cine-oja n. 11 VENEZOLANAS:
De cómo Anita Camacho quiso levantarse a Marino Méndez, De mujer a Mujer, La Matanza de Santa Bárbara y Reinaldo Solar.
EXTRANJERAS:
Alas de Libertad, Los Inmortales, Pasión y Gloria y Tiempo para nosotros.
ADEMAS: Primera zambullida en el telepolicial.
noviembre 1986 bs. 5

cine-oja

DE COMO ANITA CAMACHO QUISO LEVANTARSE A MARINO MENDEZ

Alfredo Anzola tiene temas recurrentes en su filmografía: las cooperativas, la crítica a ciertos valores establecidos, el humor y el retrato de la clase media. **Se solicita muchacha de buena presencia y motorizado con moto propia, Coctel de Camarones** y **De cómo Anita Camacho quiso levantarse a Marino Méndez** forman una trilogía de miradas críticas, pero al mismo tiempo cariñosas, a la clase media y a cierto proletariado. En **Coctel de Camarones** la cantidad de personajes y situaciones diluyen un tema que podría haber sido interesante de haberse tratado con menos superficialidad, cosa que no sucede en **Se solicita muchacha...** De las tres, **Anita** es el producto más logrado, el menos superficial y más crítico, aunque no por ello la mirada del director hacia lo que critica sea menos indulgente.

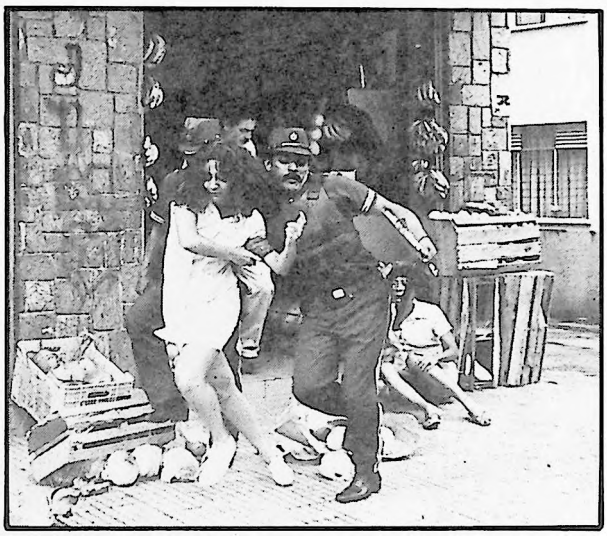
Anita es una muchacha de servicio que un día descubre que el hábito sí hace al monje, que los hombres se fijan en ella si va vestida como su señora y, aunque ella no se dé cuenta, que la sociedad de consumo es maravillosa. Al principio del film, Anita sólo quiere tener el closet lleno de vestidos y un montón de zapatos y no le interesa el ascenso social. Anita desprecia a su patrona, no le interesa ser como la insoportable señora Iturbe, y sólo gracias a los consejos de su amiga Joaquinina ("money, my darling, lo que necesitas es un marido rico") empieza a ver en el matrimonio, y por consiguiente en el ascenso social, un camino para llegar a su meta: el consumismo.

Mientras Joaquinina —a pesar de ser trinitaria— es un reflejo del conformismo habitual de muchos venezolanos ("cachifa vestida con ropa de cachifa todo bien. Cachifa vestida con ropa de señora, full catástrofe"), Anita no es más que el resultado del bombardeo de la publicidad en televisión y en las revistas "femeninas", que hacen de las mujeres una especie de muñecas de papel que sólo sirven para vestirse, maquillarse y, por consiguiente, comprar muchos vestidos y cosméticos. Por otra parte, Anita es una madre soltera para quien el amor sólo da quebraderos de cabeza; por consiguiente, a la hora de buscar marido lo único que busca es dinero.

Como ya dijimos, Anita piensa que la burguesía ascendente a la que pertenecen sus patrones es despreciable. La familia Iturbe es uno de los retratos más interesantes de la clase media que se ha visto en el cine venezolano. El Sr. Iturbe debe ser un ejecutivo de algo que no importa determinar, gana suficiente dinero para mantener el status de su familia (quinta, Mercedes Benz, servicio, tenis) y es un personaje completamente gris. La Sra. Iturbe, además de insoportablemente gritona, es la típica mujercita a la que se le va el tiempo en almuerzos con sus amigas, comprar, dejarle los niños al servicio, comprar, meter a los niños en natación, cerámica o lo que sea con tal de que no fastidien, comprar, regañar al marido, comprar, gritarle a Anita y comprar. Para la Sra. Iturbe lo más importante en la vida es la propiedad. Cuando ve a su marido tratando de levantarse al servicio se indigna, pero cuando sabe que el servicio usaba su ropa se pone simplemente histérica y quiere botarla porque "huele a mono". El desliz del marido pasa entonces a un segundo plano, en este momento lo único importante es su propiedad en peligro.

Junto a esta clase media, llamémosla emergente, está otra clase media menos emergente: la de Marino Méndez, el frutero. Marino sólo se fija en Anita cuando la ve vestida con la ropa de la Sra. Iturbe. Marino no está enamorado de Anita, quizás ni siquiera le interesa acostarse con ella, a Marino sólo le llama la atención que esa señora tan bien vestida y supuestamente esposa de un capitán de navío se haya fijado en él.

Además de la clase media, están los marginales. Calambre, Anita y sus respectivas familias pertenecen a una marginalidad poco vista en nuestro cine, donde por lo general cerros y ranchos dan delincuentes sin más explicación. En **Anita,** los marginales no son delincuentes. Son trabajadores, simpáticos, "pobres pero honrados", que prefieren ser pobres y simpáticos a ricos y estúpidos como sus patrones. A pesar de esto, Anita y Calambre no son tan conformistas. De alguna manera la odiosa "viveza criolla" (que otra vez Anzola nos vende como simpática), salva la situación. Los marginales de Anzola terminan siempre vacilándose a su patrón y demostrándole que es estúpido.



De como Anita Camacho quiso a levantarse a Marino Méndez.

Anita, entonces, es un retrato de la sociedad venezolana en clave de humor. Esto no quiere decir que sea una caricatura o una sátira, no hace falta. La clase media emergente es tan caricaturesca al natural que para burlarse de ella sólo se necesita mostrarla tal cual es.

Con **Anita,** Alfredo Anzola nos demuestra que ha aprendido a "echar el cuento" muy bien, que sabe escoger y dirigir a sus actores y que sigue pensando que los aspectos técnicos del film (fotografía, sonido, montaje) deben ser correctos, pero sin preocuparse mucho de virtuosismos.

Violeta Rojo

DE COMO ANITA CAMACHO INTENTO LEVANTARSE A MARINO MENDEZ. Venezuela, 1986. Dir. **Alfredo Anzola.** Jef. Prod.: Olegario Barrera, Jorge Gherardi, para Cine Seis Ocho. Asist. Prod.: Gustavo Rosario, Omar Mesones, Claudia Chacón, Carlos Lugo, Elizabeth Alezard, Carlos E. Fernández. As. Dir.: Luisa de La Ville. Guión: Gustavo Michelena. Fot.: Cesary Jaworsky. Foq.: Efraín Guía. Mont.: Marisa Bafile. Más.: Ilan Chester. Maq.: Nora García. Son.: Mario Nazoa. Int.: Elba Escobar, Víctor Cuica, Alejo Felipe, Hilda Blanco, Julie Restifo, Guillermo Carrasco, Pedro Durán, Alfredo Chacón, Kiko Mendive, Domingo del Castillo, Ilan Chester, Miguel Berzares.

REINALDO SOLAR

De manera sólo aparentemente paradójica, Robert Bresson sostenía en sus **Notas sobre el cinematógrafo** que el artista se ve tanto más limitado conforme cuenta con más recursos. Lo único que Homero necesitó fue memoria, mientras que a Cervantes de cuando en cuando se le terminaba la tinta, Hemingway perdía el hilo de sus narraciones si no conseguía repuestos para la Olivetti, y Corín Tellado queda totalmente incapacitada cada vez que se le quema un circuito impreso a su procesadora de palabras.

Los ejemplos abundan. **Ladri di biciclette** es una joya para cuya confección bastaron algunas calles sucias, unos pocos actores no profesionales, varias bicicletas oxidadas y una rega-

dera para simular lluvia, en un país devastado y empobrecido por la guerra. La pobreza hizo que entre la inspiración de Vittorio De Sica y la obra de arte como resultado, mediaran pocos trastos y pocos dólares. **The Duel,** primer largometraje de Steven Spielberg, es una cinta respetable para la cual se precisó un automóvil usado, un camión viejo, y un actor tan barato como Dennis Weaver. En cambio, esa nauseabunda telenovela que es **The Color Purple,** le costó todos los millones del mundo a un Spielberg reblandecido. Por supuesto, sería ilegítimo hacer de esto una regla invariable; no basta ser un menesteroso para realizar películas geniales por arte de magia, ni es forzoso que un buen director empiece a filmar espantajos apenas le caigan unos billetes en las manos; Román Polanski o Stanley Kubrick, sin ir muy lejos, han demostrado cómo se puede hacer indiscriminadamente films fastuosos y films modestos, con calidad artística parejamente buena. Pero con respecto a los talentos medianos, lo que dice Bresson tiene mucho de razonable: la abundancia de recursos perjudica más de lo que beneficia.

Reinaldo Solar es la cinta más impresionante filmada en Venezuela, desde el punto de vista del empleo de los recursos técnicos. La reconstrucción de época fue cuidadosa hasta la exquisitez. Vestuario, escenografía, decorados, utilería, maquillaje, todo fue vistoso, bien diseñado e inteligentemente utilizado. Hubo dignidad y maestría en el manejo de otros aspectos, como luz, cámara y fotografía, que a lo puramente técnico unen lo artístico o creativo. La cámara estuvo sobria y precisa. La fotografía fue quizás un tanto excesivamente ortodoxa: colorido neutro, y sin complicaciones; planos medios con luz fuerte de perfil y luz suave en diagonal desde atrás, con filtro azul o rojo de baja intensidad. Esto parece muy apegado al manual, aunque también es cierto que ese nivel técnico elemental casi siempre ha faltado en nuestro cine.

Pero a pesar de todos estos méritos sectoriales, la película es en conjunto un producto indigesto y engalletado. Las raíces de ello están en dos componentes del guión: lenguaje y construcción de la trama. Examinemos esto más detenidamente.

Rómulo Gallegos, como Andrés Eloy Blanco o en grado máximo el Libertador Simón Bolívar, ha sido convertido en figura sublime, intocable e inaccesible. Sin embargo nadie lo lee, aunque tal vez sería más exacto decir que es lectura "resumida" obligatoria para todo escolar, y lectura ficticia, igualmente obligatoria, para toda reina de belleza. Esto puede ser atribuido en parte a la conversión de Gallegos en estatua de mármol, pero también, y sobre todo, al hecho central de que es muy poco soportable, por altisonante, pesado y fastidioso. El autor y sus personajes viven sumergidos en un océano de parrafadas edificantes de corte seudosociológico, hilvanadas en un engolad ísimo lenguaje propio de discurso de orden en Concejo Municipal para cinco de julio, o doce de octubre. Los protagonistas son estereotipos, encarnaciones mecánicas de conceptos cuya simplicidad y esquematismo extremos son visibles hasta en sus nombres ingenuamente alegóricos. **Doña Bárbara,** barbarie; **Santos Luzardo,** santa luz; **Juan Primito,** el pueblo cándido; **Juan Solito,** el pueblo soñador y profundo; **Juan el Veguero,** el pueblo esforzado y sufrido; **Juan Parao,** el pueblo rebelde; **Míster Danger,** el peligroso explotador imperialista; la hacienda **Altamira,** lugar de miras elevadas; la hacienda **El Miedo,** sede de los siniestro; y así por el estilo.

El endiosamiento de que ha sido objeto Gallegos ha dificultado decir abiertamente lo aburrido y farragoso que es, pero aún sus admiradores más incondicionales han dejado ver, muy veladamente, que también conocen la verdad, pues no son ciegos. Entre ellos, el laudatorio Orlando Araujo (Ver **Lengua y creación en la obra de Rómulo Gallegos,** Caracas, Biblioteca Popular Venezolana, 1962, pp. 109-110), el algo más objetivo Dillwyn F. Ratcliff (V. **La prosa de ficción en Venezuela,** Caracas, U.C.V., 1966, pp. 219-241), y los equilibrados Juan Liscano y Arturo Uslar Pietri (V., respectivamente, **Panorama de la literatura venezolana actual,** Caracas, Publicaciones Españolas, S.A., 1973, pp. 43-44; y **Breve historia de la novela hispanoamericana,** Madrid, Editorial Mediterráneo, 1979, pp. 119-120).

Ahora bien, aún estos tratadistas que apenas se atreven a deslizar subrepticiamente sus acusaciones en medio de una cascada de alabanzas, reconocen de modo unánime que **Reinaldo Solar** es la peor entre todas las obras de Gallegos. El protagonista es un típico maniquí simbólico-conceptual, y su nombre —cuando no— lo dice todo. Está llamado a ser **rey,** pero con la fugacidad del paso del **sol** por la bóveda celeste; apenas despunta en la aurora llena de esperanzas, cuando ya se torna crepúsculo y muerte nocturna luego de un engañoso mediodía. Este originalísimo símil quiere expresar una supuesta constante histórico-social del venezolano: la constante de la inconstancia. Arrogante, fantaseador e indisciplinado, el personaje dilapida su inteligencia y su voluntad en innumerables proyectos grandiosos que se desinflan tan pronto son emprendidos, hasta hacer de su corta vida un desperdicio completo.

La película quiso ser fiel a la novela, y no encontró mejor manera que la de recoger a casi todos sus personajes y situaciones, sin selección alguna, y sin alterar una coma de su tedioso lenguaje. El resultado es una cadena de anécdotas poco comprensibles. Reinaldo se besa bajo un mata con una muchacha y de ahí debemos deducir una relación amorosa completa. Reinaldo da un discursito; aparece un artículo de periódico en la pantalla durante el medio segundo suficiente para leer el titular, que ataca a una asociación "civilista"; Reinaldo se encuentra con Eduardo Gadea Pérez en la calle y lo acusa de ser un inmoral. De ahí debemos deducir una compleja historia de traiciones en el seno de un partido-antipartido, o un movimiento político-apolítico, de ésos que tan frecuentes son en Venezuela. Y así en incontables ocasiones, hasta el final de la cinta, tan abrupto como cualquiera de las escenas precedentes e incluso más, al punto de que fue necesario el archisobado y anticinematográfico "letrerito explicativo" para que el espectador entienda la vinculación de ese final con el resto de la película.

La mención de Gadea, hace un momento, no es gratuita. La multiplicación de escenas atropelladas e innecesarias dio lugar a la inclusión de muchos actores en apariciones de camafeo: una nota grotescamente "criolloña" con Marta Olivo y Domingo del Castillo; otra nota relamida con Javier Vidal, Aníbal Grunn y Lucio Bueno; otra más, de modelaje, con Neyla Moronta; otra, de pésima actuación, con Tito Aponte; otra, extravagante, con Vasco Szinetar; otra, más o menos decorosa, con Gadea, Esther Orjuela y Julie Restifo; en fin, para todos los gustos.

Reinaldo Solar: un guión demasiado fiel contra una buena realización.

Para todos los gustos, menos para el bueno. Los dos protagonistas principales, Mariano Alvarez y Desirée Rolando, batallaron furiosamente con la dicción, pero finalmente sucumbieron. No es enteramente su culpa, pues los parlamentos son tan almidonados que hasta Balmore Moreno y Luis Rivas, los únicos que sobresalen por su actuación, tuvieron serios tropiezos.

En suma, fidelidad mal entendida a un texto deficiente, calcado al carbón sin sentido de la selección y de la diversidad que existe entre el medio cinematográfico y el literario. He aquí cómo fue posible que se estropeara sin remedio la que —es necesario y triste repetirlo— ha sido la película venezolana mejor realizada hasta ahora, en cuanto al empleo de los recursos técnicos se refiere.

Pedro José Martínez

REINALDO SOLAR. Venezuela, 1986. Dir.: **Rodolfo Restifo.** Prod.: Carmen Luisa Cisneros (ejec.); Eleonora Ghersi (as.); para Lupra Films. Fot.: Esteban Pablo Courtalon; Martín Alvarez (cám.); Mariano Sánchez (foq.). Mont.: Mario Handler; Oscar Garbisu, Mariana Piekarski, Luis Gaitán (as.). Mús.: Pablo Manavello. Son.: Orlando Andersen (ed.); Manuel Orellana (campo); Amado Dehesa (est.). Foto fija: Alfredo Carranza. Dir. Art.: Ricardo Fuenmayor. Dis. vest.: Roberto Bressanutti. Maq.: Hermes Pirela. As. dir.: Omar Mesones. Script: Marianela Alas. Int.: Mariano Alvarez, Desirée Rolando, Balmore Moreno, Julie Restifo, Javier Vidal, Carolina López, Eduardo Gadea Pérez, Neyla Moronta, Lucio Bueno, Esther Orjuela, Aníbal Grunn, Betty Ruth, Vasco Szinetar, Herman Lejter, Domingo del Castillo, Marta Olivo, Tito Aponte.

DE MUJER A MUJER

En mi opinión, de esta película ya se ha hablado demasiado, y acaso lo más interesante fuera discutir acerca de la discusión. Pero optamos por esperar a que se digiera la sopa de opiniones a media y de medias opiniones que ha producido el foro de la crítica publicado en "Encuadre": quizá luego se pueda avanzar un poco más en este sentido. Hablemos, pues, de esta película. Lo menos posible, ya que se ha hablado tanto, y poco, porque la película no se destaca demasiado en el panorama venezolano. Comparte, en efecto, un problema generalizable para un 80% de nuestro cine: el de creer que la anécdota **—"bien" o "mal" contada que sea—** transmite por ósmosis sus propias dimensiones al film, y equiparando la gravedad de los hechos que contiene a una supuesta fuerza o importancia que la expresión cinematográfica heredaría automáticamente.

También en este caso, tal creencia da por resultado una acentuación maniática de la truculencia, sin el respaldo de lo que podría ser, según los gustos, una construcción compleja, tridimensional, de los personajes, o una densa contextualización, social o física, de los hechos, o una composición poética, audaz, de los elementos expresivos, capaz de transmitir una interpretación, o intuición, de ambas cosas. Es decir, lo que falla es la presentación de un mundo, el mundo-de-esta-historia-así-contada, que permita asimilar, por ejemplo y a propósito de este caso, el relato de una masacre. A todo el mundo, creo, se le presentaron a la memoria otras películas; probablemente, **El Chacal de Nahueltoro** y **Bonnie and Clyde,** por lo menos; no como modelos, sino por esa cualidad de crear un mundo plausible, de muy diferente manera, e **inconfundible.** Pero el horror de la anécdota, en lugar de asegurar la emoción estética, a nuestro entender la dificulta. Y si es verdad que el director nos ahorró la descripción de la acción al momento del asesinato de los niños, a lo mejor por las dificultades técnicas que acarreaba, el prestigioso binomio de violencia y sexo ha guiado toda la narración, privándonos de aquellos signos que pudieran trascenderle.

La esencia de la tragedia (realmente acaecida, aquí en Venezuela, etc., etc.) por lo tanto, se nos escapa, y la

raíz de las pasiones se aferra precariamente en el éxito estrepitoso de las prácticas sexuales, según el viejo prejuicio de que tal éxito es una exclusiva de la locura y el mal. Narración vacía, por tanto, apoyada en la vulgar escisión entre sexo y totalidad de la vida.

La desenvoltura del tratamiento cinematográfico empeora la situación, puesto que tanto más se domina el medio, cuanto más se hacen precisas las significaciones y más clara su insignificancia. El montaje apremiante, por ejemplo, logrado por el corte asincrónico de imagen y sonido, al cuarto de hora se convierte en una fórmula genérica, buena para todo. La pulitura de las imágines no hace sino garantizar un placer gastronómico. La pobreza del diálogo —en el cual se machacan cuatro ideitas psicosociológicas donde hacían falta cien— neutraliza la fluidez de la actuación. La lógica ambiental se detiene antes de que las cosas se conviertan en símbolos. Y así sucesivamente, si junto a esto se tiene presente que además no faltan errores de puesta en escena, como en toda, o casi, película de ficción venezolana.

Lo que causa más angustia en **De mujer a mujer** es la ilusión que la respalda, con esas citas del cine mexicano y el homenaje al padre, síntomas de una ingenua y mal fundada seguridad de haber logrado ese "mundo" que antes nombramos. Lo que gratifica es confirmar que disponemos de muy buenos actores (nótense Daniel Alvarado, Elba Escobar y Esperanza Magaz). Lo que ya aburre, el concepto menos que pedestre de espectáculo mezclado con la pretensión de estar hablando de la realidad, **pastiche** ideológico que sigue dominando ominosamente el panorama de nuestro cine.

Apostilla: De las muchas anotaciones menores que podrían agregarse, escojo una. ¿Por qué "De mujer a mujer"? La pregunta es legítima, puesto que un título, si no es intencionadamente absurdo (y éste no es el caso), condensa un sentido, íntimamente conectado con el de la obra. Aquí, esta conexión no se capta, sino como una clave, lamentable por cierto, que centraría tamaña tragedia en la rivalidad femenina. No son los hombres —ya se sabe— los demonios.

Ambretta Marrosu

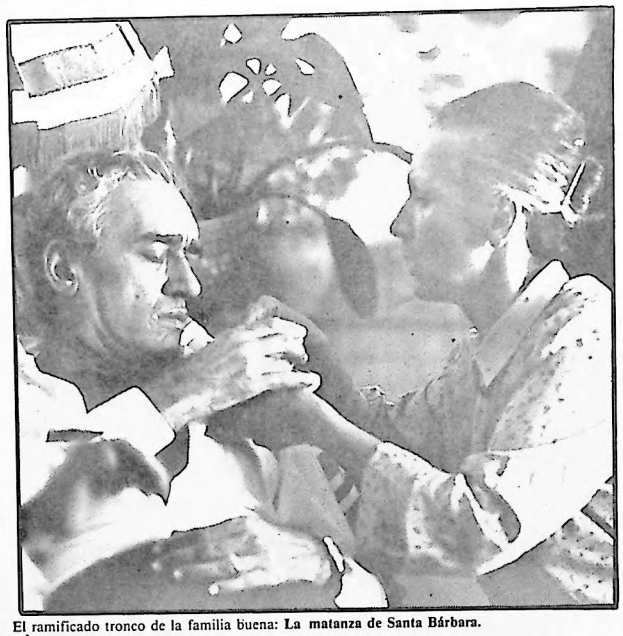
DE MUJER A MUJER. Venezuela, 1986. Dir. **Mauricio Walerstein.** Prod.: Luis Felipe Betancourt, Bella Ventura, Prod. de campo: David Pernía. Asist. Prod.: Eduardo Morreo. Guión: David Suárez, Mauricio Walerstein, Mario Mitrotti. Fot.: José Alcalde. Cámara: Jonny Semeco. Mont.: José Alcalde. Asist. Dir.: Fernando Lira, Edgar Larrazabal. Son.: Víctor Luckert. Mús. orig.: Alejandro Blanco Uribe. Esc.: Rubén Siso. Dis. vest.: Eva Ivamyi. Int.: Elba Escobar, Daniel Alvarado, Humberto Zurita, Amparo Grisales, Hilda Abrahams, Daniel Farías, Esperanza Magaz, Alejo Felipe.

La vulgar escisión entre sexo y totalidad de la vida: **De mujer a mujer.**

LA MATANZA DE SANTA BARBARA

Los argumentos del cine venezolano son, cada vez en mayor medida, sacados "de la vida misma", inspirados en personajes vivientes o recién muertos, basados en hechos reales. Esto no quiere decir, por supuesto, que nuestros cineastas hayan vuelto sus ojos a la realidad que nos rodea, sino simplemente que extraen sus argumentos de la última página de los periódicos. Un crimen bien sangriento, con una gran cobertura periodística y preferiblemente con puntos oscuros y misteriosos, puede dar lugar a una nueva película venezolana.

Sacar argumentos de hechos reales no es ningún defecto, claro está, y se ha hecho muchas veces en el cine mundial. Rosi, Costa-Gavras, Lumet y Herzog lo han hecho con excelentes resultados. Los directores antes mencionados tomaban el hecho, efectuaban un trabajo de investigación y de reflexión sobre él, analizaban el contexto del hecho y lo que significó en su entorno y tenían como resultado una buena película. Nuestros cineastas, la mayor parte de las veces, se limitan a tomar el suceso, realizar una superficial recreación de lo que dijeron los periódicos sin hacer el más mínimo intento de reflexión, desvirtuando de vez en cuando la historia para darle más "sabor cinematográfico", meneándolo todo con mucho cuidado —no vaya a ser que alguien se moleste— y tratando que el público piense que ahora le van decir la verdad de lo que sucedió y que se atan todos los cabos que habían quedado sueltos. El resultado es un film que no dice nada, mal hecho con toda la premura del caso —no vaya a ser que al público se le embote la memoria con otro asesinato— y que decepciona a los espectadores deseosos de saber qué pasó en realidad. Estas características son fácilmente detectables en **La muerte del penalista** y **El atentado** y de cierta manera en **Homicidio culposo.** En cambio los **Cangrejos,** mucho más sobrios y con un menos burdo afán taquillero, se acercaban a las expectativas del público, a pesar de la mediatización del texto de Mármol León, y se alejaban de los resultados de las antes mencionadas por una mayor inteligencia de los guionistas y el director. Lo mismo sucede con César Bolívar, que en **Domingo de Resurrección** recreó una mínima noticia de los periódicos e hizo su mejor película.



El ramificado tronco de la familia buena: **La matanza de Santa Bárbara.**

Este año, la página roja ha dado argumentos a cuatro películas venezolanas: **Aguasangre, De mujer a mujer, Macú** y **La matanza de Santa Bárbara.**

La matanza de Santa Bárbara, al igual que todas las anteriores con la excepción de **Domingo de Resurrección** y **De mujer a mujer,** intenta ser un film de denuncia a la corrupción política, social y judicial que sufre nuestro país. Pero la denuncia se diluye por la mala narración, el pésimo desarrollo de los acontecimientos y las implicaciones ocultadas.

La matanza de Santa Bárbara se limita a ser un catálogo de asesinatos (con navaja, con pistola, con fusil, con ametralladora, con bombas, etc.), con un intento de denuncia a la policía ininteligible (el policía que parecía honesto regaña a sus subalternos porque mataron a los muchachos buenos, pero está bravo no porque la policía asesine sino porque los quería matar él), otro intento de denuncia al poder judicial que también resulta ininteligible (el juez asegura que todo se va a hacer de acuerdo a la ley, corte, el abogado está a las puertas del juzgado diciendo que ya sobornó al juez; como nunca vemos el soborno, y se nos ha convencido de lo que dijo el juez, la única conclusión es que el corrupto no fue el juez sino el abogado, quien dijo que iba a sobornar al juez y terminó quedándose con los reales).

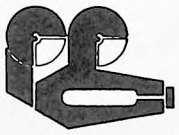
Pero esto no es lo único incomprensible en un film que deberíamos comprender a la perfección por haber seguido por los periódicos todo el desarrollo de la trama. En el film, por cierto, maniqueo hasta el fin, hay una familia buena y una familia mala. La familia buena y la familia mala son rivales, pero eso no es impedimento para que uno de los muchachos de la familia buena sea una especie de mercenario de la familia mala. A todas estas ya hay 3 ó 4 muertos en la película, pero de repente matan al muchacho de la familia buena, sin que nunca sepamos qué pasó, y a partir de ahí empiezan a matarse los de las dos familias.

Igual de incomprensible es la familia buena, llena de hermanos por todas partes, en donde el hermano mayor no es el de mayor edad sino el actor principal. Tampoco se puede entender cuál es la función de la cantidad de sombras que valen como esposas, sin que sepamos a cuál de los hermanos pertenece cada una. La presencia de la prostituta sí es entendible: había demasiados hombres y en nuestros films no hay taquilla si no hay una muchachota derrapadota por el medio, aunque su personaje no tenga ninguna función en la historia.

La matanza de Santa Bárbara es peor que un mal film, es un film que quiere ser de denuncia y no puede por malo, y que además hace que dos estupendos actores, como Asdrúbal Meléndez y Daniel Alvarado, hagan los peores papeles de sus carreras.

Violeta Rojo

LA MATANZA DE SANTA BARBARA. Venezuela, 1986. Dir. **Luis Correa.** Prod. ej.: Santiago San Miguel. Guión: Joaquín Jordá, Santiago San Miguel, Luis Correa. Fot.: Juan Andrés Valladares. Mont.: Mariana Piekarski. Dir. Art.: Asdrúbal Meléndez. Efec. Esp.: Juan Ramón Molina. Mús.: Vytas Brenner. Son.: José Mendieta.



DIRECTORIO DEL FONDO DE FOMENTO CINEMATOGRAFICO 1986 - 1988

PRESIDENTE: LIC. RAFAEL JOSE FALCON MORENO

DIRECTORES PRINCIPALES

David Alizo
Lissette González Prato
Elba Luna
Elías José Antoni Martínez
Julio Cabello
Rodolfo Porro
Lorenzo González Izquierdo
Jacobo Penzo

DIRECTORES SUPLENTES

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

Int.: Daniel Alvarado, Aura Rivas, Omaire Abinade, Carlos Márquez, Asdrúbal Meléndez, Luis Salazar, Carlos Carrero, Jairo Carthy, Cristóbal Medina, Moisés Correa, Ricardo Blanco, Zulma Riera.

LOS INMORTALES

Todos los cuentos infantiles y casi todas las películas de aventuras tienen como columna vertebral la lucha entre el Bien y el Mal. Desde pequeños se nos educa entre esos dos valores extremos: en el colegio, en la religión, en la familia, etc.

Lo Bueno: lo blanco, lo puro, lo sano... Lo Malo: lo negro, el pecado, lo sucio, lo enfermo...

Estos dos ejes radicales guían nuestra conducta permanentemente. A partir de aquí, todo, absolutamente todo ser humano es lo uno o lo otro. Se es honesto o deshonesto. Se es hipócrita o sincero. Se es puro o contaminado. Y así, podríamos seguir, intermina blemente.

No existen matices, por lo menos hasta que salimos del cascarón familiar, protector y envolvente, y enfrentamos lo cotidiano. Allí, si somos sutiles, podremos observar variaciones de la gama que va de lo Bueno hasta lo Malo. Es más, no encontraremos ni un solo valor totalmente Bueno o totalmente Malo. Es uno de nuestros choques más violentos con la realidad: descubrir en todo ser una combinación variable de esos dos valores. Además, si seguimos hurgando, hallaremos causas, conflictos, que acompañan a esos grises y que justifican, de algún modo, lo mucho o poco de Malo que mancha lo puramente Bueno.

Los Inmortales cuenta una historia de Buenos y Malos. La Bondad y la Maldad anidan en seres eternos que lucharán por sobrevivir a su propio poder. Dirán: si son eternos es obvio lo de la supervivencia. Pero no, estos seres pueden eliminarse entre sí. Se preguntarán —como lo hice yo— qué es lo que ellos tienen, que no tenga yo, para ser eternamente jóvenes. El autor nos deja con la intriga. Y ojalá fuera la única.

El por qué de la maldad del Malo y de la bondad del Bueno es otro cuestionamiento que no recibe respuesta. Claro que si para usted la causa de que el Malo proviene de las estepas rusas —¿no le dice nada?— es suficiente para ser Malo y que el Bueno nació en Escocia —tierra de cambiante pero siempre exaltada cristiandad— es su motivo para ser como es, su duda se habrá aclarado.

Parece mentira, pero hay películas hechas por adultos —este señor lo demuestra por el uso de efectos cautivantes, atropellantes, bombardeantes, que le tapan la boca y el razonamiento al espectador, inundando sus sentidos con imágenes y música seductoras, enloquecedoras, violentamente espectaculares, que impiden la lectura de un relato inconsistente— hay adultos, decía, que tratan a sus iguales como si fueran niños, con los mismos cuentitos que nos echaban sobre La Caperucita y el Lobo, sin tener en cuenta la madurez de su público.

El film comienza, sigue y termina con luchas entre "inmortales" que se pelean por ser el único que sobreviva —¿que sobreviva?—, estableciéndose estos dos bandos, claramente demarcados: el Bueno y el Malo. El Malo es malo porque sí, el Bueno, también. Tratando de justificar a los personajes, busqué compararlos. Pertenecen a dos polos opuestos, pero ¡se parecen tanto! Los dos,son inteligentes, hábiles, rápidos, sutiles, valientes, sagaces, encantadores (cada cual a su manera) y lo que los diferencia, es que el Bueno ve pasar las vidas de los demás y lucha defendiéndose, mientras que el Malo tiene vitalidad, energía, rebeldía —¿quién dijo que todo esto era malo?— y vive en un papel más activo, atacando para sobrevivir.

La violencia es madre y señora de la película. Violencia en la historia —si puede llamarse historia a algo que se parece a una eliminatoria de lucha, donde se suceden cuatro peleas en una sola noche—. Y violencia en los efectos, en el montaje, en la música.

Para equilibrar las cuatro contiendas que son el cuerpo del film, el autor incorpora como ingredientes, una secuencia cómica, donde el Bueno se bate en un duelo lamentable, para los que vemos la película, que no arranca ni la más mínima sonrisa; una secuencia amorosa que nos deja respirar, pero sólo un segundo, antes de sumirnos en la GRAN PELEA GRAN de la noche, donde veremos la ya cuarta repetición del espectáculo. Así y todo, hay otras secuencias que no tienen mayor justificación: el Inmortal Negro, incorporado como motivo de integración racial, y otra donde el malo es un mortal nazi, "testimonio comprometido" del autor, que después de ello debe haber creído que ya estaba justificada su película. En fin, yo hablo de equilibrar, pero —perdonen que insista— es imposible equilibrar un guión que no se sostiene ni siquiera de las páginas en que fue escrito.

Claro que no todo es negativo. Uno pasa un rato agradable, drenando toda la violencia que acumula en las ciudades modernas, gozando con secuencias memorables como la de la iglesia, donde nuestro ruso blasfema a sus anchas ante los fieles, maravillados ante la espectacularidad de los encuadres y movimientos de cámara, de los pasos de tiempo —tan cuidados al principio y olvidados después— para salir del cine "encandilados", aunque a pocos metros más, la esencia del film la constituya sólo la forma y de su historia no nos quede nada.

Liliana Saez

HIGHLANDER. Gran Bretaña, 1986. Dir.: Russel Mulcahy. Prod.: Peter Davis, William Panzer. Prod. Ej.: E.C. Monell. Prod. Asoc.: Harold Moskovitz, John Starke, Eva Monley. As. Dir.: David Tringham. Guión: Gregory Widen, Peter Bellwood, Larry Ferguson. Fot.: Gerry Fisher. Efec. esp.: Optical Film Effects. Mont.: Peter Honess. Esc.: Ian Whittaker. Mus.: Michael Kamen. Vest.: Jim Acheson. Maq.: Lois Burwell. Dis. Tit.: Keith Hodgson. Son.: Tony Dawe. Int.: Christpher Lambert, Roxanne Hart, Clancy Brown, Sean Connery, Beatie Edney, Alan North, Sheila Gish, Jon Polito, Hugh Quarshie, Christopher Malcolm.

PASION Y GLORIA

Top Gun es, según se nos cuenta, una escuela de la aviación naval destinada a entrenar a los pilotos en maniobras de guerra. Obviamente a ella

rio entra cualquiera, y los protagonistas de la película son algo así como el resultado de una depuración ideada por Darwin y ejecutada por MacArthur. La pasantía por esta escuela de marras (por decir algo con eme) dilucidará por fin quién será el mejor. Desde el comienzo dos individualidades destacan: el muchachito cuyo nombre olvidé pero es siempre tomado en primeros planos y otro ario menos favorecido por los encuadres, de nombre Iceman. Entre ellos se sitúa una teniente de proporciones aceptables a la que el muchachito a) se levanta con el cuento de un Mig que puede hacer cosas hasta entonces nunca vistas. Así contada la película podría terminarse en los primeros cinco minutos. Pero no. El héroe padece de un complejo por su padre muerto en acción, complicado con eyecciones precoces que le hacen errar el blanco con frecuencia y perder un avión en pleno vuelo, lo que lleva a la película a romper uno de los códigos más preciados del cine americano. El héroe no gana el premio, vencido por las dificultades de la tarea y sus propias debilidades e impulsividad. Es el héroe sin embargo, y en vez de ganarse el premio se carga a unos cinco Migs soviéticos con lo que demuestra que la gracia de todo no está en ser un buen soldado seguidor de las reglas sino en saber cómo y cuándo disparar a matar. En otras palabras: que cualquiera se lleve el premio con combates de mentira, es en el campo de batalla donde se verá quién es más hombre. Dicho de otra forma: "Y sí, fui un actor mediocre, a veces como presidente hago el ridículo porque no distingo a Irak de Irán o a Bolivia de Colombia, pero ¿quién bombardeó Libia, eh?"

Lo que demuestra la película en fin de cuenta es que la supremacía del poder no está en la reflexión, la razón o los pasos calculados. Dejémonos de vainas. Va a ganar el que juegue mejor este video game de fichas de cuarenta millones de dólares cada una, el que reviente primero al otro, el que arriesgue más en este póker de la muerte. La cosa tal vez sea para preocuparse, no porque los pilotos americanos que patrullan el Indico sean en la realidad menos frívolos arriesgados o inconscientes que en la película. No, ellos son inocentes de todo, porque como bien lo dice su jefe, "Nosotros no hacemos la política, simplemente la ejecutamos". El problema, pues, está en saber que estará tramando en su rancho de California el viejo cowboy, obsesionado por convencer a los soviéticos y al mundo que él tiene las ojivas más grandes y el misil más largo.

Héctor Concari

TOP GUN. Estados Unidos, 1986. Dir. **Tony Scott.** Prod.: Don Simpson, Jerry Bruckheimer. Int.: Tom Cruise, Kelly McGillis, Val Kilmer, Anthony Edwards, Tom Skerritt.

TIEMPO PARA NOSOTROS

Resulta bastante sorprendente ver un film sobre una adaptación de Harold Pinter que se propone insuflar en el espectador unas cuantas ideas optimistas sobre el futuro de la humanidad, no excesivamente entusiastas, pero lejos de las absorbentes tragedias que son su producto habitual. Este cambio tal vez sea también la causa de que **Tiempo para nosotros** asuma unos caracteres de fábula que los sufridos rostros de angustia y aniquilación o los esplendorosos de alegría y felicidad, que con tal variedad de matices son capaces de adoptar Ben Kingsley y Glenda Jackson, son del todo incapaces de desdibujar. Un par de personajes con un altísimo grado de cosificación descubrirán que son todavía capaces de planificar y realizar una pequeñísima transgresión, una mínima ruptura con las normas y las reglas que los vegetalizan, y que ese hecho los hace crecer, reencontrar la vida y el amor y la felicidad y el auto-respeto y el sentido del mundo. El, ex-jefe de familia, exhombre emprendedor, abstinente sexual, asimilador de la violencia que con su suciedad le impone el copensionista griego (griego al fin), rutinario empleado de librería; ella, exescritora famosa, ex, abstinente sexual, dedicada a la contemplación de un asqueroso ditisco que guarda en su acuario y de un curioso vecino viajero. La víctima, tres enormes tortugas oceánicas encerradas en un minúsculo tanque de un zoo londinense. Tras un largo proceso de encuentros fugaces, miradas, conversaciones entrecortadas, deciden llevar adelante su plan. Con la ayuda del guardián del zoo, raptan las tortugas y las sueltan en el Canal de la Mancha. Luego él lleva al clímax su relación con la muchacha de la librería, ella con el guardián del zoo, él le pega al griego y el griego le pega terminando amigos en el velorio de la única muerta, la otra co-pensionista que en lugar de liberar alguna avestruz se suicida. Ella descubre que su vecino es homosexual y no le pega sino que se sonríe. El vecino tampoco se muere.

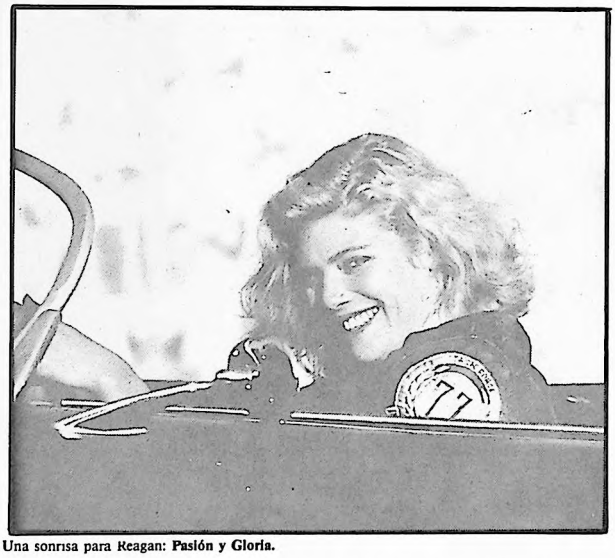
Es de todos modos reconfortante saber que no todo está perdido y que basta con que nos rebelemos un poquito para que cada uno reencuentre la sal de la vida. ¿Para qué el sentimiento trágico, Don Miguel, el gusto por lo heroico? Esas nimiedades romanticoides del siglo pasado, pensará Lyotard. Pero también ¿para qué el viaje permanente de "Lucy in the sky with diamonds" o del C.C.C.T.? La esperanza al mínimo. Ya han pasado casi 20 años de la última gran andanada libertaria y la venganza del conservadurismo ha sido tan bestial que en la miasma asfixiante de los Stallone, los Norris, los Schwarzenegger y los Cruise este pequeño film es un huracán de aire fresco.

Apartando que al lado de las prefabricadas peripecias de los protagonistas hay unos cuantos pequeños cuentos, carentes de ampulosidad y cargados de humor, hasta bien narrados, como el del viejo asombrado en el puesto de gasolina, o el de los compradores de guías en la librería, que de alguna manera suavizan el pesado amaneramiento de la historia principal.

P.D. No podemos dejar de trascribir parte de la misiva que recibiéramos desde las Islas Fiji, en la que Quelonius Tonk nos cuenta el resultado de la otra historia, la de su viaje hacia el Pacífico. "Disculparán Uds. la húmeda pesadumbre que impregna estas líneas. Todavía no puedo desprenderme del recuerdo de mis hijos que quedaron en nuestra casa de Regent Park. Ni del de Crustasa, mi fiel compañera, capturada por los piratas pesqueros del Mar de los Sargazos y seguramente transformada en caldo. Como tampoco puedo olvidar los exquisitos desayunos que John nos servía a las 9 de la mañana en invierno y a las 7 en verano. Ahora cuando hay que cumplir agotadoras jornadas para simplemente sobrevivir. Espero que Dios haya perdonado a los lunáticos que nos arrancaran de nuestra apacible y gozosa vida para arrojarnos en medio de la terrible selección natural. Durante el viaje hasta el mar tuve ocasión de oírlos conversar y no comprendí nada de su afiebrada excitación por hacer que las cosas volvieran a ser como antes. Ojalá hayan alcanzado la felicidad que para mí parece perdida para siempre".

Alfredo Roffé

Los Inmortales: el buen maestro del bueno.

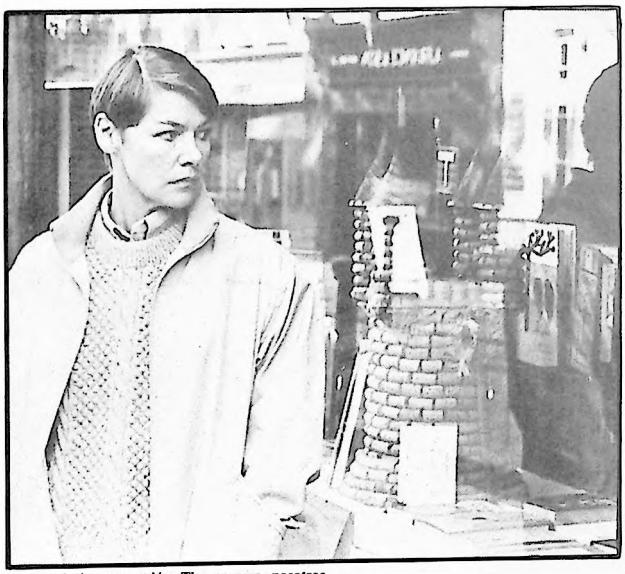


Una sonrisa para Reagan: Pasión y Gloria.

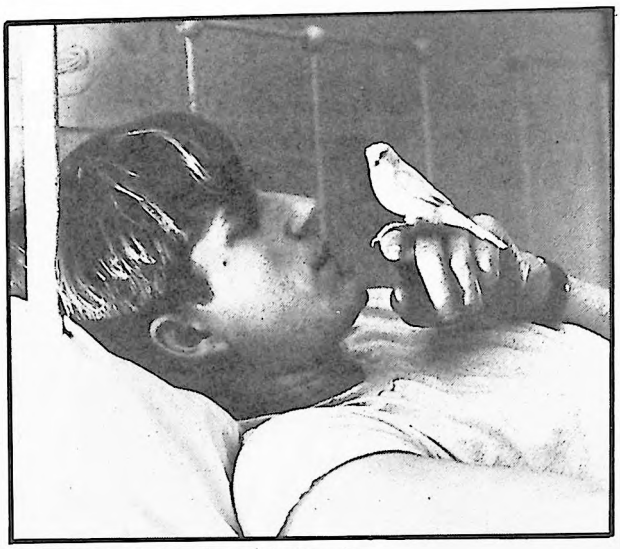
TURTLE DIARY. Inglaterra 1985. Dir.: **John Irvin.** Prod.: Richard Johnson; Peter Snell (ejec.); Christabel Albery (sup.); para Turtle Diary. A United British Artists/Britannic production. For CBS Theatrical Films. Guión: Harold Pinter de la novela de Russell Hoban. Fot.: Peter Hannan; Egil Woxholt (sub.); Eddie Collins (cám.). Mont.: Peter Tanner. Dis. prod.: Judith Ariadne Lang, Diane Danklefsen. Mús.: Geoffrey Burgon; Michael Connell (ed.). Trajes: Elizabeth Waller. Tít. General Screen Enterprises. Ed. son.: Teddy Mason. Int.: Glenda Jackson, Ben Kingsley, Richard Johnson, Michael Gambon, Rosemary Leach, Eleanor Bron, Harriet Walter, Jeroen Krabbe, Nigel Hawthorne, Michael Aldridge, Rom Anderson, Tony Melody, Gary Olsen, Peter Capaldi, H. Pinter, Barbara Rosenblat, Chuck Julian.

ALAS DE LIBERTAD

En **La pared,** Alan Parker intentó demostrarnos que las mujeres son unos seres repugnantes y asquerosos. La esposa adúltera, amén de las flores en dibujos animados, son pruebas de ello. Ahora, en **Alas de libertad (Birdy)** intenta demostrarnos que la libertad es un asunto de hombres y que las mujeres atentan contra ella. Veamos por qué. El protagonista de la película, Birdy, es un hombre, un muchacho. Es también el personaje que encarna el ansia de libertad en esta trama alegórica: su obsesión son los pájaros y el querer volar. Birdy es un personaje atípico en relación con el medio que lo rodea; esto es mostrado principalmente



Meditando la transgresión: **Tiempo para ¡nosotros.**



Alas de libertad: Al final el poder no resulta tan malo.

a través de su rechazo hacia las actividades normales de los muchachos de su edad: el béisbol y las mujeres; a Birdy no le interesan para nada las mujeres, las cuales, dicho sea de paso, sólo representan en esta parte de la película poco menos que objetos que sólo sirven para ser manoseados y baboseados por Al, el otro protagonista. Como podemos ver, ya las mujeres han sido maltratadas, concebidas como elemento de sujeción al sistema y como objetos carentes de toda intencionalidad. Pero eso no es todo. Salimos del ámbito de la mujer considerada como hembra y nos ubicamos en el de la madre (la consabida escisión). La madre de Al aparece sólo dos veces a lo largo de la trama, pero sus dos breves apariciones bastan para que transmita lo que Parker desea. El caso es que la madre de Al actúa contra la libertad de los muchachos al intentar aplacar la furia del padre cuando Birdy lo acusa de robarles el automóvil que él y Al habían comprado, y lo hace de una manera muy "femenina": temiendo la furia del padre, obliga a Birdy a aceptar el dinero que éste le ofrece a cambio de lo que realmente quieren, el automóvil, con la carga de libertad que su posesión implica. Del resto, las apariciones femeninas son muy escasas, sólo está la enfermera que alimenta a Birdy, la cual es el único personaje femenino con algo positivo, pero sólo hasta la escena en que Al —de nuevo— la manosea y la babosea: allí se convierte en lo que las mujeres son para Parker, simples objetos.

Eso de que la libertad es cosa de hombres es una de las afirmaciones más reaccionarias y machistas que alguien pueda hacer. Lo que quiero decir es que el Sr. Parker, aunque su película nos diga, de una manera alegórica, que la libertad en U.S.A. es un mito (cosa que dice hasta exactamente tres minutos antes del final, que —como buen final de película norteamericana— no parece serlo hasta los últimos cinco minutos y contradice todo lo que el realizador ha argumentado), es un reaccionario y un machista.

Lo del final es ya un caso típico. Cuando una película norteamericana dice cosas que la hacen parecer no serlo, esto será "enmendado" al final. En este caso, el final seudohumorístico que deja en la más total ambigüedad la suerte de Al y Birdy con respecto al poder, encarnado por los mecanismos represivos del hospital, contradice la argumentación central de la película, esto es, la libertad en U.S.A. no es tanta como se dice. Aunque, pensándolo bien, desde antes del final ya existen elementos que actúan contra la posible argumentación en contra del poder. Si nos fijamos bien, en la línea narrativa que constituye el presente de la película podemos observar que la determinación de curar a Birdy parte del poder, es decir, del director del hospital, y que el método empleado (la rememoración del pasado) también es sugerido por él. Si tomamos en cuenta el hecho de que este objetivo se logra al final de la película, toda la circunstancia viene a contraponerse a la intencionalidad de la línea narrativa que configura el pasado, esto es, los recuerdos (¿de quién? ¿de Al o de Birdy? Esto es algo que no queda muy claro), los cuales esbozan una argumentación contra el poder que queda prácticamente anulada con el final y con la otra línea narrativa. Se crea una tensión entre dos planteamientos que conduce a la anulación de uno de ellos por el triunfo argumental de su opuesto. Y el resultado es entonces que el poder no es tan malo y que no está tan en contra de la búsqueda de libertad de Birdy como pudo parecer al principio; que el horror de la guerra, experimentado por ambos protagonistas con gran intensidad, a pesar de que no es escenificado en base a una intervención del enemigo (gran mérito en una película norteamericana que se ocupa de Viet-Nam), tampoco tiene mucho que ver con los mecanismos institucionales del poder, los cuales, por si acaso se les echa la culpa, son capaces de enmendar su falta de la mejor manera posible, dejando a los dos protagonistas listos para escenificar un humorístico y ligero final, un final de comedia que no se corresponde con el resto de la película.

María Gabriela Colmenares

BIRDY. Estados Unidos, 1984. Dir.: **Alan Parker.** Prod.: Alan Marshall; David Manson (ejec.); Ned Kopp (asoc.).; para A & M Films. For Tri-Star-Delphi III. Guión: Sandy Kroopf, Jack Behr, de la nov. de William Wharton. Fot.: Michael Seresin; David Butler (aer.); Michael Roberts (cám.). Gráf.: Jhon Gorham. Mont.: Gerry Hambling. Dis. prod.: Geoffrey Kirkland. Dir. art.: Armin Ganz, Stu Campbell. Ef. esp.: Cliff Wenger; Bob Harman (vuelo). Mús.: Peter Gabriel. Dis. vest.: Kristi Zea. Tít.: Peter Govey. Ed. son.: Eddy Joseph, David Grimsdale. Coord. stunts: James Arnett. Int.: Matthew Modine, Nicolas Cage, John Harkins, Sandy Baron, Karen Young, Bruno Kirby, Nancy Fish, George Buck, Dolores Sage, Robert L. Ryan, James Santini, Maude Winchester, Marshall Bell, Elizabeth Whitcraft, Sandra Beall, Victoria Nekko, Crystal Field, John Brumfield, Joe Lerer, Alice Truscott, Ed Taylor, Irving Selbst, Steve Lippe, William Clark, James Pruett, Priscilla Alden, Howard Kinsley, Robert Diamond, Bud Seese.

EL GENERO POLICIAL EN TELEVISION.

Cineoja se ha propuesto —siguiendo precedentes aislados de su antecesor **Cine al Día**— entrar al análisis de las diferentes formas asumidas por la cinematografía producida para difusión, televisiva o simplemente difundida por los canales de televisión venezolanos.

Uno de los "géneros" más presentes en la pequeña pantalla —y más exitosos a juzgar por el horario en que se exhiben y las promociones que lo acompañan— es el representado por el serial policial, el cual entra dentro de la categoría más general de la producción sobre temas de violencia y suspenso, y se hermana estrechamente con los filmes y seriales de "vengadores", **vigilantes** o justicieros.

En este número se insertan algunos trabajos sobre los seriales policiales actualmente programados por las redes nacionales. Dos preguntas esenciales se nos plantearon previamente a esos primeros intentos de análisis: ¿Por qué el policial sigue teniendo tal importancia cuantitativa y cualitativa dentro de la producción de origen, esto es, norteamericana? y ¿por qué es ese "género" el seleccionado especialmente por la cadena estatal —VTV— para competir con las telenovelas, exactamente en el mismo horario estelar? A tales preguntas apenas podemos por el momento adelantar algunas direcciones de indagación para futuras respuestas —las cuales, precisamente, podrían derivar de estas primeras notas críticas— en el sentido, primero, de considerar la evolución del policial televisivo en el contexto de la producción norteamericana, su raigambre en el cine negro de los años cuarenta y cincuenta, sus diferencias en la actualidad con los ancestros diversos de la televisión hasta fines de los sesenta (**M Squad, Hammer**) o con fórmulas menos violentas y más intelectuales, como el **Columbo** de los años setenta, y su afincamiento progresivo en una atmósfera temática "social", a partir, indudablemente, del precursor **Kojak**.

En relación al predominio del género en la red estatal, a primera vista se trata de una política más o menos continuada de las diversas administraciones de dicha cadena, consistente en apariencia en la voluntad de no competir en la producción de ficción televisiva (con las valiosas excepciones de dos o tres miniseries y sobre todo de la telenovela **La Dueña**), quizás por las dificultades de una producción permanente en las condiciones de continuidad y versatilidad **comercial** que mantienen las plantas privadas, las cuales generan un producto normalizado y serializado (en todos los sentidos del término), modificable sobre la marcha según el **rating**, con colocación en el exterior y buena recuperación de la inversión. Ahondando un poco más, cabría reconocer aquí la constante de todos los actos "productivos" del Estado venezolano, especialmente en aquellos terrenos en que se compite con el sector privado: discontinuidad, incoherencia, ensayos felices que no encuentran asentamiento, y, desde luego, como una de sus causas más importantes, la improvisación y los cambios

BIBLIOTECA AYACUCHO

NOVEDADES

" YO EL SUPREMO "
de Augusto Roa Bastos

Introducción, cronología y bibliografía
de Carlos Pacheco

Un monumento narrativo de los que pocas veces irrumpen en la literatura latinoamericana.

Pedidos a DILAE. Teléfonos: 72.30.36 - 71.33.00 - 71.56.76

de diferentes administraciones que, en realidad, no aportan una política y ni siquiera una estrategia de producción ni de programación fundada en alguna opción cultural específica. Se trataría entonces, más bien de una **ausencia de política**, que ahora busca justificación en los recientes alardes expresados por diversas "auto-cuñas" de VTV en las que se enfatiza una supuesta alternativa frente a la "frivolidad" y frente a los géneros tradicionales (no coma cuentos de novela, dice la cuña de "Almorzando con Orlando"). De hecho, amagos similares se cuentan por docenas en la historia de la red oficial, sin que pueda encontrarse otro hilo de continuidad que la alternancia entre una mera negatividad y una rasera imitación, reflejada en una fisonomía desdibujada y vacilante ante los ojos del público.

Parecería que la elección del policial por parte de la cadena estatal para oponerlo a la exitosa continuidad y labilidad de la telenovela, reposa sobre una igual o mayor perennidad y flexibilidad del género policial, al menos en lo que respecta a la relación programación-audiencia en los Estados Unidos, y su consecuente respuesta "comercial" en Venezuela, pero también cabe pensar en otros determinantes, como la presencia del maniqueo enfrentamiento del bien y del mal, de la truculencia argumental y formal, y otros elementos significativos, tanto en el serial norteamericano —y en especial el policial— como en su enemiga, la telenovela. Los elementos de respuestas más complejas tanto sobre la naturaleza del policial, como de las razones de su presencia en la televisión venezolana, como también de su capacidad para enfrentarse con otros géneros o programas, sólo pueden surgir de discusiones y proposiciones que trataremos de sintetizar en un próximo número de **Cineoja**.

O.C.

MIAMI VICE

Miami tiene la dudosa virtud de ser una ciudad polimórfica. Paraíso de ciertos turistas, primera escala de la tierra de oportunidades para emigrantes ilegales, creación de los cubanos exiliados (e indirectamente de Fidel ¿o no?), base de operaciones del Puma y Julio Iglesias, caldero donde se cuecen todos juntos una serie de acentos y formas de vida que vagamente se identifican como "lo latino", Miami es de alguna forma una ciudad que no deja de ser U.S.A., pero empieza a ser otra cosa, algo así como el último fuerte de la legión antes de adelantarse en el desierto de los tártaros. Es la última —o la primera según como se mire— barrera contra las cosas que ocurren en ese mundo de locos que, a pesar de sus esfuerzos, no logra parecerse lo suficiente a Estados Unidos ni ser considerado civilizado. De ahí afuera llega todo lo malo: drogas fabricadas por colombianos, armas traficadas por los nicas y dinero lavado en los sajones bancos de las Bahamas.

Miami Vice la serie se instala como vehículo formal de algunas de estas descripciones. Alguien habló de una serie latina. Nada más falso. Sus dos héroes, catire el uno, negro el otro, son algo así como dos polos de la norteamericanidad, encargados de vigilar el cumplimiento de la paz romana del híbrido territorio de Miami. Es cierto que esta acción policial tiene mucho de rochela y de glamour, a juzgar por la ropa vestida, que dudamos policía honesto pudiera jamás adquirir. Para poner las cosas en su sitio está Castillo, el jefe, individuo parco, acaso sabedor de que en Miami la cosa es seria y que los latinos escapan a todos los parámetros. Por aquí llegamos al punto diferencial de la serie.

Es sabido que, básicamente, una serie es algo tan aburrido como una lata de conservas sin etiqueta, una hamburguesa o un candidato presidencial a rayas. Como producto su éxito no depende de lo que contenga, de lo rico que sea, o de lo útil que difícilmente pueda llegar a ser. No. Su éxito está en un algo inasible, incuantificable y sólo analizable a posteriori, que la haga pegar en el mercado (esta regla odiada por los profesionales del marketing, es sin embargo particularmente provechosa en la dura tarea de encontrarle un cierto interés al mundo en que vivimos: el éxito no sigue reglas). Cerramos la disgresión. El punto diferencial del éxito de **Miami Vice** radica en ese insertarse en una realidad ubicada entre dos cosmovisiones, situados dos policías eficientes que tratan de englobar a la inferior dentro de los parámetros de normalidad que dicta la cultura superior y dominante. Pero esto es mucho más divertido visto que analizado, sobre todo si se tiene en cuenta que el envase formal contempla angulaciones impensadas, una música que todo lo inunda y facilidades de producción ilimitadas.

No es mala **Miami Vice**, qué va, es la mejor serie que recuerdo desde aquella obra maestra llamada **Los invasores** en la que David Vincent peleaba contra unos alienígenos que querían apoderarse de la Tierra y Norteamérica allá por los sesenta cuando los U.S.A. peleaban contra un enemigo tan implacable y extraño que tampoco les parecía humano. Uno casi estaría tentado de pensar que estos criminales latinos de ahora son el eco de un "enemigo" al que la proximidad no permite poner máscaras engañosas. Pero, bueno, la culpa de todo la sigue teniendo la política exterior norteamericana, inevitablemente empeñada en copiar al cine y la televisión que el país del norte produce.

Héctor Concari

EL PRECIO DEL DEBER

Hacer la crítica de un policial de televisión —de ésos a los que nuestras plantas nos tienen acostumbrados— no resulta fácil y dicha tarea se vuelve aún más ardua cuando se trata de hablar de **El Precio del Deber (Hill Street Blues,** en inglés). Porque, en primer lugar, esta serie no es precisamente un producto común. Y es que nos tienen acostumbrados al superhéroe —chico guapo que impacta a las mujeres y maltrata a los malhechores, o hermosa joven que atrapa violadores sin perder la compostura ni arrugar su despampanante atuendo, o pareja de dos que se entienden perfectamente, manejan el típico humor norteamericano de segunda y no pierden una—. Enfrentarse con todo esto es difícil porque resulta duro encontrar una frase o un calificativo que no haya sido dicho a la hora de comentar estos seriales. Sin embargo, esta situación se convierte en crisis cuando no podemos recurrir al lugar común ni despotricar contra esos policiales y éste es, en conclusión, el caso que ahora nos ocupa.

El Precio del Deber no es un policial cualquiera. Al contrario, resulta una isla en nuestra televisión y no sabemos definir dónde se encuentran sus raíces. No están en las series de acción al estilo de aquellos **Intocables**; tampoco por el lado supuestamente realista de cualquier best seller; ni es un melodrama surgido de la nostalgia por **La Caldera del Diablo,** ni resulta un espectáculo reaccionario nacido de la fusión de Lee Majors con David Soul.

¿De dónde surge, entonces, **El Precio del Deber?** ¡Ardua cuestión! En primer lugar, para el momento en que esta serie se da a conocer, el mundo entero está viviendo las "intensas emociones" de dos extensísimas telenovelas: **Dinastía** y **Falcon Crest,** descendientes directas de **Dallas** y algo así como nietas de **La Caldera...** Por otra parte, han desparecido **Starsky y Hutch** y **Los Angeles de Charlie** y, aparentemente, ni Dan Tana ni **El Bigote Agresivo** han logrado convencer a los espectadores.

Por primera vez en muchos años la TV nos sorprende con personajes con-

El precio del deber: individuos problemáticos más allá de la acción.

Lo importante es la forma de relacionarse: **Cagney & Lacey.**

vincentes, personajes que sienten y padecen, que pueden ser corruptos en ocasiones para luego sentirse agobiados por la culpa, individuos problemáticos que se equivocan y hasta tienen problemas sexuales, seres que se mueven entre las traumáticas responsabilidades de una riesgosa profesión y una vida personal compleja. No hay héroes ni heroínas, ni villanos insensibles. Hay represión, hay cobardía, hay solidaridad, hay amistad tanto en el oficio como en la vida. No hay protagonistas, hay jerarquías y funciones específicas que cumplir: son los personajes. Por primera vez en mucho tiempo cualidades y defectos conforman, al unísono, las personalidades de unos entes televisivos capaces de evolucionar según van pasando el tiempo y los capítulos. Sin embargo, la calidad de su contenido no es el único atractivo. También existe un particular manejo de su estructura narrativa y gran cuidado en la dirección que no se limita a contar una historia o a describir una situación donde la acción y la violencia ejercidas por uno o dos personajes principales facilitan la posibilidad de desarrollar toda una hora de programación. En **El Precio...** hay una gama de personajes que interactúan e influyen en el comportamiento de todo el grupo policial permitiendo desarrollar numerosos conflictos que conllevan a una particular versatilidad en las historias. De esta manera se hace posible fundamentar los hilos narrativos en diálogos productivos y escenas de cuidadoso impacto dramático para la exposición de los problemas, y los conocidos elementos de "acción" son sabiamente supeditados a esto.

Por ello, independientemente de las limitaciones que podamos encontrar en **El Precio...**, no dejamos de considerarla como una innovación. Pues si bien el programa propone un acercamiento a la parte humana del policía y, en ocasiones, puede resultar moralista o reaccionario, también debemos pensar que se trata, ante todo, de una serie de TV, limitada por unos patrones y una moral bien establecidos. Y es esto, precisamente, lo que la hace audaz: **El Precio del Deber** habla del policía como un ser sensible, con la capacidad de errar y de triunfar comunes a toda persona, pero asumiendo la responsabilidad de que matar o ser muerto es la dura premisa de su deber. El espectador puede estar o no de acuerdo con ellos; por momentos puede amarlos u odiarlos, identificarse o también, rechazarlos.

Ricardo Azuaga
Marjorie Miranda

CAGNEY & LACEY

Dentro del género de la serie policial, **Cagney & Lacey** pertenece al subgénero dedicado a la fuerza pública y al filón realista. Para entendernos, **Kojak** y **El precio del deber.** Netamente contemporáneo, es ajeno a la nostalgia y a las sutiles referencias a Agatha Christie o Raymond Chandler. No es, sin embargo, ajeno a otras referencias, formales y de contenido, directamente cinematográficas y que podríamos hacer remontar, más o menos, a **Serpico**, anotando de una vez que en estas series tardías las denuncias contra la propia policía, después de atomizarse progresivamente, han acabado, como en este caso, por desaparecer. Quedan en pie ciertas indicaciones de problemas sociales y sobre todo, el enfoque psicológico individual, en virtud del cual los policías son seres humanos llenos de defectos, particularidades y problemas, como todos los demás, con la diferencia que, últimos mohicanos de una especie desaparecida, disponen de una mística a toda prueba basada en el siempre presente concepto de la defensa de la sociedad.

Este sub-género, frente al adversario feroz, semi-ilegal y "magnífico" que se le ha opuesto últimamente, parece defenderse acentuando los valores personales y de los sentimientos. De manera que esta última llegada ha podido permitirse desarrollar al máximo tanto ternura como cotidianidad, manteniendo el mismo marco de crítica social, o realismo. Ha sido, pues, el momento oportuno para que entraran en el juego las mujeres. El hallazgo de los productores ha sido el de permitir la aparición de justicieras femeninas creadas por mujeres y, la mayoría de las veces, con mujeres en la dirección y en la producción. El resultado tenía que ser original, y en efecto, dentro de su modestia espectacular, **C & L** trae sus buenas novedades, la primera de las cuales es una drástica modificación de la "imagen" femenina.

Recordemos las figuras más familiares de heroínas femeninas —siempre en el campo "serial" de la caza al delincuente— y nos toparemos en primer lugar con las descomunales medidas físicas de la Mujer Maravilla. Exacta pareja de los demás superhéroes, no exhibe sin embargo una análoga musculatura, sino unas excepcionales exuberancia mamaria, delgadez de cintura y redondeada longitud de piernas. De tales récords dignos de la más prestigiosa exposición vacuna, descendemos al matizado trío de **Los ángeles de Charlie,** exponentes respectivamente de la sabrosura romántica, la elegancia sabrosa y el tipo deportivo-emotivo-andrógino para intelectuales. La sabrosura del primer ángel encuentra desarrollo en la tremenda negra Love y en la detective McCall, quienes se particularizan por el estilo histórico de la mujer que previene el escozor masculino escondiendo su capacidad e invulnerabilidad detrás de un abundante e inalterable maquillaje y los más vulgares atuendos. La elegancia del segundo ángel llega a su apogeo, evidentemente, con **Modelo o detective,** en la serie más "shining", estilísticamente refinada y nostálgica y absolutamente aburrida del género. Acaso el tercer ángel encuentre una variante, un poco más sensual y recalcitrante, en la también elegante jefa de Remington Steele, solución humorística de un conjunto de exigencias encontradas.

Salta a la vista que Cagney y Lacey no tienen el más lejano parentesco con estas figuras protagónicas, sino más bien con algunos personajes, nunca demasiado próximos pero ricamente bosquejados, de **El precio del deber.** Pertenecientes al mismo subgénero, lo que hacen es traer a primer plano unas figuras un poco rudas, sexualmente a la defensiva, profesionalmente eficientes, moralmente elevadas y cuestionadoras —cualidades clásicas del defensor de la ley— cuya femineidad se afirma sólo secundariamente por obvias características físicas (respecto a las cuales, la bella ya no es despampanante, ni la fea es ridícula), y sobre todo por la manera de relacionarse, especialmente entre sí, y de resolver, o no, su vida privada.

Si bien al frente de guión y dirección de los episodios se alternan las parejas femeninas con las masculinas, creadoras de los personajes principales y su situación básica, al igual que productora, son mujeres: Barbara Avedon y Barbara Corday las primeras, Terry Louise Fisher la segunda. Imposible no relacionar con este hecho la presentación de una relación matrimonial a las antípodas de estereotipos tanto positivos como negativos, así como la problemática contradictoria y conflictiva de la soltera contemporánea. Igualmente, el planteamiento de una amistad femenina —de por sí implícitamente polémica— ajena a todas las "soluciones" acostumbradas: melosidad de educandas, lesbianismo o rivalidad en cualquiera de sus matices. Pero es en la gama del reducido grupo protagónico que se detecta más claramente una posición de derivación feminista.

En efecto, el único policía corriente (blanco, satisfecho y forzudo) sólo parece estar allí para mantener un pequeño juego irónico de doble dirección: la desvalorización de su poder de conquista en el ataque siempre derrotado a Cagney, y la impaciencia, nerviosismo y agresividad con que ésta lo maneja, reflejo constante de la inseguridad con que enfrenta su vida sentimental. Esta frontal liquidación del machismo se torna en gentil reivindicación de hombres tan poco heroicos como el sensible y gordito teniente, el anciano naturista y el marido —milagroso, feo y asombrosamente libre de complejos— de Lacey. Queda Marcus Petrie, tan corrientemente bien dotado como Isbekis, pero negro. Su prominencia en la situación básica de la serie es tal que, como Cagney y Lacey, dispone de todo un contexto familiar y de una problemática personal siempre a flor de piel. Como en Cagney y Lacey la condición femenina establece la dimensión existencial, en Petrie lo hace la condición racial. Su personaje ya no se limita a representar la sana reivindicación del norteamericano negro, típica de la vertiente socio-realista del policial, sino que hace de su condición de negro el problema fundamental, donde las conquistas conviven con el desgarramiento permanente de un conflicto radicalmente irresuelto. La analogía con la condición femenina es evidente.

De este modo, el tema de la desigualdad y la injusticia sociales, propias del sub-género, en **Cagney y Lacey** enfoca con prioridad aquellos aspectos que, en la sociedad contemporánea, han ampliado y complicado el esquema de la lucha de clases. Obviamente, al interior de una forma típica de las comunicaciones masivas por demás, actualmente, en galopante proceso de debilitamiento y regresión conceptual, tales contenidos se mantienen subordinados al discurso ideológico del conflicto policial eterna y convencionalmente resuelto.

Ambretta Marrosu

(Concluirá en el próximo número)

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.