

# cine-oja n. 10 Entre

El regreso de los muertos vivos

y

El beso de la mujer araña:  
Medianías, bizarrías, declinaciones y  
una película venezolana totalmente  
prescindible.

septiembre 1986 bs. 5

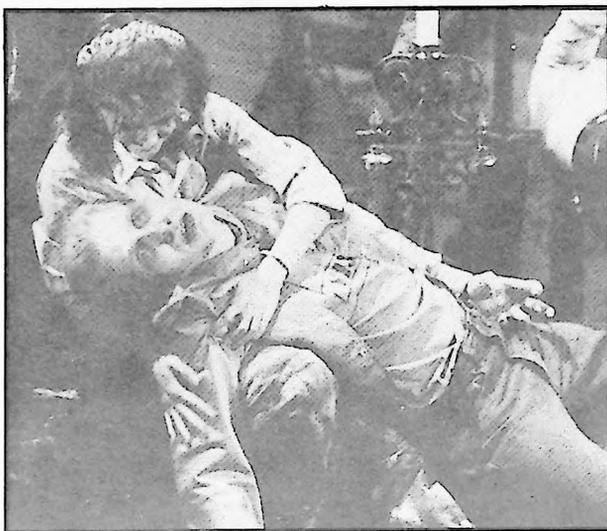
# cine-oja

## EL REGRESO DE LOS MUERTOS VIVIENTES

Muchas de las primeras películas de horror fueron, a la par, éxitos económicos y verdaderas obras de arte, gracias a realizadores como Robert Wiene (*El gabinete del Dr. Caligari*, 1920), Friedrich W. Murnau (*Nosferatu*, 1921), Jean Epstein (*La caída de la casa Usher*, 1928), Carl Dreyer (*Vampyr*, 1930) o Tod Browning (*Freaks*, 1932). Pero la perspectiva de ganancia fácil atrajo pronto a una pandilla de mediocres, quienes para asegurarse la parte más gruesa de la taquilla recurrieron a explotar brutalmente el instinto sadomasoquista, a crear una artificial ilusión de variedad mediante la escisión del género en subgéneros (vampiros, monstruos fabricados con partes de cadáveres, hombres-lobo, momias vengativas que resucitan), y a emplear expedientes como el de los "regresos" de Drácula, del hombre-lobo, de sus novias, esposas, hijos y nietos. Tal decadencia toca fondo en ciertas piezas de basura que ponen la comicidad imbécil al servicio del horror, o viceversa, tipo "Abbott y Costello, los Tres Chiflados y Francisco el mulo parlanchín versus Frankenstein y el hijo del monstruo de la laguna negra". Esto anuncia ya el lastimoso y crepuscular mundo televisivo de la familia Munster y los Locos Adams.

Entre los horrores cinematográficos, tal vez el zombie sea el más asqueroso, infeliz y barato. La modalidad originaria tuvo sus clásicos, como *El zombie blanco* (Victor Halperin, 1932) y *Caminé con un zombie* (Jacques Tourneur, 1943). Es un cadáver, casi siempre de un negro, reanimado sobrenaturalmente por medio del ritual vudú de Dahomey, Haití y Louisiana. Su condición no es contagiosa, ni agresiva: es un mero juguete idiota en manos del brujo, quien lo usa para tareas muy sencillas y frías, como cosechar o acarrear bultos pesados. Es un horror subdesarrollado, rural y esclavista.

En las películas de George Romero (*Night of the Living Dead*, 1968; *Dawn of the Dead*, 1979; y *Day of the Dead*, 1985) aparecen los llamados



¿Tendrán sueños en el ataúd? *El regreso de los muertos vivos*.

"muertos vivos", cadáveres reanimados por la radioactividad o por cierto gas misterioso, que no obedecen a ningún amo y atacan a los vivos matándolos a dentelladas para convertirlos así de manera instantánea en nuevos miembros de la feroz manada, un poco según el sistema de contagio propio de vampiros y hombres-lobo. Estos muertos vivos son tan urbanos, capitalistas y postnucleares, que en *Dawn of the Dead* muestran especial predilección por habitar ese templo del consumismo que es el supermercado. Su nítida diferenciación con respecto al zombie clásico es subrayada en *Night of the Living Dead*, donde todos los personajes blancos se vuelven muertos vivos, menos el protagonista, que es negro.

Los trabajos de Romero tienen mucho de ironía contra el estilo norteamericano de vida, y contra el propio cine de horror. Esta línea llega a su clímax con *El regreso de los muertos vivos*, de Dan O'Bannon, quien tiene una larga carrera como escritor cinematográfico. Fue coguionista de *Dark Star* (John Carpenter, 1974), *Alien* (Ridley Scott, 1979) y *Blue Thunder* (John Badham, 1983). Además escribió "Soft Landing" y "B-17", dos de

los episodios de *Heavy Metal* (Gerald Potterton, 1981). Por cierto, "B-17" abordaba el tema de los muertos vivos, con eficacia y economía de medios.

El talento de O'Bannon está en la transgresión. Y para desarrollarlo se vale del más efectivo de todos los métodos, aunque también sea el más difícil: seguir insana y absolutamente al pie de la letra el código que se desea subvertir, hasta que reviente desde adentro por efecto de sus propias contradicciones. De este modo, el sarcasmo brota de la propia estructura del film y no de un gag en particular. El público se ve obligado a tomarse en serio la película de horror, con plena certeza de que no es cómica ni es una parodia, y sin embargo no puede parar de reírse a mandíbula batiente durante toda la proyección. Con su poquito de nerviosismo y mirando por encima del hombro, eso sí.

En muchos films el indestructible monstruo sobrevive a todos los ataques, menos al último, con lo cual se salva la bella heroína para poder ser feliz con su galán. Todos hemos soñado con el monstruo verdaderamente indestructible, que liquide no sólo a la pareja protagonista, sino a la humani-

dad entera. O'Bannon también lo soñó, y lo hizo.

Otro caso. Ya todos identificaron al agente maligno, menos la rubia tonta y enamorada que se niega a ser rescatada y que arrastra así a los otros en su perdición. Situación típica, que O'Bannon soluciona de modo tan insólito como prudente: el resto de los personajes abandona a la rubia tonta. Después de todo, si ella quiere que el zombie la muerta, es asunto suyo.

Otro caso más. Es deplorable que, según la convención establecida, el monstruo no sirva sino para causar daño, o para ser eliminado. En lugar de andarle clavando estacas, ¿no valdría la pena sentarse un rato con Drácula para informarse acerca de la vida vampírica? ¿Tendrán sueños durante su letargo en el ataúd? ¿Cómo habrán de ser tales sueños, o pesadillas? ¿Derivan placer sexual de la sola mordida y chupada de sangre, o necesitan complementarlas de algún otro modo? O'Bannon da satisfacción a este anhelo, procurándonos una simpática muerta viviente —aunque no demasiado atractiva; apenas es poco más que un esqueleto, para colmo cortado por la mitad— a la cual amarra sobre una mesa y somete a una completísima entrevista, destinada a averiguar por qué diablos atacan a los vivos.

En el film hay muchos otros usos irónicos del código del horror. Es ridículamente espantoso, pero al mismo tiempo perfectamente lógico, que cuando empieza el contagio zombístico las mariposas muertas de una colección entomológica, repentinamente revidadas, se pongan furiosamente a batir las alas, aunque permanezcan clavadas en sus alfileres. Y nada parece más insensatamente razonable que el que sean los propios muertos vivos quienes pidan auxilio por radio, solicitando personal paramédico, policías y tropa. Es como pedir viveres para entrega a domicilio.

El método de lograr la transgresión de la regla mediante su estricto cumplimiento, llega quizás a su forma más perfecta cuando obliga a la regla a retorcerse sobre sí misma. Un personaje angustiado quiere saber de dónde provinieron los primeros muertos vivos de la película, y otro le responde

que de la película anterior. Lo que pasa es que los films de muertos vivos son en realidad documentales, que revelan una verdad tan horrible, que las autoridades y el público han preferido autoengañarse y verlas como ficción. Y cuando el angustiado quiere saber dónde se informa uno acerca de cómo defenderse de los muertos vivos, la respuesta no puede ser otra que "en las otras películas".

Por regla general, los lectores de crítica cinematográfica no son muy aficionados al tipo de cinta comentada aquí, de modo que pocos habrán visto **El regreso de los muertos vivos** entre quienes lean esta nota. Por el tono de la misma, quizás podrían creer que se habían perdido una gran cinta de horror, al estilo de los clásicos de antaño, pero no es así. Es un film prácticamente sin trama; apenas la indispensable para reunir un puñado de personas en una casa y rodearla de cadáveres hambrientos. Es en realidad una obra de serie B, con muy bajo presupuesto, muy simple y algo efectista, en la cual asoma sin embargo un gran talento para el manejo de las convenciones cinematográficas y mucho ingenio para burlarse sutilmente de ellas. O'Bannon se ha probado como guionista, y se ve extraordinariamente prometedor en este su primer intento como director. Lo demás habrá de decirlo el futuro.

Pedro José Martínez

**THE RETURN OF THE LIVING DEAD.** Estados Unidos, 1984. Dir.: Dan O'Bannon. Prod.: John Daly (ejec.), Tom Fox (prod.), Graham Henderson (coprod.) Graham Jennings (asoc.) para Hemdale por Fox Films/Cinema 84. Guión: Dan O'Bannon. Fot.: Jules Brenner. Copias De Luxe. Efec. visuales: John Huneck (fot.), Fantasy II Film Effects (efec. opt.). Mont.: Robert Gordon. Dis. prod.: William Stout. Mus.: Matt Clifford (radio), Robert Nadel. Mag.: Robin L. Neal. Efec. espec. maquill.: Bill Munns. Son.: Dale Johnston (superv.), Ronald Judkins. Int.: Clu Gulager, James Karen, Don Calfa, Thom Mathews, Beverly Randolph, John Phillipin, Jewel Shepard, Miguel Nunez, Brian Peck, Linnea Quigley, Mark Venturini, Jonathan Terry, Cathleen Cordell, Drew Deighan.

## EL COLOR PURPURA

Sobre el cine norteamericano, todo parece haber sido dicho, y la famosa fábrica de Hollywood ha sido condenada y reivindicada varias veces. Frente a cada nuevo producto del cine dominante, podemos remontarnos tranquilamente a una u otra de estas actitudes, casi siempre inteligentes, a menudo penetrantes. Pero quienes mantenemos todavía —porque para bien o para mal somos más críticos que teóricos— que cada obra vive de un derecho propio y presenta una problemática propia a cuya resolución específica se debe tender, no podemos limitarnos a aplicar una generalidad, por más justa y comprobada que sea. Cada obra es siempre algo más, algo menos, que la generalidad, cada obra contribuye con su particularidad a confirmar orientaciones y a conformar cambios. El famoso redimensionamiento se opera en forma paulatina al enfrentar cada vez, con fundamental virginidad, esas particularidades. En algún momento se llega a la misma operación a nivel teórico, se historiza

debidamente, se cierran y abren los ciclos.

Para quienes vemos a Steven Spielberg dentro del marco del renacimiento de Hollywood por obra de los que podríamos llamar **los jóvenes magnates**, novedoso engendro del cine independiente y la ideología neocapitalista, muy afín al profetizado fenómeno de la escalada tecnocrática, **Encuentros cercanos al tercer tipo**, **Tiburón** o **E.T.** son sin duda la demostración de esta simbiosis por la cual el "autor" mismo pasa a ser quien decide prolongar un género, planificar los **best-sellers** del año o, como en este caso, incrementar las adaptaciones novelescas de fácil popularización, alternándolas con tacto a la violencia justiciera y a la ciencia ficción. Por otra parte, la operación financiera está sutilmente imbricada con la evolución del gusto, con todo lo que comporta de modificaciones técnicas y búsquedas estéticas y reajustes sociales, y con el incansante reordenamiento de los valores. Con la particularidad.

De tal manera que **El color púrpura** cabe en la generalidad del fenómeno económico que funcionaliza al milimetro, ya no sólo el llamado oficio, ya no sólo el talento que en los sistemas del pasado, menos autoconscientes que éste, acostumbraba desbordarse sorpresivamente de los moldes, sino más bien la forma degenerada de estas dos cualidades, que podríamos llamar la inventiva. Pero la variación temática aconsejada por las previsiones de producción no es nunca abstracta. La vuelta a la novela-rio, al folletón que cuenta "toda una vida", acude a la demanda de autorreconocimiento, de autoafirmación, de explicación de lo cotidiano que, al parecer, no puede ignorarse permanentemente. Y al retomar este indispensable discurso, es necesario incorporar las variaciones de un sistema de valores, en este caso muy específicamente norteamericano.

De allí que, al nivel de la anécdota, **El color púrpura** registra ya, con categorías de arquetipos, el punto de llegada actual de la visión del negro norteamericano. La trayectoria es conocida. De malvados, ridículos y musicales, los negros pasaron a ser musicales y ejemplarmente bondadosos; luego deportistas, policías y delinquentes socialmente justificados; ahora, han alcanzado la plena ciudadanía, son tan inteligentes que pueden ser capomafia o embajadores, como cualquier otro **American self-made man**. **El color púrpura** parte de allí. Puede contarse a niveles masivos una historia de negros, tan estremecedora y problemática como una historia de blancos, aún cuando no deja de ser un terreno resbaladizo si se piensa en la persistencia del racismo en la práctica social mayoritaria.

En este sentido, **El color púrpura** es una obra atrevida que pone a prueba la concordancia entre reformas oficiales y "sentido común". Es interesante que problemas tan crudos y tan graves como el dominio patriarcal basado en el sexo, la violencia y la dirección espiritual —radicalmente relacionados entre sí— se presenten como algo que los negros o, en este caso, las negras, manejan desde sí mismos, más allá de los complejos de culpa y de la intervención de los blancos. Tampoco deja de ser interesante una visión feminista que, si bien no se proyecta políticamente, parte de los reales abismos del sometimiento y plantea la vital validez

de la "sorellanza" como vía de emancipación.

Esto no quita el hecho de que **El color púrpura** nos inflige divagaciones pintorescas casi inaguantables como las evocaciones africanas de Nettie, los regodeos musicales de Shug, los reconocimientos de rigor al alma religiosa y al martirio racial de esta ya prestigiosa minoría, así como todas las conclusiones, personaje por personaje, obligatorias en el final feliz —también obligatorio— del género. Género no específicamente cinematográfico, cuidado, sino propio del folletón, la novela-rio y, bien lo sabemos los venezolanos, la telenovela.

Pero el hecho de que esta película no quede sumergida tampoco en el tipo de producción liberal, crítico-lírico-naturalista, profundamente norteamericana y bien vinculada a toda una literatura nacional, de la cual nos llega uno que otro ejemplo, tiene mucho que ver, no sólo con el tipo de lanzamiento, sino también con el estilo cinematográfico que introduce. Aquella coherencia con la tradición literaria, basada justamente en el naturalismo, en la ternura de la cotidianidad, en la sutil penetración con la naturaleza, en el carácter descarnado, cuasi-documental, o periodístico, de la violencia, es cortada brutalmente, aquí, por una forma agresivamente espectacular que trae consigo sus propios sentidos.

En general, la película vuelve a traer esa capacidad de deslumbrar que podría tipificarse con el famoso momento inicial de **Encuentros del tercer tipo** y que aquí ya parece querer erigirse en concepción estética (en una obra que se sitúa a una distancia incolmable con respecto a los efectos especiales al servicio de las angustias de lo desconocido, cósmico o marino que sea). Podría intentarse investigar un posible parentesco con Faulkner, que en cuanto a deslumbramientos no se quedaba corto, pero eso ya sería materia de otros y más generales enfoques de la cultura norteamericana. Aquí, la transfiguración de lo cotidiano asume un amaneramiento e incluso un noble manierismo, que de ningún modo podríamos hacer derivar directamente

del material anecdótico. Colores, luz, encuadres al borde del surrealismo; exageración de recursos cinematográficos rutinarios como los pertenecientes al **suspense** y al **thrilling** en general, aplicados a situaciones de otra naturaleza, dramática o patética; caracterización de acciones, situaciones y personajes en siniestro equilibrio entre entrañable sentimentalismo y caricatura, con francas incursiones en lo grotesco; todas estas características convergen en un curioso efecto de distanciamiento. Por lo tanto, no encaja tampoco en la archiconocida versión cinematográfica del folletón que indicamos antes. Lo es y no lo es.

Porque, en efecto, melodrama en el sentido genérico, moderno, de la palabra, y distanciamiento no coinciden. Pero tratemos de recordar. El melodrama verdadero, el original, es decir el drama musical, la ópera lírica, estaba regido por tal carga de convenciones, especialmente a nivel escénico, que la emocionalidad elemental, directamente derivada de la intriga, tenía un papel mínimo en su éxito. Dos eran los elementos dominantes de la comunicación que emocionaba al público: el carácter sublime, la cualidad ilimitada de la música y el virtuosismo de los intérpretes. La minuciosidad y riqueza de la puesta en escena llenaba el requisito del buen espectáculo y justificaban el gasto. Sin duda, la pasión y muerte de los protagonistas no eran sino el vehículo de la calidad artística. Distanciamiento, entonces, pero a las antipodas del brechtiano.

Algo de este proceso de separación de valores podríamos encontrar en **El color púrpura**. Pero también algo distinto. El estilo, la "manera", desinfectan aquí los sentimientos pero, simultáneamente, infectan mediante un cierto tipo de emociones. El balance es difícil de hacer. Vehemencia de los últimos valores consagrados, estilización desviante y placentera, ambigüedad de lo grotesco. Lo más noble, en el campo de la cultura de masas y de la muerte del arte. Por el momento, podríamos decir que estamos en el límite superior de la producción planificada, en aquel borde de la cultura masificada donde vibran el sabor de los

El color púrpura: La capacidad de deslumbrar.





La exaltación de la violencia fascista: *Cobra*.

tiempos y la vanguardia del sentido común.

*Ambretta Marroso*

**THE COLOR PURPLE.** Estados Unidos, 1986. Dir.: Steven Spielberg. Prod.: S. Spielberg, Kathleen Kennedy, Frank Marshall, Q. Jones, Jon Peters, Peter Guber (ejec.) para Amblin Entertainment en asociación con Q. Jones/Guber-Peters Company. Guión: Menno Meyjes de la novela de Alice Walker. Fot.: Allen Daviau. Dis. prod.: J. Michael Riva. Mont.: Michael Kahn. Mús.: Quincy Jones. Vest.: Aggie Guerard Rodgers. Dec.: Linda De Scenna. Dir. art.: Robert W. Welch. Maq.: Ken Chase. Ef. esp.: Matt Sweeney (superv.). Coreogr.: Claude Thompson. Son.: Richard L. Anderson (superv.). Tit. y ef. ópt.: Pacific Title. Dir. 2ª un.: Frank Marshall (Kenya). Int.: Whoopi Goldberg, Danny Glover, Margaret Avery, Oprah Winfrey, Willard Pugh, Akosua Busia, Desreta Jackson, Adolph Caesar, Rae Dawn Chong, Dana Ivey, Leonard Jackson, Bennett Guillory, John Patton Jr., Carl Anderson, Susan Beaubien, James Tillis, Phillip Strong, Larry Fishburne, Peto Kinsaka, Lele Masamba, Margaret Freeman, Donna Bui.

## COBRA

Primero fue la secuela *Rocky* (I, II, III, IV); luego vino *Rambo* (I y II). "Ahora me llaman *Cobra*" ha podido ser el título de este nuevo film del taquillero Sylvester Stallone, pero prefirieron mantener la también secuela de prácticos bisilabos de cinco letras y se quedaron con *Cobra*.

Hay algo en lo cual no podía evitar pensar a medida que iba observando el film: esto era la insistente proliferación de cucarachas en el planeta a pesar de las insecticidas, pues a medida que éstos se elaboran con fórmulas cada vez más potentes y nocivas a la especie humana, las miserables bichijas luego de unas cuantas bajas, comienzan a reaparecer más gordas, saludables y resistentes después de reajustar su organismo a la tolerancia de los mortíferos químicos.

En esto pensé cuando al comienzo del film me dieron las estadísticas de los asaltos, crímenes y violaciones con arma de fuego, con arma blanca, sin arma, cada tres horas, cada dos, cada diez minutos, cada veinte segundos,

cada cinco segundos, y el monto total ejecutados a diario en ese pilar de la libertad y de la democracia que es Estados Unidos de Norteamérica. Me dije: "son como cucarachas", y la pregunta de rigor surgió: "¿Cómo hacer para exterminarlas?" Las leyes, los jueces, los juicios, las cárceles, los abogados, han probado ser insecticidas de mediano, poco o ningún alcance para el control del flagelo social, y aunque esto debe saberlo cualquiera antes de ver el film si se ha aprendido la moraleja de las USA-series de policías y ladrones de la T.V., papá Stallone nos lo reitera lucidamente en dos o tres frases insertas estratégicamente en la historia: "nosotros (los polis) los encerramos (a los malos) y ellos (la Justicia) los suelta de nuevo"... "¿Por qué?"... "No me preguntes a mí, pregúntale al Juez".

Entonces, como venía diciendo, ante esa lacerante pregunta que carcomía mi intelecto, surgió la diáfana lógica del celuloide que me dijo: "la respuesta es *Cobra*".

Porque más adelante descubrimos que el flagelo que acusa la tranquilidad ciudadana esta vez no es un delincuente(s) común(es), no. Es toda una secta de individuos que yo imagino eran mutantes humanos con degeneración parcial o total del cerebro, tal vez producto de algún aire radiactivo, o quizás se alimentaron con carne de animales de probeta alimentados con supermultivitamínicos que después no resultó pero que lo mantuvieron en secreto para salvaguardar los avances de la ciencia, quien sabe (de allí su parecido a las supercucarachas que perviven la toxicidad con que las ricamos), y que van destazando a cuanto ser humano normal encuentran por el camino, empleando unas filosas hachas de original diseño.

¿Que emoción, qué escalofrío al ver aquella figura en jeans ajustados, camiseta, lentes oscuros y pajilla en la boca, con aquel aire "nonchalant" y saber, sentir que El es la respuesta a todos nuestros males! Porque él es capaz de combinar sanamente la comida naturista y Los Picapedras con la pironomanía y el tiro al blanco en objetivos humanos desechables, es decir, no aptos para vivir en sociedad.

Sólo él, otro degenerado capaz de transgredir las reglas de buen civismo

que protegen al mal (pues hasta los degenerados como yo —dice más o menos el monstruo— tienen derecho a un defensor y a un juicio imparcial, ¡já!) podrá destruirlo.

¡Y ese, señores, es *Cobra*!

Ese es el fogonazo que hierle los sentidos cuando observamos este filme, y de cuyo estrepitoso golpe mortal nos percatamos al ir despejándonos del "Knock Out" de la impactante imagen.

Verdaderamente injusto resulta que la comparación de los delincuentes sociales con las cucarachas se adapte tan adecuadamente dentro del film si consideramos que todo delincuente es, en principio, un ser humano que vive, siente y padece, y si evidentemente son "producto de una sociedad" (en este caso, la norteamericana), es impúdico generalizar todo tipo de conducta delictiva dentro del género patológico, y llevar además la psicopatía de los mismos a grados extremos de perversión y violencia que nos inducen a olvidar su configuración humana —podrían ser extraterrestres escapados de la teleserie "V"— y así asimilar, degustando enorme placer, su cruento exterminio. Las estadísticas emitidas al comienzo del film que buscan demostrar el auge de la delincuencia en tal sociedad, quedan automáticamente referidas a esta inaceptable estirpe, sin vínculo social real, producto abstracto del mal, comparables sólo a las cucarachas (si deseamos establecerlos dentro de una imagen más real, sin serlo) o a los personajes malos-a-juro de las teleseries infantiles como He-Man y/o Mazinger-Z (para lo cual deberíamos cambiar el código de lectura del film).

Los extremos de violencia así propuestos, permiten y justifican la existencia de la "Ley y la Justicia" dentro de una perspectiva similar. La ley escrita se establece, como dije entender según la propuesta de Stallone, en movimiento e inútil puesto que su objetivo es controlar, no eliminar. La ley práctica del policía especial armado que se rige por la tesis de "ojo por ojo y diente por diente" y "quien a hierro mata a hierro muere" prevalece entonces ampliamente por sobre la mojigatería del policía que sigue los códigos establecidos, representado por un hombrecito antipático, vestido de saco y corbata, lenticillos y poquísimo desarrollo muscular, por no decir enclenque.

Ese lado enclenque que cuestiona los métodos de represión —y más correctamente, de eliminación— sin embargo se ve obligado a dimitir ante *Cobra*, reconociendo, a pesar de todo, su efectiva labor, mas no sin antes recibir un memorable puñetazo por parte del susodicho para dejar clara la supremacía de sus métodos.

Así, tenemos que la noble sociedad exonera a sus ilustres forjadores de todos los males que la aquejan —¿quién puede creer que esos locos de atar son "gente" que nació, creció, se desarrolló y etc.?— Esos son bichos que pudieran salir de las miasmas de un pozo séptico infectado, pero nunca son gente, y, ¿quién tiene la culpa de que existan? Adán y Eva, el pecado original y el paraíso perdido. A nosotros ahora lo que nos queda es eliminarlos a como de lugar. Como a las cucarachas.

Y para eso, la ley de cuello blanco se permite sus canitas al aire que le hagan su trabajo sucio, que no es tan sucio después de todo.

Y ese, señores, es *Cobra*.

Y todo el que no esté a favor, está en contra. Y eso puede ser peligroso.

*Marjorie Miranda*

**COBRA.** Estados Unidos, 1986. Dir.: George P. Cosmatos. Prod. James D. Brubaker (ejec.), Tony Munafo (asoc.), para Menahem Golan y Yoram Globus. Guión: Sylvester Stallone (basado en la novela "Fair Game" de Paula Gosling). Fot. Ric Waite. Mont.: Don Zimmerman. Mús.: Sylvester Levay. Dis. prod.: Bill Kenney. Vest.: Tom Bronson. Int.: Sylvester Stallone, Brigitte Nielsen, Reni Santoni, Andrew Robinson, Art La Fleur, Val Avery, Bert Williams, Brian Thompson, Lee Garlington, John Herzfeld, Christine Craft, David Rasche.

## LA GENERACION HALLEY

Cuando hablo de *La Generación Halley* en términos de producto lo hago porque no la considero como una obra cinematográfica, y por lo tanto artística, sino como un producto de corte netamente publicitario. La película, más que un video-clip, como la clasifica su realizador (desacertadamente, por lo demás: los video-clips, al menos una gran parte de ellos, están muy bien hechos, cosa que no sucede con la película de Urgelles), es un comercial de hora y media dedicado a la promoción de los "productos" de un conocido grupo económico: Melissa. Cada, El sabelotodo, Discocenter y paremos de contar. Todo esto, de manera tal que el Sr. Urgelles resuelva sus problemas económicos actuando al servicio de los intereses de este grupo monopolístico. Repito, la película no es comercial, es un comercial. Esto se manifiesta en la estructura narrativa de la película, la cual, de paso, evidencia la huella de los graves problemas narrativos que pueblan el ámbito del largo argumental en Venezuela; la película pretende contar muchas historias de manera paralela, con resultados catastróficos por la falta de un efectivo punto de unión que las integre; este punto de unión entre las historias le estaría faltando a la película por la ausencia de un personaje (al menos) que, de alguna manera, estuviera presente actuando en un ámbito común a todas las historias que se desarrollan (si es que en esta película se da un desarrollo de algo) a lo largo de la película. Tomando en cuenta todo esto, resulta entonces que las transiciones de una historia a otra resultan arbitrarias, carentes de lógica, organicidad y coherencia. Estos resultados, en parte, contradicen y hacen caer en el vacío las intenciones de los cineastas venezolanos, sobre todo en los últimos tiempos. Estos intereses parecen reducirse al intento de lograr películas bien hechas desde el punto de vista técnico y relativamente bien contadas (cosa que no logra Urgelles), abandonando por completo la idea de elaborar una serie de temas importantes y, si se quiere, trascendentes (lo cual sí logra Urgelles). Y es que, frente a películas como *La Generación Halley*, es imposible evitar sentir cierta nostalgia por el cine venezolano de la década anterior, un cine que, a falta de calidad en algunos casos, al menos se ocupaba más o menos sistemáticamente del país (recordamos especialmente a Clemente de la Cerda).

Pues bien, el corte publicitario de la película se manifiesta específicamente en el final, el cual, además de ser una



## DIRECTORIO DEL FONDO DE FOMENTO CINEMATOGRAFICO 1986 - 1988

PRESIDENTE: DR. DANIEL RAGOT LANDEL

### DIRECTORES PRINCIPALES

David Alizo  
Lissette González Prato  
Elba Luna  
Pedro Berroeta  
Julio Cabello García  
Rodolfo Porro  
Lorenzo González Izquierdo  
Jacob Penzo

### DIRECTORES SUPLENTE

Juan B. Cabeza Canache  
Rodolfo Izaguirre  
Carmen Luisa Cisneros  
Belén Rojas Guardia  
Keismer Vargas  
Luis Guillermo Villegas  
Santiago González  
Ambretta Marrosu

apoteosis de la conocida cantante del sello Sonorodven, sólo deja verdaderamente resuelta una de las historias, la de Sonia y Petete, dejando abierta una serie de interrogantes sobre el desenlace de las otras: las niñas quieren quedarse con su papá pero, ¿lo permitirán los abuelos? ¿Qué pasará con la muchacha que escapó con su novio del centro de ayuda a los drogadictos (para ir al concierto de Melissa)? Es evidente que el realizador prestó más atención al concierto de Melissa que a los problemas (si es que los hay) planteados en su película. El uso de técnicas específicamente publicitarias está presente en la escena donde los punketos observan la llegada de Gustavo Rodríguez al estacionamiento; esta escena fue construida con la estática y la hiperfragmentación propias de ciertas cuñas televisivas.

Por otra parte, Urgelles cae en todos los errores clásicos del mal cine venezolano. Tal vez el peor de ellos sea el uso de un lenguaje superestereotipado en el discurso verbal de los personajes; este lenguaje, construido según directivas propias de la cultura de masas, provoca la hilaridad y la simpatía de los adolescentes pertenecientes a la Generación Halley, la cual vendría siendo cien veces más boba que la denominada así por el rector Chirinos. Lo cierto es que el uso de este lenguaje estereotipado está muy relacionado con las deficiencias de la estructura narrativa, la cual presenta la acción de unos cuantos seres (demasiados) que no llegan a la categoría de personajes porque el lenguaje que hablan no puede ser vehículo expresivo del minimum de subjetividad que requiere la construcción de personajes

cinematográficos. La puesta en escena es francamente terrible y absurda; basta recordar los sueños del admirador de Melissa, el baile frente a Disco-center (una horrorosa cuña, por lo demás), o la pelea que forma parte de la secuencia inicial, pelea que con sus agregados de animación sólo consigue que recordemos las ridículas hazañas del *Batman* televisivo, aunque, por si acaso, sea necesario decir que seguramente y a pesar de su mala calidad como producto fílmico, *Batman* es mejor que *La Generación Halley*. También está el problema de la actuación, sobre todo la de los protagonistas adolescentes (aunque los adultos también están muy mal). Y ni hablar del sonido: el doblaje es pésimo, no existen planos sonoros, a veces no se entienden bien los diálogos, etc. Como el sonido, los demás aspectos técnicos son infames, tanto que ni siquiera vale la pena hablar de ellos.

Sin embargo, todas estas cosas horribles no son lo peor de la película. Lo que más molesta de *La Generación Halley* es que en ningún momento los "sucesos" y "personajes" de la "trama" son vistos desde un punto de vista que permita emitir un juicio sobre ellos. "Sucesos" y "personajes" desfilan ante la cámara y son integrados a un discurso totalmente ambiguo, un discurso que en ningún momento los enjuicia bien sea positiva o negativamente. Ni siquiera en el caso del supuesto mensaje anti-drogas, que vendría siendo el "problema" más difícil tratado en la película, se da tal toma de posición; puede ser que, en efecto, Urgelles esté contra el consumo de drogas, o puede ser que sólo nos hable sobre la importancia de te-

ner 50.000 bolívares en el bolsillo para sacar de la cárcel a un adolescente preso por tráfico de drogas. El caso es que esta ambigüedad es sólo una estrategia más del realizador para ganar más dinero con su comercial de hora y media de duración.

En la entrevista hecha por Elizabeth Araujo, Urgelles se llena la boca (y el bolsillo) diciendo que hace todo tipo de cine (además se compara con John Ford, lo cual, desde todo punto de vista, es categóricamente inaceptable); el problema es que no lo hace bien; por lo demás, esa máscara de amplitud que últimamente ostentan ciertos cineastas venezolanos, no es más que una pantalla para justificar el hecho de que sólo hacen un cine comercial y banal, un cine absolutamente prescindible.

Existe un grupo de cineastas venezolanos, sobre todo y específicamente ubicados en el campo de la realización de largos argumentales, que se caracteriza por manifestar una especie de fobia a la crítica cinematográfica en sus declaraciones a la prensa. Recuerdo especialmente, por ser muy directas, las declaraciones de Román Chabaud al estreno de su película *Ratón en Ferretería*. Pues bien, esta suerte de desprecio hacia la crítica, que no es otra cosa sino el producto de la frustración de estos cineastas al ver que sus películas son mal recibidas por ésta, se hace presente, una vez más, en las declaraciones de Thaelman Urgelles con motivo del estreno de *La Generación Halley*, en una entrevista realizada por Elizabeth Araujo (*El Nacional*, 5/7/86), aunque esta vez se hace de una manera subterránea e indirecta. Cuando Urgelles dice que su

película está hecha en función del público, está despreciando el trabajo de la crítica. Cuando dice que su película no es bien recibida esto se debe a la "inmadurez" de ciertos sectores, de nuevo se está refiriendo a la crítica. Sin embargo, y para el pesar del Sr. Urgelles, la crítica, una vez más, debe ocuparse del cine venezolano y tratarlo como se lo merece de acuerdo con la calidad (o la falta de ella) lograda en las películas. Y en el caso de *La Generación Halley*, donde la calidad del producto brilla por su ausencia, la crítica sólo puede ser negativa.

*María Gabriela Colmenares*

**LA GENERACION HALLEY.** Venezuela, 1986. Dir.: Thaelman Urgelles. Prod.: Gustavo Rodríguez (ejec.); Raisa Soublette (dir.); Irama Diaz (jefe); David Pernia (campo); para Caracas Troupe. Guión: Diana Lichy, T. Urgelles. As. dir.: Edgard Larrazábal, Eduardo Morreo. Fot.: Eddy León; Carlos Tovar (cám.). Son.: Orlando Andersen (dir.); Héctor Moreno. Mont.: Juana Jacko. Dir. art.: Malena Roncayolo. Vest.: Sheila Massiah. Maq.: Cira Medina. Escen.: Rubén Siso. Dir. mus.: Pablo Manavello. Int.: Gustavo Rodríguez, Corina Azopardo, Haidée Balza, Melissa, Koke Corona, Alexandra Rodríguez, María Isabel Filgueira, María Fernanda Urgelles, Carmen Beatriz Urgelles, Roberto Castro, David Abad, Ernesto Velasco, Giuliana Rodríguez, Manuel Escolano, Chela Alterio, Freddy Salazar, Pilar Romero.

### AVENTURAS EN LA SELVA ESMERALDA

Esse afán de los distribuidores por cambiar, quitar, poner, trastocar y suprimir palabras de los títulos opera en

muchos casos en favor de dudosos condicionamientos para el espectador. Es difícil que John Boorman, ese curioso director inglés capaz de brincar de la excelencia de *Deliverance* (1972) a los espasmos demoniacos de *El Exorcista II* (1977), pasando por la desmelenada imaginación de *Zardoz* (1974), haya querido poner, en esta entrega, el acento en la aventura. Más bien —sospéchamos— el tema es la Selva Esmeralda; ese territorio delimitado mágicamente en la cosmovisión indígena. Tal vez por aquí asomen sí, algunas de las preocupaciones que Boorman ha atacado en otros films: el encuentro con una cultura desconocida, el choque con otro mundo, la integración —no siempre posible— de los distintos niveles de la realidad. De estos conflictos surgen las peripecias, suerte de falsas pistas por las que la acción progresa mientras el verdadero interés del realizador parece estar más allá. Ocurre pues que *La Selva Esmeralda* tiene dos partes que coexisten simultáneamente; el interés por explorar el mundo mágico, detenido en el tiempo, invisible como ellos mismos, según los nativos, y las correrías de dudosa verosimilitud del padre que busca al hijo secuestrado hace diez años por los indígenas.

Entre estos dos mundos se construye la película, lo que tal vez contribuye a desbalancearla peligrosamente. Por un lado Boorman logra un cierto retrato de los nativos acercándose al mundo tal como ellos lo ven. Hay algo de lejano respeto en la forma en que el director presenta y sigue al más viejo de la tribu, o en la visión de los indígenas camuflados entre el follaje como si el director se hiciera eco de esa invisibilidad de que sus personajes hacen gala.

Más difícil es creer la historieta que el padre del muchacho protagoniza, en la que se entremezclan balas, justicia por mano propia y un cierto tufillo tarzanesco. Recién aquí, empezamos a sospechar que para la película los blancos son tan malos que, de nuevo, el cine americano se enreda en la trampa del buen salvaje.

Y más adelante, la profecía de los salvajes se cumple, y la represa es destruida por las lluvias. Los indios uno, el progreso cero. Lo que nos dice la película es que vendrán otros hombres, y construirán otra represa. Lo cual constituye otra trampa, porque por sí misma la represa no es mala, como no lo es el padre por buscar a su hijo, ni los indios por defenderse. La verdad está más allá de esta pregunta mal formulada.

Tal vez algún día, en alguna película, un personaje del tercer mundo decida olvidar las líneas que le impone su director de la metrópoli, tal vez se ponga a gritar que todo es mentira, que la cuestión no pasa por los hombres buenos o malos sino por la estructura de poder, y después se sienta a contar cómo en su país un modelo popular fue sustituido por otro que construyó represas y carreteras, a instancias del norte, y tal vez de pronto en alguna sala de acá abajo, los espectadores extrañados se empiecen a dar cuenta que lo que ven en la pantalla es su historia. Y seamos optimistas, ...tal vez todavía la reconozcan.

Héctor Concari

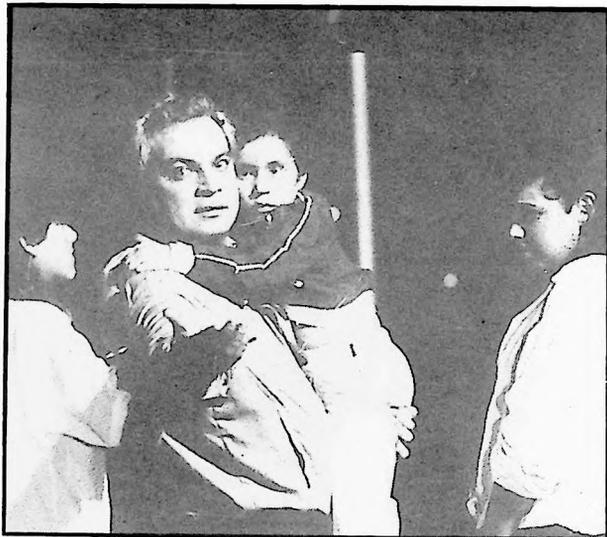
THE EMERALD FOREST. Inglaterra, 1985. Dir.: John Boorman. Prod.: Edgar F. Gross

(ejec.), Michael Dryhurst (coprod.), Judith Bunn y Gita Engelhardt (coord.), Roberto Bakker (ger.) para Christel Films por Embassy Pictures. Guión: Rospo Pallenberg. Fot.: Philippe Rousset, Panavision. Eastman Color, copias Technicolor. Fot. 24, un.; Lucio Kodato. Ef. esp.: Oxford Scientific Films. Mont.: Ian Crafford. Dis. prod.: Simón Holland. Dir.: art.: Marcos Flacksman. Mús.: Junior Homrich, Brian Gascoigne; John Merritt (cons.). Coreogr.: José Possi. Dis. vest.: Christel Boorman, Clovis Bueno. Maq.: Anna Dryhurst, Luis Michelotti, Paul Engelen, Beth Presares; Peter Frampton (esp.). Tit.: Peter Govey Film Opticals. Ed. son.: Ron Davis, Paul Smith. Asesores: Prof. Charles F. Bennett, Dr. Eduardo Vivarros De Castro, Dr. Ernesto Mares Da Serra Freire, Maureen Bisilvati, Carlingo Milhomen. Int.: Powers Boothe, Meg Foster, William Rodríguez, Yara Vaneau, Estee Chandler, Charley Boorman, Dira Paes, Eduardo Conde, Ariel Coelho, Peter Marinker, Mario Borges, Attila Iorio, Babriél Archánjo, Graziando Junior, Arthur Muihensberg, Chico Terto, Rui Polonah, Maria Helena Velasco, Paulo Vinicius, Aloisio Flores, Joao Mauricio Carvalho, Isabel Bicudo, Patricia Prisco, Silvana De Faria, Claudio Moreno.

## ATENTADO MORTAL

El paso del tiempo debería resultar algo normal para todo ser viviente. De hecho, son muchos los escritos e interminables tratados que hablan sobre un tema tan trascendente para el hombre y, como en pocas ocasiones, todos parecen estar de acuerdo: según va pasando el tiempo el hombre se enriquece y el artista va madurando y creando obras cada vez más complejas. De este modo, la vejez carece de importancia pasando a ser un factor que, tal vez, ni siquiera existe. Pero como toda regla, esta también tiene su excepción y, entonces, resulta verdaderamente triste ver cómo envejece un artista. Sin ánimos de ofender, éste pareciera ser el caso de Arthur Penn y su última película. Ya el oficio no sirve para mucho cuando no se tiene nada que decir: *Atentado mortal* —*Target*, en inglés—, es un film de acción bien hecho, pero anacrónico como todo producto de quienes no se renovaron, de quienes viven en el pasado. Con este director ya lo habíamos sentido: en *Four Friends*, su última obra exhibida en el país, nos enfrentamos a una película que, si bien la disfrutamos con cierta nostalgia edulcorada dirigida a hacer brotar la típica lagrimita espiritual de quienes vivieron los agitados sesenta y de quienes nos quedamos con las ganas de conocer a Janis Joplin en vida, ya despedía cierto tufito hippie, cierto estilo en la narración capaz de hacernos recordar los cuentos contados por aquellos dulces abuelitos de nuestra infancia.

*Target* resultaría entonces una inyección de vitalidad para reanimar al querido viejito. Pero la vitalidad no se logra tan sólo mostrando automóviles que se persiguen a velocidad vertiginosa, también podemos encontrarla en los contenidos de la obra. Y si hay algo que nos importaba cuando escuchábamos a Arthur Penn era su profundo conocimiento de la sociedad norteamericana, su modo de ver esa muy pacata moralidad y su ambigua integración al medio. Ahora, nada de esto existe: primero, toma la receta del peor y más maltratado cine comercial norteamericano: ese cine de acción donde lo único que vemos es gente persiguiéndose rauda en carros, en motos, a pie... Luego, el autor parece haberse integrado del todo a ese sistema que tan bien reflejaba y nos muestra una CIA que se mueve por puros intereses familiares y donde las trampas son tendidas por ratas de cañería



Hora y media de mala publicidad: *La generación Halley*.



Aventuras en la Selva Esmeralda: la exploración del mundo mágico.

asustadas que no engañan a nadie. Pero no importa. Porque nadie se enterará de ello ni afectará, en modo alguno, a cualquier país del mundo. Al contrario, este organismo parece velar por la seguridad de las naciones y la estabilidad de la célula fundamental de la sociedad. —Definición de la familia a partir de un libro de texto utilizado por el autor durante la primaria—. De hecho, Gene Hackman —quien se las arregla maravillosamente junto con el director para recordarnos de manera constante aquel malogrado *Contacto en Francia*— sólo logra despertar la admiración de su rebelde hijo cuando, gracias a las presiones de esta magnífica CIA, le demuestra que, además de saber manejar aprisa, conoce todas las armas del mundo, tiene buena puntería y utiliza a la perfección todas las estrategias del espionaje.

Por otra parte, la moral resulta bastante compleja —¿o gringa, nada más?—. Nos enfrentamos con un padre de familia que se desempeña como jefe en la CIA. Pero en el fondo no es mala persona porque aún cuando

mandaba a matar, jamás empuñó un arma para atentar contra la vida de nadie. Al contrario, en un principio el malo resulta ser un paraltico repelente a quien le han matado a toda la familia por un error de cálculo. Un personaje que, aún cuando lo reivindicquen en la secuencia final, no deja de ser un sádico capaz de los métodos más refinados a la hora de ejercer la venganza. Por supuesto, los únicos culpables son quienes no se arrepintieron y aún ocupan cargos en la CIA. Pero, ya basta: se le está dando demasiada importancia a un remake de *Contacto en Francia* realizado en 1985, sin el atractivo comercial de la espectacularidad sangrienta y las muertes espeluznantes que nos hacen ir en cambote al cine para disfrutar las audacias de Rambo Stallone.

Ricardo Azuaga

TARGET. Estados Unidos, 1985. Dir.: Arthur Penn. Prod.: Richard D. Zanuck, David Brown.



La acción como envejecimiento: **Atentado mortal.**

Guión: Leonard Stern. Mús.: Michael Small. Int.: Gene Hackman, Matt Dillon, Gayle Hunnicut, Josef Sommer.

## ENCRUCIJADA DE ODIOS

**Mikey y Nicky** (vamos a olvidarnos del absurdo título puesto por la distribuidora) es el retrato de la amistad entre dos hombres que comparten recuerdos, rencores, viejas rencillas, cariño y competencia.

El film transcurre en una larguísima noche, mientras Mikey y Nicky van de un sórdido bar a una sórdida calle, de un cementerio a un bar de negros, de un mugroso autobús a otro mugroso autobús. Durante este recorrido los amigos van soltando toda su carga de amor, desafecto, envidia y desprecio, confesándose todo lo que no se dijeron en más de 20 años de amistad pero al mismo tiempo ocultándose lo que ambos saben: que uno de ellos va a traicionar al otro y que uno de ellos va a morir.

En **Mikey y Nicky** se establecen dos mundos definidos visualmente. El mundo masculino (juergas nocturnas, gangsters jugando cartas, y bares donde se bebe cerveza poco fría) es oscuro, sórdido, sucio y solitario. El mundo femenino, en cambio, es claro, ordenado, limpio y en tonos pastel. Ambos mundos están llenos de personas solitarias, que viven existencias oscuras, que son utilizados y sienten miedo.

En **Mikey y Nicky** los hombres se comportan como niños (salen corriendo del autobús, se meten de noche en un cementerio) y tratan a las mujeres o como niñas o como madres. Las niñas son las amantes: la de Mikey es una pobre rubita utilizada mil veces, que quiere estar informada y para ello oye el noticiario y lee revistas, que pide con dulcísima voz de niña a punto de llorar que la respeten, segundos antes de acostarse con Mikey mientras Nicky espera su turno. La rubita tolera todas las humillaciones sin pestañear y sólo reacciona (violentamente, por supuesto) cuando considera que no la están "respetando". Las madres son, naturalmente, las esposas. La de

Nicky lo espera durante horas en su acomodada casa y luego, entre resignada, tolerante y obligada a ello, lo escucha desvariar y contar todos sus recuerdos dolorosos, sus frustraciones y sus miedos. La otra madre es la esposa de Mikey, engañada, resentida y rencorosa, que olvida todo porque su esposo está desesperado y lo consuela y lo abraza para que no se vaya tan triste.

Estas mujeres, que no son los personajes principales del film, que aparecen poco y que casi no tienen importancia en la vida de Mikey y Nicky, se convierten en personajes más ricos y más expresivos que los protagonistas. La escena en casa de la rubita insignificante es mucho más dolorosa e impactante que la escena en que Mikey muere; la tranquilidad de la obediente esposa de Nicky es mucho más patética que la desesperada huida de Mikey.

Son pocos los directores de cine que saben hablar de las mujeres. Elaine May demuestra que sabe hablar de los hombres y de las mujeres. Y también demuestra que se puede hacer una estupenda película con poquísimo presupuesto.

### *Violeta Rojo*

**MIKEY AND NICKY.** Estados Unidos, 1976. Dir.: Elaine May. Int.: Peter Falk, John Cassavetes, Ned Beatty, Rose Arrick, Carol Grace, Joyce Van Patten.

## LA VAQUILLA

Berlanga nació apenas en 1921 por lo que las determinantes de **La Vaquilla** no deben buscarse en un prematuro envejecimiento. Otra explicación más operativa es que ciertos autores sólo logran trabajar bien en regímenes de rígida censura y que cuando la circunstancia cambia y pueden dar rienda suelta a sus más internos impulsos, los resultados son fatales. El régimen franquista se ennoblecía con la presencia de algunos realizadores capaces de decir cosas contrarias o por lo menos no gratas para él, valiéndose de los recursos más rebuscados: el esoterismo,

el hiperintimismo, la cotidianidad y con más frecuencia el humorismo. Berlanga se inscribió en esta última clase militando en el ala tierna fundamentalmente (**¡Bienvenido Mr. Marshall!**, **Calabuch**, **Los jueves milagro**) con unas breves incursiones por el extremo negro (**El verdugo**) manteniendo siempre una simplicidad de expresión balanceada sólo por una temática menos que más corrosiva para su medio.

Muerto Franco hace ya 11 años, Berlanga nos da su visión de la guerra civil. La vaquilla (España) destrozada por dos bandos contendientes que son exactamente iguales entre sí y que sólo la locura incita a combatir. La alegoría de los republicanos y los franquistas, desnudos, bañándose en el mismo pozo en plena distensión, no puede ser más atroz. Aunque de atrocidades casi parecidas está llena esta horripilante película. Rellena de chistes inocuos, cuyo efecto no va más allá de su propia cola, vacía de toda

dilucidación, va haciendo naufragar, minuto a minuto, las expectativas de los que recordaban una distinta presencia.

*Alfredo Roffé*

**LA VAQUILLA.** España, 1985. Dir.: Luis G. Berlanga. Prod.: Alfredo Matas (ejec.), Marisol Carnizero (jefe), Benjamin Benhamou (deleg.), para In Cine/Jet Films S.A. Guión: Luis G. Berlanga, Rafael Azcona. Fot.: Carlos Suárez. Mont.: José Luis Matesanz. Mús.: Miguel Asins Arbo. Dir. Artist.: Enrique Alarcón. Vest.: León Revuelta. Int.: Alfredo Landa, Santiago Ramos, Carlos Vela, Guillermo Montesinos, José Sacristán, Violeta Cela, Eduardo Calvo, María Luisa Ponte, Agustín González, Juanjo Puigcorse, Amelia de la Torre, Carlos Tristancho, Valeriano Andrés, María Elena Flores, Antonio Gamero, Rafael Hernández, Valentín Paredes, Fernando Sánchez, Tomás Zori, Joan Armengol, Pedro Beltrán, Luis Ciges, Ana Gracia, Fernando Sala, Sergio Mendizabal, Francisco Valdivia, Amparo Soler, Adolfo Marsillach.

Encrucijada de odios: el oscuro y solitario mundo masculino.



La inocua comicidad: **La vaquilla.**





Me manda Picone: un sorprendente aire de cotidianidad.

## ME MANDA PICONE

Premio Fipresci en el Festival de Moscú de 1963 por *Le quattro giornate di Napoli*, Nanni Loy pertenece a esa categoría de cineastas que más reconcilia con el cine en sentido global. Sin tocar jamás las alturas de la creación de un nuevo mundo expresivo o del descubrimiento de ocultos niveles de la realidad, y aceptando a menudo, sin alejarse nunca demasiado de sus intereses personales, la realización de películas claramente enmarcadas en los proyectos comerciales del momento, Loy ha dejado asentadas sus cualidades en el transcurso de una escrupulosa carrera de treinta años. Cualidades que, todas, convergen en la virtud moral de la dignidad: un excelente oficio, que evade la imitación y la rutina; una preocupación prudente pero sincera por los problemas sociales; y una precisa sensibilidad por lo cotidiano. De arraigada derivación neorealista, sus mejores aciertos denuncian los males nacionales oponiéndoles el rescate de los valores, igualmente nacionales, del "hombre de la calle". La aceptación integral del esquema de un espectáculo complacientemente moderado —o una plena coincidencia con el escepticismo defensivo del hombre común en épocas de reflujo histórico— constituyen sus límites. Si *Un giorno da leoni* (1961) y *Le quattro giornate di Napoli* descollaron, fue porque Loy rescató allí, con ardor y autenticidad, los contenidos populares de la Resistencia, ya parcialmente renegada, o en todo caso disminuida, por la Italia del "milagro económico".

Me manda Picone no hace sino confirmar esas capacidades y esos límites. A través del marginal crónico-secular - napolitano, la película va descubriendo el mundo de la delincuencia, en clave de una alternativa moral de la pobreza. El irónico comienzo, que opone la pretenciosa gravedad de un lenguaje universitario-progresista, cansado soporte del eterno evento para el estudio del problema meridional, a la protesta desesperada de los nuevos bonzos occidentales, es el único toque realmente contemporáneo, crítico, del cuento. Cuento moral, bien arraigado en la tradición cultural y po-

pular napolitana y por lo tanto válido, bien realizado por la venerable actuación de Giancarlo Giannini, salpicado de humor, pero de un humor que rara vez despierta verdadera hilaridad y muchas, en cambio, una sensación de floja incongruencia. Una película triste, estropeada por un final farsesco que no convence a nadie.

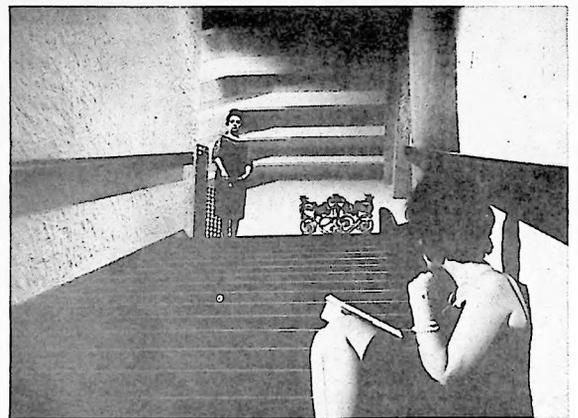
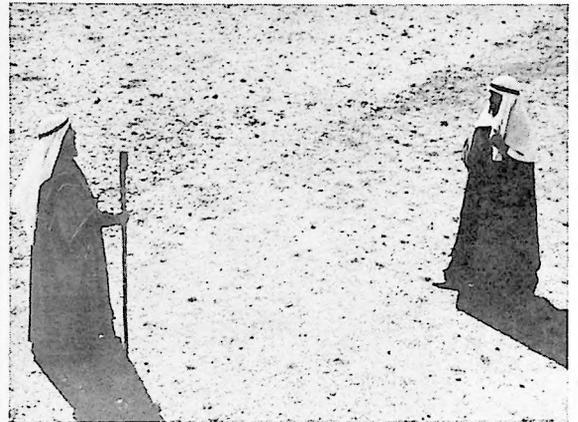
Concluamos al estilo de los diccionarios cinematográficos. Mejores secuencias: la de la casa de vecindad clandestina en el palacio de la marquesa, aún inhabitable desde la guerra, que materializa en cálidas imágenes de ricas sugerencias esa mezcla, profundamente napolitana, de miseria y de nobleza; y la del encuentro y el paseo didáctico con el peón del lenocinio hasta la separación en la autopista, con un tratamiento de personajes y una visualización a la vez precisas y sorprendentes por el aire de cotidianidad que niega los clichés efectistas y melodramáticos del género. Y, acaso, la mejor escena sea el servicio del café por parte de una niña de cinco años, cuya aparente gratuidad ejemplifica el talento y la sensibilidad de Loy al momento de liberar a sus personajes de todo estereotipo, mediante el excepcional respeto con el cual los elabora. Cosa que logra casi todo el tiempo, fallando sin embargo con el personaje de la "viuda", remedo inútil y lunático de una antigua Sofia Loren derivada a su vez de las grandes invenciones de Anna Magnani.

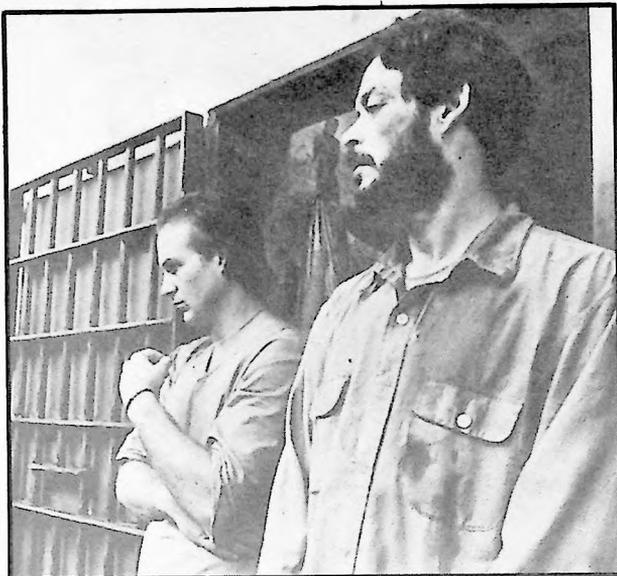
Vale la pena notar, por lo que a los venezolanos nos concierne, que la emoción con la cual nuestro público culto ha recibido esta película no es sólo el reconocimiento de un buen nivel de calidad, sino también el signo que revela la penuria, cada día más atroz, de una cartelera local condenada a la preselección de las distribuidoras norteamericanas.

Ambretta Marrosu

MI MANDA PICONE. Italia, 1985. Dir: Nanny Loy. Prod.: Gianni Minerini, para A.M.A. Films, Medusa Distribuzione, con la colaboración de la RAI-TV Italiana. Guion: Elvino Porta, Nanny Loy. Fot.: Claudio Cirillo. Mont.: Franco Fraticelli. Vest.: Danda Ortona. Escen.: Elena Poccetto Ricci. Mus.: Tullio De Piscopo. Organiz. general: Giorgio Morra. Int.: Giancar-

El valor del ejemplar de *Cine-oja* es de Bs. 5,00. La suscripción por 10 números cuesta en Venezuela Bs. 50,00; para América Latina US\$ 10,00; para otros países US\$ 17,00. La correspondencia debe dirigirse a "Cine al Día". Apartado 50.446, Sabana Grande, Caracas 1050-A, Venezuela.





El neorealismo zdanoviano: El beso de la mujer araña.

lo Giannini, Lina Sastri, Ofelia Rondinella, Carlo Croccolo, Marzio Honorato, Armando Marra, Gerardo Scala, Mario Santella, Nicola Di Pinto, Carlo Taranto, Leo Gullotta, Aldo Giuffrè.

## EL BESO DE LA MUJER ARAÑA

Una alegórica policía política, cuyo mayor exponente aparente es un bien maizado negro, trata de sacarle información a un alegórico revolucionario, un mulato un tanto enclenque pero muy obstinado torturado, a través de un no tan alegórico homosexual, un rubio adonis de formas canónicas, encerrado astutamente por la policía en la misma celda del revolucionario. Astucia bien calculada por el hábil policía político negro ya que el macilento revolucionario mulato termina por ceder ante los encantos tiernamente manejados por el de los ojos marinos y por hacerlo mensajero. Sólo que la pasión del inclito Molina es tan grande que lo obliga a morir, un poco accidental y cómodamente es cierto, antes que traicionar, salvando así la honorabilidad de la pasión.

Este largo resumen del argumento de *El beso etc.* ha consumido tanto del poco espacio disponible que no podremos hablar de la ideal realización de Babenco ("El film ideal es un film en el que no se nota el director", Otto Preminger a nombre de Hollywood), y tendremos que limitarnos a tratar de vislumbrar sus proposiciones formales. Los encantos mencionados no son sólo físicos, Molina sabe contar películas que imagina y que son un canto al valor excelso de la pasión amorosa a la que todo se subordina. Primera película, completa: la cantante francesa abandona la Resistencia y trata de entregar a su jefe al general de la Gestapo, su fogoso amante, convencida de que los nazis pondrán fin al hambre y la miseria que azotan al Tercer Mundo. Segunda película, comienzo: un naufrago llega a la isla de la Mujer Araña y las redes se tejen mientras los ocho brazos vulcanizan la pasión con sus inusuales caricias. ¿Pero cómo ha-

brá sabido el maldito policía corpulento negro que Valentin terminaría por confiar en el amor del catire? Porque hasta un negro salvaje habría podido imaginar que Molina se enamoraría de Valentin, pero apostar a que el revolucionario por chapudo que estuviera abandonaría la rígida disciplina partidista revela un sólido conocimiento de la esencia del alma humana. Conocimiento que la película se encarga de comprobar como verdadero y que nos hace sospechar que entre el personaje del robusto y maloliente policía negro y el director Babenco se da una íntima identificación sadomasoquista.

En efecto, ambos comparten la creencia de que el amor homosexual mueve montañas y es la fuerza más potente del mundo. Así, Valentin, aunque sueñe con la bella Braga, no cavilará para abandonarla y seguir trabajando con su célula cumpliendo su deber, pero no soportará la tentación de romper las reglas de seguridad ante la totalizante entrega del de los cabellos de oro. Pero Babenco va un poco más allá del sudoroso y pestilente policía negro. Este había calculado, lo mismo que Babenco, que Valentin caería, pero creyó que Molina traicionaría a su amado para salvar su vida, mientras que Babenco no se equivocaba así y confirma su hipótesis con el sacrificio del rubio.

La película se esmera en eliminar todas las informaciones que pudieran contribuir a dar una corporeidad social al estereotipo revolucionario o al estereotipo policía. A Valentin unos rápidos lamparazos lo muestran en su actividad subversiva pero sobre todo en su relación con la bella burguesa Braga (o mio o nada; nada). Al puerco negro, nada; nada. En cambio el de las piernas esbeltas, además de sus lamparazos en color retrospectivo, y de sus largas imaginarias fílmicas en sepia, tiene oportunidad de mostrar sus amigos, su mamá, su ambiente, su angustia, su reflexión, su brumoso mundo iluminado sólo por el fulgor del puro amor. De todo este proceso de subtracciones y adiciones está ausente la selectividad del detalle que incita a la generalización y sólo da el rasgo tipificador propio de la alegoría naturalista. Por esta razón algunos pensa-

dores han creído encontrar en Babenco los planteos de una especie de neorealismo zdanoviano. De nuevo la alegoría del héroe revolucionario que soporta estoicamente toda clase de torturas sin denunciar, pero no del héroe ortodoxo que es capaz de torturar al homosexual, sino de un héroe novedoso, practicante de diversas "transgresiones" sexuales, sin perder su tragicidad, ganando en profundidad afectiva, acompañada, además, por una nueva versión de la "madre" gorkiana, el "potro de nácar, sin bridas ni estribos", también capaz de saltar al abismo mortal por la sagrada causa (esta vez de la fidelidad al amado perdido).

Alfredo Roffé

**O BEIJO DA MULHER ARANHA/KISS OF THE SPIDER WOMAN.** Brasil/Estados Unidos, 1985. Dir.: Héctor Babenco. Prod.: David Weisman; Jane Holzer, Michael Maiello, Studio Artes Visuais, Jaime Sverner, Cena Filmes, Gustavo Halbreich, Altamiro Boscoli, Paulo Francini (asoc. Brasil); Larry Franciose, James Cline Jr., Howard Bleiweiss (asoc. EE.UU.); Liza Monteiro (ger.); Rebecca Nauert (coord. postprod. EE.UU.). As. dir.: Monteiro Claro, Flavio Tambellini. Guión: Leonard Schrader de la novela de Manuel Puig. Fot.: Rodolfo Sánchez. Ef. ópt.: Robert Dawson, Movie Magic. Mont.: Mauro Alice; Lee Percy (adic., EE.UU.). Dir. art.: Clovis Bueno. Dis. esc.: Felipe Crescenti. Mús.: John Neschling, Nando Carneiro. Canción "Je me moque de l'amour": M. Puig, D. Weisman. Coreogr. para W. Hurt: Mara Borba. Vest.: Patrício Bisso; Marico Kawamura. Maq.: Nena De Oliveira, Guilherme Pereira. Tit.: R. Dawson. Son.: Susan Dudeck (superv. ed.). Int.: William Hurt, Raúl Juliá, Sonia Braga, José Lewgoy, Milton Gonçalves, Miriam Pires, Nuno Leal Maia, Fernando Torres, P. Bisso, Herson Capri, Denise Dummont, Nildo Pa-

rente, Antonio Petrin, Wilson Grey, Miguel Fallabella, Walter Breda, Luis Guilherme y Waldir Barros, Luis Serra, Ana Maria Braga, Bejamin Cattán, Oswaldo Barreto, Sergio Bright, Claudio Curi, Lineu Dias, Joe Kantor, Luis Roberto Galizia. (Filmada en inglés).

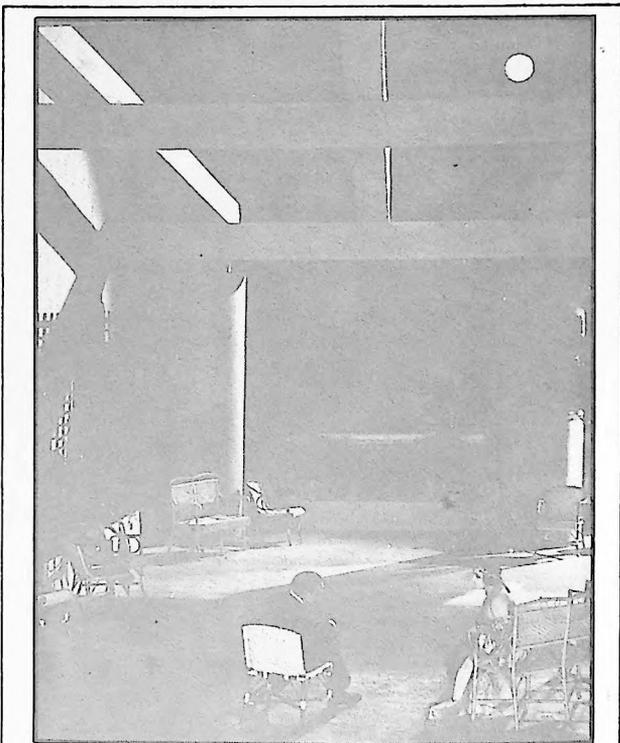
**Redacción:** Oswaldo Capriles, María Gabriela Colmenares, Héctor Concari, Ambretta Marrosu, Pedro José Martínez, Fernando Rodríguez, Alfredo Roffé, Violeta Rojo.

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

El valor del ejemplar de *Cine-oja* es de Bs. 5,00. La suscripción por 10 números cuesta en Venezuela Bs. 50,00; para América Latina US\$ 10,00; para otros países US\$ 17,00. La correspondencia debe dirigirse a "Cine al Día". Apartado 50.446, Sabana Grande, Caracas 1050-A, Venezuela. Editada por la Sociedad Civil "Cine al Día".

La redacción no mantiene correspondencia sobre colaboraciones no solicitadas. La revista no se hace responsable de las opiniones o declaraciones contenidas en los textos firmados y tampoco está necesariamente de acuerdo con ellas.

*Cine-oja* puede adquirirse en las principales librerías del país.



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