabriela Colmenares

## SCORSESE, LOS PECADOS Y LA CALLE

### Los pecados

1. Cuando en *Mean Streets* Harvey Keitel afirma que "si hago algo mal quiero pagar por ello a mi manera. Me impongo mi propia penitencia para expiar mis pecados", sólo está reafirmando una posición de Scorsese común a gran parte de su obra, y tal vez de su vida.

2. En un artículo publicado por Octavi Martí en la revista *El País* (21 de agosto de 1988), se cita una declaración de Scorsese: "Es posible hablar con Dios y no hacen falta intermediarios... Cuando te has criado en Little Italy sólo puedes convertirte en gánster o sacerdote... Ser católico equivale a sentirse frustrado y culpable a un mismo tiempo". Nuevamente este autor "italianamerican", ex-seminarista, expone su visión del mundo y resume muchos de sus postulados.

3. Lo cierto es que el pecado, la frustración y la culpa conforman gran parte del mundo creado por Scorsese, y estos tres elementos siempre están relacionados u originados por la violencia. Es decir, la violencia engendra el pecado y éste debe ser expiado en vida, en la calle.

### La calle

1. Habla Scorsese: "En Little Italy el

miedo se había impuesto como sistema de vida o de supervivencia. El entorno era muy violento. Era necesario no perder nunca de vista a los familiares para poder prestarles ayuda si era necesario. Dentro de nuestro pequeño gueto familiar, por el contrario, sí te sentías seguro".

2. En *After Hours*, el joven ejecutivo, desesperado tras una noche de interminable calvario callejero, se arroja en plena vía pública, alza la mirada y los brazos al cielo, e implora su salvación nombrando y clamando por Dios.

3. Caminar por las calles de Nueva York—sobre todo en las noches—es realizar el recorrido de la culpabilidad y la expiación de esas culpas a través de la violencia hacia los demás, o de los demás hacia uno.

1. En sus películas más significativas, todos los personajes de Scorsese son víctimas de su propia vida, de un proceso interno—que no por ser interno está desligado de lo social—que los convierte en desadaptados, outsiders, o por lo menos en seres extraños al grupo dentro del cual se están moviendo—esto último se refleja, sobre todo, en *After Hours*, donde el protagonista es una víctima circunstancial, accidental—. De Niro, en *Taxi Driver*, se convierte en un vengador callejero ambiguo, desadaptado y violento en su lucha contra la violencia y/o la corrupción, pero también está pagando su propia culpa, su cuota de violencia en la guerra de Vietnam y su cuota de corrupción al pertenecer a una sociedad que da origen—y permite—, entre otros muchos vicios, a la prostitución infantil.

2. El sexo es otra forma de pagar las culpas. Los muchachos de *Mean Streets* o de *Goodfellas*, se reúnen, se protegen entre ellos de la violencia—como debe hacerse en Little Italy—, y buscan a las mujeres no sólo para obtener placer, sino sobre todo, para lograr la comprensión y el perdón. El protagonista de *Goodfellas* resulta un esposo casi ejemplar; amante y protector, le ofrece a su esposa todo aquello que él no puede darle a sus "clientes" ni a sus víctimas.

3. El ser humano es imperfecto, por eso debe recurrir a Dios, a Jesucristo, y a la compaña para sobrevivir, para subsistir y ganarse la vida.

La última obra de Scorsese, sin ser la mejor ni la más significativa, no deja de lado estos puntos de vista. Siendo más ambigua que otras de sus realizaciones, *Cape Fear* vuelve a plantear los problemas de la culpa, de la moral cristiana, la violencia y el grupo familiar. La situación es prácticamente la misma: en este caso, una familia de verdad—no un grupo de amigos—que no se entiende demasiado, con un padre excesivamente pasivo, una madre que tiende a la neurosis, y una hija que ha heredado los defectos de ambos para convertirse en un esbozo de muchacha problema, deben recurrir a la unión para salvarse de la violencia mientras el padre expía una culpa que nos resulta tan ambigua como la película. En todo caso, la amenaza se introduce en el hogar, pero, precisamente, viene de la calle a hacer pagar culpas y establecer responsabilidades.

Hasta aquí todo parece positivo, pero algo existe en el filme—aparte de la exagerada y efectista persecución final—que no termina de agradarnos. Probable-

mente ese sabor ingrato que percibimos, y que sin duda tiene que ver con la ya citada ambigüedad que domina toda la obra, reside, básicamente, en la estructura narrativa y en la construcción de los personajes interpretados por Robert De Niro y Nick Nolte.

Dos seres completamente opuestos, un abogado defensor y un psicópata asesino, se encuentran, se enfrentan y luchan entre sí, pero ambos tienen algo en común: los dos son pecadores. El abogado ha pecado por omisión, y su ética y su moral burguesa lo hacen sentirse culpable por no haber defendido correctamente a un violador execrable. Por su parte, el psicópata posee una moral radical y fascista, excesivamente legalista.

Lo cierto es que a lo largo de la obra el espectador suele cuestionar el comportamiento de ambos, sin saber a quién darle la razón, de ahí la ambigüedad y lo peligroso del postulado. En pocas palabras: siendo *Cape Fear* un remake de una obra de los 50, cuando el cine de Hollywood todavía hablaba de la delincuencia como de un producto social, con cierto enfoque crítico, la obra de Scorsese, extrañamente, evade lo social para irse a lo personal, de modo tal que la reflexión se basa exclusivamente en la lucha por la supervivencia no importa cuál sea su precio, y muestra la degradación no ya como un efecto social—*Taxi Driver* vuelve a nuestra memoria—, sino como un medio para tomar conciencia y tal vez llegar a ser un poquito mejor. La afirmación de la niña al final de todo este proceso, por ambigua precisamente, podría llevarnos a esa conclusión: "Todo ha pasado, nunca hablamos de eso, pero algo ha cambiado". (¿Para bien o para mal?).

Lo cierto de todo esto es que *Cape Fear* no deja de impresionarnos. No por su violencia, ni por sus excesos; en todo caso, lo que llama la atención es el hecho de que siendo una obra atestada con los rasgos propios de Scorsese, logre darle la vuelta a todo esto, para evitar la indagación social y personal que uno ha venido sintiendo en la obra de este autor, para plegarse a un punto de vista moral y social muy en boga en el cine norteamericano, que nos resulta falso porque su exposición narrativa es ante todo efectista y descontextualizada; cosa que no podríamos afirmar en muchos otros casos (léase *Taxi Driver*, *Mean Streets*, *After Hours*, *Goodfellas*...).

Ricardo Azuaga

**CAPEFEAR.** Estados Unidos, 1991. Dir.: MARTIN SCORSESE. Prod.: Barbara De Fina; Kathleen Kennedy, Frank Marshall (ej.); Celia Randolph (coord.); para Universal. Guión: Wesley Strick, del guión de James R. Webb (1962) basado en la nov. "The Executioners" de John D. MacDonald. Fot.: Freddie Francis. Mont.: Thelma Schoonmaker. Mús.: Bernard Herrmann (1962); Elmer Bernstein (arreglo). Dis. prod.: Henry Bumstead. Dir. art.: Jack G. Taylor. Ef. esp.: J.B. Jones (coord.). Vest.: Rita Ryack. Tit.: Elaine y Saul Bass. Son.: Skip Lievsay, Philip Stockton (superv. mezcla). Coord. dobles: Leon Delaney. Extractos fílmicos: *Problem Child* (1990), *All That Heaven Allows* (1955). Int.: Robert De Niro, Nick Nolte, Jessica Lange, Juliette Lewis, Joe Don Baker, Robert Mitchum, Gregory Peck, Martin Balsam, Illeana Douglas, Zully Montero.