

Aquel topocho cantor, el rizo de la libertadora
bajo la luna y caracas huele pega
(los 3 géneros y 1/2 del cine venezolano),
antes de morir de golpe piden 100 años de perdón

diciembre 2001 bs. 500

EXTRAÑOS EXORCISMOS E(X)TRATÉGICOS (E.E.E.)

A través de <emanación.com.kkz.dk> de la ANACMA hemos bajado un quimerax cuyo contenido, como de costumbre por respeto y devoción a nuestros venerables amigos, deseamos transmitir, casi en su totalidad, a nuestros numerosos lectores. Aquellos que deseen conocer el documento completo pueden conseguirlo en la dirección antes indicada de la Asociación Nacional de Cineastas en el Más Allá.

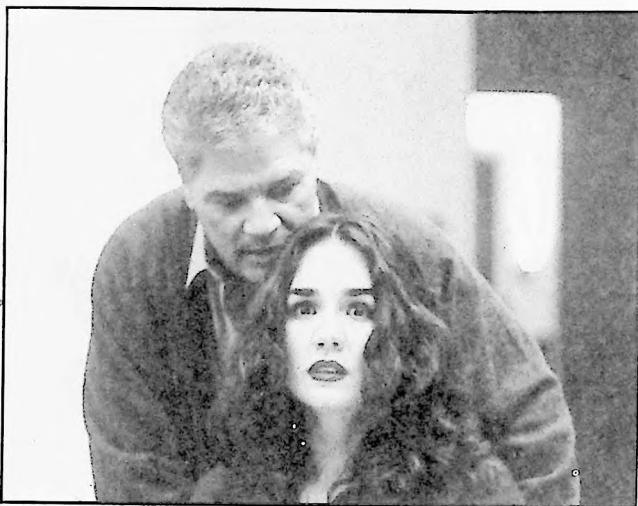
«Gracias a la nueva versión EF86 de nuestro ectofotoplasma pudimos reproducir un documento preparado por Grammont, D'Estree, Maintenon et Associés y que se conservaba en las oficinas de esta empresa, conocida mundialmente por sus trabajos en el área de planificación estratégica empresarial, ubicadas en el piso 99 de la Torre Oeste del World Trade Center. Dados los trágicos acontecimientos del 11 de septiembre pasado, es posible que ésta sea la única copia existente del 'Informe', que estaba a punto de ser enviado al Ministerio del Ambiente y los Recursos Naturales de la República Bolivariana de Venezuela ese mismo día.»

«(Texto parcial del Informe): Ciudadano Ministro del Ambiente y los Recursos Naturales de la República Bolivariana de Venezuela. Su Despacho.

*«Sentimos una profunda satisfacción al enviarte el texto de nuestro 'Informe', solicitado por Ud. hace 90 días, sobre el Impacto ambiental de la Industria del Cine en Venezuela, con especial atención a la Film Commission del CNAC. De acuerdo con los términos de referencia, se empleó el método DOFA o FODA o DAFO, etc. (Debilidades, Fortalezas, Amenazas, Oportunidades, con estimación de brechas y sugerencias) y los resultados se condensan en un Resumen Ejecutivo de tres páginas, que se transcribe a continuación, complementado con los Anexos, en 14 tomos y 42.376 páginas. *Intercalada nota de la ANACMA: A pesar de nuestra eterna disponibilidad de tiempo, resolvimos no copiar los Anexos, por el alto desgaste que significaría este proceso para nuestro ectofotoplasma.**

«Debilidades:

«**Gestión ineficiente.** En el campo de la no-ficción no existe en Venezuela ninguna productora especializada ni siquiera de tamaño medio. Hay más de un centenar de pequeñas empresas cuyo objetivo fundamental es prestar servicios de producción de cuñas publicitarias para televisión y cine, cuya demanda ha disminuido sensiblemente por la política estatal neoliberal de permitir su importación. Estas pequeñas empresas no están asociadas y más bien mantienen relaciones competitivo-conflictivas entre sí; tampoco intentan diversificar sus ofertas de servicios y generalmente consiguen su clientela por relaciones personales coyunturales. Unas pocas prestan servicios de logística a empresas extranjeras, bajo la protección de la Film Commission del CNAC. También son contadas las que muy ocasionalmente producen reportajes y documentales por encargo. Hay unas pocas empresas (por ejemplo Cine Seis Ocho y Cochano Films) que se han salido de este patrón intentando la producción de documentales y reportajes de interés cultural que pudieran ser difundidos por la televisión o a través de circuitos alternos, como el sistema educacional formal; pero han carecido de suficiente iniciativa para desarrollarse, en parte porque nunca incorporan investigadores comunicacionales capaces de detectar y desarrollar contenidos atractivos y de buen nivel intelectual y creativo y se limitan a las perspectivas de sus propietarios-directores; en parte, mal común, porque no han sabido desarrollar sistemas de mercadeo para la obtención de clientes. Forman parte de este conjunto los llamados documentalistas, con productoras que en la práctica desaparecen al terminar la película (o antes) y que, en general, tienen características muy similares a las de los realizadores de ficción. En el campo de la ficción la situación es todavía peor. No existen productoras con un mínimo de estabilidad, sino que se constituyen para cada filme y desaparecen con éste. El mercadeo y la promoción son, casi siempre, improvisados, rutinarios, sin imaginación, gastados e inoperantes, y cuando se entregan al gozoso calvario de viajar a los menos importantes de los 408 festivales de cine que se celebran cada año en el mundo, si alcanzan algún pre-



Tosca de Iván Feo. Insólita y brillante.

mió éste no representa nada para los espectadores. El caso reciente de **Tres noches**, que obtuvo varios premios y no llegó a la segunda semana de exhibición, es típico. Tampoco estos *tours* consiguen la venta de los filmes en el exterior. Desde hace años se maneja la idea de crear una distribuidora nacional sin que ni los cineastas ni sus asociaciones hayan logrado concretarla. El CNAC nunca ha sido capaz de asumir seriamente esta tarea. La posibilidad de crear cadenas de salas en varios países latinoamericanos, con participación estatal de esos países, para la distribución internacional de su producción, como lo hizo por sí solo México durante décadas, no es ni siquiera planteada. Las ventas a las televisoras son el sacrificio de la sardina en el altar del tiburón; individualmente algunos logran vender sus productos—por ejemplo, por cable se han exhibido **Macu, 100 años de perdón, Una vida y dos mandados**—, pero no se pasa de allí. Es uno de los casos más evidentes de la gran asimetría de poder en la cultura venezolana. Atomización, debilidad individual, enquistamiento, incapacidad de creación de entes corporativos, voluntaria indiferencia e ineptitud com-

pleta de los entes estatales encargados de respaldar al sector.

«**Canibalización.** Dentro de ese panorama de imposibilidad de formación de empresas de gestión, representativas de las colectividades, la situación se agrava por la integración de pequeñas tribus, manejadas por muy pocos caciques, que aplican perversamente los mecanismos del *lobby*, ya que lo hacen para obtener beneficios propios, logrando integrar y manejar las comisiones del CNAC que se han creado presuntamente para distribuir equitativa y objetivamente los escasos recursos que asigna el Estado para el fomento de la producción nacional. La completa exclusión en esas comisiones de todo tipo de representación que no provenga de las tribus dominantes, y la disolución real de las pocas asociaciones existentes, como la ANAC que existe sólo formalmente, han sido los factores que permiten esta situación.

«**Liquidación de la presencia del Estado.** Es sabido que a partir de 1990 se acentúa en Venezuela la neoliberalización. Las estructuras creadas por regímenes de orientación socialdemócrata a partir de 1959, que

intentaban alcanzar el desarrollo económico y un cierto bienestar social a través de la fuerte presencia del Estado, entran en crisis, especialmente desde 1985. Ese año, el Fondo de Fomento Cinematográfico (FONCINE) cambia sus estatutos, la representación del sector privado deserta, entra en conflicto con el Ministerio de Hacienda, y el Estado pierde toda voluntad política de continuar respaldando el cine nacional. La agonía dura hasta que en 1993, en los estertores finales del período Pérez-Velásquez, se aprueba apresuradamente el engendro de ley de cine que crea el CNAC. Éste se constituye posteriormente bajo la orientación calderista de la cultura: un CNAC informe, que debía promulgar 17 reglamentos y en 8 años no ha preparado ninguno, proponiendo en cambio un Acuerdo (de caballeros) entre los distribuidores, exhibidores y productores sobre la comercialización de obras cinematográficas nacionales que ignora la legislación auténtica vigente sobre la materia, las viejas 'Normas de comercialización'. El CNAC ha llevado una política de estímulo al libre mercado que simplemente ha logrado la minimización extrema de la presencia del cine nacional en los circuitos de distribución y exhibición de salas y televisión; una política de obligar a los cineastas a conseguir financiamiento prácticamente mayoritario del sector privado para sus realizaciones, con la consecuencia de sacar del juego a los cineastas de escasos recursos y relaciones y dejar solamente a los de abundantes recursos y relaciones; y una política de sub-maqui-la, ofreciendo en alquiler el paisaje y los mal remunerados trabajadores venezolanos a productores extranjeros. La posible promoción del Estado para conectar legalmente la producción nacional con la exhibición televisiva nunca ha tomado cuerpo. En fin, el CNAC sólo ha gestionado la entrega inmisericorde del cine nacional al capital privado multinacional, que es además un Levitán que asola el mundo entero. *Intercalada nota de la ANACMA: Debemos recordar al lector que no hemos limitado a reproducir palabra por palabra el Informe de la empresa francesa Grammont, D'Estrée, Maintenon et Associés.*

«Concentración oligopólica. El núcleo del negocio cinematográfico es la conexión distribución-exhibición. En Venezuela ha adquirido características particulares. La distribución siempre ha sido un oligopolio que se va concentrando y hasta hace pocos meses más del 90 % estaba en poder de dos empresas con algún capital venezolano y una mayoría abrumadora de origen multinacional. La concentración se ha producido para obtener reducciones de costos de operación, pero sobre todo para que las empresas adquieran una careta nacional. En cambio, la exhibición hacia 1990 se dividía en dos conjuntos: el de los exhibidores pobres, con una, dos o como máximo tres salas situadas en pequeñas ciudades y pueblos, que constituían el 72% del total de empresas de exhibición, y el de los medianos (20%) y grandes (8%) exhibidores. Actualmente, los pequeños exhibidores han desaparecido y el boom de los multiplex en centros comerciales está en manos de los grandes circuitos. En lugar de proteger a los pequeños exhibidores y aplicar medidas fiscales justas a los grandes exhibidores y, sobre todo, a las distribuidoras, la legislación vigente, muy al contrario, no aplicó ninguna medida a los distribuidores y aplicó medidas iguales a pequeños y grandes exhibidores. Como algunas de esas medidas eran a fa-

vor del cine venezolano, fueron auspiciadas también por los cineastas que por desconocimiento cayeron en la trampa. En efecto, se creó una gran oposición de los pequeños exhibidores al cine nacional, aprovechada por los distribuidores y los grandes exhibidores para atacarlo. En lugar de crearse una alianza entre los débiles, más bien se inventaron los conflictos. Esta fue una de las causas principales de la desaparición de los pequeños exhibidores —pero también del auge del cine nacional— y de que las salas de cines desaparecieron de todas las pequeñas ciudades y pueblos del país donde no hay grandes centros comerciales.

«Contaminación. El modo de vida de la gente de cine venezolana, de nuevo, con muy escasas excepciones está sustentado en el sometimiento a la publicidad y la televisión comercial, a veces con mucho éxito, a veces apenas sobreviviendo, pero en todos los casos respirando, oliendo, viendo, oyendo, tocando las emanaciones de ese corrosivo ambiente, del cual muy pocos logran salir indemnes. Su estilo se deforma, se endurece, se vuelve manierismo esclavo de las fórmulas, aunque sean de su propia invención, y cuando tiene la oportunidad de realizar una obra de creación, arrastra los moldes, los patrones, y su cine se vuelve primitivo, vacío, estéril. *Nueva nota intercalada de la ANACMA: Aún cuando no estamos de acuerdo con el razonamiento extremo de Grammont, D'Estrée, Maintenon et Associés, reproducimos el texto por razones de objetividad.*

«Censura y autocensura industrialistas de la libertad de creación. Con el primer FONCINE (1981-1985) el otorgamiento de los créditos, de las subvenciones (incentivos) y de los premios estaban orientados a la calidad. Las películas de nivel cualitativo 1 recibían como subvención la diferencia entre el costo de la película y lo que le había tocado al productor como reparto de los ingresos de taquilla. El nivel 2 recibía un 70% de esa cantidad. Las películas calificadas 3 recibían un 40%. Las otras, nada. Esto le permitía al cineasta intentar lograr la máxima calidad en su película, sin censura y sin preocuparse por introducir elementos del presupuesto 'gusto' del público. Esto llevó a la producción de un gran número de obras que, aunque de desigual nivel desde un punto de vista crítico, atrajeron una enorme audiencia y establecieron, por única vez en la historia del cine venezolano, un permanente interés del público durante un período de cinco años. Entre 1984 y 1989 se produjeron 59 películas, 15 por año, que recaudaron alrededor de un 13% de la entrada de la taquilla nacional. No es aventurado suponer que ese interés se debió a la libre representación en estos filmes de su sociedad y su gente. Ese éxito se interpretó erróneamente. Se creyó que la industrialización del cine venezolano era un hecho y se cambió toda la política de apoyo del Estado. Se eliminaron los criterios de calidad para la adjudicación de créditos y subvenciones y estos beneficios se trasladaron a las películas que se proponían 'gustar en taquilla'. El resultado, obviamente, fue la aplicación de una censura industrialista en la asignación de los créditos y la formación de una autocensura industrialista en los cineastas, que imponían límites a su propia creatividad. El resultado de esta torpe orientación fue el progresivo desinterés del público por las películas nacionales, algo que, además, satisfacía a los distribuidores de películas ex-



Despedida de soltera de Antonio Llerandi. Tres años sin estrenar: ¿víctima de la distribución?

tranjeras, que habían visto reducidos sus ingresos y quienes no perdieron esa ocasión para hacer desaparecer el cine venezolano de las salas de exhibición, con la indiferente complicidad del FONCINE (segunda fase) y el CNAC. Ésta fue la historia dominante, con sus solitarias y heroicas excepciones.

«Desaparición de la reflexión. Paralelamente al proceso de industrialización (liquidación) del cine nacional, se ha producido otro curioso fenómeno, en el cual tuvieron parte importante otros hechos, presentes desde entonces en la sociedad venezolana. Este fenómeno se puede sintetizar como la exaltación de la individualidad y la destrucción de la solidaridad. La cultura de la competitividad, propia de los países sajones, se transforma en un dogma universal conjuntamente con la libertad de los mercados y la desregulación económica y política. Ese sumergirse en las propias interioridades y la tolerancia absoluta ante los demás —léase más bien indiferencia—, tan evidente en la literatura de los últimos veinte años, también se da en otras expresiones de la cultura como el cine. La consecuencia más evidente de esta postura es que las obras se concentran en la manifestación de las experiencias interiores de sus creadores, el mundo circundante, incluyendo los propios ojos y manos, deja de existir, y sólo perduran las reacciones del individuo ante ese mundo. Ya no se trata de la expresión como relación entre sujeto y objeto (Colli) sino como relación del sujeto consigo mismo. La segunda consecuencia es que cesa la comunicación y la participación reflexiva entre los individuos. Los cineastas dejan de reflexionar, desaparece la discusión entre ellos y con los otros, y aparece el empobrecimiento creciente del imaginario y de la memoria. El único tema pasa a ser cómo conseguir el financiamiento para el proyecto propio, sea lo que sea.

«Fortalezas:

«Profesionalización. Un excelente oficio puede adquirirse con estudio, práctica, dedicación, autocrítica, empeño. La escasez y discontinuidad de la producción cinemato-

gráfica en Venezuela no es un factor favorable, sin embargo en la actualidad hay en ese país un buen número de directores y asistentes en los diferentes campos (realización, fotografía, arte, música, montaje, actuación, laboratorio, etc.) con un alto nivel de preparación al que han llegado por diversas vías, entre las que domina la experiencia de trabajo pero entre las que también están presentes, en menor grado, la formación académica, por lo demás de reciente aparición. Inclusive el sonido, un campo tradicionalmente deficiente en el país, ha mejorado notablemente. Ésta es una base importante para la viabilidad de la producción cinematográfica en Venezuela, que no necesita ya recurrir a profesionales del exterior como en otros tiempos.

«Talento. Es indudable que en Venezuela se han realizado películas de alto valor artístico y que han sido hechas por personas de gran talento. Este hecho se comprueba a través de la apreciación internacional, testimoniada ampliamente en los reportes de viaje y la documentación hemerográfica de FONCINE y el CNAC, así como en el reconocimiento de la crítica nacional e internacional. Fuentes autorizadas estiman que para la fecha hay en Venezuela entre 15 y 20 realizadores que, de contar con el adecuado respaldo material, tendrían buenas probabilidades de crear obras de gran calidad estética.

«Oportunidades:

«Aparente voluntad de apoyo del Estado. Hay síntomas de que en las instancias gubernamentales hay una cierta inquietud por el estado del cine venezolano. El CNAC recibió hace pocos meses un presupuesto adicional de 862 millones de bolívares. El 30 de julio pasado se reunió una selecta concurrencia en la que estaban el Ministro de Educación, el Viceministro de Cultura, sociólogos, cineastas, personalidades varias ligadas al cine y los representantes de la industria del cine y el video Antonio Blanco, Silvio Ulivi y Alberto Plaza. La reunión se tituló 'Políticas del Estado para el Sector Audiovisual' y posteriormente parece que han continuado las reuniones. Aunque no planteó ninguna idea

nueva en relación con otros eventos similares del pasado, el que la iniciativa haya surgido a alto nivel político puede considerarse como una oportunidad no despreciable para que el Estado asuma su responsabilidad de implantar el equilibrio social entre los intereses en juego.

«**Enormes mercados potenciales.** A raíz de la masacre de los pequeños exhibidores quedaron en Venezuela infinidad de ciudades y pueblos sin salas de cine. Alrededor del 93% de los municipios carecen de salas de cine. En otros países, como México, en condiciones similares se han desarrollado importantes redes de videosalas, con una infraestructura de muy bajo costo y con gastos mínimos, que han resultado no sólo negocios extraordinarios sino también la aparición en la sociedad de una potente red alternativa de exhibición, en la que los productos nacionales tienen una parte importante. El motor de estas redes son, como siempre, las distribuidoras. En Venezuela éste es un campo de trabajo abierto para quienes tengan la iniciativa de cultivarlo. Ya hay empresarios, vinculados a los oligopolios, que están interesados en crear y controlar estas redes, lo que eliminaría toda posibilidad de cambio en el contenido del material a exhibirse. En el campo de la televisión de servicio público, la televisión escolar y la televisión comunitaria, que por ahora son sólo proyectos, también habría grandes posibilidades a mediano plazo para la producción nacional, que es fundamental para este tipo de televisión.

«**Amenazas:**

«**Agentes activos del mantenimiento de los privilegios existentes.** Maurice Reyna, Presidente del CNAC, ha señalado públicamente que el oligopolio distribución-exhibición ha contratado a poderosos bufetes para evitar que las recientes iniciativas del Estado, antes indicadas, tomen cuerpo y se modifique la situación actual, ideal para los intereses creados de estas empresas. Históricamente es conocida la intervención de las asociaciones norteamericanas (MPAA) y de los canales diplomáticos para presionar a los gobiernos nacionales y evitar toda inge-

rencia en el negocio audiovisual, que manejan para su entero beneficio económico e ideológico. La actividad de estos agentes es intensa y manejan recursos inmensos. Se trata de una amenaza siempre presente al desarrollo de la producción nacional y, hasta ahora, siempre han tenido éxito.

«**Inercia individualista.** Frente a opositores tan fuertes y solidamente organizados se presenta sólo un clamor nacional extremadamente fragmentado, débil, marcado por una inercia individualista muy difícil de cambiar, sustentada en una ideología que con la consigna de la libertad individual total y la tolerancia absoluta ante la otredad—léase indiferencia total—no admite la existencia de las solidaridades.

«**Brechas:**

«Como se evidencia de lo dicho, son verdaderamente inmensas.

«**Sugerencias:**

«Monsieur le Ministre, sólo una. En el Informe se demuestra que las actividades de la Film Commission son altamente perniciosas para el ambiente natural de la República Bolivariana de Venezuela. Recomendamos que antes de dar un permiso de rodaje, se exija una evaluación del impacto ambiental de la actividad. Como los resultados serán siempre negativos, no deben darse los permisos. Sin embargo, si en algún caso el resultado del impacto fuera neutro o positivo, tal vez pueda otorgarse el permiso correspondiente, manteniendo una estricta inspección en el cumplimiento de los términos de referencia.

«Esperando haber cumplido nuestra misión, etc. etc. Siguen firmas y sellos.»

Hasta aquí el curioso Informe milagrosamente rescatado de la destrucción fundamentalista, que nos fuera entregado por el cochero que peleó con Carlos Ruiz (Chapellín), a través del cual enviamos nuestras gracias y emocionados recuerdos a la pléyade de incógnitos pioneros de la ANACMA. ■

**MANUELA SÁENZ,
LA LIBERTADORA
DEL LIBERTADOR**

Curioseando acerca de Manuela Sáenz en la nueva biblia histórica de los venezolanos (*Diccionario de historia de Venezuela*, Fundación Polar, ed. 1997), se puede encontrar algún detalle risible, como que en 1843 la visita Simón Rodríguez, ya «anciana y próxima a morir», cuando para esa fecha el maestro de Bolívar tenía 74 años y ella, que moriría de difteria 13 años más tarde, 46; pero también otros muy instructivos, como que el general Antonio de la Guerra, destacado militar venezolano en la Guerra de Independencia y luego alto funcionario del gobierno del Ecuador, al parecer en el mismo año 1843 «sale al exilio para establecerse en Paíta, ... donde vive en la casa de Manuela Sáenz, a quien ve morir el 23 de noviembre de 1856». También se puede leer, en la citada biblia, el artículo dedicado a nuestro personaje, que demuestra sobriamente pero con detalles suficientes su vocación independentista por lo menos desde 1819 en Lima; vocación que la acompaña durante los años de la relación con Bolívar, sobrevive combatiivamente a la retirada y muerte de éste, causa su destierro de Colombia y Ecuador y la mantiene en contacto con los partidarios de la Gran Colombia hasta el fin. Se entiende, entonces, el reclamo de la historiadora Inés Quintero (*El Nacional*, 2.12.2000), quien afirma que, «pese a anunciarse como un ejercicio de desmitificación», la película «confisca una vez más la biografía de Manuela Sáenz y la reduce a su condición de amante de Bolívar», al abstenerse de presentarla «como lo que fue: una activista política *mucho antes de conocer a Bolívar y mucho después de su muerte*».

En la argumentación de Quintero resultan además interesantes las informaciones sobre dos graves actos de censura: en 1883, la quema de las cartas de amor de Bolívar a Manuela, ordenada por Guzmán Blanco al momento de editarse las *Memorias* de O'Leary; en 1949, la destrucción o prohibición de una traducción de las *Memorias* del

eminente científico francés Jean-Baptiste Bousingault, decidida por el ministro de educación Augusto Mijares, en cuanto contenían «necedades y calumnias'... contra Bolívar y las mujeres de América». Por una parte, estos actos evidencian el extremismo puritano (puramente formal y por tanto definible como simple hipocresía) de nuestra tradición, por cierto muy bien conservada (de estos mismos días es el chisme de que acaban de censurar en este sentido la publicación en edición popular de unos textos de Francisco de Miranda). Pero en un sentido más restringido y preciso indican la clara intención de mantener la figura de Manuela al fondo de la escena histórica y, si fuera posible, de olvidarla.

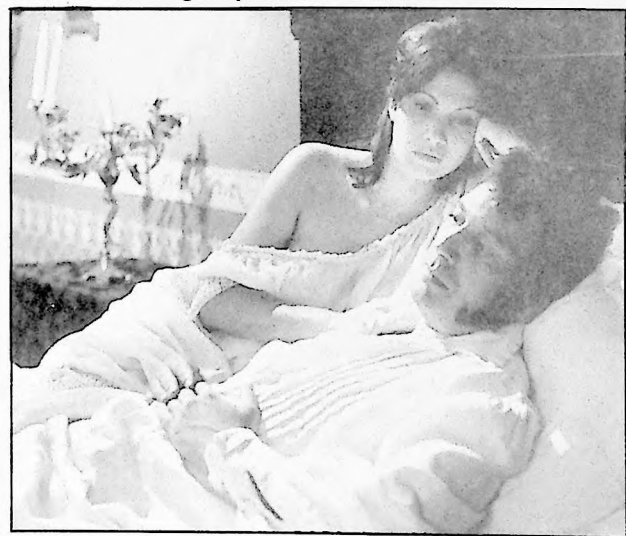
Según Quintero, la nueva película de Diego Rísquez se suma a la media docena de biografías escritas de Manuela Sáenz, que indefectiblemente la reducen a «amante del Libertador». ¿Tiene razón la historiadora? ¿Qué hizo Shakespeare con la historia? ¿No criticó Sklovski a Eisenstein por su enfoque de *Iván el Terrible*? Parece evidente que nuestra cultura permite partir de datos históricos para hacer obra de poesía, para inaugurar sentidos que sinteticen, trasciendan, fragmenten o reinventen los hechos. En particular, el cine «histórico» como género tiene muy poco que ver, no sólo con la historiografía, sino con estas dimensiones estéticas, y sí con la subcultura de la vulgarización y el drama sentimental, deformadora por definición. Donde el cine expresa o refleja la historia y contribuye a su comprensión es, por un lado, en el registro voluntario e involuntario de la realidad propio del medio técnico y, por otro, como en la literatura, en su mayor o menor profundización de la circunstancia humana.

Una vez más, considerar este aspecto con justicia requiere basarse en la propuesta de cada obra, en su universo autoral y nacional. En el caso de *Manuela Sáenz, la Libertadora del Libertador*, recordamos en primer lugar la distancia que Diego Rísquez interpuso durante décadas entre su cine y los cánones comunes del espectáculo cinematográfico—prescindiendo de la palabra, sustituyendo la dramaturgia por la representación plástica y alegórica, reduciendo la verosimilitud—, haciendo que sus películas fue-

Trampa para un gato de Manuel de Pedro. Tiempos de clandestinidad.



Manuela Sáenz de Diego Rísquez. Condena a ocho años.



ran aceptadas o rechazadas en bloque, según los gustos, y consideradas como experimentales. Lo importante era que su fórmula tuviera una coherencia interna y se repitiera sin sobresaltos a través de las variaciones temáticas.

Un buen día, sin embargo, volviendo a un tema contemporáneo que había tratado antes de realizar sus largometrajes épicos, el cineasta decidió contar una historia individual y dotar a sus personajes de habla, no sin dejar de utilizar su estilo anterior, de manera más accesible, para describir evocaciones y fantasías. Era **Karibé con tempo** (1995), que si bien no fue un éxito tuvo sus aciertos, en lo que parecía la búsqueda de un cambio plausible.

Ahora, con **Manuela Sáenz**, la propuesta de Risquez, en términos formales, ha perdido nitidez. Principalmente, se puede decir que es un relato cinematográfico canónico —hablado, narrado en dos niveles temporales tradicionales, con personajes que se quieren caracterizados psicológicamente y ambientes históricos reconstruidos con ambición realista—, pero referido a la temática épica del período alegórico. ¿A qué necesidad puede obedecer esta banalización de la asentada poética iconográfica del patriotismo, para darle un nombre a la estética que hasta ayer parecía definir la obra de este cineasta?

Hemos buscado en vano una respuesta en la película, que paradójicamente ha tenido un éxito de público que nunca conocieron las otras obras de Risquez. El desplazamiento del enfoque del «Libertador» a la «Libertadora» era rico en sugerencias: podía darse una imagen humana de la experiencia de la Independencia, tal como supo hacerlo Alidha Ávila con *Suzer*, podía reivindicarse una figura histórica, estigmatizada por su sexo como amante casquivana por una tradición, como vimos, indestructible; y podía incluso desarrollarse el espíritu romántico de una historia de amor, condenada hasta hoy a las cuatro anécdotas admitidas por la Sociedad Bolivariana (a excepción de uno que otro delirio literario que la utiliza para desarrollar una erótica vernácula). Aunque no se pueda descartar que alguna de estas vías haya sido buscada inicialmente por el cineasta, no queda claro cuál de ellas haya sido, ni se vislumbra alguna otra idea, quizás más original, que pudo haberse concebido.

A primera vista, los autores han querido abordar las tres posibilidades, sin entregarse de lleno a ninguna. El hecho cierto es que la película se presenta como un relato históricamente fidedigno, con sus lugares y fechas comprobadas impresas sobre la imagen y con prólogo y epílogo —igualmente escritos— centrados en el ideal histórico de la Gran Colombia, en cuyo marco queda inscrita la memoria de Manuela Sáenz como su protectora y abanderada. Los episodios que tratan de la gesta independentista hasta la muerte de Bolívar se inician exactamente en 1822, cuando los dos personajes se conocen y se hacen amantes, de manera que la evocación histórica se limita como siempre al lapso y los lugares cubiertos por esa relación. Pero después, con la sobrevivencia de Manuela a Simón, el guión establece la magnitud de ese amor y el carácter imperecedero del ideal que la acompaña.

De este modo, lo que marca mayormente el relato es el uso de una *flash back* radical, que parte del final de la vida de Manuela («Paita, Perú, 1856») para moverse hacia

episodios del pasado cuya selección y orden parecen conspirar contra la posibilidad de considerar al personaje en su coherente evolución. La decisión básica es justificada. Los 20 años del exilio en Paita no podían servir como desenlace de una historia de amor, tanto por su duración como por su compleja significación. Pero habrían sido más significativos para entender la fuerza, coherencia y dignidad del personaje en su conjunto que para condensar las dimensiones de una pasión amorosa y para sintetizar en una idolatría la pasión política. Y éste es el efecto que causa. El *flash back* irrumpe con el *coup de foudre* de Quito, que marca toda la construcción del personaje: alusiones verbales y meramente exclamativas a su afiliación independentista aparecerán en medio de un altercado con el marido, motivado por el escándalo de su relación con Bolívar; y es sólo después de que se ha concluido la serie de *flash backs* dedicados a esta relación y Manuela llega a Paita (1835) cuando se presentan otros —brevisimos planos de conjunto— referidos a la infancia, la madre, el padre, los hermanos, con la intención de bosquejar unas experiencias patéticas y vagamente patrióticas que la complementan. Pero, además de lo escaso y fugaz de estas escenas, es demasiado tarde para enriquecer el personaje, ya definitivamente fijado.

De manera que lo efectivamente vivido por Manuela Sáenz viene a ser el amor con un Simón Bolívar machote y depresivo, adicto al chinchorro y dependiente de los amores y odios que suscita. Porque, intencionalmente o no, al asignar a Manuela la parte de protagonista los autores no supieron bosquejar en un plano diferente otra personalidad fuerte y reducen a Bolívar a los encuentros íntimos, tanto sexuales como de abandono confidencial; y al saltarse la participación conjunta de ambos en las reuniones de estado mayor, las actuaciones militares o cualquier evento político, tenemos en la película la extraña alternancia, por una parte, de una Manuela sola, en tren de prevenir con su arrogancia extravagante cualquier ataque hostil y, por la otra, un Simón agotado que con ella recupera las fuerzas. Así que la película no le hace justicia tampoco a Bolívar, interpretado por Mariano Álvarez de manera insustancial o quizás cohibida: no sabemos si por Diego Risquez, de quien recordamos las solemnes estampas del Libertador en *Bolívar sinfonía tropical* (1980) de las cuales no supo encontrar aquí el equivalente realista; o por la amenaza latente de nuestra sociedad, particularmente estólida en la relación que guarda con su propia historia.

En efecto, es la debilidad del discurso histórico lo que hace que la película desilusione y aburra, no obstante el esmerado manejo de los recursos de producción, relativamente limitados pero suficientes para alcanzar cualquier nivel de expresión que se propusiera. Por lo que se refiere a la historia «grande», la gesta independentista se percibe como banalmente gloriosa en el breve reflejo de los festejos de Quito en 1822, y como frustrada por dificultades políticas poco claras, en Lima y en Bogotá. No hay, pues, resonancias de aliento de sus verdaderas dimensiones, logros y conflictos. Pero tampoco hay el desquite de una biografía que podía ser sorprendente. De manera que la objeción historicista cabe en la medida en que la película no ofrece un punto de vista alternativo, social o psicológico, decididamente transversal a la historia de la revolución independentista.

En medio de estereotipos cuando ingenuos, cuando desagradables (la insistencia en la «peste» de Paita, plagada de detalles típicamente de género, aquí sin justificación alguna; la devoción matizada de erotismo de las esclavas negras, quienes —*noblesse oblige*— nos obsequian además con un baile de tambor cuidadosamente copiado del cine hollywoodense; o las sorprendentes virtudes de adivina de Manuela en la conversación con Melville, que se deben indudablemente a su esencia *créole*; etcétera), se colecciona de repente el gusto de Risquez por las estampas. Manuela como «maja vestida» y «maja desnuda», Manuela de uniforme en la apoteosis final, son en verdad muy lindas; e individualizadas por la intensidad de Beatriz Valdés, pero sólo decoran un personaje que no pasa de ser, apenas, temperamental y pintoresco.

A pesar de que los últimos días de Paita puntúan quejumbrosamente toda la narración de los ocho años de amores de Manuela y Simón, los 20 durante los cuales la Sáenz se estableció, inventó una actividad comercial para sobrevivir, hospedó al parecer durante años al general De la Guerra (Diccionario Polar *dirigé*), mantuvo correspondencia, recibió visitas y se relacionó de manera imaginable con la sociedad local, simplemente no existen. Siendo esa la zona temporal desde donde podían complementarse las dimensiones de Manuela, es desperdiciada al fundarse en lamentaciones obsesivamente nostálgicas y delirantes y en un «miserabilismo» visual, bastante improbable, que hace hincapié en la pobreza extrema y la enfermedad. El temperamento de Beatriz Valdés, invertido a lo largo de la película en actitudes más exasperadas que valientes, más descontroladas que orgullosas, más desafiantes que inteligentes, en este nivel temporal se utiliza para concentrar el sentimiento de pérdida y la separación patológica de la realidad presente. Dentro de tales delimitaciones, no podía sacar de la monotonía la recurrencia de esa imagen sellada por una concepción sexista y fija de la heroína. Así que la serie Paita envuelve (en sepia rojizo) toda la película con el sentimiento del luto y la

dicha pérdida: Manuela es, esencialmente, *la viuda ideal*.

PS. La aparición del guión original de esta película (Leonardo Padrón. *Manuela Sáenz. Guión original*. Caracas, 2001, AlterLibris Ediciones) es de señalar aquí, por la preocupación que su autor manifiesta en relación con la eliminación de escenas al momento de la realización: «Justamente aquellas —escribe el guionista, aunque salvando las virtudes de cineastas y actores— donde Manuela aún era Manuela sin Bolívar. Aquellas que trascendían la historia de amor o la influencia del Libertador en el espíritu de la guerrera. Toda la reconstrucción que hace el personaje de su propia vida desde Paita registra en la película algunas ausencias, si no decisivas, si ilustrativas del forjamiento de un carácter tan irreverente, transgresor y comprometido con un ideal de libertad (obviamente, no sólo político)». Pudimos comprobar que Padrón dice la verdad y notar además que el cambio de colocación de las que se salvaron (pasadas del principio al final) elimina su sentido; pero también que el libro tiene la misma óptica de la película: la historia de la independencia es igualmente o más anecdótica, sin clave alguna para su comprensión como fenómeno sociopolítico; la militancia política de Manuela, además de mínima, no alcanza a ser imaginada (pareciera que José de San Martín, al conferirle la Orden del Sol, estuviera de broma); y en cuanto a los 20 años de Paita, no ha pasado nada. En el guión publicado, dice Manuela a De la Guerra: «Fueron los únicos ocho años en que estuve realmente viva...». Justamente la misma idea que la historiadora Quintero crítica en todas las biografías que se dedicaron a la revolucionaria quiteña.

Ambretta Marrosu

MANUELA SÁENZ, LA LIBERTADORA DEL LIBERTADOR. (Venezuela, 2000). Dirección: Diego Risquez. Producción: Pedro Mezquita, Mariana Machado de Mezquita, Producciones Guakamaya y CNAC, con la participación de Fundación Andrés

A la media noche y media de Mariana Rondón y Maritú Ugás. Ni el ser ni la nada.





Caracas amor a muerte de Gustavo Balza. Los buenos burgueses del 23 de enero.

Mata, Fundación Cultural Chacao, Caralcine, Henri Ramos Producciones; Antonio Llerandi (ejec.), Hilda De Luca y Liz Mago (jefes), Nora Ortega (campo). Guión: Leonardo Padrón. Dirección de fotografía y cámara: Cezary Jaworsky. Dirección artística: Fabiola Fernández, Diego Riskey. Música: Eduardo Marturet. Montaje: Leonardo Henríquez. Sonido: Stefano Gramitto (dis.), Josué Saavedra (campo). Vestuario: María Adelina Vera, Mercedes Machado. Utilería: Liat Choucrun. Casting: Carlos Reyes. Asistente de dirección: Laura Goldberg. Intérpretes: Beatriz Valdés, Mariano Álvarez, Juan Manuel Montesinos, Erich Wildpret, Asdrúbal Meléndez, Isabel Herrera, Belkis Alvellares, Orlando Urdaneta, Alejo Felipe, Manuel Salazar, Miguel Alcántara, Armando Gota, Olimpia Maldonado, Anibal Grunn, Yogui López, Dimas González, Luis Colmenares, María Luisa Lamata, Noel de la Cruz, Alfredo Sandoval, Oscar Lucien, Javier Paredes, Juan Álvarez, Diego Riskey, Pablo Martín, Jorge Almada, Leonardo Henríquez, Andrés Lazo, Luque Grande.

A LA MEDIA NOCHE Y MEDIA, CARACAS AMOR A MUERTE

Intentando esquematizar lo acontecido a principios de la década de los años ochenta en el cine nacional, Alfredo Rolfe anota en el último número de *Cine al Día*.

(La) temática abandona el campo político y de denuncia para abordar aspectos sectoriales... (El cortometraje) *incursiona en el campo de la ficción, en experiencias de expresión personal, las más de la veces poco logradas*.

Si tratamos de establecer ciertos aspectos novedosos de *A la media noche y media* (Mariana Rondón y Maritú Ugás, 2000), lo primero que llama la atención es que el filme parece inscribirse en esas expresiones personales, a veces excesivamente subjetivizadas, que hacen del mensaje y de la narración construcciones bastante crípticas.

Hoy, como en la década de los años 80, ciertos aspectos políticos y sociales parecen favorecer estas manifestaciones. Ya no cabe duda de que, a nivel internacional, lo económico ha sustituido lo político, de manera que este último panorama parece alentar la apatía general.

La globalidad se ha convertido en disociación, y cualquier protesta —que suele res-

ponder a la solicitud de servicios básicos y necesidades inmediatas— resulta esporádica y sin conexiones con movimientos más amplios. Por ello, la subversión y la agitación parecen haber sido sustituidas por la organización vecinal, mucho más *cultay* burguesa.

Por último, la función de la cultura y de la crítica ha sido relegada por los medios de comunicación masivos y rechazada por la ideología dominante, de manera tal que cualquier posición *realista* y/o crítica frente al arte es calificada de reaccionaria y sesentosa. A cambio, se nos brindan y difunden mensajes en apariencia vacíos e inocuos. (Todo esto hace recordar un escrito sobre el neorrealismo, donde Zavattini cuenta que los jóvenes fascistas de los 40 acusaban a esos reaccionadores de reaccionarios y pasados de moda...).

A todo esto parece responder *A la media noche*... Es decir:

—Si el filme se desarrolla en un lugar aislado y deshabitado, la política no existe y pierde todo su sentido. ¿Se evade o, simplemente, en un contexto como el recreado no vale la pena hablar de ella?

—La película no lleva a cabo denuncia alguna, ni protesta por nada. No plantea ningún orden social claro —al fin y al cabo se trata de un lugar deshabitado— y el buen gusto y lo *cool* dominan el plano de la expresión.

—En el aspecto narrativo, no se trata, tampoco, de un filme *intimista* como lo serían los de Bergman o hasta *Muerte en Venecia* (Luchino Visconti, 1970), porque esa descontextualización que fomenta el ámbito donde los personajes desarrollan sus acciones impide aclarar sus motivaciones y objetivos.

—En fin de cuentas, el filme se inserta en un proceso fundamentalmente económico y alienante sin ponerlo en tela de juicio ni considerar este proceso como uno de los grandes problemas de nuestro tiempo.

—Por último, en cuanto al uso de la lengua cinematográfica, domina la calidad técnica —tan apreciada por nuestros cineastas—; hay una cuidadosa utilización de la fotografía, la escenografía y la dirección de arte, pero tal estilización hace que las imágenes distancien al espectador de cualquier ámbito conocido. Nuevamente, otro mecanismo para la descontextualización.

En fin, si uno recuerda un filme como *Tierna es la noche* (Leonardo Henríquez, 1990) no puede negar que se plantea como un filme de vanguardia y, aunque caprichoso, posmoderno, fragmentado y lleno de falsas aspiraciones, no oculta su conexión con la política y con el país. *A la media noche y media* no es vanguardista, pero sí estilizado; parece un filme opaco por la construcción de sus personajes, las motivaciones, los objetivos, y sus relaciones, pero narrativa y estéticamente no representa ruptura alguna. No hablemos de lo ideológico, cualquier opinión o punto de vista que no tenga que ver con el *ser* metafísico de los humanos es evadido.

Al contrario de *A la media noche y media*, *Caracas amor a muerte* nos ubica, no sólo en una ciudad conocida, sino en una de las parroquias más populares de la capital, el 23 de Enero. Parte de un conflicto individual —la muchacha embarazada y la necesidad de decidir sobre el aborto— que se inserta en un contexto social —la marginalidad, la delincuencia, el tráfico de drogas—.

Sin embargo, la estilización vuelve a hacer de ese contexto un ámbito poco reconocible. Recordemos las imágenes casi asépticas de los famosos bloques y sus pasillos; las obras de Warhol que decoran el *lobby* del hospital; la ambientación del cuarto del malandro —muy a lo Diego Riskey, el director de arte— o el bar donde, de la manera más extraña y abstracta, se lleva a cabo el tráfico de drogas.

Precisamente, dentro de lo que podríamos llamar la estructura narrativa, es esa recreación del contexto social donde reside la mayor debilidad. Las escenas del bar, además de irreconocibles, o por ello, resultan sumamente falsas; en el hospital reina un orden que está en clara contradicción con el modo como funcionan estas instituciones en las zonas populares; los malandros se expresan y actúan con una conciencia *moral*— me refiero al asunto del aborto— poco clara; los policías son más acartonados que el peor de los asesinos del cine de género norteamericano actual; el enfrentamiento de los protagonistas masculinos —que termina en una especie de torneo deportivo— busca su solución en un estilo propio de ciertos filmes gringos muy *civiles*; tal vez las mujeres —sin hacer mención de la muchacha— sean los personajes más logrados. En particular la escena entre la abuela y el cura en la iglesia.

Formalmente, el uso del sonido y los fundidos a blanco evocan —por no decir que repiten al pie de la letra— la estética de ciertos *videoclips*, y, sobre todo, de los *trailers* que se proyectan constantemente en nuestras salas de cine. ¿De nuevo esa supuesta perfección técnica?

Las isotopías son tratadas de un modo muy peculiar. Dos casos: el aborto como un problema bioético —según el punto de vista del médico— o como un asunto moral —el cura—. La abuela plantea otro punto de vista —¿personal? ¿económico?—, pero no se plantea como asunto social, que es básicamente donde deberían ubicarse este tipo de discusiones.

Otro caso: la pareja conformada por el músico y la muchacha embarazada termina siendo el ejemplo a seguir. La institución familiar, según los cánones dominantes, asegura el orden social y el cumplimiento de los derechos del niño.

¿No es todo, otra vez, como muy burgués? De otra forma, pero *Caracas amor a*

muerte, con sus aspiraciones de denuncia y reflexión, también parece instaurarse en la tendencia que tan claramente exhibe *A la media noche y media*.

Ricardo Azuaga

A LA MEDIANOCHE Y MEDIA. Venezuela/Perú/México, 1999. Guión, Dirección y Producción Ejecutiva: Mariana Rondón y Maritú Ugás. Producción general: Victor Luckert para Sudaca y A la medianoche. Dirección de fotografía: Micael Cajauringa. Cámara: Alejandro Wiedemann. Montaje: Alberto Gómez. Música: Ignacio Barreto, Trina Medina y Los Rodríguez. Dirección de arte: Erasmo Colón. Maquetas: Emiliano Hernández. Asistente de dirección: Carlos Villegas. Intérpretes: Salvador del Solar, María Fernanda Ferro, Constanza Morales.

CARACAS AMOR A MUERTE. Venezuela / Francia, 2001. Dirección: Gustavo Balza. Producción: Gustavo Balza, Antonio Llerandi (ger.), Liz Mago Bosch (jefe) para Lux Aeterna, CNAC, José Vicente Scheuren, Alonsound Taurus Studio; Fonds Sud Cinéma, Ministère des Affaires Étrangères y Centre National de la Cinématographie (Francia). Guión: Armando Coll, Gustavo Balza. Fotografía: Alejandro Wiedemann. Dirección de arte: Alexandra Fernández. Montaje: Alberto Gómez Díaz. Música: Alonso Toro. Casting: Mireya Guanipa. Sonido: Stefano Gramitto (campo), Gustavo y Jacinto González (posprod.). Escenografía: Juan Francisco Manrique. Asistente de dirección: Carlos Villegas. Intérpretes: Eliana López, Luke Grande, Luis Fernández, Iván Tamayo, María Antonieta Ardila, Pedro Durán, César Manzano, Iliana León, Douglas Reyes, Nathalie Cortez, María Eugenia Favaro, Tatiana Padrón, Marcos Grimaldi, Leonardo Bustamante, Fernando Ivosky, Adriana Itriago.

ANTES DE MORIR, 100 AÑOS DE PERDÓN, HUELEPEGA, TRES NOCHES, EL RIZO

De acuerdo con el modo como se articula su narración, *Antes de morir* (Pablo de la Barra, 1999) se presenta ante el espectador como un policial. Pero como un policial con un débil, lejano tinte político.

La historia se desarrolla en un país —latinoamericano?— que nunca es identificado, y que hace veinte años sufría una dictadura militar muy dura, muy represiva, que —como corresponde— contaba con sus innumerables presos políticos, torturados, y desaparecidos.

En la actualidad —es decir, veinte años después— se presentan varios personajes vinculados con aquella situación: un general que durante los años duros ejerció la tortura y el asesinato, pero hoy vive en una mansión, rodeado por guardaespaldas y personal de seguridad; un agente secreto tan ambiguo que puede ser, por ejemplo, un protegido de la CIA, pero que, sin ninguna ambigüedad, es mostrado como un experto asesino degollador que ha regresado al país en busca de su hija perdida; su hija —claro está—, atractiva ejecutante del violoncello, de quien se enamorará el protagonista; una extraña mujer, ex amante del general y ex amante del espía-asesino-degollador; y el protagonista: un joven policía del nuevo régimen —¿democrático o revolucionario?—, descendiente de una de las tantas familias masacradas por la dictadura, que por supuesto está sediento de venganza. Además de otros personajes que requerirían una lista más larga y más pesada.

Pero tal como se muestra en esta enumeración, todos los personajes tienen claro su objetivo y las acciones que deben acometer para lograrlo; sin embargo, ninguno se ubica en una corriente del pensamiento específica ni manifiesta alguna posición política en particular, pese al pasado histórico de la nación. Al parecer, sólo motivaciones personales mueven a estos seres envueltos en ese contexto que debería resultar tan conmovedor.

Finalmente, todos mueren salvo el muchacho y la muchacha de la película, y la trama se desarrolla con una serie de situaciones que al parecer se llevan a cabo durante las elipsis o que carecen de una justificación que responda a la lógica que debería gobernar la narración propuesta por el filme. Así, por ejemplo, cuando el protegido de la CIA está agonizando después de incendiar el archivo del general —es decir, el archivo que guarda las pruebas que todos, incluido el espía, estaban buscando—, llega el joven protagonista y le pide todas esas pruebas; es decir, aquellas que le permitirán identificar a los asesinos de su familia. El espía logra articular: «...ar...chi...vo...». El muchacho corre y, entre llamas, busca entre gavetas, estantes, y archivadores, sin encontrar nada. Vuelve a correr, todo chamuscado, hasta donde se encuentra el espía todavía vivo, lo increpa, y el hombre moribundo vuelve a articular: «...mi...hi...ja...» y muere. ¿Para qué lo envió al archivo? Se oyen propuestas. Pero lo cierto es que éste es un claro ejemplo del nivel dramático del filme.

Aparte de esto —o precisamente por ello— ni como película de acción, ni como policial, ni como *política ficción*, el filme resulta convincente. Es decir, con su nivel mínimo, latinoamericano, **Antes de morir** no se propone como una película que a Bruce Willis le gustaría protagonizar. Y en cuanto a su estructura temática, pese al entorno que el autor pretende crear, el filme carece de propuestas o contenidos políticos de ningún tipo, y se convierte en una obra vacía que resulta representativa de nada.

Como en su filme anterior (*Aventureira*, 1989), de la Barra se acerca al cine de género. Allí, con una comedia; aquí, a través del policial o la película de acción. Pero mientras aquella enfrentaba el problema histórico en clave irónica, ésta, con sus pretensiones y aspiraciones de reflexión seria, termina asumiendo las directrices de un cine que Philippe Toledano inició con **Moriturus** (1984) y que ahora impone en su condición de productor de **Antes de morir**.

Por su parte, **100 años de perdón** (Alejandro Saderman, 1999) se propone como una comedia que se desarrolla, ahora sí sin ningún temor, entre los miembros de la muy golpeada clase media caraqueña, durante los días de la famosa crisis bancaria que arruinó a más de una de estas familias emergentes que con tanto entusiasmo suelen participar en la organización vecinal.

El filme tiene su origen en un argumento que no necesariamente debe ser original: aquel que muestra la historia de un ciudadano corriente que por algún motivo cae en la tentación de la delincuencia, aunque finalmente debe aflorar su moral ciudadana y sale adelante, manteniéndose íntegro y respetable, pero con una notable ganancia económica que le permite refugiarse en algún paraíso exótico y preferiblemente tercermundista. Dentro de esta tendencia, lo más probable es que **Tarde de perros** (*Dog day afternoon*, 1975, Sidney Lumet) sea uno de los

casos más interesantes y serios.

Por otra parte, en el caso de Saderman está el título del filme, que remite al famoso refrán que ha moldeado estructuralmente la conducta de muchísimos ciudadanos venezolanos, y que, con eso que llaman la chispa criolla, no deja de causar cierto escozor porque termina justificando actos que, en la mayoría de los casos, deberían resultar injustificables.

Todas estas razones —es decir, el tono de comedia que adopta la obra, la situación que ésta recrea y las intenciones expresadas en el refrán— hacen que el filme se mueva, más que en la ambigüedad, en la relatividad. O sea, **100 años de perdón** no es una denuncia de la corrupción bancaria —o de los banqueros—, ni es una crítica hacia ciertas actitudes de nuestra clase media —aquella que piensa que el país está en crisis porque ya casi no se puede viajar al tan añorado Miami del 4,30. En todo caso, se muestra a los banqueros como villanos inescrupulosos, pero con cierta picardía criolla —el personaje es interpretado por Cayito Aponte—, y a los miembros de la clase media como seres puros y honestos que padecen, sin mucha conciencia, los atropellos de quienes detentan el poder económico. En este caso no son los pobres, pero sí la clase media la que es calificada como *los buenos*.

Es todo esto lo que hace que las pretendidas denuncias que plantea el filme resulten relativas. Al fin y al cabo, los héroes, pese al espíritu de solidaridad que los caracteriza, entran en el juego del robo y la corrupción, y al final —aunque no sea la proposición que hace explícita el autor— todos terminan siendo iguales: el banquero en su lancha y los inocentes ladrones en su playa.

Además, está el hecho de que las motivaciones que llevan a los cuatro hombres a robar responden a intereses individuales y económicos: ellos roban para salir de la pobreza, y sólo porque la institución pertenece a un banquero-ladron-corrupto la película se transforma en una denuncia. De ocurrir lo contrario, si existiere —en la realidad o en la ficción— un banquero honesto y confiable, ¿dónde habrían quedado los simpáticos muchachitos clase media?

Sin embargo, y tal como ocurre en su película anterior (**Golpes a mi puerta**, 1993), el filme de Saderman no carece de buenas intenciones. Como en aquella oportunidad, las motivaciones personales terminan llevando a los personajes a una especie de toma de conciencia y se presenta —en este caso de una manera sólo esbozada— la necesidad de integrar a la comunidad en sus acciones: los empleados y clientes del banco apoyan a los ladrones, los curiosos se sienten estimulados cuando los protagonistas les regalan dinero a montones, y para lograr el triunfo de la causa actúan personajes que no se habían involucrado para nada en la situación. De este modo, los supuestos héroes dejan de actuar para sí y comienzan a interactuar con el grupo y, sobre todo, la mentalidad de los ladrones es compartida por los rehenes y su acción es legitimada por la gente del pueblo, aunque no termina de reflejarse en el filme una verdadera solidaridad de grupo con una conciencia colectiva real.

Como fábula, finalmente, la obra define la sociedad de manera bastante esquemática al partir del presupuesto de que quienes sustentan el poder son unos ladrones, y quienes roban desde afuera de estos círculos tienen razones legítimas para hacerlo: una nueva

forma de moral en la que se puede permitir que el ciudadano común ingrese a ciertos tipos o a nuevas manifestaciones de la delincuencia.

Para continuar con la clasificación genérica que, casi de manera inconsciente, se ha venido desarrollando en estos párrafos, se puede considerar que **Huelepega**, (Elija Schneider, 1999) se acerca a las peores películas llenas de acción y violencia que suelen transmitir los canales de televisión venezolanos un domingo por la tarde. Luego de **Sicario** (José Ramón Novoa, 1998), la señora de Novoa pretende utilizar los mismos elementos del exitoso filme para lograr los mismos fines. Es decir, parte de una pretendida denuncia social —que no es tal, ya que las razones que llevan a los personajes a delinquir, pongamos por caso, están mucho más cerca del melodrama que de cualquier realidad latinoamericana— y utiliza un tema impactante y de actualidad: en aquel caso, el sicariato colombiano; en éste, la infancia abandonada que abunda en las calles caraqueñas exhibiendo su adicción a las drogas más dañinas y, por supuesto, más económicas.

Pero, en **Sicario**, la situación de Jairo ocupaba realmente la atención del autor y, por tanto, del público. En cambio, en **Huelepega** el problema de los niños y la droga es absolutamente menor. En todo caso, se presenta una especie de historia paralela que domina gran parte de la narración, donde los protagonistas son un grupo de pandilleros marginales ligados al opulento mundo del narcotráfico a gran escala, que participan en un complicado plan para apoderarse de un cargamento de droga. Entre tanto, los niños roban, se drogan en una o dos oportunidades, son víctimas de un intento de abuso sexual, y el niño protagonista trata de regresar a su casa siendo rechazado por la madre, no porque ella no lo quiera, sino para protegerlo de la furia alcohólica del padrastro (?). De todo esto, sólo un personaje —una especie de mongólico asesino— se mueve entre las dos esferas de acción. De resto, la voz en *off* del niño filosofa constantemente sobre la situación vivida por los menores abandonados, hasta que finalmente, cuando muere en un enfrentamiento entre pandillas, se descubre que los profundos conocimientos del niño provienen de su experiencia de la muerte; es

decir, el protagonista, como en aquella película de Billy Wilder, habla desde ultratumba.

En cuanto a la visión del mundo y de nuestra sociedad que propone el filme de Schneider, es poco lo que se puede decir que no se haya dicho en otras notas sobre obras como ésta. Se habló en líneas anteriores de ciertas características melodramáticas, y en un volante sobre cine que suele —o solía— circular por los predios de la Facultad de Humanidades de la UCV se establece una clara relación entre la visión de esa familia marginal y desintegrada y la crisis de valores que el filme pretende mostrar. Obviamente, tal como se expone en la citada publicación, se considera a esas familias como el núcleo de la crisis, como si en las familias de clases sociales mucho más acomodadas no hubiera jóvenes drogadictos que igualmente delinquen y roban, como si el Estado fuera inocente y ajeno a toda esta situación.

También **Tres noches** (Fernando Venturini, 2001) puede ubicarse en el grupo de filmes que se acercan al cine de género. Aunque **Tres noches** no sólo se acerca, sino que sigue al pie de la letra todas las indicaciones del manual. Los protagonistas: un policía fuera de la ley, bastante violento y con algunos atributos que le permiten mostrar sus capacidades físicas, y su compañero casi accidental, oscuro propietario de un restaurante con todas las características necesarias para presentarse como un oponente que, poco a poco, va tomando conciencia de la labor policial para terminar siendo el único y verdadero ayudante; el resto de los personajes: mafiosos y narcotraficantes con fama de perversitos, jefes de policía corruptos, jibaros homosexuales, falsos *gays*, prostitutas, travestis, marginales soplones, grupos de exterminio de barrio que finalmente son buenas personas, y mujeres de ambigua sexualidad.

Tras esta gama de personajes, un crimen del sicariato disfrazado de homopasional, mucha acción, unos bares de lujo y otros de poca monta, discotecas que parecen neoyorquinas, enredos, confusiones, falsos inculcados; o sea, un caso que lleva a otro, y a otro, y a otro, como obliga el cine negro. Y como tal, el filme soporta los noventa minutos de proyección con ritmo sostenido y un buen desenlace, aún cuando ciertos aspectos de la narración se van perdiendo por el camino o,

100 años de perdón de Alejandro Saderman. Para la clase media también.



luego de darle gran relevancia dentro de la trama, resultan intrascendentes o poco pertinentes para ese desenlace.

Pero también, como ocurre en los productos más débiles del género, *Tres noches* se preocupa por contar una historia de la manera más correcta posible sin interesarse mucho por la creación de otros sentidos. Pese a que trabaja en un contexto de narcotraficantes, supuestos homosexuales—algunos no tan supuestos—, prostitutas, barrios marginales y zonas de lujo, y aparentes perversiones sexuales, el filme termina siendo algo pacato al salvar la reputación de la víctima inicial cuando se demuestra que éste, pese a tener amantes de su mismo sexo, no era homosexual pues su verdadero amor es una jovencita que de masculino no tiene nada, salvo un ambiguo nombre. De resto, si hubiera costado unos 50 millones de dólares y de haber sido producida por la Fox-Turner, con Mel Gibson a la cabeza, *Tres noches* tendría asegurado el éxito de taquilla y una crítica un poco más complaciente—*three times up*— publicada en el *Village Voice*.

Finalmente, el caso de *El rizo* (Julio Sosa, 1999) tal vez sea el más peculiar. ¿Se trata de un filme sobre arte? ¿O, como *Ocho y medio* (Federico Fellini, 1963), habla del ser y el hacer del artista? ¿Es una reflexión sobre nuestro ambiente intelectual y político? Algo de todo esto se encuentra en la primera película de quien fuera presidente de FONCINE y un reconocido cineasta desde antes de haber hecho este primero y hasta ahora único filme.

Si, algo de todo eso hay. Tal vez por ser el ex presidente de la que en un momento fue una institución ejemplar en la historia de nuestro país, se trata, pongamos por caso, el problema de la política cultural. Dos de los personajes, por sus posiciones, sus aventuras amorosas y sus megaproyectos recuerdan a José Antonio Abreu y a José Ignacio Cabrujas. Algunas reflexiones sobre el arte y el papel del artista también están presentes: el personaje interpretado por Jean Carlos Simancas quiere mantener su dignidad. Por eso se opone a transigir ante los requerimientos de la alta política del Ministerio; es un artista subversivo porque quema el teatro donde se presenta su obra y porque se retira a Río Caribe a reflexionar, a aprender de una especie de artista ermitaño, y porque decide montar su nueva pieza teatral en ese rincón de nuestra geografía con y para el pueblo. Y por supuesto, aparece el problema—como en Fellini—de las relaciones del artista con las mujeres. Una cierta representación de lo que se podría denominar como el ideal de mujer construido por el autor—mejor dicho, por el cineasta—. Nada mejor que una mujer libre, pero sumisa; próspera e incapacitada para decir que no; indulgente y bien dispuesta; burguesa para la buena vida y *hippie* para convertirse en lo ideal. En fin, muchos lugares comunes en un filme con demasiadas pretensiones de ser la película culta de los que fueran los jóvenes transvanguardistas venezolanos.

Ahora bien, lo que llama la atención de este grupo de filmes es su clara intención de insertarse, cada uno a su manera, en el cine de género. Antes de morir en el *thriller* político; *100 años de perdón* en la comedia social; *Huelepega* en el cine de acción aunque termine siendo, otra vez, un melodrama; *Tres noches* en el cine negro, y *El rizo* en esa tendencia tan buscada por nuestros cineastas y que podríamos definir como pelí-

culas sobre arte—recordemos *Ratón en ferretería* (Román Chalbaud, 1985), *Profesión: vivir* (Carlos Rebollo, 1985), *Los platos del diablo* (Thelma Urguelles, 1995), *Karibe Kon Tempo* (Diego Risquez, 1995), *Un sueño en el abismo* y *Piel* (Oscar Lucien, 1991 y 1998 respectivamente), *Desnudo con naranjas* (Luis Alberto Lamata, 1997), etc. Es decir, se trata de cuatro películas construidas con aspiraciones industriales dentro de una cinematografía cuyos mecanismos no garantizan ni la más mínima posibilidad de continuidad en la producción.

La redacción

ANTES DE MORIR. Venezuela, 1998. Dirección: Pablo de la Barra. Producción: Philippe Toledano, Diana Sánchez para Pablo de la Barra Producciones. Guión: David Suárez, P. de la Barra. Música: Federico Ruiz, Miguel Ángel Fuster. Dirección de fotografía: Johnny Semeco. Sonido: Edgar Torres. Montaje: José Alcalde. Dirección de arte: Diana Sánchez, Betty Cruz. Asistentes de dirección: Marianela Aguilera, Yutzic Martínez. Intérpretes: Rolando Padilla, Juan Carlos Gardi, Manuel Escobano, Mauro Aristeguieta, Fernando Gómez, Eileen Abad, Flor Elena González, Bettina Grand, Eva Mondolfi, Antonio Cuevas, Nicolás Curiel.

100 AÑOS DE PERDÓN. Venezuela / Argentina / Alemania / EEUU, 1998. Producción y dirección: Alejandro Saderman. Producción: CNAC, Cinematéricas, Post House (Venezuela), ASP (Argentina), Lichtblick, Joachim Ortman (Alemania), TNT Latin America (EEUU) (asociados); Antonio Llerandi (ejec.), Liz Mago (jefe). Guión: Carlos González, Luis Zolkowicz, Hemy Herrera. Fotografía: Hernán Toro. Asistente de dirección: Belén Orsini. Dramaturgia y preparación actuarial: Ada Nochetti. Sonido: Stefano Gramitto. Montaje: Giuliano Ferrioli. Música: Julio D'Esquivá. Dirección de arte: Marcelo Piont Vergés. Intérpretes: Orlando Urdaneta, Daniel Lugo, Aroldo Betancourt, Mariano Alvarez, Elluz Peraza, Flavio Caballero, Alicia Plaza, Armando Gota, Cayito Aponte, Dad Dager, Manuel Salazar, Karl Hoffman, Francisco Guinot, Geilen Vera, Beatriz Vázquez, Gregorio Milano, Sebastián Falco, María Teresa Hernández, Roberto Colmenares, Isabel Hungria, Yogul López, William Colmenares, Alba Rovessi, Eva Blanco, Beatriz Valdés, Mirtha Borges, Olimpia Maldonado, Lugi Sciamanna, José Visconti, Diego Risquez, Juan Ramón Guzmán.

HUELEPEGA, LEY DE LA CALLE. Venezuela / España, 1999. Dirección: Elia Schneider. Producción: Unity Films, CNAC, Credesa, Filmart P.C. (España). Guión: Néstor Caballero, Elia Schneider, Santiago Tabernero. Fotografía: Oscar Pérez. Montaje: José Ramón Novoa, José Sousa. Sonido: Jacques Cassuto. Música: Francisco Cabrujas. Intérpretes: José Gregorio Rivas, Luis Enrique Campos, Alfredo Medina, Pedro Lander, Adolfo Cubas, Néstor Terán, Laureano Olivares, Ramón Paiva, Francisco Alfaro, Tatiana Padrón, Gladyska Acosta, Jenny Noguera, Elaiza Gil, William Moreno, Lucio Bueno, Juan F. Angulo, Richard González, Edinson Abreu, Juan Carlos Reyes.

TRES NOCHES. Venezuela, 2001. Dirección y guión: Fernando Venturini. Producción: Carmen Helena Nouel, Doug Roberts (campo) para Casablanca Producciones, Grupo Centauro y CNAC. Fotografía: Hernán Toro. Montaje: Miguel Ángel García. Sonido: Mario Nazon. Música: Miguel Noya y repertorio de Oscar de León, Desorden Público, La Corte y Sur Carabela. Asistente de dirección: Orlando Rosales. Escenografía: Eder Lobo. Dirección de arte: Gabriel Sampere. Vestuario: Patricia Bousquets. Casting: Carmen La Roche. Intérpretes: Victor Moya, Juanca Vellido, Adriana Velásquez, Frank Spano, Daniel López, Gonzalo Cubero, Jennifer Noguera, Basilio Alvarez.

EL RIZO. Venezuela / Colombia / México, 1999. Dirección, guión y montaje: Julio A. Sosa Pietri.



Tres noches de Fernando Venturini. Género crepuscular.

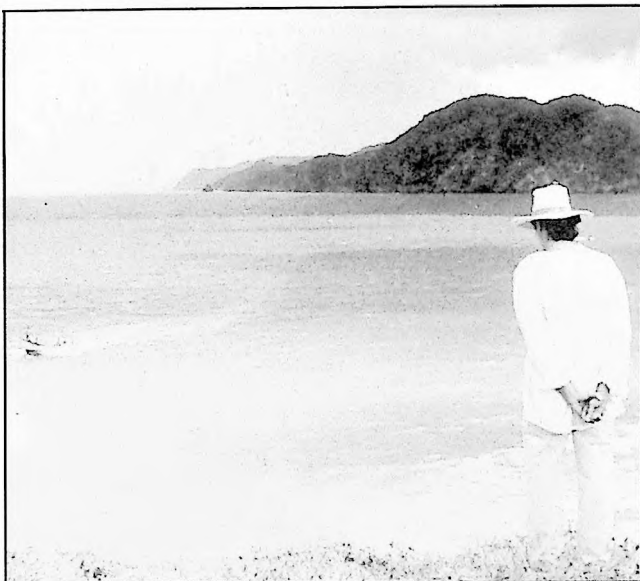
Producción: Mauricio Walerstein para Cinemateam y CNAC (Venezuela), Ciró Durán (Colombia), Imcine (México). Fotografía: Raúl Held. Música: Carlos Moreán. Dirección de arte: Andrés Zawisga. Sonido: Francisco Hernández, Víctor Luckert; Gustavo Suárez (Venezuela). Asistentes de dirección: Alidha Avila, Orlando Rosales. Intérpretes: Jean Carlos Simancas, Arcelia Ramírez, Luly Bosa, Claudio Obregón, Roberto Colmenares, Julio Medina, Fausto Cabrera, Alfredo Orta, Alexis Rivero, Gonzalo Cubero, Amanda Gutiérrez, Vicente Tepedino, Daisy Granados, Cecilia Martínez.

JUEGOS BAJO LA LUNA

La última película de Walerstein, *Juegos bajo la luna*, es una adaptación de la novela homónima de Carlos Noguera (Caracas, 1994, Monte Avila Editores), hecha por el mismo Walerstein, Claudia Nazon y Ciró Durán a partir de un denso y extenso texto de 590 páginas. El dato cuantitativo da una idea de los pacientes y laberínticos recorridos por la interioridad de los personajes de la novela, donde los tiempos no siguen ninguna cronología, los diálogos escasean notablemente y los narradores delegados se alternan continuamente con la voz del autor en un juego complejo, donde lo permanente es la introspección y lo ocasional y escaso, la acción. De todo esto no queda nada en la adaptación ni en el filme, salvo, tal vez, la minimización y banalización del contexto en que se mueven los personajes, también muy marcadas en la novela. Las magras acciones de la novela, distanciadas por proliferas representaciones de pensamientos, son repotenciadas en el filme, muchas veces alteradas en busca de una visualidad efectista radicalmente ajena al universo de la obra literaria. Un ejemplo entre tantos es la muerte del hijo de Carmen Luisa, una de las muchachas de la "cofradía" de cinco jóvenes estudiantes del colegio Fray Luis de León, cuyo interno devenir entre 1957 y 1973 es el eje de la novela. Carmen Luisa se ha vuelto drogadicta y su hijo muere al caer accidentalmente de un primer piso por un descuido, como cuenta Fernando, su padre. En el filme, Carmen Luisa está embarazada y por efecto de una fuerte dosis de drogas tiene un aborto, el segundo del filme, todo muy grá-

ficamente descrito. Esta es la clave fija de la desadaptación de la novela. La reducción extrema del lenguaje verbal para dar paso a una acartonada imaginería que resulta incapaz de expresar el mundo interior creado por la novela, pero también incapaz de inventar otro.

La construcción del filme sigue las pautas vigentes hace más de cuarenta años en el cine industrial mexicano, derivadas a su vez del cine americano clásico. El desarrollo temporal es completamente lineal y la única licencia es una escena con acciones alternas: Maruja, la muchacha violada, abortando, y Alberto, su novio, preparándose para matar al presunto violador y suicidarse. La película se divide en tres partes: la primera comienza con el subtítulo «3 de noviembre de 1957» y termina—previa aparición de otro subtítulo que dice «31 de diciembre de 1957»—a comienzos del año siguiente; dura el filme 56 minutos. Hay una gran elipsis y el subtítulo «6 años después» inicia la segunda parte, que dura 22 minutos. Hay otra gran elipsis y la tercera parte comienza con el subtítulo «Años después» y dura 17 minutos. En la novela transcurren unos 16 años, y el continuo relato de recuerdos reduce mucho las elipsis, en el filme no se sabe, pero son menos, y son verdaderas elipsis porque no hay relatos retrospectivos. Esta imprecisión intenta difuminar la gran dificultad de representar el envejecimiento físico y mental de los personajes, dificultad presente aún en costosas producciones americanas (recuérdese el espantoso James Dean viejo en *Gigante*), pero que en un cine pobre como el nuestro parece insuperable. Los personajes cambian de peinado y hasta de color de pelo; cuando son masculinos, la barba y las patillas ayudan a establecer variaciones; pero en ningún caso expresan el paso, a veces muy largo, del tiempo ficcionado. Peor aún son las transformaciones internas. En una escena de 1973 Carmen Luisa es encontrada inconsciente en su cuarto, por una sobredosis, cuando sus amigos la buscan. Algunos años después Carmen Luisa es igualmente encontrada inconsciente en su cuarto, por una sobredosis, cuando sus amigos la buscan. Inmediatamente da un salto mortal porque en momentos decide internarse en una colonia de tratamiento y también en momentos sale completamente



El rizo de Julio Sosa. ¿Se trata de un film sobre arte? ¿Se trata de un film?

cuerda y creativa. A su vez, Maruja sufre el trauma de la violación y no quiere que la toquen, seis años después trata de acostarse con un chico y no puede, pero unos años después, de manera instantánea, se despierta su pasión volcánica por el ex marido de Carmen Luisa y hacen el amor plena y juguetonamente bajo la luna. Ciertamente son cambios, pero tan absolutamente injustificados en la narración y tan absolutamente enfatizados por marcas estereotipadas que uno cree estar sentado frente a la telenovela de las nueve. Tal vez Julio Sosa, director de una película, *Rizo*, y productor de *Juegos bajo la luna*, bastante isomórficas, pueda explicar la construcción de Walerstein.

El predominio de las escenas dialogadas es exorbitante. Hay muy pocos momentos en que el filme abandona el ámbito privado de los personajes, y las referencias a lo que pudiera ser el agitado mundo político del momento son tan escasas que casi pueden señalarse todas sin alargar esta nota. En la primera parte tres referencias a Pérez Jiménez: medio minuto del discurso contra el sátrapa de la jefa de los comandos—inexistentes como tales en ese período— que asaltan la fiesta; luego la imagen de un locutor de TV que anuncia la huida del dictador en una corta toma; y finalmente tres tomas, en unos cuatro segundos, de unas especies de comparas del «pueblo» manifestando en las calles su alegría. En el comienzo de la segunda parte (1963) Maruja da un mitin en un barrio, montada en un camión: «Por eso tenemos que permanecer unidos sin dejarnos amedrentar... tenemos que luchar... Aquí tengo la aprobación del Programa de Consolidación de Barrios para comenzar la construcción de la escuela y del dispensario...», a lo que la masa responde coreando «¡Escuela sí, desalojos no!». En eso se ve llegar un pelotón de pacíficos policíacos y el mitin se disuelve. Más adelante, Carmen Luisa va en un carro con Fernando y cuando tienen que pararse por una requisa, prende un pito de marihuana, pelean, ella se baja y corre, otro muchacho trata de pararla pero recibe un tiro de los militares requisantes y muere, mientras Carmen Luisa grita «¡Asesinos!». En la tercera parte, varios años después, no

hay ninguna referencia de este tipo. La escena del mitin de barrio, aparentemente muy importante, no añade nada al contexto ni al personaje de la muchacha, ya que nunca, ni antes ni después, hay alguna información sobre su trabajo y ni siquiera se entiende si se trata de una manifestación a favor o en contra del gobierno. Lo mismo pasa con la requisa, pues se ignora completamente si el hecho aumentó la adición de Carmen Luisa o muy en lo profundo sembró en ella la pasión por el cine. De todo esto, lo que sí resulta evidente es la completa indiferencia de Walerstein a la relación entre personaje y sociedad, ya que ésta no existe. Característica que no es por sí misma negativa, ya que se toma otra opción, la de quedarse en la interioridad de los personajes; pero el filme, como se ha dicho antes, tampoco logra crear esa interioridad.

La utilización de una voz en *off* que pertenece a uno de los personajes, al comienzo, en algunos momentos intermedios y al final, también es una fórmula aprobada por el cine clásico anglo-mexicano, y es la única libertad en el manejo de los narradores que se permite Walerstein. Todo el resto de la narración es en una tercera persona rígida con un narrador omnisciente, en las antipodas de la novela, donde Noguera combina libremente los narradores delegados, incluyendo narradores mecánicos, con la tercera persona. El discurso en *off*, además, es inútil, con repetidas referencias a una nostalgia inexistente y una lapidaria conclusión: «¡Ahí estábamos, los sobrevivientes de la cofradía...!» (es decir todos menos el suicida), que permite la sosegada aparición de los créditos de cola.

Dentro de tanta corrección industrial hay, sorpresa, un elemento insólito. Cuando Maruja y Fernando terminan el juego bajo la luna, corren al lecho de muerte del padre de Fernando, quien confiesa haber sido el violador de Maruja. Hacia el final de la escena se oye un grito que se prolonga en la escena siguiente, donde la cámara muestra, en una playa que termina con un promontorio rocoso, una joven que corre hacia la izquierda perseguida por un joven, al llegar a las rocas la cámara se devuelve hacia la derecha, hay un corte y en plano medio Maruja,

con un fondo de playa, le informa a Fernando que se va para Londres y que no la busque más. Viene un largo intermedio londinense, donde el terco Fernando busca a Maruja, con Piccadilly Circus, National Gallery y autobuses rojos de dos pisos, para que no haya dudas. Termina con un fundido a negro y al abrirse volvemos a ver a la joven que corre hacia la izquierda, etc., con una pequeñísima variación en la ubicación de la cámara, y también la cámara se devuelve hacia la derecha. Pero ahora se descubre que se trata de la filmación de una escena, dirigida por una muy profesional y recuperada Carmen Luisa, y donde aparecen Fernando y Maruja como entrelazados mirones. Hay más tomas de los cófrades con el parlamento en *off* antes comentado, y aparecen sosegadamente los créditos. La extraña repetición provoca dudas hermenéuticas en el espíritu de los espectadores, que se expresan en un número no discreto de diferentes lecturas. Esto nos hace pensar en que se trata de una clave sagazmente introducida por Walerstein en el texto, para hacer pensar (a) que la configuración arcaica y primitiva de la película es el resultado de una elaboración profundamente irónica de su material y que ésta debe entenderse en sentido completamente inverso, opuesto al que parece tener; (b) que la generación de infinitas interpretaciones diversas en los finitos espectadores prueba su cualidad de texto ubicado en la más novedosa y posmoderna vanguardia que pueda pensarse.

Alfredo Roffé

JUEGOS BAJO LA LUNA. (Venezuela / Colombia, 2000). Dirección: Mauricio Walerstein. Producción: Julio Sosa, Lidia Córdoba (ejec.), Ciro Durán y Alfonso Rosas Priego (asociados). Guión: Claudia Naoza, Ciro Durán, Mauricio Walerstein, de la novela "Juegos bajo la luna" de Carlos Noguera. Fotografía: Ricardo Younis. Montaje: Daniel García. Música: Carlos Moreán. Colaboración como cantante: Biella Da Costa. Dirección de arte: Gerald Römer. Sonido: Mario Naoza. Casting: Marisela Berti, Asistente de dirección: Mario Crespo. Vestuario: Alttagracia Martínez. Intérpretes: Orlando Urdaneta, Argelia Ramírez, Vicente Alifia, Juana Acosta, Victor Hugo Martín, Vicente Tepedino, Eduardo Serrano, Loly Sánchez, Alberto Alcalá, Oscar Borda, Luis Alberto de Mozos, Karl Hoffman, Herminia Martínez, Jeniffer Milano, Haydée Balza, Isabel Moreno, Jeaneth Flores, Marcos Campos, Denis Hernández, Nicolás Curiel, Manuelita Zelwer.

AMANECIÓ DE GOLPE

Como signos a menudo variables según los medios o los momentos, esos coeficientes de afectividad no engendran sino un mayor equivoco.

Ante la palabra revolución los ultras de 1815 se tapaban la cara; los de 1940 se sirven de ella para camuflar su golpe de Estado.

Marc Bloch

Si al momento de estrenarse *Amaneció de golpe* el país estaba sumido en una confusión que dio cabida, para muchos, a variopintas esperanzas, ahora parece deslizarse progresivamente por la pendiente del desaliento. Su tema tan declaradamente histórico-político coloca la película en una situación cada vez diferente, según la coyuntura

en la cual se está viendo. Por ejemplo, al estrenarse poco después de la victoria electoral de Chávez, fue vista por algunos como una obra oportunista y celebrativa, olvidando que su preparación se prolongó varios años, como es común en la producción cinematográfica en general y más aún en el cine venezolano. La frialdad oficial y su propia cautela hubieran podido rescatarla, pero la tibieza del público la lanzó a un fulminante olvido, sin que nadie se preocupara por analizar las estrechas relaciones existentes entre estos componentes de su destino.

A los tres años del estreno (y del gobierno de Chávez), la perplejidad que causaba su confuso bosquejo del país se ha incrementado. Sin embargo, nos parece importante el hecho de que, con más claridad que antes, reconocemos en ella una ideología que parece haber hundido firmemente sus raíces en el país. Es una ideología que, *grosso modo*, reduce el mal a la corrupción crematístico-partidista y el bien a la piedad por el sufrimiento del pueblo, situando esta reducción bajo la amenaza de una violencia ambivalente. Pero la coincidencia, en este sentido, entre realidad y ficción, no ha sido suficiente para lograr una identificación con el espectador.

Es que la composición de *Amaneció de golpe* es compleja o, quizás, demasiado complicada. Es allí donde la reducción ideológica busca en vano su correspondencia con referentes identificables, intentando cubrir todos los flancos de un relato ceñido al golpe de Estado como acontecimiento traumático que desencadenaría el «destape» moral y político de la nación. El resultado es el de una estructura en varios núcleos de personajes alternados, de los cuales vamos a señalar en cada caso, a continuación, el número aproximado de apariciones continuas, de cualquier duración, a fin de obtener una referencia de su importancia en la economía general de la película:

- 1) la información histórica, documental, falsificada como documental o escenificada (53);
- 2) el ingeniero y su grupo familiar, que incluye al yerno coronel (24);
- 3) los intelectuales, representados por Isabella, reportera televisiva, su marido profesor y la estudiante española amante de éste (19);
- 4) el vendepatria, vecino del ingeniero, y la prostituta colombiana (10);
- 5) el mexicano loco y su familia, vecinos del ingeniero (10);
- 6) la familia pobre y el chofer español (8);
- 7) la pareja de amantes (3).

(*Sigue en la p. 9*)

Redacción: Ricardo Azuaga, Ambretta Marroso, Alfredo Roffé.

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

El valor del ejemplar de *Cine-Oja* es de Bs. 500.00. La suscripción por 10 números es de US\$ 20,00 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.

suplemento de cine oja n. 30

El primer núcleo —formado por figuras políticas, grupos anónimos y dos o tres personajes secundarios—, como queda evidenciado por su omnipresencia, impregna la película caracterizándola como «histórica». En unos casos documenta, supuestamente, los famosos 40 años de democracia; en otros, el propio intento de golpe del 4 de febrero de 1992, algo mezclado con el del 27 de noviembre; mayormente, escenifica (y es la parte técnicamente débil de la película) el asalto a la residencia presidencial de La Casona, esbozando incluso algunos personajes de combatientes de ambos lados. El desorden y la arbitrariedad predominan en este nivel, donde sería vano intentar captar en proyección la ubicación y validez de los episodios «históricos». Dejando a otros la necesaria, extensa y ardua tarea historiográfica de analizar esta versión cinematográfica (y muchas otras) de la evolución política venezolana, diremos que en **Amaneció de golpe** este tipo de material tiene un valor puramente dramático, funcionando con particular eficacia justamente cuando es insertado en la propia diégesis a través de los aparatos escénicamente presentes, como la mesa de montaje de Isbelia y los televisores encendidos en casi todas las viviendas de los personajes. Funciona, pues, como expresión enfática de la angustia, el miedo, la expectativa y el difuso e intenso desasosiego en que precipitan los personajes de manera crecientemente.

El segundo núcleo es, tanto desde el punto de vista narrativo como en relación con el tema, el más sólido y funcional. De acuerdo con las claves ideológicas de nuestro presente (y de la película), se trata de burgueses enriquecidos con el gobierno, que incluyen a un militar aún más corrupto y oscilan psicológicamente entre la inocencia consumista y mayameña de las mujeres, el cinismo de los hombres y un corazón generoso que aflora en caso de necesidad. De esta última virtud se exceptúa al militar, que culmina su acción al estilo histórico del oficial nazi popularizado por el cine hollywoodense. Condensa así, mediante la imagen de una clase media corrompida y a la vez desgarrada por los contrastes entre la tradición «honrada» y la degradación de los nuevos tiempos, el deterioro de la sociedad nacional. Este grupo, además, funciona a nivel narrativo para introducir o vincularse con otros núcleos de personajes. Desde el comienzo de la película, vemos al ingeniero (jefe de la familia) cruzarse dos veces con los militares alzados (núcleo 1) que se están dirigiendo, como él, hacia la residencia presidencial. Lo vemos, en este mismo lapso, sorprender inadvertidamente a la pareja de amantes (núcleo 7) que inventó una noche de gloria erótica a orillas de la autopista. Luego, nos presenta al mexicano loco (núcleo 5) con el cual mantiene una relación de odio recíproco. Finalmente, busca a su vecino misterioso (núcleo 4) encontrándolo ya muerto (decimos «misterioso» porque no logramos tener claro si es extranjero o vendepatria, si es un mediador financiero o un inversionista, si lo mata una bomba o una prostituta, o si se suicida). Incluso, al final de la película la familia del inge-

nierno acoge al soldado herido y el yerno asesina militarmente al mexicano, vinculándose más estrechamente que ningún otro grupo con el núcleo 1.

Observamos entonces que el que a primera vista pareciera el núcleo central del relato, en cuanto mantiene una presencia fuerte y variada a través de toda la película y nos conecta con el resto de los personajes, viene a fallar en esta última función con respecto a los núcleos 3 y 6, es decir a los intelectuales y a los pobres. El primer resultado de esta falla es una pérdida de coherencia compositiva y en consecuencia una acentuación del desequilibrio general de la obra. La función conectiva general recae, lógicamente, en el núcleo 1, pero siendo el núcleo 2 el que nos introduce en la madeja narrativa y culmina además con la escenificación más importante asignable al primer núcleo (la protección al soldado herido), la ausencia de relación con los grupos 3 y 6 decepciona las expectativas creadas por este mecanismo dramático. De hecho, excluye a estos dos últimos grupos del tejido conectivo que relaciona formalmente el resto de los personajes. Una teoría, en el sentido detectivesco de la palabra, sería que esos dos grupos representan *otra* Venezuela, más consciente, por ejemplo; pero sólo el núcleo 3 lo es, y relativamente. Más pobre, quizás; pero el núcleo 3 no lo es tanto, y demasiado poco sabemos en este sentido del núcleo 7. Más sufrido, entonces; pero así competiría con el estrafalario personaje del mexicano que, aunque no resulte mínimamente interesante en el contexto establecido por la propia película, hay que admitir que es un personaje tan chistoso como doloroso.

Por otra parte, los conjuntos civiles que van encadenados a la supuesta tipicidad de la familia del ingeniero no transportan significaciones claras ni importantes. La variante agravada de burguesía corrupta (núcleo 4) —en este caso a favor del imperialismo e infectada por el racismo— está a cargo del personaje y la incidencia más confusos; la inexplicable inclusión de la familia atípica de un diplomático mexicano sólo se puede atribuir a la amistad del director con el cineasta Gabriel Retes y quizás la esperanza de agregarle un elemento de éxito internacional (?) a la película; y en cuanto a la pareja de erostistas despistados, no añade nada a la reacción del resto de la sociedad civil ejemplarizada, pues todos resultan igualmente sorprendidos por el sacudón del golpe. En conjunto, el éxito de esta composición no es más que una sensación de variedad y un pretexto para desarrollar un buen montaje.

Acaso justamente por su separación neta de este conjunto principal, los núcleos de Isbelia y su marido y el del obrero (?) enfermo (respectivamente 3 y 6) adquieren un aire de «otra» Venezuela, buena o auténtica que sea, ofrecida de todos modos al espectador como ocasión de identificación. Con Isbelia, el autor repite el motivo esgrimido en **Disparen a matar**, según el cual la conciencia política venezolana tiene su último refugio en los periodistas (tesis muy de moda ahorita entre los antichavistas, paradójicamente). Pero a



Amaneció de golpe de Carlos Azpúrua. El jefe desperdiciado.

pesar de la excelente actuación de Ruddy Rodríguez, este personaje de vanguardia no ofrece más que una apasionada piedad por los sufrimientos del pueblo y el romanticismo monocorde que hunde a la izquierda latinoamericana en general y que constituye la máxima oferta axiológica de **Amaneció de golpe**. En cuanto al objeto de esos sentimientos bastante inútiles, Carlo Azpúrua (o José Ignacio Cabrujas) organiza un evento de librito (o de librito televisivo) para evidenciar la condición de víctima del pueblo (núcleo 6), trasladando el tono de la película (ya heterogéneo por cierto) al costumbrismo paternalista y humorístico que nos persigue desde el siglo XIX. Y la candidez y melosidad que evidencian estos tres representantes del pueblo los hacen dignos de los más hipócritas estereotipos ensayados por la narrativa reaccionaria universal y perfeccionados por el cine mexicano de los años 40.

El tema de **Amaneció de golpe** es muy, pero muy ambicioso. No reconstruye una crisis política, ni presenta una aventura individual que la explique o la refleje. Presenta una totalidad, donde la crisis política de una nación afecta, *de golpe*, a sus habitantes. Si recordamos que las estructuras básicas del relato son, históricamente, pocas, repitiéndose en función de diversas exigencias y de acuerdo con éstas desarrollándose o simplificándose, sabemos que cualquier tema básico, además de permitir el desarrollo de siempre nuevas invenciones, cuenta con un repertorio específico de ocurrencias. Aquí, por ejemplo, encontramos que la súbita aparición de la violencia política funciona como una tempestad, una lluvia torrencial, cualquier accidente externo, que puede cambiar la vida, el sentimiento o el pensamiento de los personajes. Es muy similar a otro desencadenante recurrente en los relatos dramáticos, que es la llegada de un extraño. En esta variante, sin embargo, lo que complica enormemente la situación es que ésta se ramifica (omitiendo el núcleo 1, correspondiente al desencadenante) en seis «subsituaciones» (con más de 25 personajes actuando) independientes entre sí, pues como vimos las interrelaciones que se traban entre cuatro de ellas son meramente formales.

En consecuencia, nos encontramos con un desencadenante que afecta a un montón de gente, aquí de esta manera, allá de otra, lo cual sobrentiende que afecta a toda la sociedad, a menos que se nos presente con precisión a alguien que se nos presente con precisión a alguien que no resulte afectado. Por una parte, nuestro narrador propone entonces cinco tipos de la clase media y una representación de las clases populares. Por otra parte, establece los cambios que ocurren en cada caso: para el núcleo 2, el más complejo, se desata el miedo pero también se revisa la moral; para el 3, pareciera que la diferencia entre altruismo social y egoísmo acaba con un matrimonio, pero si a ver vamos el desencadenante sólo precipita los acontecimientos y se trata de una simple coincidencia; para el 4 y el 5 llega la muerte, y sanseacabó; para el 6 obviamente no cambia nada, a no ser el pequeño milagro del arrepentimiento de la hermana del enfermo, típicamente católico, por haber tenido un «mal pensamiento»; en fin, para el 6, mira, si no estás pendiente, te roban el carro. Es decir, el único grupo que funciona, también a este nivel, es el del ingeniero (brillantemente interpretado por Héctor Mayerston).

Amaneció de golpe falla, entonces, al momento de poner a rendir a nivel de sentido la estructura del relato, y falla a nivel sociológico pues su multitud de actores representa un conjunto de comparsas mayormente fortuitas. Lo único que deja claro —no sabemos si intencionalmente o no— es que los golpes fallidos de los años 90 —como suelen hacerlo los golpes de Estado— se dieron a espaldas de los ciudadanos, pobres, ricos o burgueses que fueran. *Nadie* sabía lo que estaba pasando, sino el reducido grupo de oficiales «jóvenes» que, dándose las de bolivarianos, se oponían al poder consolidado de los paecistas dentro de las fuerzas armadas. Pero hasta ahí no se mete la película, y resuelve el problema de la violencia a la manera del género bélico globalizado, con el soldadito ensangrentado que no sabe por qué luchó.

Ambretta Marrosu

AMANECIÓ DE GOLPE. Venezuela / España / Canadá, 1998. Dirección: Carlos Azpúrua. Producción: CNAC, Caracine (Ibsen Suárez), Televisión de Ac-

tualidad (Alfredo D'Ambrosio), por Venezuela; Audiovisuales Nebli, TVE (Carlos Orengo), por España; Voice Art International, Rafael Rodríguez Guerrero, Enrique Vera Villanueva, por Canadá. "Una película de Carlos Azpúrua G. y David Suárez". Productores asociados: Televisión Azteca, Tepuy Films, Cine Marte. Co-productor: Beatriz Hernández. Directora de producción: Consuelo Delgado. Guión: José Ignacio Cabrujas, de una idea original de Tulio Hernández y Carlos Azpúrua, con la colaboración de Jacobo Penzo. Música: Luis Paniagua (orig.), José Vinicio Adames (compl.). Fotografía: Adriano Moreno, Brodley Hruboska (Steadycam). Dirección de arte: Raúl de la Nuez, Oscar Samperes. Efectos: Reyes Abades. Sonido: Victor Luckert. Montaje: Sergio Curiel, Diego Briceño (col.). Intérpretes: Ruddy Rodríguez, Héctor Mayerston, Elba Escobar, Asdrúbal Meléndez, Daniel Lugo, Gabriel Retes, Manuel Aranguiz, Yanis Chimara, Gonzalo Cubero, Dalila Colombo, Victor Cuicas, Mirtha Borges, Lourdes Elizarra, Elisa Escámez, Raúl Freire, Isabel Herrera, Cecilia Martínez, Karl Hoffman, Elizabeth Morales, Beatriz Santana, Ruth Puebla, Frank Spano, Eric Ekvall, Vicente Tepedino, José Gabriel Retes y Lucila Balzarretti. Patrocinio: Gobernaciones de los Estados Aragua, Bolívar, Nueva Esparta, Sucre y Zulia; Alcaldías de los Municipios Libertador, Caroní y Piar; Conae, Fundación Cultural Chacao y Congreso Nacional de Venezuela.

ALFREDO SADEL: AQUEL CANTOR

En la nota crítica de *Una vida y dos mandados* (Alberto Arvelo, 1996. En *Cine-ojan*° 25) se comenta el hecho de que, cuando se hace referencia a la vida cultural venezolana —y son sólo eso, referencias—, el autor del filme se limita a mostrarnos una imagen de Billo Frómata y otra de Renny Ottolina. Se decía entonces que dichas referencias, por ser las únicas que nos remitan a nuestra cultura resultaban, cuando menos, lamentables. Los valores poéticos de las letras de Billo, exageradamente exaltados por nuestros medios de comunicación masiva, distan mucho de ser *poéticos*, y su música, aunque de orígenes caribeños, se alimenta del porro, la cumbia, el pasodoble y muy poco de los ritmos venezolanos a los que supuestamente el autor tanto le debía. Ottolina, por su parte, se esmeró en obtener la más alta tecnología —no tan cara en esos años— para impresionarnos a través de nuestros aparatos televisivos. Afortunadamente el video ha logrado preservar sus *shows* para dejar constancia de sus discursos reaccionarios y apegados a los valores más decadentes.

Esto, más que un defecto del filme de Arvelo, es una clara demostración del concepto de *cultura popular* que han difundido nuestros medios. No es que sean incultos, no es que tengan mal gusto: es que ésa es la estrategia para mantener al pueblo en un estado de ingenuidad y de minoría de edad —de mantenernos en la incapacidad de desarrollar criterios sobre lo que es nacional o no, trascendente o no, novedoso o no— tal que la imagen y las nociones que tengamos de nosotros mismos no resulten una amenaza a las muy cómodas posiciones de la clase minoritaria y dominante.

Billo y Ottolina desaparecieron. Nos quedan *Sábado sensacional*, el *Kino* de los domingos; la *Rochela*; Nelson Bocaranda; Napoleón Bravo; Gilberto Correa; las películas con Servando y Florentino; las telenovelas; Marianela Salazar; Miss Venezuela, la

Alcaldía de Chacao y de Baruta con sus *jóvenes* Alcaldes; el recuerdo de Irene Sáez; Mañate y Cristina; las concepciones del pueblo de Salas Rohmer y/o de Chavez; y el resto de las entidades que pueden englobarse en el concepto de «no gente» que ha comenzado a esbozar Alfredo Roffé (*Corazones Negros*, *Cine-ojan*° 29).

Todo esto para volver a demostrar que los medios de comunicación masiva en Venezuela nunca han cumplido una función social ni de servicio público —ojo: *Vale TV* no es tal cosa—, ni exaltan, como les encanta decir, los valores autóctonos, verdaderamente venezolanos. Para ellos cultura popular, pueblo y sociedad son una masa amorfa de *gente*, de consumidores —no son ni público, ni espectadores, ni lectores, ni usuarios, como suelen decir las nuevas tendencias. Para ellos, lo más cercano a una colectividad son las asociaciones de vecinos de Santa Fe o Los Palos Grandes, o los conductores que soportan las colas de Prados del Este.

Tal vez Alfredo Sadel —¡aquel cantor!— no estuvo nunca consciente del producto en que se estaba convirtiendo. Tal vez aquel ser humano —a quien nunca tendremos el placer de conocer— creyó que estaba llevando muy en alto el pabellón nacional. Pero los conceptos de música y de cultura popular que él contribuyó a promocionar no están muy lejos de ese buen gusto que exigen nuestras clases media y burguesa. Estos son algunos de los problemas que debe enfrentar todo texto —en nuestro caso toda película— que pretenda recrear, a través de la ficción o el documental, la vida y las acciones de lo que suele llamarse una figura pública, y sobre todo, cuando esa figura es pública y popular.

El filme *Alfredo Sadel: aquel cantor* (Alfredo Sánchez, 2000) nos muestra varias facetas del artista: el ejemplar hijo y padre de familia; el luchador político; el talentoso cantante de ópera; y —sobre todo— el cantor del sentir popular, es decir, el hombre que interpretó todos los boleros, los vales, los pasodobles y los joropos que nos caracterizan como pueblo. Cosa que también han hecho Julio Iglesias, Nana Mouskuri, Plácido Domingo con sus otros dos tenores; y que está a punto de lograr Luis Miguel, entre otros. Es decir, se nos muestra eso que los medios masivos llaman *el lado humano* de una personalidad pública —o sea, de un político o de un artista, casi exclusivamente—, como si el ser artista o político excluyera el ser humano —o al menos eso es lo que se entiende cada vez que escuchamos tal tipo de afirmación en la radio o en la televisión. En todo caso, el lado humano de cualquier ser humano famoso se reduce, según nos han enseñado la prensa y la televisión gringas, a contar unas cuantas anécdotas personales —si tienen un tono oscuro, sórdido, o cuando menos melodramático, mejor— que pueden elevar a cualquier no gente a la categoría de artista genial o de político digno del Premio Nobel de la Paz. O, por el contrario, degradar a un(a) artista genial a la categoría de subhumano por el hecho de haberle dado una nalgada a su hijo en público.

Tal como está construido el filme de Sánchez, *Alfredo Sadel: aquel cantor* puede ser considerado en cada uno de los aspectos de la vida de Sadel arriba citados, para luego comentarlo en su globalidad. En primer lugar, está la infancia del cantor. Caraqueño, de origen humilde, abandonado por el padre y criado por mujeres —madre y tía, claro está—, no puede resultar un mejor ejem-



Alfredo Sadel de Alfredo Sánchez. Del pueblo, sólo él.

plo de tesón, de ese hombre popular, que *también comenzó desde pequeño*, y que logró surgir a punta de esfuerzo, ingenio y un insuperable talento para algo. A esta raza pertenecen innumerables personajes de la historia nacional y extranjera: desde el fundador del linaje de los Boulton, en nuestras tierras, hasta el superhombre del año —de todos los años— Leo Burnett, en el plano más internacional. Y no quiere decir esto que el ascenso social de Alfredo Sadel carezca de méritos, es que el autor del filme expone esta característica del hombre de manera tan codificada que resulta excesivamente estereotipada y, lamentablemente, casi siempre utilizada para exaltar la figura de personalidades públicas, pero pocas veces populares. Volvemos a Boulton y a Burnett. Luego está la dramatización de esa infancia, con pocos diálogos, más bien sonidos, en la que intervienen actores como Gledys Ibarra y Marcos Moreno, en muy breves y nada complejas apariciones —pero sin duda honrosas, pues se trata de Sadel—.

Por supuesto, la pobreza no es el único obstáculo a vencer. Alfredo Sánchez —luego, Alfredo Sadel— casi desde la preadolescencia siente atracción por el arte y, sobre todo, por el canto. Obviamente, la madre, con conciencia de las vicisitudes económicas por las que debe pasar todo artista, se presenta como un tierno y débil *oponente* ante las aspiraciones de Alfredo. Sin embargo, la tía ¿soltera? y cantante frustrada lo apoya en su empeño, actuando como *ayudante* al acompañarlo a la radio para que a todos deleite con su voz privilegiada. ¿Se quiere algo más conmovedor, apegado al relato más tradicional y a los más institucionalizados géneros narrativos cinematográficos?

La segunda parte evoca ya los inicios del cantante y sus primeros reconocimientos nacionales. También es la parte dedicada a la lucha política. Sadel es mostrado como un hermoso ejemplar del sexo masculino, sexy —no podemos negar que si alcanzó mucho éxito entre las jóvenes de los 50—, con una espléndida sonrisa *pepsodent*, comedido ante las fiestas, las opiniones y los vicios, garboso y distinguido, que ha trabado amistad, entre otros, con los distinguidos y garbosos Alfredo Boulton y Diamante Negro (¿respectivamente?). Es ésta también la época en que

empieza a mostrar cierta simpatía hacia Acción Democrática —luego se casará con Rosita Rodríguez, hija de Valmore Rodríguez—. Aparte de su notable ascenso, esta parte del filme destaca ciertas características políticas de la personalidad de Sadel; sobre todo el hecho de haber colaborado, durante sus viajes al exterior, con los líderes acciondemocratas de la clandestinidad que se encontraban en el exilio. Según parece —y seguramente es así, si recordamos las condiciones económicas por las que atravesó durante los últimos años de su vida—, Sadel no era un hombre avaro. De ahí que, durante el régimen perejimnista, gran parte de las ganancias que obtenía en el extranjero se quedarán en el extranjero para ofrecer apoyo a aquellos líderes de la resistencia. Un pequeño problema: el texto destaca como una gran cualidad del hombre el hecho de no haber aceptado públicamente, nunca, vínculo alguno con Acción Democrática o con *Lp* política —salvo el hecho de estar casado con la hija de uno de sus líderes—. Cabe la duda: ¿realmente es esto una cualidad? ¿Lo era para la época? Lo es hoy, en todo caso, y en especial lo consideran una cualidad algunos jóvenes y otros no tan jóvenes algo disfuncionales, entre los que se cuentan ciertos artistas... «jóvenes».

La tercera parte recrea el gran éxito —bastante duradero, por demás— de Sadel. Su fama internacional, todo el prestigio y el reconocimiento adquiridos, y por supuesto, sus presentaciones en los más diversos ambientes, espectáculos, shows, teatros y programas de televisión. Junto a todo esto, vale destacarlo, su experiencia cinematográfica, primero en Venezuela, luego en México y, casi casi, en Hollywood —nuevamente el hermoso ejemplar masculino, que *fotografiaba como Tyrone Power*, la dentadura impecable, garboso y distinguido, y con nuevas amistades aún más exquisitas—. Junto a ese hombre famosísimo, lleno de compromisos, rodeado de celebridades, aparecen las declaraciones de familiares y amigos. Pese a su condición pública, Sadel nunca descuidó a su familia: excelente esposo y padre, es sólo en este contexto donde el realizador del filme —y ahora sí viene al caso recordarlo, su hijo— interviene directamente a través de la voz en *off*. Primero vemos y escuchamos al hijo menor, ar-

tista plástico, y habla de su padre; después la hija, Elvia Sánchez, cantante de ópera, y habla de su experiencia y de las coincidencias paternas, aparece la cantante en plena representación operística; voz en *off* de Alfredo Sánchez —el cineasta— que dice algo como esto: *de papá, mi hermano heredó las manos del artista; mi hermana, la voz; y yo, sus ojos.*

Es en esta etapa de su vida, cuando Sadel «abandona» la música popular para estudiar y dedicarse a la ópera. Quizás sea ésta la parte más interesante del filme pues se presenta, aunque de manera muy velada, cierta polémica sobre si ésta fue una decisión acertada o no por parte del cantor. Sin embargo, dicha polémica pierde fuerza cuando el filme nos muestra el rotundo éxito de Sadel en el arte lírico: sobre todo en el exterior y, fundamentalmente, en la Unión Soviética.

Luego de esto, el dramático final del cantante, su enfermedad, los homenajes —uno en el Teatro Teresa Carreño y otro en Miraflores, donde Carlos Andrés Pérez, presidente de la república, con lágrimas en los ojos (imagen impresionante y casi inolvidable por tratarse de quien se trata) impone una condecoración al cantante— y después su muerte —imágenes del entierro acompañadas por la voz de Ilan Chester interpretando su empalagosa versión del Himno Nacional!—.

En cuanto a la forma de construcción de la obra, se debe destacar, en primer lugar, la habilidad del autor, quien a través de diversas grabaciones y testimonios, logra que sea el propio Sadel quien narre el filme. De este modo se evita el tono afectada y falsamente dulzón de Chile Veloz interpretando —¿o imitando?— a Edgar Anzola en *El misterio de los ojos escarlata* (Alfredo Anzola, 1993), o el tono lírico-sentimental-patriótico-objetivo de José Ignacio Cabrujas o de Jaime Suárez en los documentales sobre Medina Angarita y López Contreras, y Rómulo Betancourt, respectivamente. Con todo, haber elegido al propio Sadel como narrador no deja de ser un mecanismo que apela a los afectos del espectador —por supuesto, del espectador que sienta afecto por Sadel—.

En segundo lugar, habría que comentar los intentos de producir ciertos sentidos connotados a lo largo del filme. Por ejemplo: las imágenes de la espuma del río, de una

garza, o de una rosa, cuando el cantante entona la frase *soy hermano de la espuma, de las garzas, de las rosas*, de nuestra *Alma Llanera* —tan popular e importante como las canciones de Billo—; por supuesto, la canción —o mejor dicho, el *Himno Nacional*— de Ilan; o las imágenes de los manuscritos de Sadel mientras se le escucha interpretando una de las canciones de su propia autoría. Intentos, como puede verse, bastante ingenuos en sí mismos.

Por último, y tal vez el más significativo de los aspectos, está el manejo de las entrevistas. Ya se ha dicho hasta el cansancio: el filme pretende reafirmar la imagen de Sadel como personaje y cantante popular —ya sea a través del bolero o del canto lírico—. Sin embargo, las personas seleccionadas para hablar del lado humano de Sadel no son, precisamente, personajes del pueblo. Se trata, por nombrar sólo algunos, de Plácido Domingo, José Balza, Libertad Lamarque, Lucho Gatica, Armando Manzanero, y algunos ejecutivos de la industria del cine norteamericano que tuvieron el placer de conocerlo. Son éstos, intelectuales, artistas, empresarios extranjeros, estrellas del cine y la música, quienes hablan del artista popular, pero ni un personaje del pueblo. Por decir algo, la señora que fue a verlo al Teatro Nacional; o el señor que conquistó a su actual esposa con las canciones del artista; o el quiosco del centro que ha hecho de su punto de venta un templo dedicado a la figura en cuestión. Es decir, se ignora completamente la representación del pueblo aunque la intención del filme sea reconstruir la imagen de una figura popular.

No queda más, entonces, que tratar de establecer al menos un tipo de relación existente entre lo que podría considerarse —con cierto rigor— la cultura popular y lo que el filme —y los medios masivos— nos han vendido como perteneciente al pueblo.

En la Venezuela del año 2001, con las llamativas concepciones de nuestros dirigentes políticos y culturales, no resulta nada sencillo tratar de establecer este tipo de diferenciación. El pueblo ahora es el *Soberano*, y según los *Lineamientos generales para la elaboración del proyecto de Ley Orgánica de la Cultura* (CONAC, 2001: *La cultura para*

construir y profundizar la revolución) se consideran valores de la cultura como bien irrenunciable del pueblo venezolano el *fomento, desarrollo y protección de las culturas populares constitutivas de la venezolanidad*, el principio de interculturalidad e igualdad de las culturas; *la educación como proceso para alcanzar los valores de la cultura*, la educación integral; el desarrollo potencial creativo, crítico y libre de cada persona; la identidad étnica y cultural de los pueblos indígenas; y la *obligación de los medios de comunicación de coadyuvar a la difusión de los valores de la tradición popular y la obra de los artistas, escritores, escritoras, compositores, compositoras, cineastas, científicos, científicas y demás creadores y creadoras culturales del país*. Casi nada.

Pero en la práctica, cuando oímos a esos mismos legisladores, las categorías se hacen más esquemáticas y rígidas. Existen las Bellas Artes —un penetrable de Soto, una estructura de Alejandro Otero, o uno de aquellos montajes de Kantor—; las manifestaciones populares —las canciones de Ali Primera y el poema de Andrés Bello que recitan en público nuestro Presidente y nuestro Ministro de Educación, Cultura y Deportes, y ¿por qué no? el recital de cuatro de Maurice Reyna, presidente del CNAC, durante el Festival de Cine de Cartagena, y lo étnico y folclórico, ¡el pájaro guarandol, la burriquita y las iniciaciones chamánicas?

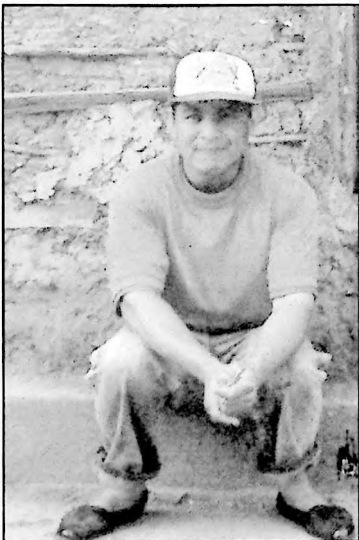
Sin embargo, los medios de comunicación hablan de una sola fórmula para *ser* popular. Aquella que mezcla sin escrúpulo alguna vida privada y audiencia pública; la que han fomentado los *talk* y los *reality shows* —desde *Geraldo y Laura de América* hasta *Survivor* *Proyecto Robinson*—, y que sólo sirven para confundir la obra de un creador con sus conductas sexuales o con sus preferencias gastronómicas, que sólo se han dedicado a distorsionar los conceptos relacionados con el realismo, y que únicamente invitan al canibalismo y a la desintegración de la conciencia social.

Así, la obra de Picasso termina siendo juzgada a través de sus gustos sexuales o por el modo como solía tratar a sus amantes más o menos ocasionales. Del mismo modo, las películas de Buñuel pueden terminar siendo un manifiesto burgués sólo porque mantuvo un matrimonio con una francesa rica y sus hijos estudiaron en colegios bilingües. El filme de Sánchez sobre su padre se mueve en estos límites: parte del presupuesto de que el *lado humano* de un artista es su vida privada, y el ámbito público no debe cubrir algunos aspectos —como el político que, a estas alturas, no es muy correcto. Y por ello, finalmente, sólo queda una difusa —por no decir ambigua— y muy desdibujada imagen de *Alfredo Sadel, ¡aquél cantor!*

Ricardo Azuaga

ALFREDO SADEL: AQUEL CANTOR. Venezuela, 1999. Dirección, guión y producción: Alfredo Sánchez. Producción ejecutiva: Celia González, Tamara Torres para Fundación Alfredo Sadel. Música: Alfredo Sadel (repertorio), Ilan Chester (incidental). Fotografía: José Antonio Pantin, Hernán Toro. Sonido: Stefano Gramitto. Montaje: Alfredo Sánchez, Fermín Branger. Investigación audiovisual: Alvaro Sánchez, Enrique Castillo. Narración: Alfredo Sadel (archivo). Actores: Gledys Ibarra, Hylene Rodríguez, Marcos Moreno, Richard Rojas.

Topocho sin sal de Ibrahim Prieto. De verdad, topocho sin sal.



Para adquirir los números disponibles de **Cine al Día** y **Cine-oja**, dirigirse directamente a la ANACMA.



despolitización progresiva de la población, apoyo financiero al largometraje). El sentimiento trágico que envolvía esa conclusión (el mismo que el cine de ficción exorcizó) fue barrido explícitamente, a comienzos de los 80, por un intento de teorizar, en contra del «mito del 60», las nuevas propuestas: mostrar la vida, la cultura, lo «positivo» del pueblo. La teoría no cristalizó, pero la situación había cambiado por sí sola. Florecieron «géneros» ya sembrados: retratos de creadores populares, circunstancias precisas de la vida campesina, acercamiento etnográfico al indígena. Y una que otra visión contingente del presente urbano. Sin intentar aquí desentrañar el por qué de la disminución creciente del trabajo documental en nuestro país a pesar del valor de muchos de sus productos, se puede registrar por lo menos la desaparición del modelo político para dar lugar a una operación defensiva, más frecuentemente contemplativa que crítica, de valores localizados en algún individuo o fenómeno singular. (Tampoco es ésta la ocasión propicia para analizar la presencia de algunas importantes excepciones como, por ejemplo, los documentales de Azpúrua o de Marziano).

Topocho sin sal parte sin duda alguna de esta postura, digamos, defensiva de los valores populares, pero además apostando, por una parte, a un grado intermedio de generalización, pues se ocupa de una comunidad que aparenta tener ciertas dimensiones; por otra, a una modalidad original de «observación participante», como dicen los etnógrafos. Por lo que se refiere a expresividad, como vimos, la película está lograda, establece una comunicación cómplice y sostiene brillantemente sus 54 minutos de duración. Aceptamos, reconocemos, disfrutamos Macaira, pero en las tres vertientes de su propuesta encontramos más dudas y preguntas que respuestas.

Por ejemplo, el director cree necesario asegurarse la adhesión del espectador mediante una introducción poética y hasta solemne que nos va indicando cuáles son, para el caso, esos valores. Esa voz en *off*, que hubiera podido limitarse a ubicar al cineasta e implícitamente a dar el motivo sentimental de una escogencia temática, se convierte en estímulo literario a ver una trascendencia, no desde el material documental, sino más acá de él. Claro que luego la conversa-

ción con José le hace de contrapeso, pero este procedimiento logra viciar todo el discurso cinematográfico.

Por otra parte, si la idea de simbolizar la inocencia y alegría de la comunidad a través de José es plausible, está lejos de ser suficiente para representar una colectividad que, en efecto, está físicamente ausente del documental. La procesión, como inserto que es en el relato que nos hace José de su vínculo laboral-afectivo con la iglesia y los santos, no pasa de ser una imagen de color local como tantas; en la fiesta bailable, llama la atención cómo se privilegia, en sentido cinematográfico, el conjunto de los músicos con respecto a los bailarines, de los cuales se filma preferiblemente la parte inferior del cuerpo evitando la posibilidad de observar sus rostros; en el negocio de Miloco, éste, sus amigos y sus clientes sólo ilustran algunas facetas de la cultura alcohólica, aunque hay que admitir que Miloco cocina y, además, es muy simpático; las dos mujeres, ya lo vimos, están cuidadosamente aisladas, la una encargada de describir las fiestas patronales, la otra incapacitada de articular palabres, excepto la letra de la canción autóctona «Topocho sin sal».

En este sentido, la duda que nos asalta es que esta versión de la «observación participante» esté a cargo de un observador cómplice del secreto que toda comunidad guarda frente al extraño. Mostrar la vida familiar, mostrar cómo se gana alguien la vida: ¿a quién le vendría? ¿Quién sacaría ventaja? ¿O solamente cosecharía vergüenza? Y hablar de expectativas es también hablar de frustración, cosa que tampoco conviene... Por más «sencilla» que sea la gente de Macaira, está seguramente muy lejos de la sencillez parlanquina de José.

Así que la película nos da sobre Macaira lo mismo y algo menos de lo que cualquiera pudiera percibir a su paso por el pueblo: las casas cerradas, las calles transitadas a la carrera y escasamente, una aglomeración repentina a la puerta de un botiquín o de un almacén. Es válido, entonces, ceñirse a un personaje, como aquí intenta hacerse con José Cornejo. Pero la dificultad sacada así por la puerta vuelve a entrar por la ventana, a la zaga de esa ambición de trascendencia anunciada al comienzo. Y se materializa en un subtema tan peliagudo que, a pesar de constituir sólo un capítulo del cuen-

to, sigue flotando como una preocupación a película terminada. Mejor de lo que podríamos hacerlo nosotros, el autor, en el desplegable promocional, parafrasea este subtema como sigue: «Quería hablar sobre la religiosidad de un pueblo que se debate constantemente entre el bien y el mal, Dios y el Diablo, lo sagrado y lo profano. Tener relaciones sexuales (*sic*) con una burra es un pecado, según el sacerdote, pero socialmente era (*sic*) aceptado e incluso promovido, porque existía la creencia de que esa actividad era positiva para el desarrollo y crecimiento de los adolescentes y es muy probable que eso sea cierto, debido al ejercicio físico que implica poder atrapar a una burra suelta en la montaña».

Una objeción de tipo práctico se nos presenta en seguida. La duración bien calculada de la película sugiere que se prevé difundirla por televisión, aparentemente sin tomar en cuenta que este medio emite indiscriminadamente cada vez más vulgaridad, abyección y escándalo, pero no tiene previsto acoger la ingenuidad sobre asuntos escabrosos. Una práctica sexual zoofílica inserta en un marco idílico, festivo y social (no individualizado ni dramatizado) se hace inasimilable a un género televisivo, por lo menos en el continente americano. En cuanto a la esperanza de añadir la película a los ansiados programas audiovisuales para escolares, ni hablar. Perfecto, es una película para cineclub. Así que hay que tomar en serio el tema y discutirlo. Indagar en Freud y en Malinowski, en Lizot y Mosonyi, probablemente sin éxito alguno. Más valdría quizás recordar **Padre padrone** de los Taviani, donde las alusiones a esta práctica son, como las que se hacen a las palizas paternales o a las temporadas de soledad absoluta, acusaciones contra la crueldad autoritaria y la ignorancia soberbia de una sociedad pastoril. Mucho mejor aún, podría uno preguntarse si no es justamente de la iglesia, como única referencia moral de una población, que procede el «pecado», y no el «perdón».

Buen humor, *nonchalance* -que es el tono escogido por los cineastas- funcionan en la vida cotidiana, pero no en la reflexión sobre la vida cotidiana. Aquí no ha pasado nada, ni económica, ni política, ni intelectualmente. Intentemos darle una definición a la propuesta de **Topocho sin sal**: el documental como observación cómplice.

Apostilla. -En realidad el intento de **Topocho sin sal** pone de relieve un importante problema ético y político que se ha discutido hace tiempo -naturalmente no en Venezuela- acerca del documental social. ¿Cómo superar el paternalismo, el pedagogismo, el uso, digamos, del hombre por el hombre; en suma, la *doxa* arbitraria y externa al sujeto, con que el documental pretende mostrar las condiciones humanas de los desfavorecidos? Decimos que en Venezuela no se ha discutido porque en general no se discute nada, pero no se ha ignorado. Al contrario, la solución del problema se ha considerado obvia y se practica constantemente: sería aquello que se llama «darle voz», «pasar la palabra» al sujeto popular (véase *El cine que nos ve* Julio Miranda, 1989, Ediciones de la Contraloría General de la República). La proliferación del testimonio oral en el documental es ahora un fenómeno mundial (que incluye géneros y subgéneros televisivos) y constituiría una garantía de verdad. Sin embargo, resulta ingenuo, o hipócrita, ocultar el hecho de que sólo se trata de un elemento del discurso cinematográfico del cineasta. Ese discurso sigue siendo el de un intelectual (con los matices de cada caso) y por tanto de un privilegiado (pues ha recibido los saberes necesarios a la enunciación), para el cual el sujeto «social» es siempre «el otro». Lo cual resulta particularmente evidente en la práctica, típicamente cinematográfica, de comenzar cualquier producción *buscando* un «sujeto interesante» y no, al revés, buscando encontrar la manera de expresar una idea, o una inquietud, acerca de un sujeto.

Ambretta Marrosu

TOPOCHO SIN SAL. Venezuela / Alemania, 2001. Dirección y producción: Ibrahim Prieto. Producción: Panafilm, Centro de Cine Macaira y Hesische Filmförderung (Alemania). Fotografía y cámara: Francisco Gózon, Angel Palacios (2º un.). Montaje: Rosa María Hidalgo, Ibrahim Prieto. Sonido: Edgar Torres Soto, Frank Rojas, Frank Erftemeier (ases.). Música original: Gonzalo Micó, Marcus Vinicius da Fonseca. Intérpretes: José Cornejo, Ysrael Prieto (Miloco), Carmen de Herrera, Alexander Alvarez, José A. Figueroa (Mr. Arturo), Juan De Boyer, Yolanda Fuentes, Hernán Prieto, Juan Alvarez, Rómulo Fuentes, Delfina López (La Gabana) y Sazón Makaira. 16mm. 54 min.