

Polaridades nacionales:

Amazonas, el negocio de este mundo,

Colt Comando 5.56.

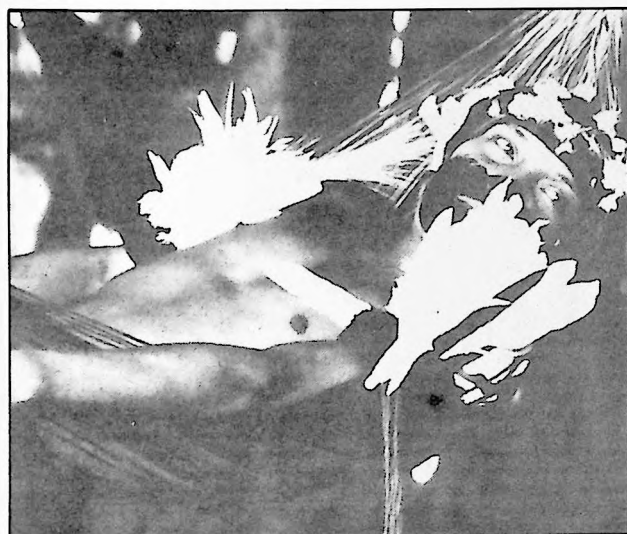
Pelotón, Camila, El amor brujo,

Peggy Sue, su pasado la espera,

El color del dinero, Después de hora,

Terciopelo Azul 2 veces.

mayo 1987 bs. 5



Amazonas, el negocio de este mundo: el rostro indígena.

AMAZONAS, EL NEGOCIO DE ESTE MUNDO

El documental es un género de difícil definición. Así que no resulta demasiado osadía intentar una más. Partiendo de los grandes momentos de producción (significativa) de un filme, es decir la puesta en escena, el registro de imagen y sonido sobre soportes y el ensamblaje (montaje), se podría caracterizar al documental, en primera instancia, como un filme producido a partir de una puesta en escena cuya materia es concreta, real e histórica. Aquí por puesta en escena se entiende lo que existe en un momento determinado frente a la cámara y el grabador y es registrado a través de estos aparatos sobre un soporte. En los filmes de ficción esa materia de la puesta en escena es inventada, creada para el momento del registro y no tiene historia ni anterior ni posterior. En el documental esa materia sí tiene un pasado y futuro y su autenticidad puede ser comprobada mediante los sistemas utilizados por las ciencias de la historia. En lo que respecta a los registros y el montaje el documental no se diferencia para nada de otros géneros. Una

segunda característica es que precisamente el registro y el montaje están organizados para transmitir al espectador un mensaje muy orientado ideológicamente y que es la interpretación y la calificación que da el realizador, desde su concepción del mundo, de los hechos que muestra. Es obvio que si estas dos características son las fundamentales, los umbrales, en muchos documentales, no son fácilmente precisables. Por ejemplo, un entrevistador, que a veces es casi un psiquiatra, no constituye propiamente parte de la historia de la que sí forma parte el entrevistado, y sin embargo el filme podría todavía quedar dentro del campo del documental. La utilización de música o comentarios por el realizador son también casos frecuentes en que la pureza del límite se difumina. En general la gama de los documentalistas se coloca entre el centro, el documental puro (toda la puesta en escena es histórica), y la periferia (hay elementos de la puesta en escena que no pertenecen al mundo histórico representado) que puede estar más cerca o más lejos del centro, según aparezcan menos o más de esos elementos heterogéneos. Por otra parte la eficacia (el valor estético e ideológico) que pueda tener un do-

cumental dependerá en buena parte de la claridad y justeza de su argumentación, pero también de su capacidad de envolver emocionalmente + racionalmente al espectador que entra en el juego propuesto por el espectáculo.

Esta larga introducción no tiene más sentido que fijar algunos conceptos que son útiles al comentar el más reciente documental de Carlos Azpúrua, **Amazonas, el negocio de este mundo**. En **Caño Mánamo**, Azpúrua trabajó un problema de delincuencia ambiental y de genocidio perpetrado por el gobierno nacional hace 17 años. En la construcción del filme empleó un método que ha seguido utilizando hasta **Amazonas**, el de efectuar exclusivamente registros de hechos históricos comprobables, prescindiendo de toda clase de intervención directa mediante entrevistas, comentarios fuera de cuadro o de cualquier otra índole, salvo la que está presente en los controles de los instrumentos de registro y en el montaje es decir cercano a lo antes llamado documental puro. Este método que tiene una fuerza enorme por su característica de representación verdadera, presenta sin embargo problemas que dependen directamente de la calidad y del valor de los registros de imagen y sonido con que se cuenta. La interpretación ideológica y la calificación ideológica de un hecho implican un grado de generalización, de abstracción, que es extremadamente difícil de lograr sólo con los registros directos. Es posible que en la práctica una imagen o un determinado texto espontáneamente dicho o alguna declaración posean, accidentalmente, esa cualidad de trascendencia de la realidad concreta que se le exige al documental. Pero éstos son casos aleatorios y en no pocas ocasiones no se presentan. En **Caño Mánamo**, y esto es lo que lo hace un documental de valor excepcional, hay muchísimos, hasta el punto de que es más fácil identificar los que carecen de esa cualidad particular. Y además hay un texto prestado, el documental filmado por la CVG con toda su ampulosidad grandilocuente e hinchada, que revela de manera traslúcida la operación de manipulación de información que opera. Un texto que es utilizado en contrapunto continuo al resto del material que maneja Azpúrua y que le permite una solución brillante de la estructura narrativa.

El problema de **Amazonas** es distinto. Aquí los registros de imagen y sonido que ensambla Azpúrua carecen en un alto grado de la potencialidad de hacer resonar las denuncias. El caso de las Nuevas Tribus, al cual se le dio considerable publicidad hace unos 5 años, es trabajado para demostrar que más allá de la destrucción de las culturas autóctonas y de su substitución por las más retrógradas doctrinas religiosas, está en juego también la penetración imperialista económica y política, ya sea en el campo de la explotación de minerales ya en el de la propia seguridad del Estado. Pero Azpúrua también añade unos pocos metros de película refiriéndose al caso, a su vez complejo, de la usurpación de los derechos de propiedad de tierras pertenecientes a comunidades indígenas por grandes empresarios, como el ejemplo Zingg. Fragmentos que no están suficientemente desarrollados, que poco informan o analizan, y que dejan al espectador totalmente desamparado y con un no saber qué hacer para integrar estos elementos con el resto del filme. El cual, por otra parte, no logra producir una representación clara del problema y menos de la actitud del cineasta ante él.

Es perfectamente comprensible que el realizador no esté en capacidad, en muchas ocasiones, de disponer de los registros adecuados, y hay numerosas justificaciones para esta situación. Lo que resulta menos justificable es que por mantener un cierto principio de pureza, por mantener la minimización de la intervención del cineasta en la obtención de los registros como principio constructivo básico, el efecto y la eficacia política del documental se debiliten hasta casi perderse. Por ejemplo, hay largos minutos de un interrogatorio de la Comisión Especial del Congreso a un alto oficial de las Fuerzas Armadas de Cooperación sobre el problema de un contrabando de utensilios militares en un barril de combustible destinado a una misión de las Nuevas Tribus, muy redundante y que resulta insignificante frente a otros problemas, no tratados o apenas tratados, como es el de la red de aeropuertos que mantienen las Nuevas Tribus en el Territorio Amazonas.

Uno lamenta la relativa debilidad de **Amazonas** porque Carlos Azpúrua es uno de los pocos cineastas con una vi-

sión clarísima y por demás válida del papel del cine político, del cine documental como instrumento de lucha ideológica, y porque uno aspira a que todas sus obras alcancen el nivel realmente excepcional y el altísimo valor de elaboración expresiva de **Caño Mánamo**. En todo caso, sus obras siempre tienen el mérito de trascender la coyuntura inmediata de las situaciones conflictivas concretas que analiza para alcanzar el planteamiento siempre actual de problemas mucho más generales y de vigencia prolongada en nuestro país, tales como la denuncia del desarrollismo como ideología (y práctica) colonialista, de la censura y los atropellos contra la libertad de expresión y de la penetración ideológica, cultural, económica y política de las multinacionales de origen norteamericano en nuestro país.

Alfredo Roffé

AMAZONAS, EL NEGOCIO DE ESTE MUNDO. Venezuela, 1986. Dir.: CARLOS AZPÚRUA. Prod.: Alejandro García para Coraline y Canal 1 de la Televisión Sucea. Fot.: Carlos Azpúrrua. Son.: Héctor Moreno, Carlos Bolívar. Mont.: Esperanza Ruiz. Mus.: José Vinicio Adams. Investigación: Alexander Luzzardo, Alexis Ortiz, Carlos Azpúrrua.

COLT COMANDO 5.56

La mayor parte de la producción cinematográfica nacional no tiene nada que ver con el arte, con las ideas, con la técnica o siquiera con el cine. Una parte de nuestro cine se ha convertido en una fábrica de salchichas.

¿Qué se puede decir de **Colt comando** que no se haya dicho de **La matanza de Santa Bárbara**, de **Asejino nocturno** o de **Pirañas de puerto**? Todos estos films, obviando algunos cambios argumentales, son exactamente la misma mala película. Esto no significa que una de ellas tenga fallas de guión, la otra problemas de actuación o la de allá una fotografía desastrosa, lo que está sucediendo es que en todas estas películas se cometen los mismos errores y cada una calca a la perfección los defectos de la otra, como en una absurda parodia de aquel cuento de Borges.

Teniendo en cuenta esta degeneración de algunas de nuestras películas, sólo nos quedan dos caminos:

1. Decir algo así como: "**Colt comando** tiene las mismas fallas de guión ya señaladas en **Cine-oja 10** con respecto a **La Generación Halley**, la misma superficialidad en los planteamientos de **Asejino nocturno** (ver **Cine-oja 12**), las mismas fallas actorales de **Pirañas de puerto** (Cine-oja 11) y el mismo despelote narrativo de **La matanza de Santa Bárbara** (ver **Cine-oja 9**).

Pero como leer una crítica así sería muy fastidioso solo nos queda la solución

2. Hacer una crítica de la película, lo que a su vez genera nuevos caminos:

- a) Hacer una crítica general en la que se señalen todas las fallas posibles que puede haber en un film, y dejar espacios en blanco para colocar el nombre de la película en ese momento en cartelera, con lo cual podríamos rizar el rizo

hasta un extremo en que la mayor parte de la actividad cinematográfica nacional se limite a una sola película y a una sola crítica posible.

- b) Esperar que se cumplan los deseos de nuestros cineastas y el cine venezolano deje de ser artesanal para convertirse en industrial. En este caso la fábrica de salchichas se convertiría en una gran empresa que sacaría algo así como 150 películas chorizo al año. Pero como siempre habrá cineastas que harán películas en vez de salchichas, por lo menos se harán 15 películas interesantes al año. De esta manera los críticos hablaremos de 15 buenas películas y no como ahora, de 12 cosas y 3 películas.

Esperando esos días mejores, tendremos que hablar de **Colt comando**.

Este film de César Bolívar está basado en la novela de Marcos Tarre, aunque sería más apropiado hablar de versión libérrima que de adaptación. A pesar de todas las objeciones que podrían hacersele a la novela, esta tiene una coherencia, un sentido y una lógica que han desaparecido en el film.

Por supuesto, también hay que decir que en la novela los malos eran cubanos del G-2 o comandantes sandinistas, lo que afortunadamente ha sido expurgado del film. Lo que no ha desaparecido, a pesar de las purgas, es el sentimiento fascista que caracteriza a la novela y que un poco atenuado permanece en la película. Digamos que Gumsindio Peña quisiera llegar a ser Harry el sucio, pero solo llega a la categoría de Boogie el aceitoso, un Boogie sin humor y sin crítica.

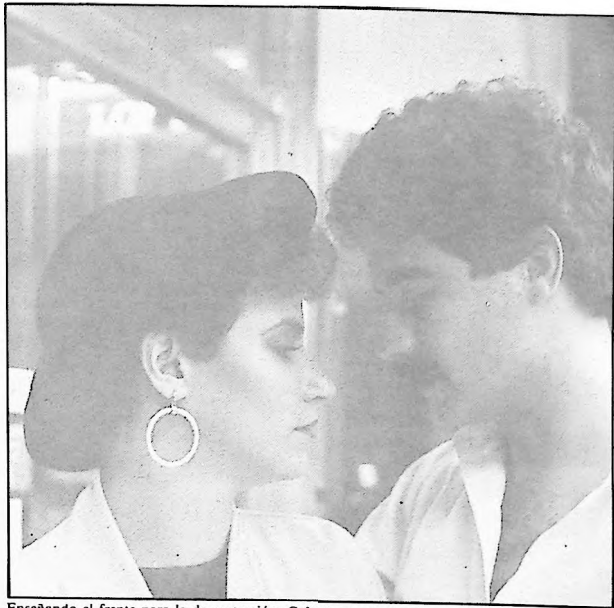
Por supuesto, como no podía faltar en una película venezolana hay una velada crítica a los peces gordos intocables, bla... bla... bla..., y como tampoco podía faltar la denuncia es tan confusa y tan falta de sentido que no llega a nada.

Por otra parte, **Colt comando** es una de las películas peor narradas de la historia del cine nacional y una de las que tienen el más alto nivel de absurdos, como torturas que consisten en dos pescozadas, persecuciones en las que llega un momento que no se sabe quien persigue a quien o una grandiosa explosión que solo le hace una pequeña quemadura a una puerta de madera.

Con respecto a las actuaciones, este es un término que no existe en **Colt comando**. Iván Feo es lo mejorcito, Luis Rivas hace lo mismo que siempre Pedro Lander también hace lo mismo que siempre, igual que siempre, sigue necesitando un curso intensivo de dicción. De actuaciones femeninas no se puede hablar, porque en este film (igual que en la novela) no hay personajes femeninos, sino unos seres que enseñan alternadamente el rabo, el frente o ambos si se da el caso. Y es que las mujeres en **Colt comando** están allí para dos cosas: para que Gumsindio Peña nos demuestre que es muy macho o para enseñar lo que tienen y que Gumsindio Peña nos demuestre que es muy macho. Eso sí, en esta película no hay esa odiosa división de las mujeres entre madres y prostitutas, en **Colt comando** todas las mujeres son prostitutas, incluyendo las madres.

Salve César, lucratori te salutant.

Violeta Rojo



Enseñando el frente para la demostración: **Colt Comando 5.56**.

COLT COMANDO 5.56. Venezuela, 1987. Dir.: CESAR BOLIVAR. Prod.: Henry Ramos (jefe); María Simonette Antoni (campo); Arturo Montenegro (as.); Ligia Carolina Aular, Oswaldo Lara (ayud.). Fot.: Rolando Loewenstein (dir.); Carlos Tovar (cám.); Mauricio Contreras (as.); Ignacio González (aprr.); José G. Gonzales, Henry Guerrero (fog.). Dir. art.: Jasmin González. Script: Luisa de la-Ville; Vicky Machado (as.). Casting: Claudia Chacón. Son.: Nelson Bolívar; Julio César Bolívar, Fabián (mc.). Utilero: Vicker Rodríguez; Armando Montenegro (as.). Maq.: Stella Jacobs. Vest.: Bilna Fuentes; Luis Castillo (as.). Ef. esp.: Luis Pérez. Foto Fija: Mario Molino. Maestro de armas: Juan José Rendón. Maquin.: Guillermo Uribe, Juan L. Gonzales. Elect.: Gustavo Montenegro, Johnny Machado, Amadeo Corredor. Plantero: Prudencio Peña; Int.: Pedro Lander, Luis Rivas, Yanis Chimaras, Henry Zakka, Amílcar Rivero, Iván Feo, Hazel Leal.

mado no es sino una versión más? Es decir, lo que "realmente fue"... para él. Esa es una experiencia que todos hemos tenido, sin necesidad de ser norteamericanos ni de habernos quemado el pecho en un campo de batalla. Y sin embargo es una experiencia muy instructiva; nos enseña que en materias controversiales cada cual tiene su punto de vista, de modo que quien pretenda ofrecer no un punto de vista, sino "lo real", es un ingenuo, o un estafador, o ambas cosas.

En la guerra "real" de Vietnam que **Platoon** nos ofrece, no figuran los guerrilleros del Vietcong, y los soldados del ejército de Norvietnam aparecen sólo como mudas siluetas elusivas. Las características de la sociedad survietnamita apenas son rozadas tangencialmente (cultivan arroz, no hablan inglés, se visten raro, carecen de establecimientos de venta de hamburguesas Mac Donald's, son anormalmente pequeños, viven en chozas), mientras que las de la norteamericana son cuidadosamente sometidas a disección; al menos algunas de ellas. Pero mientras que lo social estadounidense es resaltado, lo político fue completamente ignorado, de modo que si así fue realmente la guerra del Vietnam, entonces ni el Pentágono, ni Eisenhower, ni Kennedy, ni la CIA, ni Lyndon Johnson, ni Richard Nixon, ni el mismísimo Vietnam, tuvieron nada que ver con ella.

¿Qué es la guerra —cualquier guerra— para el hombre común, más o menos idiotizado por la cotidianidad? Casi todos los clásicos (v. gr. **Sin novedad en el frente**) coinciden en que al comienzo es una mezcla brutal y desordenada de pánico, suciedad, sufrimientos horribles y pavorosos descubrimientos de cómo en uno mismo anidan las peores inclinaciones subconscientes: egoísmo, ingratitud, deslealtad, sadismo y abyección. La mayor parte de quienes se ven sometidos a tales pruebas se hunden en el embrutecimiento y perciben su paso por la guerra como un caleidoscopio de sensaciones atroces e inconexas. Unos cuantos logran poco a poco ver más allá de esa maraña de horrores, y aciertan a comprender las causas que los originan; o, al menos, a formarse una opi-

PELTON

Al recibir su Oscar como mejor director, Oliver Stone no pudo evitar sumarse a la que para entonces era ya una consigna entre los admiradores de **Platoon**: que en esa película es mostrada la guerra de Vietnam "como realmente fue". Por lo tanto, "no fue" como **Apocalypse Now**, **The Green Berets**, **Coming Home** o **The Deer Hunter**, lo cual debería ser un alivio para todos los espectadores de estas latitudes, desearos de conocer la verdad acerca de esa guerra tan importante, que no pudimos vivir como experiencia personal.

Esto no quiere decir que no hayamos vivido otras experiencias personales, tal vez menos dramáticas, pero no por eso menos aleccionadoras. Por ejemplo, casi todo el mundo ha tenido la experiencia de participar en una discusión en la cual tres, cuatro o cinco interlocutores presentan su versión de un hecho cualquiera; la pelea de ayer entre la conserje del edificio y su disolmiano marido, póngase por caso; o el incendio de la fábrica de zapatos que queda en la otra cuadra. ¿No es cierto que en esas discusiones nunca falta un asomado que a fuerza de gritos hace callar a los demás, anunciando que él sí va a contar el cuento "como realmente fue"? ¿Y no es cierto, también, que casi siempre lo que presenta el aso-

nión —discutible como todo lo terrenal— acerca de tales causas.

El bueno de Oliver Stone se quedó a medio camino, entre el mero muestrario de espantos y la reflexión acerca de ellos. El estuvo en Vietnam, lo cual le otorga una gran ventaja sobre la mayoría de los espectadores, y como no "vio" lo político, ni "vio" al Vietnam del Norte, entonces le resulta obvio que esos elementos "realmente" no estuvieron ahí. En cambio, sí "vio" hormigas, balazos, hambre, diarreas, discriminación racial, ventajismo, corrupción, cadáveres, torturas, cobardía, pestilencia, mutilaciones, vegetación tropical, helicópteros, ruinas budistas, mosquitos y ríos amarillentos. Entonces los incluyó en su película "realista". Y como también tuvo que vivir su propia confusión en el plano ético, no podía dejar de mostrarla. Fue testigo de que su patria invadía un país remoto en nombre de la libertad. Contempló cómo, tras una pantalla verbal democrática, únicamente eran llevados al frente los miembros de sectores marginados de la sociedad. Participó en masacres que no tenían otra causa que la pérdida de la conciencia por parte de los victimarios, en un mar de miedo. Supo de la escapatória a través de la droga y de cómo los buenos cándidos son asesinados por los malos astutos. Y, en última instancia, conoció cómo puede uno asesinar a un malo astuto, para vengar la muerte de un bueno cándido. ¿Cómo? Alevosamente, desde luego. La alevosía es la antiastucia del débil mezquino, según la sabia sentencia de Lao Tse, o de Kuai Chang-Kei, o de alguien. Todo esto en una suerte de gran mondogong morallista, pero sin conclusiones.

No. *Platoon* no muestra la guerra de Vietnam como realmente fue, entre otras importantes razones, porque tal empresa es imposible. Muestra como realmente fue para un muchacho sensible, con poca información y menos inteligencia, aunque con suficiente pandería como para creerse un triunfador en donde cineastas, literatos y teóricos sociales han fracasado. Lo que queda es una obra técnicamente impresionante, que ofrece un magnífico espectáculo visual, sonoro y dramático, que conmueve en muchas de sus

tremendas y dolorosas escenas, y que despierta una risa compasiva cuando pretende pontificar en materias sociales, metafísicas y morales. Está por debajo de la irregular y defectuosa *Apocalypse Now*, y a kilómetros de *Coming Home*, pero como a la hora de las chiquiticas no dijo nada acerca de lo fundamental, se aseguró su puesto en el limbo, a la diestra del todopoderoso Oscar. A los inocentes y los pobres de espíritu pertenecerá el Reino de los Cielos.

Pedro José Martínez

PLATOON. Estados Unidos, 1986. Dir. OLIVER STONE. Prod.: Arnold Kopelson; A. Kirman Ho (coprod.); John Daly, Derek Gibson (ejec.); para Hemdale Film Corp. Guion: O. Stone. Fot.: Robert Richardson; Tom Sichel (2a. un.). Ed. ópt.: Pacific Title, The Optical House. Mont.: Claire Simpson; Tom Finan (asoc.). Dis. prod.: Bruno Rubeo. Ef. esp. (superv.): Ives De Bono. Mús.: Georges Delerue. Tit.: Dan Perri. Son.: Gordon Daniel (superv. mont.). Ases. mil.: Cap. Dale Dye, Stanley White, Kathryn Clayton, Mark K. Ebenhoch, Robert M. Calotti jr. Ases. Viet-Nam: Wynne Wicker. Rel. mil. Filipinas: Eusebio García. Int.: Tom Berenger, Willem Dafoe, Charlie Sheen, Forest Whitaker, Francesco Quinn, John C. McGinley, Richard Edson, Kevin Dillon, Reggie Johnson, Keith David, Johnny Depp, David Neidorf, Mark Moses, Chris Pedersen, Corkey Ford, Corey Glover, Bob Orwig, Tony Todd, Kevin Eshelman, James T. McIlvaine, J. A. Glover, Ivan Kane, Paul Sanchez, Dale Dye, Peter Hicks, Basile Achara, Steve Barredo, Chris Castillejo, Andrew B. Clark.

CAMILA

Definitivamente, la patria es América. Y si todavía quedara quien dudase de esta luminosa verdad, bastaría con que viera a *Camila* para que saliera completamente convencido. El aire de familia es tan marcado que, de no ser por el acento sureño de los actores, al contemplar esta obra nos creyéramos delante de una típica película venezolana.

Para empezar tenemos eso, tan nuestro, de buscar la famosísima identidad nacional en hechos reales acontecidos en un violento pasado que determina de algún modo el violento presente. Piénsese en los levantiscos ancestros



La forma impuesta por la telenovela: *Camila*.

del protagonista de *País Portátil*, o en el asesino-asesinado padre de *Oriana*, rurales como el ambiente de esta tragedia isabelina de mediados del siglo XIX en la Provincia de Buenos Aires, asolada por la tiranía de Rosas. ¿Por qué será que siempre las búsquedas de la identidad nacional se dan en lo rural, tirándose al monte como la cabra? Tal vez sea porque ahí son más abundantes las raíces.

Que el drama es isabelino resulta indudable; John Ford (el del siglo XVI, no el cineasta) lo hubiera podido firmar. Un padre despótico que pertenece a la incipiente y semisalvaje aristocracia terrateniente, ahoga en disciplina, e imposiciones de recato y comedimiento, a las tremendas ansias de vivir de su hija. La única alma gemela de los alrededores es el joven y progresista cura del lugar, de modo que sobreviene la inevitable fuga y la secuela exigida por las circunstancias epocales: escándalo, cacería implacable e inmolación de los transgresores, en escarmiento ejemplar. Al igual que toda película venezolana que se respete, esta película argentina da por supuesto que su público conoce a la perfección los detalles del período histórico cubierto por la narración. En ello debe verse un rasgo esencial de Latinoamérica, que es el de la copia sistemática de lo más infeliz que tiene Norteamérica, y como en el cine norteamericano más barato no se gasta celuloide en explicar quién era Billy the Kid, o en situarlo dentro de su sociedad y su tiempo, entonces yo no lo gastaré situando a Cipriano Castro ni a Francisco Solano López; ni, en el caso presente, al conflicto entre unitarios y federales durante la dictadura de Rosas. La consecuencia de esto es una paradójica película que pretende ser histórica, pero que está históricamente descontextualizada, salvo para los estudiantes argentinos de secundaria, y cuidado: únicamente los más aprovechados, que al mismo tiempo sean tipos lo suficientemente despiertos como para captar las escasísimas alusiones históricas y políticas.

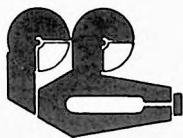
Pero donde es más claro el sello profundamente latinoamericanista de este film es en la sumisión sin límites a las formas impuestas por la telenove-

la. Entre otras, la sucesión lineal y alternada de momentos dramáticamente neutros y de paroxismos de emoción; el uso y abuso del plano contra plano en los diálogos, junto a la concomitante simplificación teatral de los parlamentos tanto en el lenguaje como en lo expresado; la iluminación mecánicamente "emotiva" con exceso de difuminados y contraluces; la pobreza de los decorados de época; y el estilo tanto en la actuación como en la orientación narrativa, que merecen consideración aparte.

Todo el que haya visto películas como *Soy un delincuente*, *Cangrejo I*, *Homicidio Culposo*, *La matanza de Santa Bárbara* o *Colt Comando 5.56*, conoce la fórmula para, sin riesgos y cómodamente, dar la impresión de un alto nivel de compromiso y de valentía en la denuncia, mediante la inserción mecánica, en la trama, de un soborno a un juez, un policía que tortura o un corrupto de clase alta. Ese procedimiento es heredado también de la telenovela, que por razones vinculadas a los azares de la audiencia, constituye sus narraciones yuxtaponiendo eventos aislados, según el esquema de la colocación de las piedras en el dominó, o de los embutidos en una choricera. Desde luego, esto impone el costo estructural de no tener trama en sentido estricto, sino mera agregación, con lo cual las situaciones se banalizan al ser presentadas como fotos en un álbum, sin verdadero orden de relaciones. Unido a esta manera de enfocar las cosas, va un obligado manejo superficial de los temas, igualmente tratados en pinceladas rápidas, alusivas y puramente factuales. Se impone entonces una actuación plana, casi robotizada, que en *Camila* no se da en el veterano Héctor Alterio, pero que sí está perfectamente ajustada al canon en los dos protagonistas, Imanol Arias y Susú Pecararo. En este punto debe advertirse, para tranquilidad de los lectores, que a pesar de su nombre tan inequívocamente de transvestista profesional, Susú Pecararo es en realidad una legítima mujer, de sexo absolutamente certificado en rigurosas condiciones de laboratorio. Aunque la escasez de trabajadores calificados en el Cono Sur la haya forzado a represen-

Pelotón: un puesto en el limbo para Oliver Stone.





EL FONDO DE FOMENTO CINEMATOGRAFICO es una asociación civil sin fines de lucro de carácter mixto: público, privado y laboral. Sus Estatutos diseñan un organismo democrático y participativo:

— está integrado por todos los sectores organizados que coadyuvan en la realización, difusión y divulgación del cine nacional, así como por las instituciones gubernamentales destinadas al control y a la promoción de la actividad:

— la Asamblea General de sus miembros es la máxima autoridad;

— el Directorio, integrado por un Presidente y por lo menos ocho Directores, es la unidad encargada de su administración:

— las decisiones fundamentales acerca del fomento cinematográfico son potestad de las Comisiones —de Estudio de Créditos, de Calificación para el Incentivo, de Premios a la Calidad y de Organismos Culturales— integradas por representantes de los organismos miembros del Fondo, los cuales los designan directamente, para que cumplan sus funciones por un año sin poder ser nombrados en forma consecutiva para una misma Comisión ni pertenecer simultáneamente a más de una Comisión.

FONDO DE FOMENTO CINEMATOGRAFICO

Av. Francisco de Miranda, Edif. Torre La Primera, Piso 15, Chacao, Aptdo. Postal 61600, Caracas 1060
Télex 29457 FONCI-VC - Télex. 31.43.55 - 31.13.10 - 31.09.64 - 31.53.18

tar una jovencita a punta de maquillaje, a pesar de que el espectro de los cuarenta la ronda ominosamente desde hace rato.

Camila, por todo lo anterior, es un impecable espécimen de cine latinoamericano actual. Roza, con infinito pudor, asuntos tan explosivos como la libertad de expresión, la dominación ejercida sobre la mujer, la alienación religiosa, la represión sexual y la razón de Estado; sin ocuparse en verdad de ninguno de ellos, gracias a su concepción telenovélica. Si por casualidad los organismos que se encargan de esas cosas, tuvieran el temor de declarar desierto el puesto de mejor película venezolana de este año, deben desechar esos temores y seleccionar a **Camila**. Es tan venezolana como cualquier film de Román Chalbaud, incluso por la pésima calidad de la banda sonora. No hay duda: la patria es América.

Pedro José Martínez

CAMILA. Argentina/España, 1984. Dir.: MARIA LUISA BEMBERG. Prod.: Angel Baldo, Héctor Gallardo, Edecio Imbert; Paco Molero (asoc.); Lita Stantic (ejec.); Marta Parga, Clara Zappettini; para GEA Cinematográfica/Impala. Guión: M. L. Bemberg, Beda Docampo Feijoo, Juan Bautista Stagnaro. Fot.: Fernando Arribas. Mont.: Luis César D'Angiolillo. Dir. art.: Miguel Rodríguez; Esmeralda Almonacid (escen.). Ef. esp.: Alex Mathews. Mús.: Luis María Serra. Trajes: Graciela Galán. Maq.: Oscar Mulet. Son.: Jorge Stravropoulos. Int.: Susú Pecoraro, Imanol Arias, Héctor Alterio, Elena Tasisto, Carlos Muñoz, Héctor Pellegrini, Claudio Gallardo, Boris Rubaja, Mona Maris, Lelio Inocenci, Juan Leyrado, Cecilio Madanes, Alberto Busaid, Lidia Catalano, Zelman Gurñol, Jorge Hacker, Carlos Marchi, Roxana Berco, Alejandra Colunga, Alejandro Marcial, Oscar Núñez, Jorge Ochoa, Fernando Iglesias.

EL AMOR BRUJO

Hace aproximadamente cuatro años yo comenzaba a interesarme seriamente en el cine. Por esa época, recuerdo, comencé a ir regularmente a la Cinemateca Nacional en busca de aquello que, lamentablemente, no me ofrecía la cartelera comercial (y eso que hace cuatro años la cartelera comercial era un poco mejor de lo que es ahora, que no tiene nada, o casi nada, que ofrecer al espectador que odia a los Rambo y a Rockies, Chuck Norris, Clint Eastwood y compañía). En Febrero de 1983 la Cinemateca presentó un ciclo de Carlos Saura que comprendía películas tan importantes como *La caza* (a la cual, por cierto, le faltaba el último rollo, el que contenía la resolución de los conflictos, lo cual nos obligó —a mí y mi amigo también cinéfilo— a permanecer en suspenso hasta que la película fue exhibida en el cine La Pirámide algún tiempo después, no recuerdo exactamente cuándo), *Cria cuervos*, *La prima Angélica*, *Ana y los lobos*, *Peppermint frappé* y *Elisa vida mía*. Debo confesar que salía del cine en un estado de euforia total, enloquecida por lo que acababa de ver, atrapada por esa magia indefinible contenida en las películas, magia que nos exaltaba —de nuevo: a mí y a mi amigo, Antonio Giner— y nos hacía admirar (admirar verdaderamente) lo que habíamos visto. Desde entonces decidí que me dedicaría al cine fuera lo que fuese, aunque, debo confesarlo, todavía no estaba nada segura de lo que era el cine, de lo que significaba —incluso

para mí—, de las opciones que debería escoger llegado el momento —la crítica o la realización—, en fin, me encontraba en el típico estado de confusión e ignorancia adolescente por el cual todos, sin excepción, hemos pasado.

De manera que, a partir de entonces, continué yendo al cine, sobre todo a la Cinemateca, regularmente, y segura de que ya había escogido aquello a lo cual me dedicaría por el resto de mi vida.

Todavía voy al cine regularmente, todavía estoy segura de que el cine es lo que más me interesa en el mundo y, aunque ya tomé la decisión sobre la forma como me dedicaré al cine —a través de la crítica— habiendo tenido la oportunidad de volver a ver casi todas las películas que vi en Febrero de 1983, siento esa magia que tienen las películas de Saura (al menos las que vi entonces) y me gustan muchísimo.

El año pasado, luego de leer el libro "Carlos Saura" de Enrique Brasó (no recuerdo la editorial) se me ocurrió dividir la obra de Saura en tres periodos que serían básicamente los siguientes:

1. Un período naturalista que comprendería películas como *Los golfos* (1959), *Llanto por un bandido* (1963) y *La caza* (1965), películas donde lo "real objetivo" ejerce un extenso dominio a lo largo de toda la cadena filmica o bien, como en el caso de *La caza*, es presentado bien separadamente de lo "onírico subjetivo", el cual, en las otras dos películas, está excluido de plano. En *La caza*, para mí la película más importante de este período, se produce el encuentro de Saura con su productor de siempre, al que ahora pare-

ce haber abandonado (no se sabe muy bien quien abandona a quien) por Emiliano Piedra. El encuentro con Querejeta da a Saura un equipo bien ensamblado con el que trabajará en muchas de sus películas posteriores (Luis Cuadrado como director de fotografía, Teodoro Escamilla en la cámara, Pablo G. del Amo en el montaje, Luis de Pablo en la música, etc.).

2. Un período "realista-surrealista" (no olvidemos que el surrealismo es el verdadero realismo por aquello de que completa el ámbito de lo real, circunscrito antes de su aparición en el universo de las vanguardias a lo estrictamente consciente, con los contenidos y formas provenientes del inconsciente humano) donde encontramos películas como *Peppermint frappé* (1967), *Stress* es tres tres (1968), *La madriguera* (1969), *El jardín de las delicias* (1970), *Ana y los lobos* (1972), *La prima Angélica* (1973), *Cria cuervos* (1975), *Elisa vida mía* (1976), *Los ojos vendados* (1978) y *Mamá cumple 100 años* (1979). Este período se inicia con un homenaje a Luis Buñuel y, de hecho, podemos admitir una cierta influencia de éste en las demás películas. *Peppermint frappé*, con su confusión entre las esferas de lo real y lo imaginario, lo literal y lo aparente, lo realista y lo onírico, marca la tendencia que seguirá, con mayor o menor fortuna, este período del cual pienso que la mejor película es *Elisa vida mía* (me han dicho que *Los ojos vendados* es mejor pero no la he visto). Por cierto, Enrique Brasó dice que Geraldine Chaplin juega un importantísimo papel en lo que a la tendencia del período se refiere y yo estoy muy de acuer-

do con él. Si no, fíjense en lo que ocurre cuando se separan, Saura entra en otra onda que, para mí, es infinitamente menos interesante. Pero de eso hablaré un poco más adelante.

3. Un período que se define por su eclecticismo, en el cual encontramos vestigios del primer período — **Depriša**, **deprisa** tiene muchos puntos en común con **Los golfos** —, un intento de exploración del universo latinoamericano que termina siendo una especie de "conozca México con Isabelle Adjani y Hanna Schygulla" y que resultó bastante fallido — **Antonietta** — y, finalmente, lo mejor de este período que, aunque me gusta menos que el anterior, hay que reconocer que es interesante, al menos en lo que a **Bodas de sangre** y **Carmen** se refiere. **Bodas de sangre** podría definirse como la filmación en el más puro estilo clasicista (basta recordar el uso de la luz que plantea Teodoro Escamilla y la sobriedad en la elección de planos y en el montaje) de una puesta en escena no cinematográfica y **Carmen**, por su parte, podría definirse como el intento — fallido por la falta de buenos actores que se hace más notable por la presencia de excelentes bailarines — de colocar en un mismo plano de realidad a la ficción y a la danza junto con lo que podría llamarse la "realidad objetiva".

Es en este período donde se ubica **El amor brujo**, por su obsesión por la danza como tema, por el tratamiento "clasicista", por el hecho de que la puesta en escena es algo que no pertenece al director sino al coreógrafo, en los tres casos el maravilloso Antonio Gades, creador por sobre todas las cosas, excelente bailarín pero muy mal actor, cosa que sucede también con sus bailarinas Cristina Hoyos y Laura del Sol.

La película, bastante aburrida y oscura por lo demás, es esencialmente neutra con respecto a la puesta en escena, es decir que el registro de imágenes no modifica en lo más mínimo la información proveniente de la puesta en escena, cosa que estaba muy bien en **Bodas de sangre**, porque ésta se presenta abiertamente como danza filmada, pero que en **El amor brujo** resulta particularmente repelente porque en este caso sí se pretende que el resultado sea una película con todas las de la ley, cosa que, por supuesto, no se logra.

Por otra parte, **El amor brujo** carece de esa magia sauriana a la que me referí en la primera parte de esta nota. La fantasmagórica y pretendidamente mágica historia se queda en el plano de lo literal y no trasciende, no crea las condiciones para que de ella deriven varios niveles de lectura, característica presente en todo el segundo período de la obra de Saura. Los personajes bailan, van y vienen, y al espectador realmente no le importa lo que hacen, la danza estorba en el desarrollo de las acciones, las entorpece, las retarda.

Evidentemente, a Saura se le acabaron las pilas cuando se separó de Geraldine Chaplin, perdió su magia, su parte oscura y definitivamente interesante. Ahora es un realizador muy correcto y hasta coherente (cosa que también fue en el pasado, lo que quiero decir es que **ahora** sólo es eso), un director que hace películas que ya no llevan más su sello personal. Ha muerto Carlos Saura, viva Antonio Gades. Esa parece ser la consigna.

Maria Gabriela Colmenares

EL AMOR BRUJO. España, 1986. Dir.: CARLOS SAURA. Prod.: Emiliano Otegui (ger.) para Emiliano Piedra. Guion: Carlos Saura, Antonio Gades. Fot.: Teo Escamilla. Mont.: Pedro del Rey. Dir. art.: Gerardo Vera. Ef. esp.: Basilio Cortijo. Mús.: Manuel De Falla. Libreto: Martínez Sierra. Ejec. mus.: Orquesta Nacional de España dirigida por Jesús López Cobos; Rocio Jurado (canciones). Coreogr.: C. Saura, A. Gades. Trajes: Gerardo Vera. Maq.: Romana González. Son.: Manuel Cora y José Vinader (regrab); Luis Castro (ef.). Int.: Antonio Gades, Cristina Hoyos, Laura del Sol, Juan Antonio Jiménez, Emma Pénella, La Polaca, Gómez de Jerez, Enrique Ortega, Diego Pantoja, Giovanna, Candy Román, Manolo Sevilla, Antonio Solera, Manuel Rodríguez, Juan Manuel Roldán, José Luis Luna, Juan Alba, Antonio Quintana, José Antonio Betinéz, Carmen Villa, Rocio Navarrete, María Fernanda, Stella Arauzo, Yolanda y María José Gaviño, Blanca Navarro, Inma Aadanéz, Esperanza Galán, Manuela Ortega, Aurora Losada, Selina Amador, Carolina, Esperanza y Margarita Becerra, Victoria Bonis, Sonia Cámara, Soledad Capa, María Jesús Carbajosa, Nuria Castejón, Chari Castro, María Celsa, Silvia de la Rosa, Esperanza de la Torre, Juana González, Angela Granados, Julia Guzmán, Amparo y Carmen Heredia, Irene Karpow, Manuela Lago, Adoración López, Elena Llauradó, Encarnación Mayo, Paloma Moraleda, Maribel Moreno, Ritama Muñoz, Lola Núñez, Isabel Olivide, Carmen Osado, María Jesús Pages, Manoli Ruiz, Raquel Terrados, Ricardo Castro, Luis Fernando, Alberto López, Diego Llori, Fernando Romero, Antonio Reyes, Rafael Torres, Carlos Vilán, Fernando Villalobos, José María Castro, David de la Rosa, Debora Díaz, Susana Sánchez, Raquel Alarcón, Sara Morales, Enrique Pantoja.

PEGGY SUE, SU PASADO LA ESPERA

Como ocurre con toda corriente artística, en el cine también encontramos etiquetas. Podemos hablar de cine intimista y de cine de acción; solemos referirnos al cine de masas y al de élites con sus respectivas tendencias y estilos; existe el cine social y el cine alienante; aparecen los defensores del marxismo y hay también quienes no atacan al capitalismo; pero existen, sobre todo, dos claras direcciones en las que se mueve el arte cinematográfico: lo artístico y lo comercial. Como cine de arte entendemos y aceptamos la obra de Fellini, Antonioni o Bergman — autores, en la mayoría de los casos, europeos —. Otros directores, algo más populares en nuestro país, también se incluyen en el listado: Carlos Saura y Woody Allen, por ejemplo. En el otro renglón —el de lo comercial—, encontramos a todos los autores anónimos que nos bombardean con sus comedias "juveniles", por supuesto a Silvester Stallone y, sin ser directores, a las contundentes humanidades de Schwarzenegger y Chuck Norris. Al desprestigiado Francis Coppola, le ha tocado formar parte de este grupo. Se le ha tilado de comercial y espectacular en los tonos más peyorativos que existen en la gama del desprecio humano y, no contentos con eso, le han colgado la terrible etiqueta de reaccionario. Sin embargo, Coppola nos ha entregado cinco obras absolutamente respetables: **La conversación**, calificada de imprescindible para el conocimiento de este autor; **El padrino I** y **El padrino II**, un díptico apasionado y terrible de una época oscuramente popular, dos films donde los malos, mientras más malos, más adorables son; luego, nos sorprendió con **Apocalypse Now**, una visión angustiada y angustiada de la guerra de Vietnam, una obra sobre el infierno que parece filmada justo en el infierno y, recientemente, nos deleitó con ese homenaje al cine, pleno de momentos gratos para el espectador, denominado **One from the heart**, haciendo de la noche un acto de alegría en compañía de Nastassia Kinski, Harry Dean



El amor brujo: bailan, van y vienen.

Stanton, Tery Garr y Raul Julia. En fin, cada una de estas producciones tenía dos factores en común con las demás: su encanto puramente cinematográfico y su espectacularidad en el mejor sentido de la palabra —¿o es que el cine no es, también, espectáculo?—. Sin embargo, repentinamente, Francis Ford Coppola —ahora Francis Coppola a secas— nos entrega esta **Peggy Sue got married**, una película carente de todos los elementos anteriormente mencionados. Para algunos, la carencia de espectacularidad puede ser síntoma de madurez. Pero éste no es el caso cuando esa ausencia va acompañada de otra: la falta de maestría o de audacia cinematográfica. En conclusión: por primera vez, nos encontramos con el film comercial de Francis Coppola. Sin duda nuestro autor nos tenía acostumbrados a su continua inversión desmesurada; a la realización de películas con un presupuesto tal que, con el costo de una de ellas, podríamos financiar toda la producción cinematográfica nacional y costear gran parte de la famosa deuda externa. Pero Coppola parece estar cansado de estos riesgos —tal vez un día no logre recuperarse la inversión— y se lanzó con algo sobre seguro: colocarle su nombre a una película de bajísimo costo. Bueno, está bien. El error estriba en la falta de esmero. Esos guiones bien pensados de principio a fin, esos movimientos de cámara llenos de audacia, esos personajes perdidos en su propia degradación o en su irrefrenable ambición han desaparecido. Francis Coppola, partiendo de un lugar común —lo que podría resultar audaz, en principio—, termina creando una comedia ligera sobre la nostalgia. Peggy Sue, ama de casa convencida, atraviesa una crisis existencial: está en pleno trámite de divorcio. Tan profundo es su trauma que sólo desea una cosa: volver al pasado con la experiencia del presente para no cometer los mismos errores. Pues bien, parte de esta ambición se cumple: logra volver al pasado y así descubrimos que siempre fue una de esas típicas mujercitas tonas a las que nos tienen acostumbrados cierto tipo de cine y cierto tipo de concursos ¿de belleza? Peggy Sue vuelve al pasado, a sus típicos padres abu-

rridos, al típico estudiante empollón que recibirá su apoyo y que, gracias a ella, alcanzará la gloria y, por supuesto, regresará al apuesto atleta del curso quien nuevamente la dejará en estado —porque simplemente la deja en estado— y otra vez se hará realidad la máxima alegría de coronar su barriga con el matrimonio y así descubrir que ella, la protagonista, es mujer de un sólo hombre. Todo esto mediante un recurso más cercano a cualquier **Vida después de la vida** que a la menos trascendente de todas las películas que se precien de serias. Esta sinopsis basta. El discurso se torna banal sin mucha dificultad a causa de un guión débil, con justificaciones poco convincentes y personajes cliché. Pero no es sólo esto lo que atenta contra la película. Lo peor, lo más grave es la aparente falta de interés que muestra el director por lucirse en su papel. La puesta en escena es solamente aceptable, no hay un detalle que nos conmueva o nos atraiga demasiado y en cuanto a dirección técnica, la cámara resulta pasiva si la comparamos con cualquiera de sus films anteriores: no se mezcla, no se involucra con nada ni con nadie y si sólo los últimos veinte minutos de película resultan aburridos —desde la edulcorada aparición de los abuelos hasta el increíble y torpe final—, es porque cuenta con un montaje ágil, algunos chistes que resultan graciosos mientras no se ha abusado de ellos y la excelente actuación de Kathleen Turner —polifacética, esplendorosa, madura—. Lo demás no pasa de ser la locura —ahora en decadencia—, que se inició con aquella encantadora **One from the heart**. En pocas palabras, vamos a obviar este trabajo de Coppola; considerémoslo como un triste trabajo de encargo —que al fin y al cabo hasta nuestros realizadores, no tan industrializados, también aceptan de vez en vez—, y pensemos en el otro Coppola: uno de los pocos autores norteamericanos que es capaz de combinar sobriedad y espectacularidad en aras de un cine serio y de un arte trascendente. En fin: Francis Ford: tu pasado también te espera.

Ricardo Azuaga

PEGGY SUE GOT MARRIED. Estados Unidos, 1986. Dir.: FRANCIS FORD COPPOLA. Int. Kathleen Turner, Nicolas Cage, Barry Miller, Catherine Hicks, Joan Allen, Kevin J. O'Connor, Jim Carrey, Lisa J. Persky, Lucinda Jenney, Wil Shrier, Barbara Harris, Don Murray, Sofia Coppola, Maureen O'Sullivan, Leon Ames, Randy Bourne, Helen Hunt, Don Stark, Marshall Crenshaw and Band, Ken Grantham, Gimes Taylor, Sigrid Wurschmidt, Glen Withrow, Harry Basil, John Carradine, Sacha Parker, Vivien Struass, Morgan Upton, D. Lewis Leibovich. (El resto de la información se publicará en el próximo número).

EL COLOR DEL DINERO

Las derivaciones de *El color del dinero* se mezclan para hacer de esta película un verdadero platillo para gastronómicos. Adaptación de la novela homónima de Walter S. Tevis, retoma veinticinco años después al protagonista —Paul Newman— de la película de Robert Rossen *El audaz* (*The Hustler*, 1961) que adaptaba a su vez otra novela del mismo Tevis, de la cual "El color del dinero" es la continuación a la manera de "Veinte años después" con respecto a "Los tres mosqueteros". Situación ideal para aderezar una golosina de la nostalgia, del rebote de citas, de la estilización. Afortunadamente, Scorsese no es Peter Bogdanovich, o por lo menos sus muy personales experiencias con la nostalgia —negándola, en *New York, New York* (1977), mediante un desplazamiento desmitizador, y en *Toro salvaje* (*Raging bull*, 1980) mediante la sociologización del caso personal— parecen haber concluido.

En efecto, si hay algo que impresiona en *El color del dinero* es la fuerza del presente. En el cine norteamericano actual, el presente tiene en general dos caras: la de la pretensión historiográfica precoz y la de la cotidianidad de la clase media. El resto es devorado por las atroces fabulaciones de la violencia física como valor moral, y por un repertorio pasablemente sutil de futurología.

El color del dinero, en su modestia argumental que —aquí sí puede haber nostalgia— nos recuerda un cine norteamericano del pasado, dignamente novelesco, nos sitúa en el presente tal como lo percibimos en la experiencia real: en la coexistencia de las generaciones, que a cada una recuerda lo que fue o espanta con lo que será, y a cada una enfrenta a la decisión cotidiana de vivir. No se replantea aquí el terrorista lugar común de la ideología "occidental" denominado *generation split*, brecha generacional. Al contrario, los conflictos que se suceden en la película son resultantes de dos coordenadas no "ideológicas": una, la trazada sobre los distintos tipos de poder de cada generación, y la otra, sobre la necesidad que ambas tienen de vivir y por tanto de optar.

Polaridad y analogía caracterizan así las relaciones entre los dos protagonistas: "Fast" Eddie Felson, cincuentón, ha abandonado la mesa de billar veinte años antes (por la película anterior podríamos saber por qué) y gana buen dinero con el comercio de licores y la "gerencia" de jugadores jóvenes; Vincent Lauria (Tom Cruise), joven prodigio como lo fue una vez Eddie, es vendedor en una tienda de juguetes y las pequeñas sumas que gana jugando no son para él sino la prueba de su excelencia, la forma que adquiere su triunfo lúdico, el remate de un goce más vanidoso que ingenuo. El encuentro de estos dos personajes desencade-

na en ambos un proceso que culmina en una elección existencial, tal como puede sospecharse desde el comienzo. Pero la sutileza con la cual está llevada la anécdota nos conduce a otra región, que responde más bien a la relación entre ambiente e interioridad. Lo propiamente cinematográfico, y por tanto lo propiamente significativo, de *El color del dinero*, no es lo que se desprende directamente de la anécdota, en el fondo bastante pobre, bastante banal, que lamentablemente podría resumirse en la ambigua identificación padre-hijo, odio-amor y rivalidad fundamental.

No queremos decir que tales cosas no estén en la película, y sin duda el encuentro de los dos personajes es el detonante de todo el proceso. Pero desde un primer momento la cámara se adueña de otro orden de relaciones, creando con una movilidad suave los espacios entre personas y cosas, que evidencian constantemente su separación y oposición, y al mismo tiempo ponen a actuar lo que esos espacios contienen —cualidad del aire y de la luz, personajes anónimos de intensa concreción, singular resalte sensual de los objetos— determinando otros vínculos, más urgentes y más profundos. En cambio, el montaje es expedito, las angulaciones seguras y altamente significativas (piénsese, por ejemplo, en el plano general desde arriba cuando Eddie se oculta en la galería de un salón de billar para que Vincent pueda ser agredido, con la cámara situada más arriba y lateral con respecto al primero: rechazando la toma subjetiva y desplazando a Eddie del eje de la toma se descarta la identificación y se obtiene una percepción mucho más profunda de su astucia, seguridad y consistencia humana); los primeros planos son tan escasos como impacientes: los vasos, el dinero, las bolas de billar y, naturalmente, Eddie. Porque en realidad se trata solamente de la historia de Eddie. A nadie puede importarle verdaderamente lo que le ocurra a Vincent, un habilísimo Tom Cruise cuya natural antipatía (acaso gracias a *Top Gun*) casa a la perfección con el virtuosismo exhibicionista del personaje y del actor, relegándolo no sin intención al papel de un tonto comedor de hamburguesas, cuyos sentimientos no logran conmovernos jamás. Al máximo, experimentamos la tierna y genérica piedad que inspiran normalmente los cachorros, humanos o no. El mayor peso concedido al personaje de Carmen, la pequeña granuja que lo acompaña, no proviene de algún valor individual sino, a pesar de la excelencia de su construcción, de su consonancia —negativa— con el mundo y la experiencia de Eddie.

Es un Paul Newman prácticamente perfecto quien consigna un personaje definible como el modelo del posible triunfo de la que, en una época en la cual las edades están rodeadas de tantos tabúes, acostumbramos llamar madurez. (Todavía hace un siglo, a una persona de cincuenta años se le llamaba llanamente vieja, pero al convertirse este adjetivo en un insulto, ha sido necesario recurrir a los eufemismos). Hábil, impaciente, sustancial, absolutamente vivo, hasta los momentos de duda, ternura, desilusión o desconcierto de Eddie Felson entrañan fuerza: algo de la terca soberbia del actor contribuye seguramente a este resultado. Lo cierto es que en su interpretación, la novela de Tevis —reivindicando la vitalidad y creatividad del viejo— y la

constante de Scorsese —la valorización de lo que es común considerar como la "misericordia" humana— coinciden admirablemente. Campeón del billar como John Wayne lo fue de los puños y la pistola, "Fast" Eddie Felson comparte con él esa fuerza terca, pero se coloca a años-luz de la heroicidad y la santidad puritanas. Equivocarse, trapear y no exigir sino a sí mismo, en busca de su propio sentido como individuo en la pasión de la acción en lugar que en la del "bien", refieren toda la escala de valores morales a otro fundamento que acaso, pedestremente, podríamos definir como el bien de la propia vida que, siendo único y finito, no podemos desperdiciar.

Como con *New York, New York*, con *El color del dinero* Scorsese parece calcar las huellas de los más populares mitos del cine norteamericano, pero en efecto los niega. No los ataca mediante la sátira o la inversión cruel, sino confirmando de cierta manera las raíces que efectivamente tienen en la realidad y sustituyendo la pretensión épica por las dimensiones humanas, pequeñas, gozosas y tristes, y mucho más profundas.

Ambretta Marrosu

THE COLOR OF MONEY. Estados Unidos, 1986. Dir.: MARTIN SCORSESE. Prodd.: Irving Axelrad, Barbara De Fina / Touchstone. Guion: Richard Price de la nov. de Walter Tevis. Fot.: Michael Ballhaus. Mont.: Thelma Schoonmaker. Mús.: Robbie Robertson. Dis. prod.: Boris Leven. Int.: Paul Newman, Tom Cruise, Mary Elizabeth Mastrantonio, Helen Shaver.

DESPUES DE HORA

¿Qué venezolano habrá visto *Who's that knocking at my door* (1969), *Street scenes* (1970), *Boxcar Bertha* (1972), *The last waltz* (1978) o *The king of comedy* (1982)? Y ¿cuántos recordarán, de *Mean streets* (1973) en adelante, las películas de Scorsese que ciertos actores bien lanzados al mercado y otras incógnitas han permitido que se programaran en nuestros cines? Preguntas vanas, para sociólogos de campo. Menos difícil es entender que, en la estela de *El color del dinero* (irrechazable: con nominaciones al Oscar y Paul Newman y el novel "Top" Cruise de protagonistas), se haya coaleado esta tan poco alineada *Después de hora*. Bienvenida, pues, porque Scorsese es sin duda uno de los pocos cineastas norteamericanos actuales realmente importantes.

Si es verdad que el tema genérico de "un día en la vida" ha sido recurrente tanto en la literatura como en el cine, el esquema clásico nos presenta un personaje conformista, prisionero de situaciones sociales monótonas y mezquinas, quien accidentalmente vive un encuentro o un evento extraordinario, experimenta la pasión o el heroísmo, para luego reincorporarse a su pequeño mundo, secretamente enriquecido o vuelto tristemente consciente de su poquedad y de la pérdida de cuanto conforma la verdadera vida. En principio, Paul Hackett, operador de computadoras, es exactamente ese personaje. Sin embargo, algo muy preciso invierte aquí los valores en juego, hasta el punto que surge la sospecha de que se esté planteando, simple y llanamente, la defensa del orden y la honestidad pequeño-burguesas.

Bach y Mozart acompañan las hermosas evoluciones (centrífugas en el primer caso, centrípetas en el segundo) de la cámara scorsesiana, a la luz plena, agradable, pareja y artificial de la enorme y moderna oficina donde Paul y su máquina disponen de dos metros cuadrados. En la secuencia inicial, para seguir la mirada extraviada de Paul notando los patéticos detalles de cada minúsculo ámbito individual: decoraciones kitsch, flores escuálidas, retratos familiares, manos decrepitas y aun cuidadosamente esmalradas. En la secuencia final, mostrando el ordenado desierto de la hora temprana, con los últimos toques del personal encargado de la limpieza, la llegada de los primeros empleados —ambos tipos, simples entelequias que la cámara mira apenas, de soslayo— y Paul, recuperada en su silla acostumbra la gentil tranquilidad que lo caracteriza y que triunfa sobre su traje maltratado, el pelo alborotado y la barba crecida, enciende con un toque imperceptible su computadora, que ilumina por encanto, transmitiendo una inmensa y afectuosa paz, su pristino mensaje: "Good morning, Paul".

La estructura singularmente enmarcada contenida entre estas dos secuencias, se erige sobre un principio simple: Paul establece contacto con un ser humano y entra confiadamente en su ámbito, luego la situación se hace peligrosa y Paul tiene que huir. Pero su paso de un encuentro a otro es, directa o indirectamente, un reencuentro continuo, haciendo que las aceleraciones de la acción sean cada vez más frecuentes, rápidas y entrecortadas, de manera que cada nueva situación "tranquila" contiene un Paul más angustiado y sobresaltado. La magistral secuencia que introduce a su viaje pesadilla es el modelo-resumen del resto del relato: Paul hace su relax después del trabajo en una cafetería pulcra, bien iluminada, semidesierta. Consume algo mientras lee un libro de Henry Miller. Entabla conversación con Marcy, obtiene su teléfono con mucha precaución, deja que se vaya, medita halagado y tímidamente optimista y decide llamarla, recibe precisas instrucciones sobre su dirección en SoHo y toma un taxi, confiado, para dirigirse a lo que a todas luces es una modesta, agradable aventura. Montarse en el taxi y precipitar en un mundo de violencia, desajustes y desastrosos no es una sola cosa. El movimiento acelerado de la cámara en las tomas exteriores se alterna al movimiento normal al interior del carro, donde sin embargo las sacudidas, el viento, la imposibilidad de comunicar con el taxista, la pérdida de los veinte dólares, unifican la turbulencia de la acción llevándola al borde de la demencia. Pero la escena de la cafetería contenía claros signos premonitores: los mismos que, en sus numerosas variantes destinadas a que Paul caiga regularmente, una y otra vez, desde la "normalidad" al desastre, desplazan ligeramente lo cotidiano, lógico y legible, a una zona de extrañeza y de decisión. Marcy comenta Henry Miller al estilo corrientemente agresivo de la bohemia contemporánea, pero además su expresión es singularmente incalificable, su volubilidad misteriosa y su falta de humor, cuando alude al cajero ejecutando diferentes posturas de ballet, estólida. Si Paul sigue indefectiblemente su sana lógica y buena educación, lo hace a costa de reprimir y desvalorizar sus aprensiones. Toda la película podría



El desajuste en el desajuste: Después de hora.

interpretarse, en parte, como una dramatización del stress urbano contemporáneo: ideología racional frente a realidad irracional.

No obstante, la fábula fundamental, por encima de las innumerables indicaciones sociopsicológicas que contiene el film, sigue siendo la de "un día en la vida". Y la limitación, la respetabilidad, la medianía cultural, la inquebrantable confianza de Paul en el sistema de valores de una supuesta sociedad amplia, organizada y autosatisfecha, no resultan objeto de burla o de ironía: la adhesión de la obra a su protagonista es inequívoca, el humor que lo tiene es compasivo, afectuoso, a pesar de que en el fondo el mundo que lo va aterrizando no es realmente terrible, en él no ocurre nada grave, el mismo suicidio de Marcy tiene una extraña intrascendencia, y Paul podría resultar una figura paranoica, mezquina y medrosa. Pero no, la mirada cinematográfica nos confirma que ese mundo es demente, enfermo, idiota, degenerado y cerrado a toda comunicación humana. La particularidad reside en que Scorsese enfoca, con mucha precisión y ensañamiento, un mundo localizado topográficamente y sociológicamente, un mundo bohemio, destastado y punketo, donde se ubica una sub-ideología compuesta por los deshechos de las grandes ideas libertarias y creadoras del siglo, desvirtuadas hasta el *nonsense*; un mundo poblado de aberraciones sexuales vividas con la misma rutina e indiferencia que reina en el otro mundo, el mundo ordenado, laborioso y confortable de los cueros blancos. La castración, graciosamente sintetizada en el graffiti de un baño, aunque aluda en primer grado a la amenaza que percibe constantemente Paul, parece resumir el fracaso de toda una intelectualidad, a la cual Scorsese mismo pertenece.

De este modo, el supuesto conformista se convierte en un intruso y un rebelde, un desajustado a su vez, sumergido en otro "orden", indiscutible pero igualmente rígido y absurdo que aquél de donde viene. *After hours* es una comedia ambigua, pero sobre todo es tremendamente amarga. El cariñoso saludo tecnológico del final no es una proposición sino una parado-

ja: la fraternidad ha muerto, la soledad es insalvable. Sentimiento legítimo, frente al vacío ético de la civilización dominante.

Ambretta Marrozu

AFTER HOURS. Estados Unidos, 1985. Dir. MARTIN SCORSESE. Prod.: Amy Robinson, Griffin Dunne, Robert F. Colesberry; Deborah Schindler (asoc.); Nellie Nugiel (ejec); por Double Paly por Geffen Co. Guión: Joseph Minion. Fot.: Michael Ballhaus. Mont.: Thelma Schoonmaker. Dis. prod.: Jeffrey Townsend. Dir. art.: Stephen J. Lineweaver. Mús.: Howard Shore; Thomas Drescher (mont.); "Sinfonía en D Mayor" de W. A. Mozart y "Overture No 3 en D" de J. S. Bach (extractos). Trajes: Rita Ryack. Maq.: Valli. Tit.: Dan Perri. Son.: Skip Lievsay (superv. y mont.). Int.: Griffin Dunne, Rosanna Arquette, Verna Bloom, Thomas Chong, Cheech Marin, Linda Fiorentino, Teri Garr, John Heard, Catherin O'Hara, Dick Miller, Will Patton, Robert Plunket, Bronson Pinchot, Rocco Sisto, Larry Block, Victor Argo, Murray Moston, John P. Codiglia, Clarke Evans, Victor Bumbalo, Bill Elverman, Joel Jason, Rand Carr, Clarence Felder, Henry Baker, Margo Winkler, Victor Magnotta, Robin Johnson, Stephen J. Lim, Frank Aquilino, Marce Catalano, Paula Rafto, Rockets Redglare.

TERCIOPELO AZUL

Cuando Alfonso Molina publicó en su columna regular de El Nacional una nota correspondiente al film de David Lynch, *Terciopelo azul*, comentó que dicho film estaba dividiendo el gusto de los espectadores en dos bandos: los que la adoraban y los que tendían a detestarla, suscitando una polémica en Estados Unidos que de alguna manera se estaba repitiendo en nuestros lares. Y ello es fácilmente predecible luego de haber visto la película. En mi experiencia personal, me he encontrado discutiendo fervorosamente las distintas apreciaciones que se suscitan a favor y en contra cada vez que el film sale a colación.

Las apreciaciones (de toda obra de valor...) suelen ser producto de la interpretación/asimilación que hace el espectador de los hechos narrados por la imagen; o dicho de otra manera, se trata de un proceso que involucra no sólo nuestra capacidad intelectual y el

adecuado raciocinio, sino además nuestro universo corporal/visceral: piel, músculos, corazón, intestinos, glúteos, amígdalas... En fin, entrañas en directa conexión con el sapiente cerebro. Pero no todos los filmes poseen la cualidad de generar una conmoción orgánica que afecte ambos parámetros con lógica y pasión. Ni todos los filmes que poseen esa cualidad están en el deber de ser asimilados por todo el mundo... en la misma manera. (Bergman es genial, pero su público es selecto y evidentemente menos numeroso que el de los Rockies, de Stallone o de nuestros Colt Comandos). Si al ver *Terciopelo azul* usted pudo captar via visceros-intelectual, la armoniosa conjunción de una elaborada cinematografía y la angustiante ficción que representaba, seguramente usted está incluido entre los fervorosos admiradores del film y su creador. Si en cambio la información pasó directamente a su materia gris, a usted le pudo haber parecido cualquier cosa, y de gustarle mejor ni hablar.

Terciopelo azul parece dejar establecida su cualidad de ficción en el gesto repetido de las imágenes iniciales y finales, con la figura del bombero que nos saluda e introduce y nos despidе y extrae, respectivamente, de la ficción. Ese mundo de ficción que construye especialmente para sí misma, si bien lógicamente encuentra parámetros en la realidad conocida y cotidiana, no pretende ser un film realista; más bien su búsqueda es la recreación de cierto aspecto del mundo a través del manejo de una serie de polaridades presentes en él.

Por ejemplo, una de las vertientes desarrolladas en el film es la del mundo aparente —aparentemente real, ideal, aparentemente calmo, bueno— regido por la convención, la moral aprobada de buenos sentimientos y buenas costumbres, la trascendencia del tedio establecido— La otra corresponde a la del mundo no aparente, un submundo camuflado, no visible, convulsionado y morboso, regido por la perversión de las normas.

La recreación de estos ámbitos contrastantes resulta adecuada a la forma del *thriller* policial porque permite convocar la dualidad de lo oscuro del mundo criminal y la presupuesta claridad de la ley y el orden que lo combate, siendo ambos absolutamente complementarios e interdependientes. Sin embargo, en *Terciopelo azul* no se trata de la oposición del bien y del mal, ni de la ley o la justicia. Se trata más bien de la paradoja de lo real, el conflicto entre lo engañoso de lo verosímil y lo inverosímil de lo desconocido: toda la primera parte (hasta el momento en que la cámara penetra en la oreja mutilada, y entra en el "misterio") y la parte final (a partir de la oreja de Jeffrey cuando despierta en la hamaca) presentadas en su condición de mundo puro, de tulipanes rojos y amarillos, con su idílico bombero (¿habrán incendios de cuando en vez?) en el insípido quehacer de un pueblo maderero, despojado de una temporalidad concreta, poseen una cierta condición de irrealidad, la cual se mantiene en todo lo concerniente a ese status a lo largo del film, como los grises padres y la tía de Jeffrey, la madre e inclusive el padre policía de Sandy, Sandy, los colores pastel, el noviazgo colegial, el romance y la ternura, el sueño de felicidad y la sublimación de lo cursi. El equilibrio que da consistencia a esta polaridad se siente a partir del momen-

to en que entran en juego los elementos de la otra partida —desviaciones sexuales, placeres sadomasoquistas, obnubilación de la razón por la droga, tráfico ilícito, violencia y crimen— y se efectúa una especie de contrapunto de esa dualidad cuyo punto de convergencia es Jeffrey, sumergido voluntariamente y por curiosidad en ese ámbito desconocido, dividido entre su pacífica y convencional concepción juvenil del mundo y el descubrimiento de un gusto por lo oscuro y misterioso, la inusitada búsqueda del peligro y la posibilidad de goce en lo morboso.

En una de las escenas que podríamos considerar de antología dentro del film, cuando Jeffrey narra a Sandy sus averiguaciones a raíz de la ilícita visita al apartamento de Dorothy Vallens, sentados en el auto, de noche, frente a la iglesia de vitrales, se pregunta conmovido e impotente "¿Por qué pasan esas cosas? ¿por qué existen personas como Frank?", la respuesta que se nos ofrece es la siguiente: el sueño de felicidad de Sandy, la oscuridad redimida por la luz encandecadora del amor que traerán los petirrojos! Dicho de otra manera, ¿cómo concebir a Sandy, cómo encontrarle sentido sin la existencia de lo otro? O, si existen Sandies, ¿por qué no han de existir Franks? Lo que ha narrado Jeffrey son hechos, lo que Sandy plantea es un sueño. "Es un mundo extraño", dice. A lo que podríamos agregar porque en él coexisten seres como Frank y seres como Sandy; lo verdadero y lo falso, lo bello y lo grotesco. El mismo título de la película es una perversión del sentido de lo aparente: la textura más suave y el color más relajante combinados para representar ese sordido complemento de la realidad conocida.

La polémica parte final del film, que ha motivado los comentarios más severos, no podía, sin embargo, ser de otra manera. En esa aparente recuperación de la pureza de la tranquilidad cotidiana se cierra el ciclo establecido por el autor que retoma el carácter de irrealidad pura. Sin embargo, el Jeffrey que despierta en la hamaca tras haber hurgado en el misterio (fuese real o fuese un "sueño") no puede ser el mismo, y la llegada del petirrojo con el repulsivo insecto en el pico significa, para Sandy, la concreción de su (ridículo) sueño; para la anónima tía de Jeffrey es el asco de la posibilidad de combinar "lindo-pajarito-que-comebicho-fo"; y Jeffrey concluye que "es un mundo extraño". Y ya sabemos por qué.

No significa "el triunfo de las fuerzas del bien sobre las oscuras fuerzas del mal"; es más bien la certeza de la inevitable coexistencia de los extremos en el eterno círculo de la vida. Recordemos que, sobre la imagen sonriente de Dorothy con su hijo recuperado, se escucha la melodía del film que dice "...y aún puedo ver terciopelo azul a través de mis lágrimas". Y el rostro ya no sonríe.

La maestría de las formas cinematográficas, el suspense hábil y deliciosamente construido y la rareza de la anécdota contada convierten a *Terciopelo azul* en un ejemplar de excelencia fílmica de esos que cada vez escasean más entre los montones de películas menores y otras mediocres. Salvando a Woody Allen, y la película de Scorsese *After hours*, esta producción de Lynch es de lo mejor que se ha proyectado últimamente en nuestras salas. Bravo David Lynch. Renace la fe en el talento y en aquéllo que algunos tan-



Terciopelo Azul: Azul Terciopelo.

to amamos y a veces sentimos perder: esto es, CINE.

Marjorie Miranda

En un excelente trabajo ("El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío", Casa de las Américas nº 155-156, La Habana, 1986) Fredric Jameson desarrolla con amplitud la hipótesis implícita en su título. Se está de acuerdo o no con sus conclusiones es indudable que se trata de un trabajo de amplio alcance, de ésos cada vez menos frecuentes en nuestro tiempo, en el que se relacionan en una vasta síntesis una gran cantidad de fenómenos aparentemente heterogéneos demostrando sus secretas redes intercomunicantes que los revelan como un hecho global. Entre las diversas variables que maneja Jameson para caracterizar al posmodernismo hay por lo menos dos que son particularmente relevantes en una consideración de *Terciopelo Azul* (y de muchas otras obras similares): la crisis de la historicidad y la ruptura de la cadena de significantes. En la producción cultural posmoderna desaparece el referente histórico, para satisfacer el "apetito... de los consumidores por un mundo transformado en meras imágenes de sí mismo y por pseudoacontecimientos... es para tales objetos que podemos reservar el concepto platónico de 'simulacro': una copia idéntica de un original que nunca ha existido. Resulta altamente apropiado que la cultura del simulacro nazca en una sociedad en que el valor de cambio se ha generalizado hasta el punto de que desaparece hasta el recuerdo del valor de uso, una sociedad de la que Guy Debord ha señalado, en una frase extraordinaria, que en ella 'la imagen se ha convertido en la forma final de la cosificación para la transformación en mercancía'" (p. 151). "El acercamiento al presente mediante el lenguaje artístico del simulacro... dotan a la realidad actual, y a la amplitud de la historia presente, del hechizo y la distancia de un satinado espejismo. Pero este propio modo estético, con su poder hipnótico, surgió como síntoma elaborado de la mengua de nuestra historicidad, de nuestra posibilidad vital

de experimentar la historia de manera activa; por tanto, no se puede afirmar que produzca este extraño ocultamiento del presente por su propio poder formal, sino sólo que lo hace con el fin de demostrar... la enormidad de una situación en la que parecemos ser cada día más incapaces de crear representaciones de nuestra propia experiencia actual" (p. 153). Es evidente que esta "desrealización del mundo" (Sartre) va acompañada de un proceso esquizofrénico: "La identidad personal es el efecto de una cierta unificación temporal del pasado y el futuro con el presente... esa unificación temporal activa es una función del lenguaje... Por tanto, con la ruptura de la cadena de significantes, el esquizofrénico se ve reducido a una experiencia de significantes puramente materiales, o, en otras palabras, a una serie de presentes puros y desconectados en el tiempo... así aislado, el presente engloba de repente al sujeto con una viveza extraordinaria, con una materialidad de percepción realmente abrumadora. Este presente del mundo o del significante material se le presenta al sujeto con una intensidad acrecida, como portador de una misteriosa carga de afecto, descrito aquí en los términos negativos de ansiedad y pérdida de realidad, pero que son igualmente imaginables en los términos positivos de euforia, de borrachera, de intensidad producto de la alucinación o de las drogas" (p. 157).

Es evidente que *Terciopelo Azul* tiene toda la intención de alejarse lo más posible del realismo. El universo que representa está construido con fragmentos cada uno de los cuales tiene un referente concreto pero ensamblados en un conjunto para el cual ese referente deja de existir. En ciertas obras, aun cuando los fragmentos carecen de referente las relaciones que construyen el conjunto y en consecuencia el conjunto mismo adquieren la posibilidad de relacionarse con un referente. Son como dos maneras, ninguna de las cuales encaja en el realismo clásico, en que lo imaginario entra en relación con lo real (lo histórico). En la segunda lo imaginario se vuela hacia lo real y lo enriquece con una nueva dimensión. En la primera, la de *Terciopelo Azul*, lo imaginario se vuela sobre sí mismo y produce el simulacro en el senti-

do antes mencionado; lo imaginario, en este caso, tiene como referente lo imaginario y así sucesivamente. Por ejemplo, la perversión sexual representada en el filme viene a ser como la integración máxima de todos los Edipos imaginados (y representados) en todas las revistas y filmes sexográficos digamos, exagerando, de los últimos 100 años. Es posible que en un pasado remoto las representaciones tuvieran algún contacto con referentes reales y no sólo con referentes imaginarios, pero con el correr de los años (y esto es bastante característico de todos los géneros filmicos populares norteamericanos) ese contacto desapareció y quedó sólo el referente imaginario. Pero esto (en el filme) sucede no sólo con el presunto mundo larvario de la fascinante trasgresión sino también en la otra cara de la moneda, en el presunto mundo canoro de la fastidiosa cotidianidad. En este mundo imaginario puede suceder cualquier cosa, Hitchcock *dixit*, (menos por supuesto la existencia de las clases y afines) pero todo vuelve a su equilibrio, inestable es cierto ya que todo de nuevo puede suceder (menos por supuesto la existencia de las clases y afines), pero volviendo, otra vez, a su equilibrio y así eternamente. Esta crisis de la historicidad, esta desaparición de los referentes reales en sus niveles concretos pero también en los generales, va acompañada en *Terciopelo Azul* de la pérdida de la dimensión temporal mediante su intento de reducción a un puro presente. Sin llegar a la casi perfección de *El año pasado en Marienbad*, la cinta continua que puede iniciarse casi en cualquiera de sus 133.920 fotogramas sin que se altere la información transmitida, *Terciopelo Azul* pretende la misma anulación del tiempo cronológico, del antes y el después, con una estructura cíclica en la que el final es igual al comienzo y viceversa, en la que muchas de sus partes son intercambiables con el mismo resultado. Y además en la que se da la presencia simultánea de artefactos (automóviles por ejemplo) y objetos de muy diferentes periodos, con la correspondiente eliminación de la diacronía. Cierta que presenta unas pocas imperfecciones, como algunos muertos (antes vivos) que difícilmente pueden volver a su condición original, pero la intención es manifiesta y en cierta medida se concreta en la realización del filme.

Habría que preguntarse, siguiendo a Jameson, si en el caso de *Terciopelo Azul* "Este presente del mundo que se le presenta al sujeto con una intensidad acrecida... descrita(a) aquí en... términos negativos... (sea) igualmente imaginable en los términos positivos de euforia, de borrachera, de intensidad producto de la alucinación o de las drogas". Tal vez, y ciertos tipos de respuestas críticas ante el filme lo comprueban, pueda darse esta situación. Pero pienso que no es así. En primer lugar por el hecho de que el filme no logra anular, como antes se indicó, la dimensión temporal en su totalidad y esos residuos debilitan notablemente su impacto emotivo, pero sobre todo porque en muchos segmentos en los que se logra la reducción a un puro presente, se recurre a una fórmula de aplicación de "estímulos programados" demasiado evidente y en fin de cuentas trucosa. Por ejemplo, en una habitación los personajes salen de cuadro, la cámara se queda prolongadamente sobre una cortina que se mueve como si hubiera alguien (o el viento)

atrás y se oye una música característica de suspenso. No pasa nada. Sólo que el cineasta recurre a una convención altamente generalizada que crea una tensión emotiva en el espectador pero de manera en este caso parásita. Lo mismo sucede con las repetidas tomas de las oscuras escaleras del edificio, con el mismo resultado. Es cierto que en algún momento la imaginaria es suficientemente poderosa para crear el efecto emotivo, como en la caída del padre y el recorrido de la cámara hasta el hormiguero, pero esos momentos son escasos y finalmente poco cuentan por la proporción en que se dan en el filme.

Es obvio que David Lynch está lejos de la ingenuidad. Graduado en Artes en Pennsylvania, autor de numerosos cortos experimentales, de un *Erserhead* (1978) abundantemente calificado en el exterior por su extramadamente repulsiva imaginaria, y de un *Elephant Man* (1980) que comprueba otra vez su gusto aristocrático por la monstruosidad como valor estético, indudablemente es un autor con un sólido conocimiento de la lengua y la historia del cine y perfectamente consciente de su doble función, en el capitalismo tardío, económica e ideológica. Sin embargo, cumple con ella sin llegar a mostrar una cierta capacidad de creación.

Alfredo Roffé

BLUE VELVET. Estados Unidos, 1986. Dir.: DAVID LYNCH. Prod.: Richard Roth (ejec.); Gail M. Kearns (superv.); Kathryn Colbert (coord.); para De Laurentis Entertainment Group; Guion: D. Lynch. Fot.: Frederick Elmes. Mont.: Duwayne Dunham. Dis. prod.: Patricia Norris. Ef. esp.: Greg Hull, George Hill. Mús.: Angelo Badalamenti; Mark Adler (mont.). Tit. y ef. opt.: Van Der Veer Photo Effects. Son.: Alan Splet (dis.); Int.: Kyle MacLachlan, Isabella Rossellini, Dennis Hopper, Laura Dern, Hope Lange, Dean Stockwell, George Dickerson, Priscilla Pointer, Frances Bay, Jack Harvey, Ken Stovitz, Brad Douir, Jack Nance, J. Michael Hunter, Dick Green, Fred Pickler, Philip Markert, Leonard Watkins, Moses Gibson, Selden Smith, Peter Carew, Jon Jon Snipes, Andy Badale, Jean-Pierre Vialé, Donald Moore.

Redacción: Oswaldo Capriles, María Gabriela Colmenares, Héctor Concari, Ambretta Marroso, 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.