

Esta edición PDF del **Papel Literario** se produce con el apoyo de



ESCRIBE PABLO ANTILLANO: La verdad es que la segunda mitad de los años cuarenta y los años cincuenta son fundamentales para el desarrollo del espectáculo venezolano. Y **El Nacional** contribuyó de manera especial a este nacimiento y a su posterior desarrollo en virtud de un tratamiento no solo noticioso sino particularmente valorativo del mundo del espectáculo, concebido como actividad netamente cultural.



MEMORIA >> JOSÉ IGNACIO CABRUJAS (1937-1995)

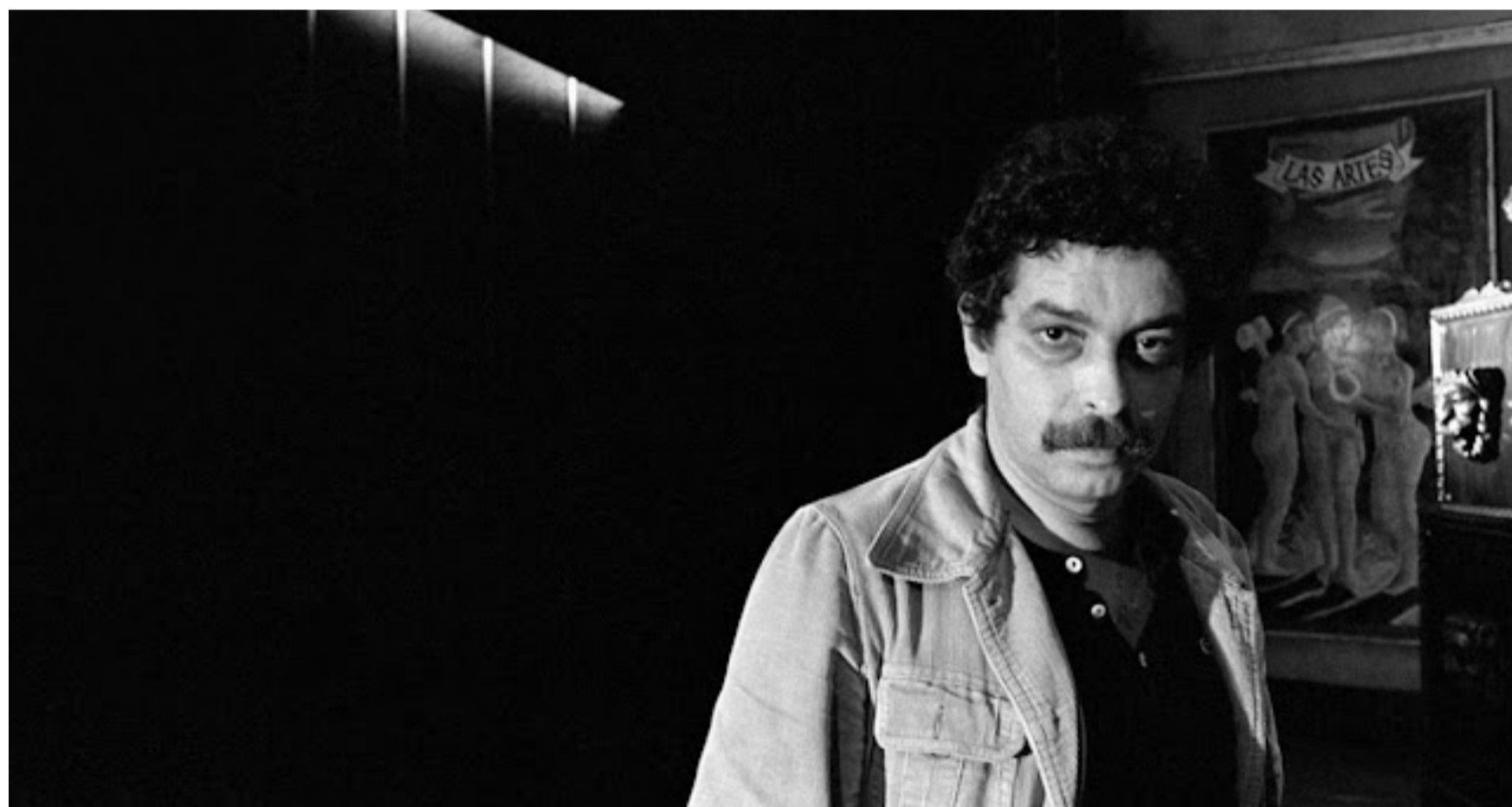
José Ignacio Cabrujas: la pomposidad y la irrisión nacional

En octubre de 1995, hace casi tres décadas, se produjo el súbito fallecimiento del dramaturgo, director teatral y de ópera, guionista de cine y televisión, libretista de televisión, conductor de programas de radio y popular cronista. El ensayo que sigue fue tomado del volumen IV de *Teatro político venezolano (y otros teatros venezolanos)*, publicado por la Academia Venezolana de la Lengua en 2022

LEONARDO AZPARRÉN GIMÉNEZ

Un país mediano con personajes igualmente medianos, que insisten en arroparse con un discurso grandilocuente, es la idea rectora y el núcleo ideológico de José Ignacio Cabrujas en *El americano ilustrado* (1986), especie de coda de su obra dramática. Para ello, concibió las aventuras y desventuras decimonónicas de los hermanos Arístides y Anselmo Lander, quienes pasan del anonimato a la notoriedad, uno político y otro obispo, bajo la sombra de Antonio Guzmán Blanco, el Ilustre Americano como se hizo llamar. El ascenso de Arístides de director del protocolo a ministro de Relaciones Exteriores es un desguisado que contrasta con la precariedad de su vida familiar y matrimonial. En el caso de su hermano, Anselmo, su ascenso a obispo, al tiempo que conspira para derrocar a Guzmán, amplía la ampulosidad retórica de un universo social solo medido por el esplendor de la figuración social. Ambos sucumben ante sus frustraciones sexuales, casi escatológicas ante María Eugenia, esposa de Arístides y cuñada de Anselmo.

Si la obra de Cabrujas solo fuera eso, estaríamos ante un cuadro de costumbres sociales poco novedoso. Cabrujas representó la paradoja de una sociedad escindida entre su imagen pública y su realidad privada, y cómo aflora la medianía nacional cuando la segunda se impone. La precariedad de la vida privada de los Lander corroe su figuración pública y la retórica que la acompaña, metáfora de una pretensión nacional que elude el conflicto. En *El*



JOSÉ IGNACIO CABRUJAS / ©VASCO SZINETAR

americano ilustrado el acierto del autor reside en la ubicación temporal de la acción, los años guzmancistas (1870-1888), cuando el país presumió por primera vez ser la Gran Venezuela.

Cuando fue estrenada, en 1986, todavía el país se resistía a admitir que la ilusión de armonía era insostenible, salvo como nostalgia.

El entrelazado de la vida privada de los personajes con la discusión política, cuyo punto culminante es la cancelación de la deuda externa al reino de la Gran Bretaña, evidencia la fragilidad afectiva impuesta de manera patética. Este tópico del teatro de Cabrujas y la incompetencia para resolver la práctica política radiografían el drama nacional que significa ser incompetente para asumir grandes empresas. Guzmán se regodea en la retórica para considerar con displicencia el grave problema de la deuda externa, mientras Arístides se hunde en una impotencia patética y Anselmo traiciona su fe por un amor frustrado, agravando sus fracasos sentimentales y políticos.

ANSELMO (Tras una pausa): ¿Podemos hablar en confianza?

ARÍSTIDES: Estamos solos. ¿Qué más confianza entre tú y yo, Ivanhoe? ANSELMO (Declara): Por allí anda la Historia Universal buscándote. ¿Qué le digo?

ARÍSTIDES: Dile que tengo gripe. ANSELMO (Tras una pausa): Estoy metido en una conspiración.

ARÍSTIDES (Sarcástico): ¿Con las hijas de María?

ANSELMO (Grave): Con el general Pío Fernández.

ARÍSTIDES: ¿Vive Fernández?

ANSELMO: Vino a verme la semana pasada, disfrazado prácticamente de Pimpinela Escarlata. Guzmán está caído.

ARÍSTIDES (Amargo): No jodas, Anselmo. Tú y tus conspiraciones.

ANSELMO: ¡Esta vez es de verdad! Guzmán va a negociar con Inglaterra la entrega del territorio nacional, desde Gibraltar del Lago hasta las plantaciones caucheras del Esequibo.

ARÍSTIDES: Dios te oiga.

ANSELMO (Enfático): No estoy jugando, Lander. ¿Podemos permanecer indiferentes ante un canalla que pretende entregarnos a la voracidad británica?

ARÍSTIDES: Estoy dispuesto a sazonarme, Santa Teresa. ¿De cuándo a acá te interesa... cómo dijiste... la voracidad británica? En mi vida te he escuchado una quincalla semejante. ¿Dónde está Pío Fernández?

ANSELMO: Acecha, le contesté que permanecería a la expectativa.

ARÍSTIDES: ¿Cerca?

ANSELMO: O lejos. ¿Qué importa? Nadie te está pidiendo una conducta marcial. Hay quinientos hombres para eso.

ARÍSTIDES: ¿Y qué gano yo metiéndome en una conspiración contra Guzmán?

ANSELMO (Concreto): El Ministerio de Relaciones Exteriores. Pío Fernández me lo dijo.

ARÍSTIDES (Desolado): ¿Por qué no te ocupas de tu trabajo, Anselmo, en lugar de estos delirios? La situación moral del país es absolutamente desastrosa. ¿Por qué no redactas una homilía, un *rerum*, de esos *rerum* jodidos, principistas, y te haces oír en esta debacle?

El país, según Cabrujas, es anterior y va más allá del título de su afamada columna periodística, nombre que no se le ocurrió nunca a ningún otro intelectual, ni siquiera a quienes son emblemáticos del pensamiento y de la institucionalidad nacional en el siglo veinte. El país, en opinión de Cabrujas, es un universo insólito, en el que los personajes se construyen a sí mismos con una retórica que pretende darle lustre a existencias precarias y frustradas. Lenguaje y realidad se contradicen en la medida en que se complementan.

La grandilocuencia con que es reivindicado el honor nacional, adornado con una frivolidad que avergüenza, no basta para asegurar la condición incólume de la dignidad nacional. Por eso, cuando se llega al punto crucial en la discusión del pago de la deuda con

el reino de Inglaterra, su representante es claro al considerar fútil e irrelevante plantearse una invasión para cobrarla.

El discurso de esta obra es contemporáneo con los inicios de una crisis nacional estructural profunda, producto del resquebrajamiento de lo que supuso ser la Gran Venezuela y de las inconsistencias para asumir las debilidades e inconsistencias de esa ilusión. El discurso también conlleva un profundo dolor de patria y una gran desilusión sobre su destino.

En el país, según Cabrujas, es muy importante que haya un gesto, una apariencia, como actitud fundamental y final ante el conflicto de las relaciones del personaje con el país. Por eso, Guzmán, displicente y de paso, le dice al embajador de su majestad británica que pase el último del mes para cobrar la deuda que Venezuela tiene con su país. Pío Miranda, en *El día que me quieras* (1979), huye hacia adelante y se refugia en Gato Negro, derrotado en sus afectos y por la realidad; pero deja una maleta cuyo único contenido es una bandera con las insignias del partido comunista. Amadeo Mier, en *Acto cultural* (1976), escribe una obra sobre Cristóbal Colón para que su proeza sea descubrir directamente San Rafael de Ejido; es decir, a él; sin embargo, la realidad es que no hay espectadores durante la representación de la obra. La búsqueda de un tesoro escondido, en *Profundo* (1971), concluye con una mascarada religiosa sobre el nacimiento del Niño Jesús y el rompimiento de una cloaca.

El americano ilustrado es la síntesis de una saga llena de frustraciones, porque la realidad de un país mediano siempre se impone a los gestos y a las retóricas grandilocuentes que quieren imponer ilusiones de grandeza, en cuyas falsas armonías los personajes presumen ser felices. Por esto, el jolgorio en el que persisten vivir los personajes termina siendo una mueca que solo es asumida a plenitud en la privacidad de las vidas de cada quien. La deuda se pagará el último del mes.

Personajes y país se encuentran y se alejan en una crisis que nadie asume personalmente.

Conclusión

Entre la carencia de responsabilidad nacional de los personajes de *El americano ilustrado* y la decisión de otros de vender un país hay más semejanzas de las que cabría suponer a primera vista. Si retomamos las frustraciones de los personajes de González Rincones, Gallegos y Planchart que los llevan a aspirar irse del mundo real en el que viven, podemos detectar una constante dramática, de la que participa Pedro César Dominici (1872-1954) con *Amor rojo* (1951), primer texto político sobre las guerrillas y la toma del poder por revolucionarios víctimas de sus propias contradicciones. El teatro venezolano ha representado y pensado al país y su desenvolvimiento social y político en términos dolorosos. El empeño por actuar para garantizar el desarrollo y el progreso nacional, las contradicciones entre desarrollo y marginalidad y el recubrir con retóricas la medianía que nos compete a todos han conducido a grandes frustraciones por la incompetencia para actuar eficazmente en el contexto social, por la presencia de fuerzas y realidades contundentes que bloquean el esfuerzo individual para ir más allá de esas realidades y por el empeño por inventar una realidad nacional solo con discursos carentes de referentes reales.

Al representar situaciones y personajes que evocan otras y otros que no nos son indiferentes y determinantes en nuestra condición de nacionales de un país llamado Venezuela, el teatro venezolano va más allá de discursos y tesis, de diagnósticos y propósitos, para llamar la atención sobre una condición existencial siempre presente, y representada en presente en los escenarios que impiden la indiferencia. ☪

*Tomado de *Teatro político venezolano (y otros teatros)*. Volumen IV. Leonardo Azparrén Giménez. Edición de Academia Venezolana de la Lengua. Caracas, 2022.

MEMORIA >> JOSÉ IGNACIO CABRUJAS (1937-1995)

El hombre de Fiesole

El que se ofrece a continuación es un texto inconcluso: el arranque de un ensayo que Ibsen Martínez escribiría para el *Papel Literario*, sobre las fuentes italianas del articulismo de José Ignacio Cabrujas, peculiarísima materia que conocía con goce y preciosismo. La escritura del ensayo fue interrumpida por el súbito fallecimiento de Martínez el pasado 11 de septiembre. Gracias a Iván Martínez Calcaño, su hijo, lo ofrecemos hoy como parte del homenaje a Cabrujas

IBSEN MARTÍNEZ

Shoptalk: “Charla sosegada entre hablantes de un mismo gremio, en torno a saberes y trucos de su oficio u ocupación. Suele tener lugar cuando el trabajo del día ha terminado”.

Con esa veloz palabra, que se pronuncia *chóptok* y suena a juego de mesa, tituló el gran Philip Roth un sugestivo volumen de conversaciones con colegas escritores de peso completo, gente como Isaac Bashevis Singer, Milan Kundera, Edna O’Brien, Saul Bellow o Bernard Malamud, entre otros. La edición de Penguin en castellano lo llamó *El oficio*.

Me gusta esa palabra por ser un anglicismo servicial y unívoco, tres condiciones lexicales que me son muy caras. Pero lo esencial de mi predilección es esto: lo que aprendes en el *chóptok* no es la fraudulenta morralla que venden los llamados talleres de “escritura creativa”. El *chóptok* entraña un aprendizaje que obra lentamente, por emanación sistólica e impregnación diastólica. Y sus canales son los misterios de la amistad.

Durante un buen trecho de mi vida, desde mis veinte años hasta poco antes de su muerte, ocurrida en octubre de 1995, practiqué *chóptok* con José Ignacio Cabrujas (1937-1995), casi todas las tardes.

Recuerdo radiante de aquel tiempo es la partida que sostuvimos en su bungalow del jardín trasero de su casa en Los Rosales, a fines de junio de 1989, *annus mirabilis*.

La ciudad experimentaba aún las ondas de choque emocionales del “Caracazo” ocurrido hacía solo unos meses. La repentina violencia, la impensable crueldad de aquellas jornadas de febrero y marzo, hace ya treinta y cinco años, hizo saltar por los aires las convicciones autocomplacientes de un petroestado que hasta entonces se creyó feliz antes de extinguirse para siempre. La incertidumbre vino a sentarse entre nosotros.

A sus 52 años, Cabrujas gozaba entonces del máximo reconocimiento como escritor que unánimemente pudo acordarle su país. Dramaturgo exitosísimo, sus obras se estrenaban a casa llena al tiempo que desconcertaban a los críticos.

Como derivación natural de ese arte primordial, el guionista de cine que hubo en él –muy especialmente el autor de telenovelas, género que la élite intelectual tuvo siempre por “subliterario”– tejió esa red hecha de incomformidad, iconoclasia, respeto y desconcierto que muy contadas veces en la vida de un sociedad subyuga a un amplio público y lo entrega rendido a un autor de espíritu rebelde e inasible.

Desde 1985, a instancias de Miguel Otero Silva, Cabrujas oficiaba como columnista semanal del diario *El Nacional*. En aquel tiempo se anunciaba ya, globalmente, el fin de la prensa impresa y de sus rituales y fastos de más de dos siglos de duración.

Hoy, en la era del periodismo digital, cuando la opinión de un comentarista se disipa en audioclips y se nos advierte cuántos minutos desperdiciáramos leyendo tal o cual artículo, cuesta tener presente que desde la Revolución Industrial los pareceres de un autor, la personal huella de su arte suasorio; en fin, *su firma*, hayan podido estar en estrecha relación con el tiraje. No es exagerado afirmar que durante todo el siglo XX una columna de opinión en un medio impreso de alta circulación podía convertir a su autor en eso que la parla académica llamó “intelectual público”. Algo, quizá, más decisivo que pertenecer al mundo académico o ser invitado frecuente a los paneles de expertos. Pienso en inteligencias procedentes de épocas y esferas lingüísticas tan dispares como pudieron ser las de Mariano José de Larra, Émile Zola o H. L. Mencken. ☉

*Hasta aquí llega el ensayo inconcluso, que Ibsen Martínez había estimado que tendría entre 2000 y 2500 palabras.



IBSEN MARTÍNEZ, 2013 / © LISBETH SALAS

El día que me quieras

Artículo escrito y publicado en mayo de 2017

IBSEN MARTÍNEZ

“Los otros también robaban”, diría hoy, pistola en mano, el personaje de Cabrujas

El día que me quieras, del desaparecido dramaturgo venezolano José Ignacio Cabrujas, ha sido el éxito teatral más consistente en las salas de Caracas desde hace cuarenta años.

Aún hoy, en medio de la inseguridad, el toque de queda impuesto por el hampa y la violencia política que atraviesa el país, el Grupo Actoral 80 escenifica la pieza a casa llena.

La obra especula argumentalmente con la visita del gran Carlos Gardel, “el zorzal criollo”, a Caracas, en 1935, poco antes de morir el cantante de tangos. Gardel, “primer latinoamericano universal”, pasa una velada en casa de una modesta familia caraqueña, los Ancízar.

No es el menor de los logros de Cabrujas disponer que sea Plácido Ancízar el pupilo del protagonista, un marxista dogmático llamado Pío Miranda.

Pío es el epitome de la mediocridad y del resentimiento, envueltos en máximas de redención social: un saco de yute lleno de aire, sostenido por un auto-complaciente supremacismo moral. Es el izquierdista “bueno para nada” que hay en toda familia. Es el novio crónico de María Luisa Ancízar, hermana de Plácido.

Para Plácido, en el comunismo todo es “clara y contundentemente distinto” porque “todo es de todos”.

—Tú vas por la calle —dice Plácido, puesto a explicar la circulación de bienes de consumo en su utopía leninista— y se te antoja, qué sé yo, queso, chuleta, capricho... y entras al mercado, de lo más formal, y pides: “dame, dame, dame”. “¿Y por qué te voy a dar?”. “Porque soy un hombre y pertenezco al género humano y tengo hambre”. “¡Toma, toma, toma!”. “¿No es así, Pío?”.

El de María Luisa y Pío ha sido un noviazgo lo suficientemente largo –al subir el telón sus amores duran ya diez años– como para que Plácido, por magia empática, haya hecho suyos los ideales políticos de su improbable cuñado.

Pero Plácido simpatiza con las ideas socialistas de Pío Miranda del mismo modo desasido, sincrético y caribe con que Teodoro Petkoff afirma que los venezolanos se dicen católicos. “Sin creer ni dejar de creer”.

Plácido Ancízar es igualitarista, pero eso no hace de él un demócrata. A



Plácido lo animan anhelos justicieros, cómo no. Pero la separación de poderes, la noción del debido proceso, la idea de un parlamento bicameral o la necesidad de un poder judicial independiente se le antojan, en el mejor de los casos, una engañifa leguleya, ni siquiera una abstracción ilustrada y burguesa.

Igual que para muchos de sus compatriotas, Plácido se figura la justicia más bien como un episodio terminal, tajante, situado en el borroso futuro. La justicia para Plácido es cuestión de oportunidad y ajuste de cuentas: una voltereta retaliadora, metralleta en mano, no un dispositivo perdurable, pactado para zanjar diferencias y asegurar la convivencia ciudadana.

Igualitarista y justiciero, bajo el vellón de caraqueño simpático y cordial que es Plácido nos acecha, sin embargo, un violento. Provisionalmente desarmado, aplastado por la feroz dictadura del general Juan Vicente Gómez hasta el nivel de la aquiescencia y la zalamería, Plácido es esencialmente un montero premoderno.

No es un *homme de système*, como lo quisiera Pío. Lo de Plácido es la consigna populista –“dame, dame, dame; toma, toma, toma”– y, sobre todo, la posibilidad de un desquite sangriento.

Si alcanzó a vivir lo suficiente para hacerle violencia electoral al *status quo* en 1998 –los personajes teatrales son en extremo longevos–, los instintos de Plácido lo llevaron a seguir a Hugo Chávez.

“Los otros también robaban”, diría hoy, pistola en mano, paramilitar motociclista, si le mostrasen un boliburgués chavista conduciendo un Audi A4. ☉

El mundo según Cabrujas

Recopilación de algunas de sus más famosas crónicas, *El mundo según Cabrujas* fue publicado por la editorial Alfa en 2009. El texto que sigue es el prólogo del volumen

IBSEN MARTÍNEZ

“El tema que me importa es el fracaso. Un hombre se refugia en una idea, la proclama como parte de sí mismo y se adhiere a ella. Al hacerlo cree pertenecer a nada, porque en el fondo no tiene nada que ver con su vida”.

Así declara Cabrujas cuál es su familia de temas y su ámbito de competencias literarias. Lo hace en uno de los más nutritivos textos que ofrece esta compilación.

Se trata aquí de prosas que bien merecen ser llamadas “apátridas”, según la ya clásica definición que brindara el peruano Julio Ramón Ribeyro: no las prosas de un apátrida, o de alguien que sin serlo se considera como tal, sino textos que, por diversas razones, no han encontrado sitio en otros libros ya publicados, que anduvieron errantes, y que en algunos casos fueron dados por definitivamente extraviados por quienes alguna vez tuvieron noticia de ellos.

Tomadas en conjunto, se advierte que no se ajustan dócilmente a nin-

gún género; carecen, astuta y felizmente, de un territorio literario propio. Es este un libro digresivo, tanto como pudo serlo la conversación de un autor que fue no solo dramaturgo y guionista de radio y televisión, sino un notable columnista de prensa. Como conferencista solía correr sus linderos con irrepitible gracia hasta hacer de él un iluminador “ensayista distraído”, para usar una expresión con que alguna vez le escuchamos definir su oficio de explicador del mundo.

Es singularísimo el hecho de que no habiendo sido un académico o un *scholar* en politología y otras supercherías, Cabrujas haya logrado engastar en el arquetipo de intelectual público, en un autor genuinamente influyente. No es este un logro menor, si se piensa en que para serlo, un autor debe no solo conquistar un vasto auditorio, sino discurrir con pertinencia en torno a asuntos que develan a una misma *polis*, y al mismo tiempo, capturar la atención de las élites.

La nuestra es, y lo entiendo como Cabrujas quiso entenderlo y transmitirlo, una sociedad fracasada. Una sociedad todavía hoy postcolonial que se precipitó en el fracaso sin haber alcanzado cabalmente esplendor alguno. Una de esas sociedades a medio hornear –la frase es de V.S. Naipaul– en las que el único gran arte es la *gesticulación*. Una sociedad que gesticula destinos y grandezas.

En nuestra gesticulación de fracasados felices y elocuentes, Cabrujas halló el tema casi obsesivo de su escritura.

“Somos barrocos porque somos incapaces de expresarnos y entendernos –afirma nuestro autor en *Mi siglo XX*–, y encontramos en esa manera amontonada de representar la realidad, el símbolo de nuestra propia frus-

tración. Somos barrocos porque no sabiendo relatarnos, la necesidad nos obliga a describirnos. Somos los fantásticos ilusos de la ideología, porque el día y la hora no nos dicen absolutamente nada. Nuestra trascendencia, es decir, aquello que hemos dejado atado, aquello que significa, es elusiva y sobre todo extraviada. No hay una teoría americana y mucho menos venezolana, porque no hay una realidad americana o venezolana digna de tal nombre. Hay pobres extremos y ricos obscenos, hay desiertos y cataratas, pajarracos de fabulosos colores, vetas de minerales preciosos, arañas gigantescas, serpientes fulminantes, hombres con tetas, hierbas milagrosas, machupichus incomprensibles, langostinos embarazosos, bicharracos inclasificables... y cuentos de toda índole. Pero no hay realidad y faltando esa realidad, no puede haber convocatoria”.

Cabrujas discurre así sobre uno de los rasgos más mortificantes de nuestra condición latinoamericana: la convicción, para muchos intolerable, de ser por completo prescindibles para eso que manidamente solía llamarse en un tiempo el concierto de las naciones.

Una sociedad cuya trascendencia es “elusiva y, sobre todo, extraviada”, no puede sino producir mitos que, bien vistos, no son sino fantasmagorías compensatorias de nuestra trivialidad histórica. Llegados aquí, la palabra que acude a asistirnos para nombrarla de una vez nos fue legada por otro dramaturgo, Valle-Inclán, y no es otra que “esperpento”.

Sin sucumbir ni un momento en él, Cabrujas supo mirarse en el espejo vociferante del esperpento que desde hace dolorosos dos siglos gesticula nuestra contenta barbarie. De allí, quizá, el embrujo aleccionador de estas prosas apátridas e inapreciables. ☉

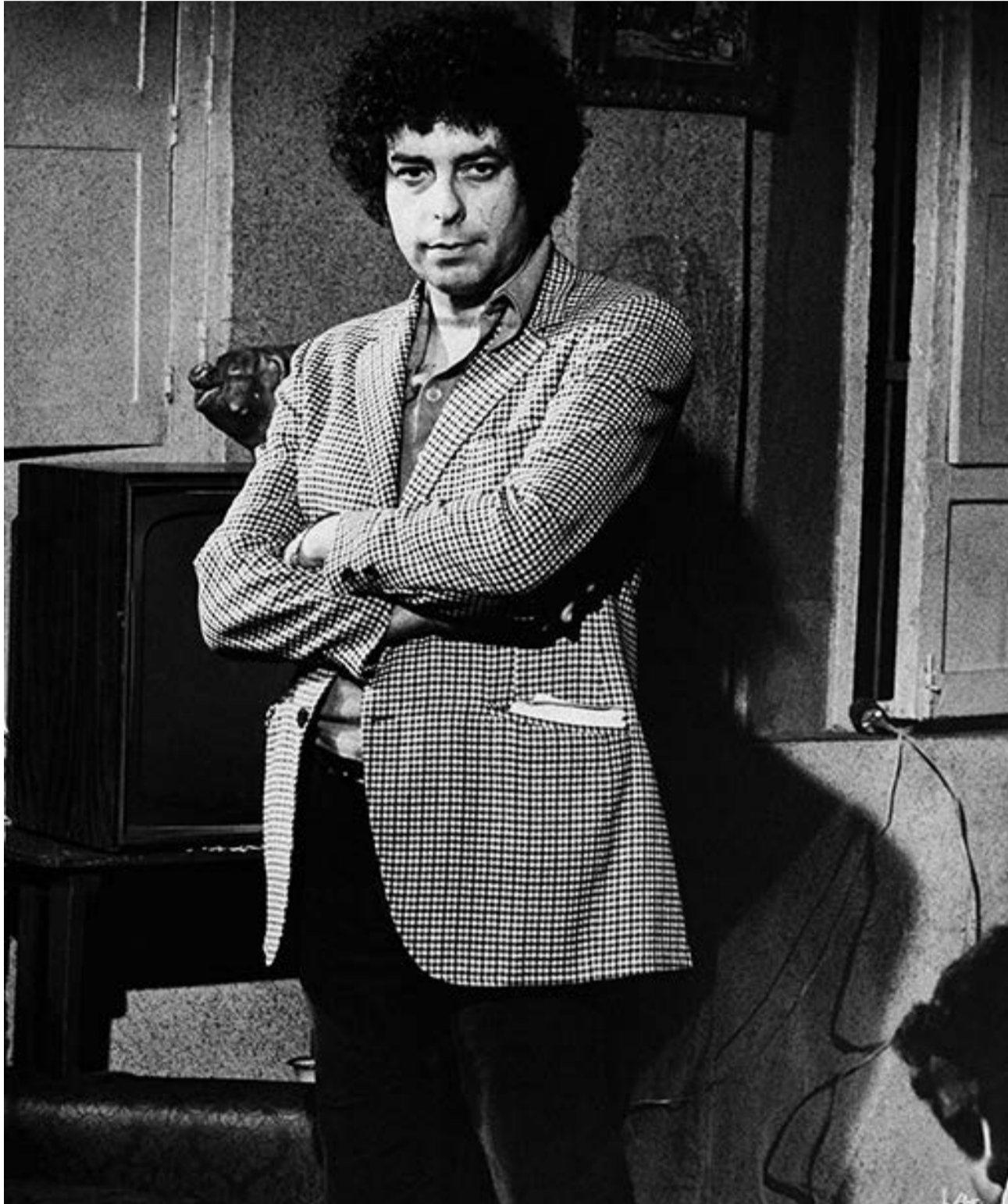
MEMORIA >> JOSÉ IGNACIO CABRUJAS (1937-1995)

José Ignacio Cabrujas en *Catia*: tres voces. Fragmento

El fragmento que se reproduce a continuación corresponde a la sección I y parte de la sección II, de la extraordinaria entrevista que Milagros Socorro le hizo a Cabrujas, y que forma parte del libro *Catia: tres voces*, publicado en 1994 (Fondo Editorial Fundarte, Caracas)

MILAGROS SOCORRO

I Según me cuenta mi madre, yo tenía tres o cuatro años cuando me fui a vivir a Catia. Veníamos del Centro, de una esquina que nadie puede encontrar hoy en día: de Poleo a Buena Vista, muy cerca de Miraflores, donde ahora está el Palacio Blanco. En la actualidad hay una colina debajo de la cual se supone que debe estar la calle donde yo nací. Siempre he pensado que Caracas es una ciudad donde no puede existir ningún recuerdo. Es una ciudad en permanente demolición que conspira contra cualquier memoria; ese es su goce, su espectáculo, su principal característica. En algún momento de mi vida me he horrorizado ante esta situación; hoy no. Hoy pienso que es una legitimidad, y así como hay pueblos que construyen, hay otros que destruyen. Hay pueblos que tienen en la destrucción un sentido de la vida, como algunos lo encuentran en la construcción. El caraqueño es un pueblo demoleedor, no por nada, solo por ser fiel a su propia historia. Esta es una ciudad de terremotos, los sismos han jugado un papel preponderante en la forma de desarrollo de la ciudad, la propia naturaleza es la primera causante de la destrucción del proyecto de la ciudad. Pero aparte de eso, Caracas responde a un ideal, algo que está por verse. Caracas siempre fue un lugar de paso, un lugar intermedio, en sus orígenes no fue un sitio para quedarse, apenas un tránsito para ir hacia el sur: pasar por aquí y seguir avanzando. Quedarse en Caracas fue siempre una desgracia, entonces esta ciudad fue construida con un concepto provisional, todos los edificios de la conquista y aun de la Colonia son muy simples y apenas parecidos a los que quieren representar, pero sin llegar a ser nada. Por eso la Catedral de Caracas no es una catedral, es una aspiración de algo que no llegó a hacerse. Y cada uno la puede visitar y la encuentra vetusta pero inacabada. En Caracas nada se concluyó. Por eso, los caraqueños hemos soñado siempre con el día en que inauguraremos la ciudad, una ciudad que se parezca a nosotros mismos; lo cual es virtualmente imposible, pero al mismo tiempo un delirio colectivo. De allí que el caraqueño goce con el espectáculo de la destrucción de aquello que considero provisional, esperando que en ese hueco aparezca lo definitivo. Yo tengo muchos recuerdos de haber presenciado en mi infancia la demolición de edificios como el Hotel Majestic, donde llegó Gardel; la casa donde se creía que había nacido Andrés Bello –y que para mí es la casa donde nació Andrés Bello, así el dato no sea histórico–; el Colegio Chávez, que era la mejor expresión de un cierto barroco pomposo, un poco peruano incluso, una casona



JOSÉ IGNACIO CABRUJAS / ©MIGUEL GRILLO

muy llamativa con pórtico de inspiración churrigueresca muy complicado, y yo vi cómo la bola los desbarató. Pero los que éramos testigos de esto no lo lamentábamos, más aún, lo veíamos con gran regocijo, observábamos la caída del Hotel Majestic –que hoy entiendo que era muy bello, pero que entonces lo veía como un trasto– e interpretábamos que aquello se hacía en aras de una modernidad que iba a suceder a las edificaciones viejas, y de un confort que todos buscábamos, algo donde pudiéramos caber.

Mis padres me llevaron a Catia. Primero, porque mi madrina, Francisca Calcaño, era una mujer muy religiosa y pertenecía a una cofradía de laicos muy adheridos a una estructura eclesíástica. Mi padre era también un hombre absolutamente católico, no solo por convicción sino también por militancia, por pasión; entonces, cuando yo nací –en una familia pobre, mi padre era un sastre y no tenía casa sino que vivía en una alquilada–, la señora Calcaño me regaló un terreno en Catia, en la calle Argentina, entre quinta y sexta avenida.

Y entonces mi padre empezó a construir allí, muy lentamente, una casa que nunca se terminó, nunca fue frizada, por ejemplo, nunca fue pintada por fuera. Nunca la pude conocer porque nunca fue definitiva. Mi padre tenía una pasión, inexplicable realmente, por hacer cuartos, una exagerada e inútil cantidad de cuartos, para una familia pequeña, porque durante nueve años la formamos mi padre, mi madre y yo. A los nueve años nació mi hermana Marta y otros nueve años después nació mi hermano menor, Francisco. Mi madre daba a luz cada nueve años. Al final éramos tres hijos, mi padre y mi madre, y la casa tenía nueve cuartos. Así que yo me mudaba, a lo largo del año, de cuarto en cuarto; de donde me imagino que proviene mi deseo de mudarme a cada momento.

Nada me regocija más que esos primeros días que paso en una casa nueva, me produce una gran alegría, me excita una nueva casa. Yo me mudaba para el fondo de la casa, para la primera habitación, para el medio..., sin motivo, por el placer de hacerlo. Además, la casa tenía varias salas, el comedor, la cocina, un jardincito y al final el lavadero y un corralón con árboles frutales, un limonero, un guayabo y algunas siembras. Una parte muy importante de la casa era la azotea.

Se subía por una escalera de esas de albañil que había que trasladar y guardar por las noches por temor a los ladrones.

O a veces me trepaba por la mata de guayaba que, desde luego, representaba mayor dificultad. Arriba estaba el tanque de agua, cuya bomba mi padre reparaba eternamente –él era un artesano sastre y le gustaba mucho todo tipo de trabajo físico; si se necesitaba un albañil, por ejemplo, nunca se contrataba, él lo hacía todo: plomería, electricidad, a su manera, claro, muy remendado, a veces torpemente, pero con mucha ternura.

La azotea tenía un techito de asbesto que quedaba en el aire, solo sostenido por unos paralelos... Ahora que lo pienso, no entiendo por qué estaba ese techo ahí, ni qué papel jugaba, el caso es que allí estaba y a los doce años yo me sentaba allí y veía todo mi mundo privado. Todo lo que soñara, proyectara, acariciara o me pasara por la mente requería de ese aislamiento, de irme allí, ponerme bajo techo y escuchar el sonido del agua al fluir por la tubería y llegar al tanque; era la única frescura que se podía percibir en aquel lugar tan soleado. Yo me quedaba allí y me entregaba a mis fantasías, a mis ensueños, donde yo me veía protagonista de algo: yo amaba muchachas y me casaba, hacia el amor, leía *Los miserables*. Era el único sitio verdaderamente íntimo y allí tomaba decisiones. En esa

época, tendría doce o trece años, yo tenía un cuaderno rojo, muy bonito, muy brillante, era bermellón y no se parecía a los cuadernos Alpes del colegio, absolutamente ordinarios y faltos de imaginación... Este era rojo, y en él anotaba mi vida, hacía reflexiones sobre mi intimidad, sobre todo lo que me ocurría. Comencé a escribir allí sin sentirme nunca que era un escritor, tardé un tiempo en entender que eso podía ser un oficio, o un modo de vida, o una actitud. Leía escritores y me parecía imposible que yo pudiera hacer esas cosas, pero sí me importaba la escritura –yo diría que se trataba de condolerme de mis vivencias–; escribía para lamentarme de mí mismo, de mis penurias, de mis vergüenzas, de mis frustraciones, de sentirme incomprendido. Desde allí dominaba el mundo, colocado en esa azotea –que mi padre llamaba platabanda. Veía a mis amigos jugar en la calle, veía en una esquina la bodega de un bodeguero joven, muy popular, muy simpático, muy aficionado al béisbol; y en la otra esquina, bajando hacia la plaza Pérez Bonalde, quedaba otra bodega de un hombre sombrío, calvo, que un día amaneció ahorcado, lo que constituyó el gran suceso de la calle y del barrio. Yo iba a esa bodega a comprar un jamón que hoy se llamaría jamón crudo pero ahumado, no el jamón de Parma ni el de los españoles, sino uno crudo y ahumado que venía de la Argentina con el que mi madre hacía una sopa muy especial a la que agregaba papas, tallarines y arvejas de lata (yo la hago ahora y creo que la he mejorado porque la hago con mayor generosidad que mi madre. Sí, creo que le pongo más jamón). Desde la azotea yo dominaba todo ese mundo, sentado en esa platabanda, sobre una casa que nunca se modulaba, que nunca se terminaba.

Mi padre tenía en la primera sala, al principio, después al fondo de la casa, su taller de sastrería. Era un largo me-

són donde él se sentaba –arriba de la mesa, en posición de loto, como una especie de Buda. Era un hombre pequeño de estatura, de piel absolutamente roja, muy sanguíneo, rubio y de ojos azules, muy bello en su juventud, sus fotos de joven muestran un muchacho bello. Mi padre se sentaba en esa mesa, extendía la tela y cosía, cuando no diseñaba con una tiza sobre los casimires. Allí estaban las máquinas de coser, una eléctrica y una manual –tenían usos distintos–, y luego estaba una señora, que durante muchos años fue Anastasia, encargada de hacer los pantalones. Mi padre consideraba que era vil hacer un pantalón (la jerarquía de los sastres es muy compleja: confeccionar un pantalón es algo reprochable, algo así como envilecer el oficio); un auténtico sastre hace una chaqueta, un frac, un smoking, como decía mi papá: un paltó. Eso sí, eso mi padre lo hacía paso a paso; pero el pantalón lo consideraba deleznable, así que se limitaba a diseñarlo, concebía las pretinas con la finalidad de evitar que el cliente se viera feo; era un verdadero experto en la cosmética del vestuario: con sus trajes el gordo iba a enflaquecer; el enclenque se iba a ver corpulento. Por eso era un sastre muy querido, muy solicitado. De pronto veíamos detenerse, al frente de la casa, el carro del dueño de *El Universal*; o llegaba el doctor Caldera, que conoció a mi padre en una sastrería del Centro; y gente así. Mi padre es el ser más bello que ha pasado por mi vida y su amor por mí era algo desbordado. Cuando yo era un liceísta caí preso –en tiempos de Pérez Jiménez, creo que el año 55–, y metieron presos también a los padres de los detenidos que eran menores de edad; los pusieron en unas colchonetas ubicadas en el pasillo que quedaba frente a nuestras celdas. Yo sabía que mi padre estaba allí, me lo habían dicho los guardias, los policías de la Seguridad Nacional, pero desde mi celda no podía verlo. Una noche, como a las dos o tres de la mañana, llegaron muchos policías, nos alumbraron con sus linternas y nos ordenaron que nos levantáramos. Yo pensé y me imagino que todos los que estábamos allí –éramos dieciséis– pensamos que nos iban a matar. Ya llevábamos una semana presos y teníamos motivos para saber que la Seguridad Nacional no era cosa de juego; nos habían dado muchas golpizas en esos días. Además, siendo nosotros dieciséis detenidos, nos habían ido a buscar treinta y dos policías, dos por cada uno, armados hasta los dientes. Nos sacaron, en fila, hasta el primer pasillo y nos dieron el orden de avanzar. Entonces vi a mi papá, parado, mirándome, con una cara que no podré olvidar nunca; era la cara de un animal, era un dolor tan terrible, una angustia tan enorme la que vi en el rostro de este viejo hermoso que me miraba con tal amor... Era como un tigre, algo de la naturaleza. No me dijo nada, no me pudo decir nada. Se quedó allí con su rosario en la mano. Yo lo miré y seguí de largo; subimos unos cuatro pisos y llegamos hasta un salón muy amplio (ese edificio había sido construido para las oficinas de la Shell y esta compañía se lo cedió a la Seguridad Nacional, creo que la Shell no lo llegó a usar nunca, no lo sé, no estoy seguro). Allí había una serie de colchonetas grandes como esas de lucha libre; entramos y los policías se fueron, pero el último nos dijo que permaneciéramos de pie hasta que llegara Fulano. Entonces, yo le dije a Emilio Santana, que estaba a mi lado: “A lo mejor no nos van a matar porque, fíjate, estos tipos se fueron y estas colchonetas para qué pueden ser...”. Y él, en medio de su pánico, me respondió, tan bello: “Las colchonetas son para que cuando nos maten no nos hagamos daño al caer”. Pues no, no nos mataron. Era que había ocurrido un milagro: el día anterior, el *New York Times* había publicado un editorial titulado “No todo es paz en Venezuela”, donde decía que un grupo de muchachos del Liceo Fermín Toro estaba en las mazmorras de la conocida policía represiva, Seguridad Nacional, y que se temía por sus vidas. Inmediatamente Pérez Jiménez dijo “epa, qué pasa con estos muchachos”, y ordenó que nos pusieran en muy buenas condiciones. De manera que todo se trataba de un cambio de celda.

(Continúa en la página 4)

José Ignacio Cabrujas en *Catia*: tres voces. Fragmento

(Viene de la página 3)

En mis primeros recuerdos, de seis o siete años, Catia era como campesino, la calle todavía era de tierra, iluminada con unos postes que daban una luz mortecina, muy provinciana. Los alrededores eran todos pastizales y a quinientos metros de mi casa había vacas que pastaban y campesinos canarios que cuidaban sus pequeños huertos, vacas y chivos. Cuando ya tuve doce o trece años me entretenía subiéndome con mis amigos los cerros cercanos, siempre en dirección a El Junquito; no creo que haya llegado nunca hasta El Junquito, pero esa era la vía que tomábamos. Había allí una flora muy abundante, muchas flores amarillas, millones de cundeamor, violetas en cantidades increíbles y algunas plantitas misteriosas como una que nosotros llamábamos bomba, que terminaba en una especie de canutillo y si te la llevabas a la boca y la humedecías con la punta de la lengua, luego de unos segundos explotaba, hacía ¡pac! y soltaba las semillas. Si calculabas mal y te estallaba en la boca no te hería, pero si sentías una molestia. Había también muchos lagartijos, verdes, amarillos, verdiamarillos, moteados de rojo, que circulaban por allí, y era un espectáculo atraparlos, meterlos en una botella, examinarlos, darles de comer. Y arañas, arañas de todo tipo, mariposas incontables, a veces de muchos colores, tornasoladas, pero generalmente aburridas mariposas amarillas que no llamaban la atención por lo corrientes. Eso era mi infancia, lo que no me hizo un hombre natural, ni un niño natural. Yo transcurría por todos esos paisajes atormentado, no podría decir que era bello, no sería honesto conmigo mismo, o no lo sería con ese niño que cruzaba el paisaje sin notarlo. Con los años eso se fue poblando hasta que me convirtió en la calle Argentina, al lado de la calle Brasil, de la calle Bolivia.

Tendría once años cuando Medina hizo Propatria, que era un intento de urbanización ya de gran escala, formidable, verdaderamente hermosa, con un claro concepto de dignidad de vida. Allí vivía mi primo José Antonio, hijo de un primo de mi madre. Mis abuelos maternos eran italianos, mi abuelo era un sastre venido de Calabria probablemente huyendo de la hambruna que siguió a la Primera Guerra Mundial. Mi padre era un aprendiz de mi abuelo, el maestro Antonio Lofiego, cuando conoció a mi madre, Matilde –nacida en Venezuela–, se enamoraron y se casaron. Estaba entonces este primo de mi madre que había venido de Calabria y se había casado con una muchacha de Clarines; un hijo de ellos, mi primo José Antonio, fue mi primera amistad intelectual. Más aún, él lo fue todo, todo para mí, yo soy el producto de mi relación con mi primo, juntos leíamos sin orden ni concierto ni por qué. Leí esto, compré esto, préstame esto... y ya. Leíamos Dostoievski, novelas policiales, todo. Nos construimos una historia literaria. La historia de la literatura, la única que yo acepto, es esa que hicimos mi primo y yo en su casita de Propatria, donde seleccionábamos a los escritores con gran desparpajo, con irreverencia; pero no por una actitud de protesta, sino por una actitud de soledad, en el fondo. Como no teníamos a quién decirle ni a quién monearle nuestros hábitos, criticábamos y aplaudíamos a quien nos diera la gana, sobre todo porque no jerarquizábamos: los escritores se dividían para nosotros en buenos y malos; Rómulo Gallegos era malo porque no era tan bueno como Dostoievski, que era muy bueno. No nos poníamos en el lugar de, ni hacíamos consideraciones de. Yo, sin embargo, era un poquito más considerado, yo defendía a Gallegos porque –le decía– a mí me gusta, me sueña, me dice cosas. Pero mi primo lo consideraba deleznable, un escritor malo, mediocre y cursi, lo detestaba porque él pensaba que *Crimen y castigo* era una cosa importante y que *Doña Bárbara* era una cosa mezquina. Cuando ya éramos unos jovenci-

tos, mi primo se compró un equipo de sonido, un hi-fi, se lo compró a un abogado en Casalta por un excelente precio; en esa época, él estudiaba ingeniería y se ganaba la vida como topógrafo. En ese equipo oíamos música, ópera –yo creo que la mayor parte de mi vida la he pasado oyendo ópera–, y después, Beethoven y todos los grandes maestros, con una marcada preferencia por los compositores románticos y un absoluto desprecio, muy de mi primo que me influyó en esa etapa, por los compositores barrocos a quienes consideraba poco vitales (después yo amé a los barrocos y cada vez que escucho alguno siento que traiciono a mi primo de alguna manera, a la vez que dialogo con él y le digo: “He descubierto que Haendel y Bach eran más vitales de lo que suponíamos, José Antonio”); pero él ya no está, así que la discusión se queda allí mismo). Sentados en unos sofás de plástico amarillo, que deben haber sido horribles, en una casita de madera que él se había hecho en el corral de su casa, escuchábamos a Tchaikovski... Grandes emociones, era un privilegio estar allí.

II
Catia se fue poblando a un ritmo vertiginoso. Y eso nos lleva ya directamente a Pérez Jiménez. Pérez Jiménez es Catia; Catia es Pérez Jiménez. Para bien y para mal. Catia fue el lugar donde llegó una buena parte de la inmigración italiana, portuguesa, española y árabe. Catia era próspera, era un volcán de trabajo, una zona industrial. Hans Neumann había inaugurado allí la fábrica de pinturas Montana (hoy en día veo a Hans Neumann millonario, de edad ya proveya, y no puedo sino recordarlo como un hombre joven, muy joven, un obrero checoslovaco batiendo pinturas en la calle Brasil, un músico fajado haciendo pinturas para la construcción perezjimenista). Entonces, como allí se creó todo ese mundo de industrias, Catia se convirtió en un paisaje abigarrado, toda esa etapa nostálgica de las vacas, los lagartijos y las flores se convirtió en polvo, en recuerdo, hasta parecer asombroso que hubiera existido alguna vez. Los parajes bucólicos fueron sustituidos rápidamente por galpones industriales rodeados por casas donde vivían

“
Tendría once años cuando Medina hizo Propatria, que era un intento de urbanización ya de gran escala”



VASCO SZINETAR Y JOSÉ IGNACIO CABRUJAS, SERIE FRENTE AL ESPEJO / ©VASCO SZINETAR



JOSÉ IGNACIO CABRUJAS, ISABEL PALACIOS Y JUAN SÁNCHEZ PELÁEZ / ©VASCO SZINETAR

unos vecinos confortablemente, adecuadamente, sin preocuparse del entorno. La gente estaba muy contenta porque Catia prosperaba. Esos años de Pérez Jiménez fueron los de la verdadera fundación de ese lugar, lo que lo convierte en ese centro abigarrado y esa inmensa cantidad de habitantes que hoy en día tiene Catia. Cerca de la plaza Pérez Bonalde se inauguró el Mercado de Catia, que ya era una clara señal de progreso. Progreso, en la época de Pérez Jiménez, era edificar, ese era el concepto: progresamos porque edificamos. Y todos estábamos muy contentos de que así fuera. Quienes nos oponíamos a Pérez Jiménez –por una cuestión visceral, porque éramos comunistas, porque nos perseguían– de alguna manera participábamos de ese mundo, ese era el mundo real. Lo que no nos gustaba era él, el régimen de dictadura, la falta de libertad, pero la época nos gustaba, la vivíamos intensamente, sentíamos que progresábamos, que no era mérito de Pérez Jiménez sino de las inmensas riquezas del país. Pensábamos que era de cajón que Pérez Jiménez hiciera lo que hacía, que no faltaba más, pero que alguien lo podía hacer mejor... A la larga descubrimos que no, que nadie lo hizo mejor –es casi blasfemo para mí mismo decirlo, pero es la verdad, o siento que es la verdad.

Caminar por esas calles era recorrer un bazar (una vez estuve en Irán, en una ciudad llamada Isfahán, donde se hacen las alfombras persas; estuve con María Teresa Acosta y con Román, y caminamos por un bazar, un verdadero bazar, de esos de *Las mil y una noches*, igualito, pero yo me sentía en Catia, incluso la jerga era la de Catia. Yo no entiendo una sola palabra del farsi, pero para mí hablaban el idioma de Catia, y entenderme con un vendedor, a quien le compré una tela para traérsela a mi esposa de ese momento, fue hablar, simplemente hablar y me entendí, porque yo estaba en el Mercado de Catia o en cualquiera de las calles laterales donde se respiraba una cosa buhonera). Hacia el final de la plaza de Catia estaban los árabes concentrados y allí estaba la mezquita. Era

una casa, ellos no tenían dinero para construirse una mezquita, pero ese era su templo y más de una vez, a las cinco de la tarde, vi gente en esa calle inclinarse hacia la Meca y adorar a Alá. Vi dramas como el del padre árabe a quien la hija se le fue con un muchacho, y vi a aquel hombre gritar en un lamento terrible; nunca vi un estado de ira tan desesperado en un ser humano. Estaban los italianos, obreros que comenzaban a hacer pequeños negocios y daban el cambio de la culinaria venezolana completa, totalmente alterada en su versión popular; se puede usar esa palabra porque allí vivíamos los pobres, los pobres menos pobres, no los desesperados.

Frente a la plaza Pérez Bonalde estaba el cine Pérez Bonalde. Un cine serio, donde se daban películas norteamericanas, románticas. Allí vi *Casablanca*, basta decir eso. Luego estaba el cine España, en la avenida España, a cuadra y media de la plaza Pérez Bonalde, bajando hacia la plaza de Catia; era el del cine mexicano que también lo veíamos. Yo entendía que el cine mexicano no se podía comparar con el norteamericano: veíamos una torpeza, sabíamos distinguir, veíamos que era lacrimoso y cursilón, que no llegaba a parecerse al gesto de Humphrey Bogart cuando se da cuenta de que no puede arribar a una conclusión con Ingrid Bergman y está obligado a dejarla ir. Esa sobriedad, esa economía conmovedora no es la que tenía propiamente Pedro Infante o Pedro Armendáriz, ese muchacho telúrico, el más bello latinoamericano que ha existido, el único orgullo racial que puede tener América Latina. Sin embargo, Armendáriz no nos gustaba tanto como Pedro Infante; Armendáriz representaba al mundo indígena y lugareño, lo veíamos con inquietud social. Pedro Armendáriz, que era la única concreción real del indio pulposo que pintaba Diego Rivera, contribuyó mucho a que nos hiciéramos comunistas. Porque él nos hablaba de una sociología, su cuerpo era sociológico, su actitud era sociológica y, como ese cine mexicano estaba muy influido por una intención nacionalista de izquierda, recibimos todo el imaginario del pueblo que pasa hambre, el terrateniente malvado, la injusticia vista en un sentido atávico y, desde luego, la Revolución. Para nosotros “Revolución” era la mexicana, porque nosotros éramos mexicanos, yo no tengo ningún empacho en reconocerlo. Nosotros éramos de Chapultepec, esa era nuestra verdadera vida. Catia era Chapultepec. Los mexicanos se las ingeniaron para transmitirle a Latinoamérica, hasta el Ecuador, que la verdad eran ellos y la realidad era ellos y que ellos éramos nosotros. Al fin y al cabo, compartíamos una historia, hablábamos español y nos había humillado la misma gente, de manera que podíamos tener una absoluta solidaridad con los desgarramientos de Pedro Infante o de Dolores del Río. Pedro Infante tenía una característica esencial: era urba-

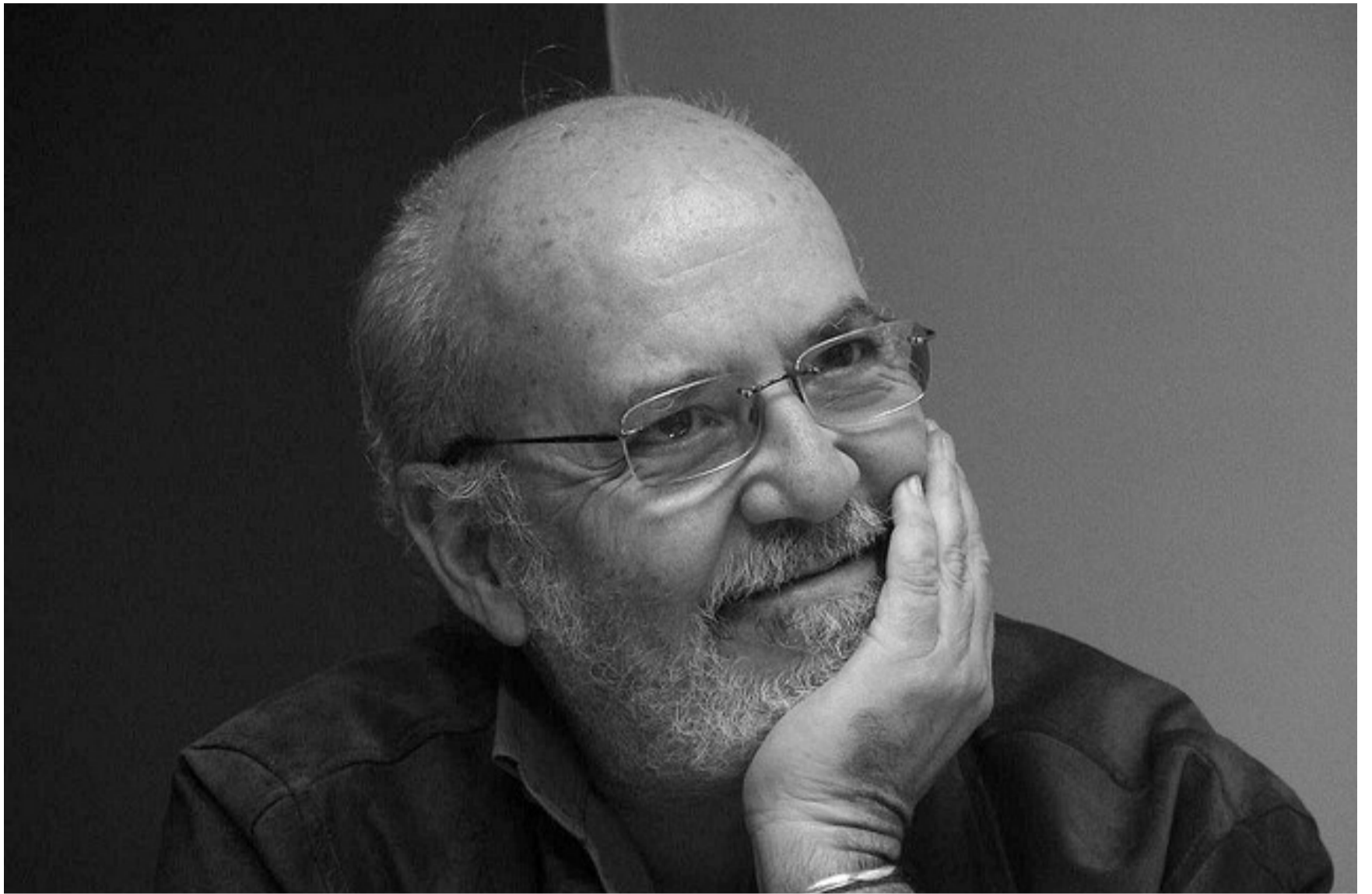
no. Tras un breve período en que hizo el charro, Infante entendió muy bien que necesitaba un mundo nuevo, que no podía seguir de charro, entonces se puso su chaquetita de cuero y empezó a vivir los dramas urbanos. No hay palabras para describir a Pedro Infante, es el más grande actor que ha tenido el cine latinoamericano. No hay nadie que se le aproxime siquiera: esa dosis de irresistible simpatía, esa gracia extraordinaria que hacía que uno lo viera como un amigo, tenía élan como nadie puede siquiera imaginarse que pueda alcanzar. Si lo comparamos con Jorge Negrete, por ejemplo, que era anterior; bueno, Negrete era machote pero no era de Catia, era rural. Pedro Infante era de Catia y nosotros lo queríamos, deseábamos que en nuestra vida hubiera alguien así: risueño, pícaro, sentimental... Tenía todas las características necesarias. Pedro Infante hizo muchas películas, pero hubo una que para mí, para ese mundo de Catia y de la plaza Pérez Bonalde, tuvo mucha importancia, fue *Nosotros los pobres*, una película dirigida por Ismael Rodríguez, protagonizada por Infante y por una actriz mexicana que había hecho carrera desde niña y que para ese momento era una adolescente, casi una muchacha, se llamaba Chachita, una gordita para nada glamorosa, no era la “muchacha de la película”, era simplemente una joven sufrida. Pedro Infante hacía de su hermano y en la escena donde Chachita perdía las piernas en los rieles de un ferrocarril (ella huía de la casa de los ricos donde trabajaba, después de que estos le habían hecho una maldad hasta el extremo de conducirla al suicidio), su hermano iba a verla y entonces Infante miraba el cuerpo mutilado de su hermana moribunda y gritaba: “¡Malditos sean los ricos!”... Nadie se puede imaginar lo que esto produjo en el cine: el grito de la gente, cómo conmovieron esas palabras insertadas en aquel gesto de Infante, aquel *dolly* en que la cámara subía y subía, y dejaba a Infante sobre la vía del ferrocarril, gritando. La conciencia de una desigualdad social y el odio hacia el que tuviera riquezas como explotador, hambreador y crápula... todo eso cuajó en la sala, y si muchos nos hicimos comunistas fue precisamente por su imagen, porque entonces, como dice Pío Miranda, un personaje mío de *El día que me quieras*, yo dije –él dice–: “¿Quiénes están contra esto? Y me dijeron, lee”, cuando él quiere justificar por qué se metió en el Partido Comunista. Yo, que soy parte de ese hombre, me metí en el Partido Comunista por Infante, que maldecía a los ricos; y los comunistas eran los que decían eso o algo muy parecido a eso con su tono pomposo, protocolar y “científico”. Eso era la plaza Pérez Bonalde y eso era lo que sucedía en esa comunidad. ☉

*El texto completo de esta excepcional entrevista está disponible en la web de su autora: <https://milagrossocorro.com/>.

PERIODISMO >> UN REPORTAJE DE 1980

La era del espectáculo: una visión de nosotros mismos

El reportaje que sigue es una relación informativa y crítica sobre el teatro, el cine y la televisión en Venezuela, publicada en la edición aniversario de **El Nacional** correspondiente a 1980. Circuló con el nombre de *37 años haciendo camino*. Fue dirigida Pablo Antillano, autor del reportaje que sigue, y diseñada por el artista Víctor Hugo Irazábal



PABLO ANTILLANO / ARCHIVO

PABLO ANTILLANO

La sociedad del espectáculo es la sociedad del siglo XX. Sobre todo la de la segunda mitad, la que siguió a la bomba atómica. Antes, claro, había espectáculo en la sociedad: había teatro y danza, juglares, y el siglo pasado antes de la luz eléctrica, antes del fonógrafo y el tomavistas de Edison estaba el gran Rossini. Génova y Milán se disputaban un notable grupo de amantes de la ópera. Pero es entre las dos guerras de nuestro siglo cuando el espectáculo se convierte en alter ego de la sociedad, su sombra, su representación, su apariencia, su espejo, su ideología. El espectáculo materializa ante los ojos atónitos del espectador todo aquello que no le consta: la radio, el teatro, la danza, pero sobre todo el cine y la televisión construyen al lado del hombre una cuarta dimensión que no le abandonará jamás.

El 3 de agosto de 1943, cuando nació **El Nacional**, la guerra no le constaba a los venezolanos. Lejana, se le acercaba a través de “espectaculares” titulares sobre las órdenes de Montgomery en Sicilia, la entrada de los rusos en Orel, la fuga de los alemanes. La realidad transformada en partes de guerra, en noticia, transformada en apariencia, se ofrecía a un lector ávido de aventuras, de sueños épicos, de obsesiones morales y políticas. Ficción y realidad se organizan en un mismo espacio de la memoria, en un mismo espacio de oscuro laberinto del pensamiento. La sociedad de la postguerra comprendió hasta tal punto esta fatalidad, que haría más tarde del espectáculo y la representación un poderoso sustento.

Los periódicos y la crítica intentaron desde un principio aislar el fenómeno de la representación, pretendían decirle al público qué era real y qué no lo era. Crearon secciones especiales para reseñar el cine, el teatro, la danza, la televisión. Pero invariablemente señalaban en cada uno de los espectáculos qué era lo más “real”, lo más verosímil. Grandes discusiones sobre el carácter moral de lo representado, sobre su “criollidad”, sobre su conexión con la vida, hicieron aparición en

nuestros diarios y revistas culturales. El espectáculo, el universo de la representación, jamás contaría con espacio autónomo, independiente; tan solo se le permitiría navegar en la chalana de lo representado, el espectáculo sería solo una versión, segunda, de lo que “en realidad” tiene presencia. El espectáculo es una apariencia, es una versión. Pero a la larga el espectáculo fue en sí mismo una realidad, que a través de poderosos medios como la televisión y el cine, comenzó a demandar a su vez de la realidad una transformación. La realidad, al parecer comenzó a ser moldeada a imagen y semejanza de su versión.

A treinta y cinco años de la bomba atómica, el hombre, abandonado de Dios, parece no poder discernir entre la realidad y su apariencia. Este es el drama de nuestra época, la era del espectáculo.

Tres décadas de representación

La cartelera cinematográfica de **El Nacional**, en una de 13 mil y tantas ediciones, puede dar cuenta, si es analizada en profundidad, de los grandes mitos que alimentaron por la vía de la pantalla a los espíritus de los venezolanos de las últimas generaciones. Los charros de Juan Orol y de Fernando de Fuentes competían discretamente con Peter Lorre, Olivia de Havilland, Dorothy McGuire y los temas de postguerra, en los cuarenta. En un espacio cercano Eduardo Lira Espejo y Manuel Trujillo reseñaban actividades del teatro y la música. El primero señalaba, como es costumbre, la muerte de la ópera en el Metropolitan de Nueva York y las actividades de la Asociación Venezolana de Conciertos. En un suelto perdido de los años cincuenta el periódico reseñaba que se había iniciado la filmación de *La escalinata* de César Henríquez. La fotoleyenda identificaba a Oscar Lamus y María Luisa Sandoval. Era la primera y única experiencia neorrealista de nuestro cine, nuestros intelectuales habían consumido a Rossellini, De Sica, Visconti, Zampa, De Santis.

Otra información cinematográfica de esos años señala que Juan Corona está dirigiendo *Un sueño nada más* y en la foto aparece de nuevo María Luisa Sandoval y esta vez Marco Tulio Maristani. Por su parte Carlos Fernández

protagoniza *Prometeo*, espectáculo radiofónico, dirigido por Alberto de Paz y Mateos para el circuito CORAVEN de Radio Caracas y Ondas Populares. En el Teatro Granada se presentan *Los Panchos*. En el Municipal Ángel Sauce pone *L'Elixir D'Amore*, la ópera de Donizetti en un horario, en otro presentarán *Los intereses creadores* y *La Tizona* de López de Alarcón. A una ciudad de 500 mil habitantes esta oferta de espectáculos la hace sentir como París. Desde **El Nacional** Antonio Arráiz, Ratto Ciarlo, Rafael Pineda, Manuel Trujillo, Julio Barroeta Lara, Lira Espejo, Manuel Rodríguez Cárdenas y otros dan cuenta del desarrollo cultural.

Hoy se cubre la opereta de Pepita Embil presentando *Los gavilanes* y mañana se reseña el primer ensayo de Estudio de Arte Escénico Juana Sujo, con el descubrimiento del talento criollo, como diría Pineda, en Maritza Caballero Velutini.

La verdad es que la segunda mitad de los años cuarenta y los años cincuenta son fundamentales para el desarrollo del espectáculo venezolano. Y **El Nacional** contribuyó de manera especial a este nacimiento y a su posterior desarrollo en virtud de un tratamiento no solo noticioso sino particularmente valorativo del mundo del espectáculo, concebido como actividad netamente cultural. Particularmente demostrativa es la edición del 22 de noviembre de 1952 que anuncia en su primera plana el programa inaugural de la televisión venezolana. En el interior y con gran despliegue el periódico anuncia *Con Reverón*—de Margot Benacerraf—, clausura gran festival de cine en el Teatro El Conde. El discurso de clausura fue de Mariano Picón Salas, celebraba una jornada de cinco días organizada por Gastón Diehl, Planchart y Cia., Amy Curvoisier, José Ratto Ciarlo y Alejo Carpentier. Contaba con el respaldo del Círculo de Cronistas Cinematográficos de Caracas y de la Facultad de Filosofía y Letras de la UCV. El cine y la televisión, junto a la columna *Letra y Solfa* de Carpentier y otras informaciones sobre el busto de Cruz Salmerón Acosta, decretado por la gobernación de Sucre, constituían el sólido mosaico cultural del día. La próxima edición traería las fotos de José Luis Zarzalejo y Alberto de Paz y Mateos, directores

de la Televisora Nacional, y de Enrique Armando Guía, ingeniero de la planta transmisora que se anunciaba como provisional mientras llegaba de Estados Unidos un potente transmisor de 10 kilovatios. Solo periodistas muy avezados comprendían en aquellas noticias de apariencia rutinaria que una nueva era se tendía sobre la nación.

Los siguientes veinte años consolidaron en el país una férrea plataforma del espectáculo. El esfuerzo fue sin duda monumental. Tomamos del periódico solo instituciones y nombres que deben ser recordados en el momento de emprender un recuerdo más extenso que este: en el 49, Villegas trajo de Argentina y Chile un grupo de técnicos y actores para su recién creada Bolívar Films, que acompañarían para siempre la historia de nuestro espectáculo: Juana Sujo, Ariel Severino, Cristhensen, Horacio Peterson, Juan Corona, Leopoldo Orzali. De España, exiliado, nos llegó Paz y Mateos, y de México, Jesús Gómez Obregón.

Noticia era la Sociedad de Amigos del Teatro en la que militaron Enrique Benschimol, Enrique Vera Fortique, Carmen y Margot Antillano, Bertha Moncayo, Raúl Izquierdo, Augusto Colombet, León Bravo, Fernando Gómez, Aquiles Certad, Víctor Manuel Rivas, y que más allá del teatro incorporaba a Andrés Eloy Blanco, Rómulo Gallegos, Guillermo Meneses, Guillermo Feo Calcaño, Lucila Palacios, Rodolfo Quintero y tantos otros.

La Escuela Nacional de Arte Escénico, la Sociedad Venezolana de Teatro, el Teatro Experimental del Liceo Fermín Toro, el Ateneo de Caracas, el Teatro del Pueblo, Grupo Proa, Grupo Yare, Máscaras, Teatro Universitario, el Compás, el Duende, el Cervantes, La Comedia, el Búho, el Caracas Theater Club, La Quimera, el Retablo de las Maravillas, el Grupo Sábado, todos encontraron en los difíciles años cincuenta el respaldo de los reporteros, de los cronistas y los críticos que desde el periodismo nacional les ayudaban a traspasar hacia otros públicos, como una avanzada de reclutamiento. Una revisión de la colección de **El Nacional**, especialmente de sus páginas culturales, la página de Arte, la página de Farándula, y el *Papel Literario*, nos permite acercarnos a las conclusiones de este largo proceso de la historia del espec-

táculo. Los trabajos de Miyó Vestri, Lorenzo Batallán, Rubén Monasterios, Manuel Trujillo, Mara Comerlati, Nabor Zambrano, Amelia Hernández, Perán Ermíny, Alfonso Molina, Teresa Alvarenga, Edith Guzmán, Rodolfo Izaguirre y muchos otros periodistas y críticos esmerados en el seguimiento de nuestra historia cultural nos han permitido levantar las reflexiones que siguen sobre las líneas más relevantes de nuestro actual movimiento en el teatro, la televisión y el cine.

¿Qué es lo nuevo?

El teatro venezolano actual tiene dinero y tiene público: eso es lo nuevo. Una cierta perspectiva tradicional en el mundo de la cultura puede encontrar deleznable ambos acontecimientos, y en última instancia irrelevantes para lo que se supone esencial en el teatro: valga decir la calidad, que para unos es la belleza y perfección de sus diálogos o de su teatralidad, para otros el compromiso con una causa misionera, o simplemente la eficacia para propiciar el éxtasis de un cierto estado de posesión, no demoniaca, sino estética.

Los hechos, ¿cuáles son los hechos? No es un secreto que hasta hace apenas unos diez años el teatro en Venezuela era una actividad “rara” a la que se dedicaban, notables personalidades ciertamente dotadas de habilidad, talento y sobre todo tenacidad. Un director era al mismo tiempo financiador, productor y publicista de su espectáculo. Un estreno de diez a quince funciones podía ser asumido como un enorme éxito. En general los actores ayudaban a financiar los montajes. Las escenografías y vestuarios eran de gran simplicidad, no por convicción sino por necesidad. Los libretos de autores nacionales circulaban en mimeógrafo y en la mayoría de los casos nunca veían un escenario. Los grupos y salitas de teatro aparecían y desaparecían como los ovnis. Verdaderos héroes protagonizaron una larga prehistoria a cuya ausencia de recursos se sumaba una descomunal confusión política y cultural, no por ello menos histórica, si se nos permite justificar ciertos obstáculos al conocimiento propio de cierta época.

(Continúa en la página 6)

La era del espectáculo: una visión de nosotros mismos

(Viene de la página 5)

Tuvimos un teatro sin público, lo que desmentiría las afirmaciones de Jouvet y de otros que sostuvieron que no hay teatro sin público. Y también tuvimos buen teatro, detalle que suscribiría la hipótesis de que la idea de desarrollo es ajena a la historia del arte, que en términos groseros permite sostener que tan bueno es un jarrón griego como un penetrable de Soto, que tan conmovedora es el *Rey Lear* como *El balcón* o como *El último tango*; aun cuando median entre ellas siglos y años, distintos modos de producción y estadios de desarrollo. Algunas de las mejores obras de Chocrón y de Chalbaud, dos de nuestros más representativos dramaturgos son de esa época prehistórica del teatro sin público. Y aún se recuerdan algunas de nuestras más notables puestas en escena salidas de las manos de Nicolás Curriel –Yo, Bertolt Brecht Yo, William Shakespeare–, Alberto Sánchez, Eduardo Gil, Alberto de Paz y Mateos. La ausencia de espectadores no probaría jamás que estos espectáculos no tuvieran solidez dramática, calidad y belleza.

Pero serían misteriosos acontecimientos sociales, ajenos al trabajo del escritor y fuera de los escenarios, los que terminarían desencadenando el movimiento que hoy acerca, y para siempre, al público y al teatro. En la actualidad, Caracas cuenta con veinte salas de teatro que abren el telón cinco días a la semana todas las noches, y tres veces cada una los fines de semana. La recién creada Asociación Venezolana de Profesionales del Teatro tiene más de 300 miembros, El Círculo de Críticos Teatrales (CRITVEN) tiene unos cinco años, el anquilosado Centro Venezolano del Teatro afiliado al ITI de la UNESCO ha sido sorprendentemente revivido. El CELCIT del Ateneo de Caracas es una demostración sistemática de las nuevas necesidades de la investigación y el intercambio. Tenemos una revista de teatro, *Escena*. Hay unos trescientos grupos de teatros a lo largo y ancho del país organizados en federaciones que en los últimos años celebraron unos diez festivales regionales. Ha sido revivido el Festival Nacional de Teatro. Hemos recibido en nuestro territorio al Festival de Las Naciones el año 78 y en los últimos diez años el Ateneo de Caracas ha celebrado tres Festivales Internacionales con la asistencia de los mejores conjuntos del mundo entero. Monte Ávila, la editorial del Estado, ha creado una colección de teatro. En los últimos años ha proliferado la edición de libros de críticos y ensayistas. Numerosos grupos cuentan con subsidios y locales propios. La empresa privada se inserta en la producción teatral con varias salas e intensa promoción por televisión. No hay actor sobre las tablas que no reciba alguna remuneración aunque sea pequeña, las hay grandes, cobran los escenógrafos y vestuaristas, hay técnicos, tramoyistas e iluminadores en todas las salas. Un éxito de público sobrepasa, como *El día que me quieras*, escrita y dirigida por José Ignacio Cabrujas, a los cien mil espectadores. Se reanimó el jugoso premio Nacional de Teatro, existen el de los críticos, el Juana Sujo y el del Concejo Municipal de Caracas.

Muchos se estarán preguntando por qué ha ocurrido esto, ¿es bueno que haya ocurrido? ¿Es bueno el teatro que se hace? ¿No se tratará solamente de una ilusión pasajera? ¿Como repercute en las obras de los dramaturgos? ¿Qué tipo de concesiones se han visto obligados a hacer? ¿No es esto inflación?

Las respuestas a tales preguntas, no las tenemos todavía. Solo conjeturas se mueven en un ambiente que se mantiene expectante. El impacto que la profesionalización con sus consecuencias de público y dinero no ha sido todavía medido concienzudamente en las entrelíneas de los textos de nuestros dramaturgos, en los dejos de nuestros actores, ni en la

espectacularidad de nuestras puestas en escena. Y me temo que una romántica óptica tradicional de la crítica persiste en mantener alejados, en el análisis, el sublime trabajo del artista de su imbricación en una piscina de petrodólares, que una vez más sacude los cimientos de nuestra sociedad.

Pero el debate es intenso. Nunca como ahora ha habido una discusión sobre el público en nuestro medio teatral tan intensa y beligerante. Nunca nuestra gente de teatro había olido tan de cerca y en tal cantidad el perfume de un público siempre anhelado. No hay ni uno solo de nuestros dramaturgos que en este momento no esté trabajando para el cine o para la televisión: Mariela Romero, Cabrujas, Chocrón, Peña, Núñez, Chalbaud, Santana, Rengifo. El delirio de una inmensa masa de espectadores, jamás soñada, les conduce hacia una vital e irrenunciable discusión sobre el papel en la sociedad, sobre su lenguaje, sobre criterios de eficacia, sobre valores en términos radicalmente diferentes a los que se esgrimían hasta hace muy poco en nuestros sectores más progresistas.

¿Es homogéneo el público? ¿Es pasivo? ¿Es víctima irrecuperable de los mensajes dominantes? ¿O es más astuto de lo que pensaba? Este es el centro de una de las más importantes discusiones que se mantienen en el movimiento cultural venezolano de hoy y sobre todo en el teatro.

La televisión

Los últimos años han sido de cambio para la televisión venezolana, pero 1977, fue de verdadero estremecimiento. De los horarios estelares de los canales venezolanos han sido desplazados de pronto los “enlatados” de detectives que siempre han llenado los mejores espacios y han sido sustituidos por un interesante producto nacional situado a medio camino entre la telenovela tradicional (*soap opera*) y los altos valores de la cultura literaria nacional y universal.

El encuentro entre el público y esta nueva imagen de sí mismo ha constituido todo un acontecimiento de gran trascendencia cultural. El factor más importante que ha contribuido a este cambio ha sido sin duda la incorporación al *staff* de guionistas de la televisión de varios e importantes novelistas y dramaturgos de las más recientes generaciones. El novelista Salvador Garmendia, autor de *Los pequeños seres*, *Los habitantes*, *Día de ceniza*, *Doble fondo*, *La mala vida*, *Los pies de barro* y varios volúmenes de



AMALIA PEREZ DÍAZ, MANUELITA ZELWER Y FAUSTO VERDIAL, ESCENA EL DÍA QUE ME QUIERAS / ALEX DELGADO

cuentos, es uno de los protagonistas del cambio. Aprendió el fatigante trabajo del guionista de planta durante su juventud trabajando para la radio. Luego, durante la década del sesenta consolidó su prestigio como novelista alcanzando el Premio Nacional de Literatura con un estilo novedoso de introspección microscópica y de profundidad para describir la chatura y la riqueza del mundo urbano de una Venezuela siempre en transición. El dominio de la técnica y sus virtudes de narrador le han permitido realizar un excelente trabajo en la adaptación para la TV de varias novelas de otros escritores y para crear, junto con José Ignacio Cabrujas e Ibsen Martínez, el programa dramático con que inició la era más importante de la televisión venezolana, *Juana Crespo*, una producción que comenzó en mayo de 1977, y que trataba de los problemas contemporáneos de la ciudad venezolana. Se refiere a la marginalidad, a los hijos ilegítimos, a la delincuencia juvenil, a los métodos policiales, al trabajo y a la vida diaria de la gran urbe. Utilizan un lenguaje realista, contemporáneo, tradicionalmente extraño a la televisión.

José Ignacio Cabrujas, dramaturgo, actor y director de teatro, es el más activo artífice del cambio en la televisión venezolana. Sus obras de teatro *El día que me quieras*, *Profundo*, *Acto cultural*, *Fiesole*, *Juan Francisco de León*, le sitúan como uno de los más importantes de los

“

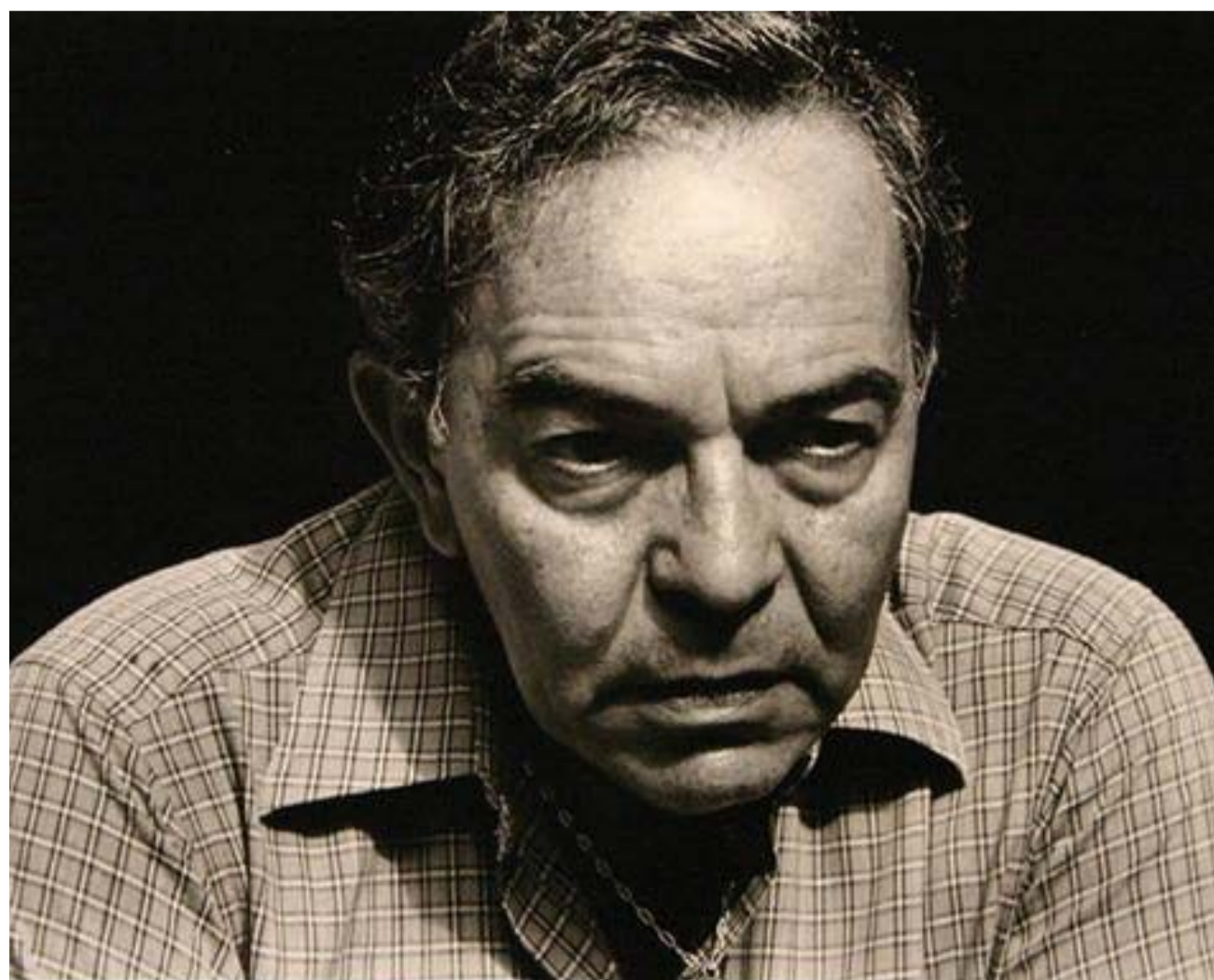
Ha sido revivido el Festival Nacional de Teatro. Hemos recibido en nuestro territorio al Festival de Las Naciones el año 78 y en los últimos diez años el Ateneo de Caracas ha celebrado tres Festivales Internacionales con la asistencia de los mejores conjuntos del mundo entero”

dramaturgos nacionales. Sus obras han ido madurando una búsqueda de los rasgos más característicos de la cultura venezolana, de los conflictos que surgen de la superposición de arquetipos culturales, fuentes de desequilibrios psicológicos y sociales. Siempre en un tono de humor y de reveladora ironía, Cabrujas ha levantado un espejo leal, y crítico a la vez, frente al público venezolano. Su trabajo más importante para la televisión ha consistido en la adaptación de obras de consagrados escritores como Rómulo Gallegos, Guillermo Meneses, Herrera Luque y del español Benito Pérez Galdós, alcanzando grandes éxitos de público y de crítica, y más recientemente los dramas de *La señora de Cárdenas*, *Natalia y Gómez*.

Ibsen Martínez, es tal vez el más joven de los intelectuales sumados a la televisión, periodista y narrador, comparte el liderazgo de las nuevas tendencias culturales, que con actitud iconoclasta y crítica, reivindican el valor de las manifestaciones populares de la cultura urbana: la música del Caribe, el folletón, el humorismo, el *slang*, la subcultura del deporte, la novela de ciencia ficción y el cuento policial.

Román Chalbaud es el punto de convergencia. Es el más importante director y productor de programas dramáticos de la televisión venezolana. Proviene del teatro y el cine. En los últimos años se convirtió en el principal director de cine venezolano al llevar a la pantalla grande sus obras de teatro *Sagrado* y *obsceno*, *La quema de Judas* y *El Pez que Fuma* a las que nos referiremos más adelante. El ingreso de estos *hombres de lettres* en la televisión comercial ha sido de decisiva importancia cultural para el país, dado el gigantesco poder que ese medio de comunicación tiene para formar y reforzar el entorno social de los venezolanos.

Son variadas las circunstancias que facilitan esta nueva relación entre dramaturgos y televisión. Por una parte es decisiva la voluntad de cambio que aparece en las plantas comerciales a raíz de las muy intensas campañas que las capas intelectuales han dirigido contra ese medio: psicólogos, criminólogos, periodistas, políticos, maestros y artistas, quienes no cesaron de reclamar a la televisión su conducta desnacionalizadora, su pobre perspectiva cultural alimentada de estereotipos y falsas ideas. Estas presiones condujeron al Estado a nacionalizar el capital de las plantas en 1974. Los empresarios nacionales de la televisión adquirieron las acciones que hasta entonces pertenecían a la CBS, NBC, ABC y TIME LIFE CO. Sin embargo los canales comerciales siguieron transmitiendo las películas enlatadas de las matrices norteamericanas.



ISAAC CHOCHRÓN / ©VASCO SZINETAR

(Continúa en la página 7)

La era del espectáculo: una visión de nosotros mismos

(Viene de la página 6)

Luego se produjeron otros hechos importantes. La nacionalización del petróleo y el hierro coincidió con un singular fenómeno cultural cuya expresión más relevante fue el de cierta fruición *camp* de los productos de la cultura popular en los círculos de la vanguardia cultural. Muchos intereses de los intelectuales comenzaron a estructurarse en torno a la música del Caribe, el bolero, la salsa, el melodrama de alto consumo, las formas del habla popular y se comenzaron a valorar con nostalgia y con humor ciertas formas ingenuas de la conducta que anteriormente no gozaban de ninguna estimación. Este fenómeno contribuyó a descongelar los prejuicios, fuertemente arraigados durante años, hacia los medios de producción de la cultura de masas. Muchos intelectuales resolvieron “ceder” e insertarse en los canales de la televisión comercial, en los mecanismos comerciales del cine, en la gran prensa y en la industria de la radiodifusión.

El cambio en los medios comienza a sentirse. La imagen del venezolano comienza a aparecer con más frecuencia y en productos de cada vez mayor calidad. Junto a Garmendia, Chalbaud, Cabrujas y Martínez ingresan otros artistas a la televisión, el novelista Pedro Berroeta, los dramaturgos Isaac Chocrón, José Gabriel Núñez, Marie-la Romero, Edilio Peña, Rodolfo Santana, Pilar Romero, directores de teatro como Ibrahim Guerra y un grupo notable de actores, músicos, productores formados en el área cultural.

El fenómeno es acompañado tímidamente desde el Estado que mantiene dos canales públicos de televisión y que ha elaborado un reglamento, un tanto incoherente y poco preciso, que obliga a las plantas comerciales a transmitir programas “culturales” en horarios estelares. Un proyecto estatal de modificación radical del sistema de comunicaciones radioeléctricas, conocido como el “Proyecto Ratelvé”, que coincide con planteamientos de la UNESCO, fue paralizado por presiones de las élites económicas y políticas.

Cine

Anualmente se exhiben en Venezuela unas 400 películas, extranjeras en apilamiento mayor. Generalmente son productos de la 20th. Century Fox, Warner Bros, AIP, Columbia, Difra, CIC, Disney, De Laurentis, Avco Embassy, Rizzoli, Pelimex y algunas francesas e italianas. Sin embargo, desde hace varios años y con la protección del Estado ha entrado en la competencia el producto venezolano.

A pesar de que la historia del cine venezolano se remonta al año 1897, un año después de la primera exhibición de los hermanos Lumière, no es sino hasta 1974, cuando las producciones nacionales se insertan en un vigoroso ritmo industrial y comercial. A final del siglo pasado un excepcional amigo de Edison, Manuel Trujillo Durand, trae a Venezuela el primer tomavistas. El 28 de enero de 1897, exhibe dos películas hechas por él mismo: *Muchachas bañándose en el lago* y *Un gran especialista sacando muelas en el Hotel Europa*. Desde entonces muchos solitarios tenaces hicieron intentos de crear una industria cinematográfica y realizaron varias producciones.

En 1959, una mujer excepcional, Margot Benacerraf, educada en el IDHEC, realiza la primera gran película venezolana, *Araya*. Fue premiada ese año en Cannes junto a *Hiroshima Mon Amour* de Resnais. Luego recorrió el mundo a través de los festivales de Locarno, Moscú, Venecia, Edimburgo y San Francisco. La película centra su historia en las salinas de una península al oriente del país donde los hombres y mujeres de tres pequeños pueblos de trabajadores viven un doloroso e insólito enfrentamiento con la naturaleza y con el sistema de producción de la sal para poder sobrevivir. Su tono poético y su fotografía excepcional la ubican como una joya de la cinematografía y como precursora del joven cine latinoamericano que inició su madurez con el Cinema Novo Brasileño.

Esta película sin embargo no fue vista por los venezolanos hasta mayo de 1977, veinte años después de su realización, cuando por fin fueron creadas las bases de una estructura firme de producción y comercialización. Durante estos veinte años hubo algunos intentos, se filmaron varios largometrajes y centenares de cortos casi todos ligados a la lucha política, casi todos documentales para ser exhibidos en murallas de poblaciones pobres y fábricas, casi todas de factura artesanal y lenguaje encendido muy a tono con una época de violencia política.

El nuevo cine venezolano inicia su camino en 1973, con la llegada al país de un joven realizador mexicano, Mauricio Wallerstein, quien produce con apoyo de la empresa mexicana Pelimex dos películas que anunciarán las rutas temáticas y formales de la producción nacional. La primera película es *Cuando quiero llorar no lloro*, basada en una novela de Miguel Otero Silva, donde aparecen por primera vez el tema del delincuente y del guerrillero en forma de ficción. Su segunda película es *Crónica de un subversivo latinoamericano*, que está basada en la novela testimonial de un exguerrillero que relata los acontecimientos que rodearon el secuestro de Smolen, agregado militar de la Embajada de Norteamérica durante la época de la lucha armada en Venezuela. A partir de entonces el cine venezolano mantendrá una estrecha relación con los temas de la delincuencia y la violencia política y se apoyará en las adaptaciones de obras literarias.

En 1974, y frente a los requerimientos administrativos de empresas europeas que quieren utilizar los escenarios venezolanos, el Estado crea la Dirección Nacional de Cinematografía, que en pocos meses se convertirá en una dinámica impulsadora del Cine Nacional. Al frente de esta oficina colocan a un grupo de eficientes mujeres, que lograrán en corto tiempo conseguir financiamiento para nueve largometrajes: *Sagrado y obscuro*, de Román Chalbaud; *Los muertos sí salen*, de Alfredo Lugo; *Soy un delincuente*, de Clemente de La Cerda; *Compañero Augusto*, de Enver Cordido; *Fiebre*, de Juan Santana; *300.000 héroes*, de María Carbonell; *El viudor*, de Manuel Díaz Puncel; *Canción mansa para un pueblo bravo*, de Giancarlo Carrer, y *La invasión*, de Julio César Mármol. Dramaturgos, actores, técnicos del teatro se ven llamados a la nueva aventura.

Pero antes de que estas películas comiencen a ser estrenadas y mientras empieza a crecer la expectativa, el público venezolano es estremecido en 1975, por varias producciones independientes: *La quema de Judas*, de Román Chalbaud; *La imagen*, de María Carbonell; *La bomba*, de Julio César Mármol; y un magnífico largo-documental sobre la historia del dictador de las primeras tres décadas de este siglo llamado *Gómez y su época*. Para proteger estas producciones la Oficina de Cine lanza un conjunto de normas legales que establecen obligatoriedad de exhibición, porcentajes a repartir entre exhibidores, distribuidores y productores, y protección a las empresas nacionales de copiado y revelado.

Las primeras producciones del cine nacional revelan algunos rasgos característicos, un deliberado interés por ser descriptivos del entorno en el que se desarrollan las historias, guiones contruidos en su mayoría a partir de adaptaciones de novelas de tipo testimonial, narraciones en las cuales las secuencias se estructuran de manera muy peculiar como si fueran unidades autónomas que se enlazan por asociación de imágenes y no por relaciones de causa y efecto, predominio del tema de la delincuencia que surge en los suburbios y zonas marginales, el tema de la guerrilla y la violencia política y el tema de la historia política del país. Las películas cuestionan, en general, a las instituciones sociales, la policía, la familia, los poderes públicos y privados, presentan como protagonistas conflictivos a delincuentes y guerrilleros, como rebeldes de conducta justificable a partir de las condiciones existenciales de unos u otros.



RAFAEL BRICEÑO Y JOSÉ IGNACIO CABRUJAS, LA REVOLUCIÓN DE ISAAC CHOCHRÓN, FOTOGRAFÍA DE SAMUEL DEMBO, ARCHIVO DE FOTOGRAFÍA URBANA

Hacen énfasis en los gestos, en la conducta y, especialmente, en la manera de hablar del venezolano urbano contemporáneo.

El éxito obtenido por las primeras películas de largometraje condujo a la Dirección de Cinematografía a solicitar un crédito mayor. De tal mane-

ra que en 1977 hicieron veinte nuevas películas con financiamiento estatal. Ellas son *El Cabito*, de Daniel Oropeza, *El Pez que Fuma*, de Román Chalbaud, *Muerte al amanecer*, de Pedro Fuenmayor, *Puros hombres*, de César Cortés, *Se solicita muchacha de buena presencia y motorizado con moto propia*, de Alfredo Anzola, *Juan Topocho*, de César Bolívar, *Profundo*, de Julio César Mármol, *Las aventuras del Rey del Joropo*, de Carlos Rebollo, *Compañero de viaje*, de Clemente de La Cerda, *Los honorables caballeros que dejó la guerra*, de Oziel Rodríguez, *Pais portátil*, de Iván Feo y Antonio Llerandi, *La empresa no perdona un momento de locura*, de Mauricio Wallerstein, *Los tragaleros*, de Alfredo Lugo, *Se llamaba S. N.*, de Luis Correa, *Simplicio*, de Franco Rubartelli, *Adiós, Alicia*, de Liko Pérez y Santiago San Miguel, *El cine soy yo*, de Luis Armando Roche, *Día de Ceniza*, de Enver Cordido. Por vía independiente de coproducciones se realizan además *Todos y nadie*, de Santiago San Miguel, *Expropiación*, de Mario Abate, *Una playa llamada deseo*, de Enzo D'Ambrosio, *Sobre la hierba virgen*, de Carlos Durand, *El mar*, de Luca Dima-

re, *Bodas de papel* y *El rebaño de los ángeles*, de Roman Chalbaud, *Manuel*, de Alfredo Anzola, etc.

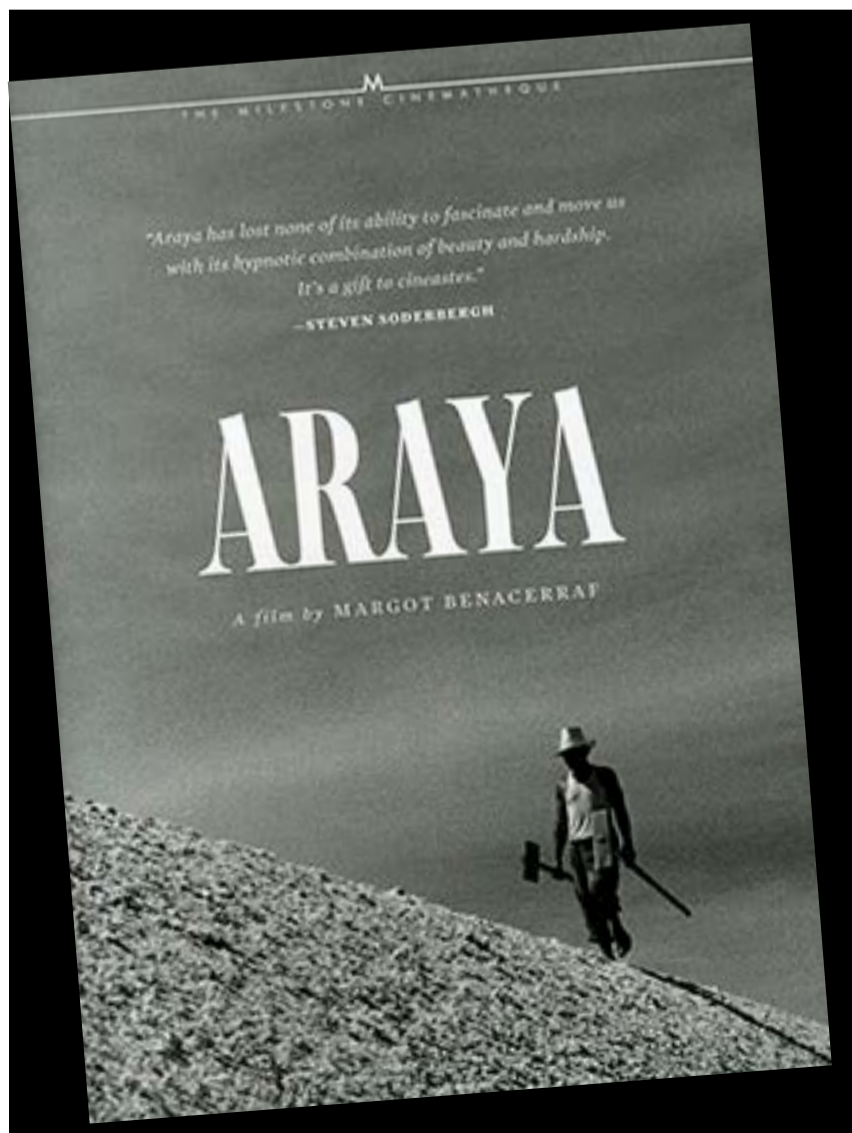
De este nuevo grupo de producciones, de las cuales la mayoría ya ha sido exhibida, destaca el hecho de que la relación entre el cine y la literatura se hace cada vez más estrecha, y que se incorporan al trabajo cinematográfico numerosos protagonistas del mundo de la música, la plástica y el teatro. Muchos de los guiones se basan en obras de prestigiosos escritores venezolanos como el dramaturgo Román Chalbaud, el novelista Antonio Arráziz (*Puros hombres*), el cuentista Orlando Araujo (*Compañero de viaje*), el novelista Adriano González León (*Pais portátil*), los dramaturgos José Ignacio Cabrujas (*Profundo*) y Rodolfo Santana (*La empresa no perdona un momento de locura*), el novelista Salvador Garmendia (*Día de Ceniza*) y de muchos otros.

El cortometraje, a pesar de que no goza de protección para su exhibición, constituye hoy una actividad intensa entre los cineastas. Diríamos que es junto a la pintura y al teatro la expresión más propia y vital de la actual cultura venezolana. Varios centenares de cortometrajes, en cuya producción han participado artistas de todas las especialidades forman una especie de gran registro, de gran enciclopedia visual de nuestra geografía, de nuestra historia, de nuestra imaginación y de nuestras obsesiones. El reciente Festival de Cine de Mérida, el primero en reunir toda la producción nacional, permitió evaluar una cinematografía que a su vez coloca frente a nosotros la versión completa de un país que para muchos es desconocido.

De esta apretada síntesis de nuestra historia del espectáculo puede sacarse como conclusión que la dirección de su evolución apunta hacia el autorreconocimiento de la nación, que algunas coyunturas políticas y económicas han vigorizado los procesos de crecimiento tanto en cantidad como en calidad, y que el periodismo ha funcionado en todos los casos como un poderoso aliado de su desarrollo y solidificación. ☉

*Tomado del volumen *El Nacional. 37 años haciendo camino*. Coordinación: Pablo Antillano. C.A. Editora *El Nacional*. Caracas, 1980. Incluye artículos o reportajes de Arturo Uslar Pietri, Antonio Arráziz, Juan Liscano, Miguel Otero Silva, Pedro Espinosa Troconis, Germán Carías, Abelardo Raidi, Misael Salazar Léidenz, Pablo Antillano (2), Ramón Hernández, Oscar Silva, Oscar Mago, Roberto Lovera de Sola, Aristides Bastidas, Eduardo Delpretti, J.F. Reyes Baena, Héctor Malavé Mata, Gilberto Alcalá y Cuto Lamache.

“En 1959, una mujer excepcional, Margot Benacerraf, educada en el IDHEC, realiza la primera gran película venezolana, *Araya*”



INVESTIGACIÓN >> LIBRO PRODUCTO DEL PROYECTO DISCUSIONES

El arte y sus revelaciones de la violencia

ROBERTO BRICEÑO-LEÓN

Para quienes por profesión debemos lidiar con los horrores de la violencia, nos cuesta imaginar el surgimiento de la belleza entre tantas miserias. Resulta difícil pensar en la estética de la violencia para quienes, por oficio, debemos escuchar los dolores de las víctimas y el sufrimiento de sus familiares; para quienes tenemos que tragar grueso al observar la frialdad o el cinismo de los victimarios, como aquel joven que una tarde nos confesó, con tranquila indolencia, que él estaba preso por dos asesinatos, pero que de verdad él llevaba cinco muertos encima...

Pero en el libro *Imágenes del arte: revelaciones de la violencia* (Caracas, ABediciones, 2024), coordinado por María Elena Ramos y los varios notables venezolanos que la acompañan, Ariel Jiménez, Félix Suazo, Rodolfo Izaguirre, Diana Arismendi y Rafael Castillo Zapata, se empeñan en mostrarnos la diversidad de revelaciones que el arte nos hace sobre la violencia.

En un escrito previo de 2015, en *El libro de la belleza*, María Elena Ramos nos había mostrado “la estrecha relación (que existe) entre la belleza y la violencia” (p.183). En este nuevo libro se empeña en demostrar la relación entre ética y estética, entre arte y política, entre el artista y su tiempo histórico.

Del placer de mi lectura, quiero presentarles mis reflexiones como sociólogo, y no como un violentólogo, ese término inventado por los colombianos y que nunca he sabido bien si sirve para elogiar o denigrar a quienes nos ocupamos de darle sentido social a estas faenas forenses.

María Elena Ramos ofrece una poderosa justificación del libro al afirmar en sus páginas iniciales con un argumento que resuena a la influencia del pensamiento de Gadamer, que como “la verdad y la bondad no son visibles, el arte que sí hace *hacer visible* puede revelar fundamentos e ideas éticas a través de un objeto estético” (p.11).

Y el libro se ocupa de los diversos modos de *hacer visible* la ética detrás de la pintura, la poesía, el cine, los performances, la música en un arte que *revela* las violencias que se ejecutan desde el poder, *contra* el poder o en la *disputa* por el poder. Nos revela la íntima relación que hay entre el arte y la política, pues es la tensión entre el artista y su tiempo, la cual puede asumirse o ignorarse pero no por ello deja de existir, pues, como afirma Félix Suazo al inicio de su capítulo, el arte puede estar contra la violencia, pero no puede estar al margen de la violencia (p.95), dado que el artista no puede ignorar el totalitarismo, las dictaduras, la pérdida de libertades... o quizá sí.

En el capítulo de cierre del libro, Rafael Castillo Zapata analiza un poema de Lira Sosa que nos revela la tensión entre la acción poética y la acción política que sufre el artista que tiene conciencia de su tiempo. El dilema entre escribir poesía o tomar un fusil y enrolarse en la guerrilla. En los años sesenta, la única propuesta de acción posible, comprometida, era tomar el fusil e irse a las montañas, pues la poesía no podía tener un sentido ciudadano. En los años sesenta tampoco tenía sentido ejercer la medicina o la sociología, pues carecían de legitimidad ética, no era suficiente ser un artista, un médico o un sociólogo al servicio de la revolución, sino que se debía ser actor político. Y la guerrilla se convirtió, como dice el hermoso y provocador título de Castillo Zapata, en “una de las bellas artes” que podía substituir la poesía.

Ese dilema no angustió a Roberto Obregón. En el análisis que hace Ariel Jiménez de su obra, Obregón no aceptó el dilema de la acción política que proponían los movimientos artísticos de los años sesenta, pero tampoco estuvo indiferente a la realidad. En un detallado análisis de su obra, Ariel Jiménez muestra el movimiento que hay entre los dramas personales del autor y los sucesos de su tiempo, con su obra artística, la cual califica como incomensurable, pues, por la subversión que hace de los temas clásicos de la pintura venezolana las flores, paisajes, naturaleza muerta, no es posible encasillar sus dibujos y pinturas en ningún molde ni normas. Obregón se ocupa de la masacre ocurrida en Guyana en 1978, cuando el líder de la secta religiosa denominada *The People's Temple* planificó y ejecutó un suicidio colectivo y el asesinato de sus feligreses. Obregón lo convierte en pinturas donde utiliza las dramáticas fotografías de la prensa y se hace además una máscara mortuoria de su propio rostro y los presenta en la exposición *Dos homicidios sintéticos* (1979). En otra obra titulada *Crónica de una flor* (1974), muestra en una secuencia fotográfica cómo la belleza de la rosa se marchita. Son los temas de la muerte y el suicidio que busca exorcizar. “Lo bello”, dice Ariel Jiménez— es una “secreción de la obra” (p.91). La pregunta en este caso es si la revelación de

La quinta edición del Proyecto Discusiones ha materializado una nueva entrega, bajo la coordinación académica de María Elena Ramos, investigadora, crítica de arte y ensayista: el libro *Imágenes del arte: revelaciones de la violencia* (ABediciones, UCAB, 2024), que reúne ensayos de Ariel Jiménez, Félix Suazo, Rodolfo Izaguirre (que reproducimos en esta edición), Diana Arismendi, Rafael Castillo Zapata y la propia María Elena Ramos. El texto que sigue fue leído por Briceño-León el 2 de octubre, en la presentación del libro en la Librería El Buscón



CARACAS SANGRANTE / NELSON GARRIDO

la violencia, si lo político en Obregón, es también una secreción o es una intencionalidad no verbalizada, como sí lo hace Gabriela Montero cuando nos explica las razones de su pieza musical *Expatriata*.

El capítulo de Rodolfo Izaguirre sobre el cine nos plantea que la materia del cine es la ilusión y por eso el dilema de si la recurrente presencia de la violencia en las pantallas de cine trivializa la violencia, como ocurre con el abusivo uso de aparatosas y estrambóticas explosiones en las películas de acción como *El especialista* (1994), de Luis Llosa, con la actuación de Sylvester Stallone y Sharon Stone; o al contrario, produce conciencia y repudio, como es la explosión de la lujosa mansión en la escena final de *Zabriskie Point* de Antonioni (1972), repetida tres veces, la primera en silencio, la segunda con sonido y la tercera en cámara lenta, como para darle tiempo al espectador de asumir la profundidad del mensaje.

Izaguirre recuerda cómo en un momento político depresivo en los Estados Unidos, luego de la guerra de Vietnam y la renuncia de Nixon, el cine de Hollywood actuó como tranquilizador social. Y es que en los tiempos difíciles o de dictaduras, los gobiernos utilizan el cine y las noticias de prensa para mostrar todo lo horrible que ocurre fuera de ese país, pero callan las tragedias locales, pues, de ese modo, los problemas internos se vuelven banales y el espectador se siente aliviado porque su desgracia es menor.

Izaguirre utiliza la expresión de Picasso que afirmaba que el arte es una mentira que nos acerca a la verdad, o, como lo ha fraseado Vargas Llosa (1990), son las verdades que cuentan las mentiras. Entonces la revelación del arte es mostrar la verdad usando las mentiras. Son las ficciones que ofrecen las performances que analiza Félix Suazo en su capítulo sobre la cartografía corporal de la violencia, donde refiere

a la obra de once artistas: Teresa Mullet, Érika Ordosgoitti, Juan José Olvarría, Max Provenzano, Deborah Castillo, Iván Candeo, Muu Blanco, Sandra Vivas, Antonio Briceño, Juan Carlos Rodríguez, Argelia Bravo y Juan Toro Diez. No puedo hacer justicia y comentar las obras de todos ellos, pero muestran una gran variedad, desde la contabilidad de la muerte de Teresa Mullet, con su video *Ejercicio contable* (2016) donde cuenta las muertes por la violencia ocurridas entre 1999 y 2016; el video de Deborah Castillo donde se muestra erótica y sumisa lamiendo las botas de un militar en *Lamezueta* (2011); hasta la exposición de Juan Toro Diez de 2022, donde muestra fotografías de las víctimas, de sus brazos o sus piernas, las cuales fueron presentadas ocultas detrás de una cortina negra de plástico que el espectador debía retirar para, simbólicamente, poder revelar la violencia que se ocultaba.

En su texto, Diana Arismendi nos ofrece un recuento notable de la música académica, pues entrevistó a 134 compositores latinoamericanos y recopiló 279 piezas musicales. Su texto se refiere a la música como testigo de una época y lo hace no para *hacer visible*, como había escrito María Elena Ramos al inicio del libro, sino para *hacer audible* las conexiones éticas que hay entre la realidad social y política de la violencia y la producción musical.

Ustedes se preguntarán ¿y cómo un libro hace audibles las obras? En un encuentro que tuve con Diana y el buen amigo Alfredo Rugeles, su esposo, en medio de una protesta cívica, Diana me contó que originalmente se había pensado incluir un CD con la música, pero luego se abandonó esa idea y, en substitución, ella colocó en los pies de página los enlaces para escucharlas por *youtube*. Resultó a mi entender mucho más fácil y mejor pues, al menos en mi caso, el reproductor de CDs de mi casa

hace tiempo que no funciona.

El análisis de la producción musical se remonta a los años sesenta y llega hasta la actualidad venezolana. Una parte importante de las piezas musicales evocan violencias del pasado y rinden homenaje a los héroes políticos: el Che Guevara o Salvador Allende en el cono sur. O realizan un elogio de las víctimas de asesinatos terribles, como fue el de Monseñor Oscar Arnulfo Romero mientras celebraba una misa en El Salvador, o del médico Héctor Abad Gómez—el padre y motivo de la novela *El olvido que seremos*, de Héctor Abad Faciolince— en Medellín, Colombia.

Los temas musicales son también lamentaciones de las masacres. Como de las familias campesinas asesinadas en El Mozote durante la guerra civil en Salvador, que es recordada por Carlos Colón en *Las lamentaciones de Rufina Amaya* (2008). O la desaparición (y muerte) de los 43 estudiantes de secundaria de Ayotzinapa en México en *Lamento por cuarenta y tres ausencias*, de Alejandro Cardona (2015). De igual modo lo hace Víctor Agudelo en su *Bojayá-Chocó 2002* (2004) en la cual recuerda el asesinato de 120 personas por una pipeta de gas lanzada al interior de una iglesia durante un enfrentamiento entre guerrilleros y paramilitares. En otros casos, el tema se dedica a recordar masacres lejanas, como las ocurridas durante la conquista española, tal y como lo hace Julián Pontón en *Siglos* (1962).

En Venezuela los temas de la música son las violencias de este siglo asociadas a las luchas por la libertad y la democracia. Piezas como *Caracas 11* en la cual el Josefin Benedetti recuerda los sucesos del 11 de abril de 2002; lo mismo hace Icli Zitella con *Necrólogo* (2003), con la cual busca rememora los asesinatos de El Silencio o Puente Llaguno de ese mismo día. Después del cierre del canal de Televisión RCTV en 2007, y la protesta estudiantil que le siguió, Diana Arismendi escribió *They Claim* para el joven contrabajista Edicson Ruiz. En los años siguientes Gabriela Montero presentó su *Expatriata* (2011) para que “el mundo escuchara la violencia, la violación de los derechos humanos...” (p.155). Y un año después, Andrés Levell escribió *Esto no es una habanera* (2012), una pieza que buscaba subrayar que Venezuela no era Cuba.

En los años posteriores, el tono de protesta o dolor se combina con la esperanza en un cambio y un futuro mejor. Ese es propósito de piezas como *Un camino* (2013) de Efraín Amaya; *Caracas nuestra de cada día* (2017) de Diana Arismendi; *Preludio a un venturoso amanecer* (2017) de Víctor Amaya, cuyo título se explica por sí solo, y *Resistencia y resiliencia* (2017) de Alfredo Rugeles, donde además de las ráfagas de ametralladoras y bombas lacrimógenas, se escucha el canto de los pájaros en libertad.

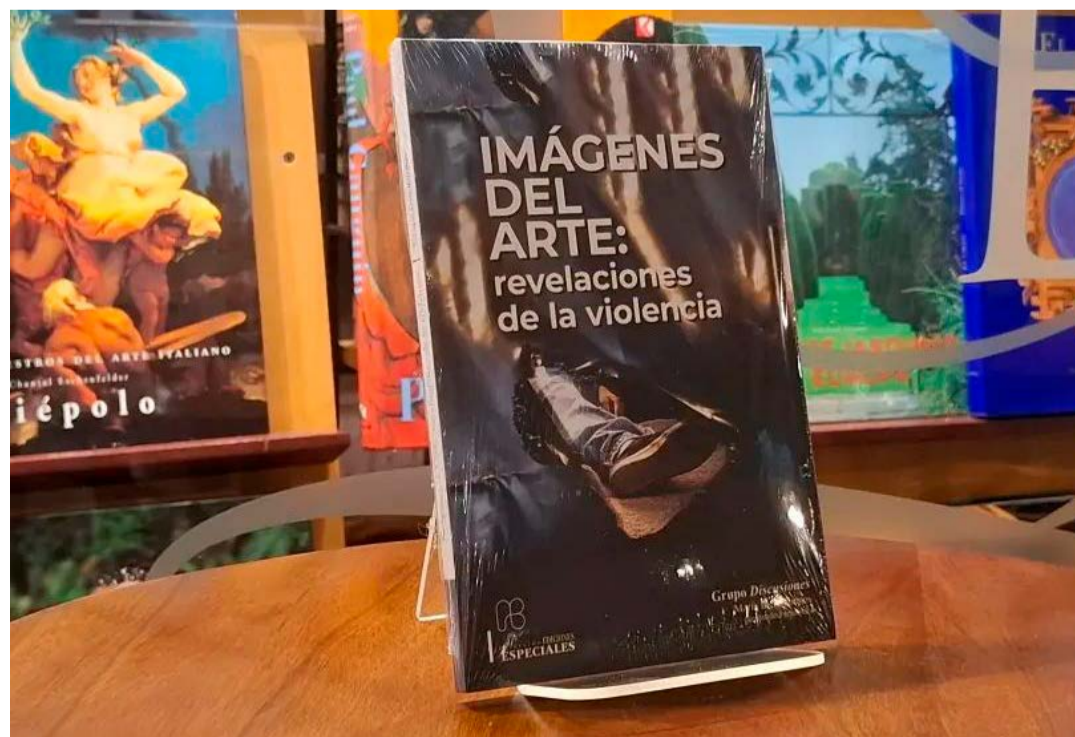
Son obras que dejan testimonio e interrogan sobre los dramas del presente y el futuro, como ocurre con la pieza *Cuatro inspiraciones venezolanas para violín* (2018) de Alfonso Tenreiro, que recuerda al joven violinista Wuilly Artega, quien interpretaba el himno nacional en una marcha en 2017 cuando un militar le quitó el instrumento, lo machacó con furia y se lo devolvió destruido... y nos viene a la mente la frase vociferada por aquel militar a Miguel de Unamuno: “¡Muera la inteligencia, viva la muerte!”.

**

Al principio de su capítulo María Elena Ramos cita a Gadamer “La belleza tiene luz propia”, y lo cierra con el tema del “arte sanador.” Los trabajos presentados en el libro muestran a la obra y al artista, se refieren al pasado e interrogan el futuro, se hunden en el duelo y se levantan con ira ante la violencia y la injusticia; son crónica y son denuncia. Es un proceso de toma de conciencia personal—darse cuenta— y de responder a la sociedad y los tiempos en los cuales les ha tocado vivir. Un dar cuenta de lo que acontece, como lo hace Juan José Olvarría cuando, en su performance, toma el librito de la Constitución de 1999 y lo “ahoga” en un balde de agua...

(Continúa en la página 9)

* Palabras en la presentación del libro: *Imágenes del arte: revelaciones de la violencia*, organizado por María Elena Ramos en la librería El Buscón de Caracas.



INVESTIGACIÓN >> LIBRO PRODUCTO DEL PROYECTO DISCUSIONES

La violencia en el cine

"Es la velocidad que ya comenzamos a ver en *Secuestro Express*, de Jonathan Jakubovicz. Y se consolidó no solo una situación sino una estética que ya nos resultaban familiares: la muerte gratuita"

RODOLFO IZAGUIRRE

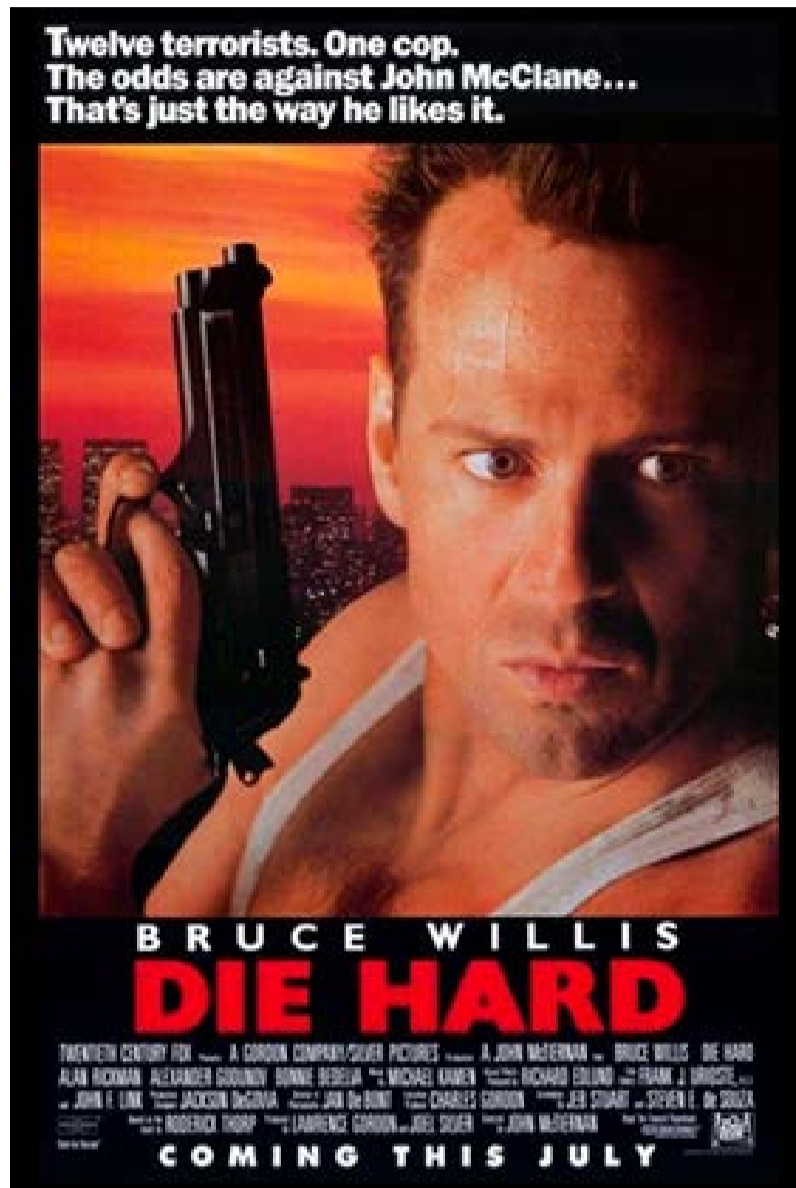
La violencia se hace imagen

La Organización Mundial de la Salud define a la violencia como uso intencional de la fuerza o el poder físico, de hecho, o como amenaza, contra uno mismo, otra persona o grupo o comunidad, que cause o tenga muchas posibilidades de causar daños psicológicos, privaciones, muerte o trastornos del desarrollo. Puede ser autoinfligida, interpersonal –entre familiares, menores, ancianos, animales– o colectiva, cuando es política, económica o social. Puede ser física, verbal, sexual, psíquica, de privación, negligencia o descuido.

El cine siempre ha estado vinculado a la violencia. Cuando me refiero al cine quiero decir el cine de Hollywood, el más frecuentado en Venezuela. Desde niño visioné muchas películas *western* en las que se ponderaba el colonialismo y declarado fascismo de la conquista del este americano, al igual que el exterminio de comunidades indígenas autóctonas. Yo repudiaba aquella aberrante exaltación hasta que supe que cada siux, comanche, piel roja o soldado que caía del caballo mortalmente flechado o abaleado era un *stuntman*, un actor suplente experto en caídas desde el caballo, un carromato en marcha, puentes o tejados. Los veía estrellarse contra las carretas de la caravana, caer en las turbulentas aguas de los ríos o ser arrastrados por el caballo, es decir, por la violencia. Mientras más aparatosa la caída, más dinero cobraban en las taquillas de la empresa productora, dinero que servía para mantener una familia, echarse los tragos o enviar a los hijos a las universidades. Y me dije: "si es así, que sigan matando siux y comanches".

A diferencia del teatro, donde las reacciones del público influyen sobre el trabajo del actor y sobre la propia representación teatral, la imagen cinematográfica preexiste a nuestra visión. Está allí mucho antes de que veamos la película. Antes de que la aceptemos o rechacemos; nos guste o disguste; nos fascine o nos moleste; antes de que podamos emitir cualquier tipo de juicio. Es como en las relaciones amorosas en las que el rechazo o la aceptación preceden al conocimiento real de la persona amada o detestada y en las que el primer movimiento favorable o desfavorable oculta los defectos o virtudes de la pareja. Pero si en el cine somos sensibles al poder de las imágenes, también somos libres de someternos o no al poder de amar o no amar al cine. Y el amor al cine, como el amor pura y simplemente, posee sus formas normales de inclinarse hacia la pasión. Tiene sus propias perversiones, fijaciones y mutilaciones. Se dice que el cine, que es un arte de la metamorfosis, es a su vez metamorfosado por sus espectadores curiosos, fervorosos o fanáticos. Todo esto supone una elección. Amar a las mujeres no significa amar a todas las mujeres. Amar al cine no significa que nos deban gustar todas las películas.

Los teóricos del cine dicen que esto lo sabe la



industria del cine porque muy a menudo estructura sus películas como un *cocktail* en el que cada espectador puede encontrar el detalle, el gesto o la entonación que se acople a su secreta mitología. Existen films para todos los gustos, pero la inclinación hacia este o aquel otro género se produce en razón de criterios no cinematográficos. Por lo general, el espectador medio exige que el cine sea novelesco, y aquí se abre un espectro de perspectivas muy variado: cine épico, negro o policial, cine de violencia.

Me gusta pensar que el cine es como un viajero stendhaliano. El novelista decía que la novela era como un caminante que avanza por los caminos llevando en su morral un espejo que refleja la realidad. La materia del cine es esa realidad, pero su campo, su verdadera razón de ser es la ilusión. El cine no inventó al vaquero ni al gánster ni organizó la mafia. Han estado allí mucho antes que el cine y en un principio el cine se ocupó del gánster con espíritu crítico, pero la mafia acabó convirtiéndose en protagonista de su propia aventura cinematográfica y el gánster en personaje, en fabulación. Todo lo que aparece en el cine de ficción es ficción, es decir, una mentira.

Pablo Picasso afirmó que el arte es una mentira que nos acerca a la verdad. Pero la mentira, en todo caso, no es suficiente para hacer una obra artística. Es necesario que sea bella para hacerse aún más verdadera que la propia verdad, pero no una verdad en sí, sino la única verdad. Es lo que hace posible el arte cinematográfico, y no toda violencia alcanza estos niveles.

En el cine, la violencia es un espectáculo visual y ella se hace cada vez más aparatosa, fascinante, estrambótica e increíble gracias a los efectos especiales producidos por una tecnología muy desarrollada, digital. Realidades virtuales. Esta violencia se acentuó cuando Bruce Willis, como el agente McClane, rescató a su esposa Holly de las manos de un grupo terrorista que intentaba liberar en el aeropuerto al



general Esperanza, un dictador suramericano acusado de tráfico de drogas en la película *Duro de matar II* (1990), de Renny Martin. Esta película es representativa de la escalada de lo que se llamó la *hard violence*. Nunca antes el cine había logrado mostrar tantos degollamientos, villanos triturados por las cintas del portaequipajes o por la turbina de propulsión del Boeing, caídas mortales, persecuciones y explosiones, una épica filmada y montada a un ritmo frenético que comunicaba una delirante estética del dinamismo a esta lucha contra la conjunción de política, terrorismo, fundamentalismo y narcotráfico, a lo que se agregaban las armas, los crímenes crapulosos, los ametrallamientos y homicidios. (El homicidio ha llegado ser tan cotidiano en los Estados Unidos que se dice de él que es tan americano como el *apple pie* o las hamburguesas de McDonald's).

Una imagen frecuente en las pantallas de los cines es la explosión... ¡una oleada de fuego destruyendo todo a su alrededor, esparciendo fragmentos, despojos, hierros retorcidos, ventanas que estallan, muros que se desploman, automóviles envueltos en llamas que vuelan por la onda explosiva! El cine nos ha acostumbrado a ver este tipo de situaciones con tanta insistencia que la explosión ha terminado por convertirse en un hecho trivial que trata de impresionar e impactar visualmente a unos espectadores que tienden, cada vez más, a permanecer impávidos o deslumbrados frente a semejantes truculencias. De la misma manera como la muerte en el cine terminó haciéndose anónima, también las explosiones han acabado por hacerse "cinematográficas", esto es, exteriores, ajenas, desprovistas de significación.

En el cine hemos visto explotar lanchas y aviones, casas y edificios, depósitos y hangares, los almacenes de la droga y de cualquier otro tipo de productos clandestinos o prohibidos. Explosiones cada vez más violentas y ¡fascinantes! por lo que tienen de entretenimiento

y de perversidad, eficaces en su calidad visual por la utilización inteligente de una tecnología que se ha revelado como la colaboradora más fervorosa de este tipo de espectáculo.

Un buen ejemplo es la película *El especialista* (1994) del peruano Luis Llosa, con Sylvester Stallone y Sharon Stone, en la que pudimos contar hasta siete explosiones de envergadura y docenas de explosiones menores. Estas explosiones nos impresionan mientras las vemos como si participásemos en un juego peligroso; luego las olvidamos y, cuando tratamos de recordarnos, nunca acertamos a incorporarlas a la película a la que pertenecen porque igual podrían haber aparecido en otras. En cambio, es posible que algunos de ustedes hayan olvidado la trama de *Zabriskie Point* (1972), de Antonioni, pero es difícil olvidar la secuencia final en la que una mansión burguesa estalla y vuela por los aires. ¿No la recuerdan? Después de que Mark Frechette muere, Daría, la joven protagonista, mira la casa y, de pronto, la casa explota y vemos en cámara lenta los objetos que saltan, los televisores que revientan, las neveras, cocinas, libros, muebles, cuadros... Explotan todos los objetos que han representado valores universales o manifestaciones de la sociedad de consumo. La película se proponía una crítica a una determinada sociedad y planteaba, además, cierta adhesión a la rebeldía juvenil propia de aquellos años sesenta: jóvenes enfrentados al desierto, pero también al amor liberado de cualquier impedimento. ¡Cuando la casa explota es un mundo el que estalla y se atomiza! Pero la explosión surge como un elemento fantástico que nada tiene que ver con las vicisitudes de la trama sino con la imaginación de Daría. Antonioni filmó lo que ella imagina. Expresó el rechazo de Daría a esa sociedad, su odio por la muerte del muchacho... ¡Y la casa explota con todo lo que hay adentro!

(Continúa en la página 10)

El arte y sus revelaciones de la violencia

(Viene de la página 8)

Al final de la lectura puedo encontrar que las revelaciones que nos hace el arte de la violencia muestran, como nos señala Gadamer (1997), que la función ontológica esencial de la belleza es la de ser mediadora entre la idea y la apariencia (p.481). Y, en esa transformación artística de la idea (la vivencia, el dolor, la esperanza) en una forma visible o audible, se expresa el carácter moral del arte, pues, conviniendo con Gadamer en su polémica con Kant, la belleza del arte es superior a la belleza de la naturaleza, pues es una expresión

directa de la moral humana (p.50).

La tragedia política, social y humanitaria del país ha llevado a una notable producción artística y académica en este siglo. Recuerdo que cuando llegué a la Universidad de Oxford en 1988, antes del Caracazo y los golpes de Estado, en la biblioteca del Latin American Center había varios estantes repletos de libros sobre Colombia, Brasil, Argentina, Perú... y escasos tres entrepaños mal rellenos sobre Venezuela. Eso ha cambiado, quizá sea el resultado de aquella antigua maldición de vivir en tiempos interesantes que nos recuerda María Elena.

Pero lo que verdaderamente quisiéramos que

cambiara es la realidad, ya que como nos dice Rodolfo Izaguirre, la "verdadera violencia vive fuera del cine". Las zonas de opacidad que menciona Ariel Jiménez se han extendido, pero la esperanza se sostiene y flota en la conciencia de la mayoría... y uno se pregunta con Bob Dylan:

¿Cuántas veces puede un hombre girar la cabeza y fingir simplemente que no ve lo que pasa?

¿Cuántas muertes serán necesarias para ver que ya ha muerto demasiada gente?

La respuesta está flotando en el viento... *the answer is blowin' n in the wind*.

Referencias

- Abad Faciolince, Héctor, *El olvido que seremos*. Bo-

- gotá, Planeta, 2006
- Dylan, B. <https://www.bobdylan.com/songs/blowin-wind/>
- Gadamer, H-G. *Truth and Method*, New York, Continuum, Second Edition, 1999
- Grupo Discusiones. *Imágenes del arte: revelaciones de la violencia*. Caracas, ABediciones,
- Colección Ediciones Especiales. UCAB, 2024
- Ramos, M. E., *El libro de la belleza. Reflexiones sobre un valor esquivo*. Caracas, Fundación ArtesanoGroup-Turner, 2015
- Vargas Llosa, Mario, *La verdad de las mentiras*. México, Alfaguara, 2016

**Imágenes del arte: revelaciones de la violencia*. Grupo Discusiones. Coordinación académica: María Elena Ramos. ABediciones, UCAB, Caracas, 2024.

La violencia en el cine

(Viene de la página 9)

Esta explosión es una de las más célebres del cine y ha sido objeto de muchos análisis e interpretaciones. Guido Aristarco observó que la primera explosión es violenta, pero sin sonido. Luego vuelve a producirse y a repetirse una o dos veces violentamente, pero esta vez con sonido y, finalmente, explota de nuevo, pero en cámara lenta. Aristarco creyó ver en estos cambios de movimiento la propia carga emocional de la protagonista. Otro crítico encontró nuevos significados. La primera explosión tiene que ver con la estructura mural de la casa. Pero el tratamiento sucesivo tiene que ver con los propios objetos, es decir, con los cimientos particulares de la sociedad de consumo que son víctimas de la acción devastadora. La cámara lenta lo que hace es revelar la inconsistencia de las cosas que vemos saltar por los aires: cosas privadas de sustancia, de peso, incluyendo los libros. Al hacerlo así, Antonioni obtenía una desvalorización de la potencia de los objetos y los convertía en nada, en cosas vacías que incluso ya lo eran antes de explotar. Por eso se recuerda esa secuencia, y no las de Stallone, porque la cámara lenta produjo una impresión contraria: al volar por los aires, los objetos habían alterado su peso como si todos ellos —valores universales— fuesen inconsistentes en el momento de su destrucción. ¡Es una de las maneras más inteligente que yo haya visto de expresar la violencia!

Realidad e ilusión

Bruce Willis se convirtió en uno de los héroes cinematográficos más populares de los 80 y los 90. Junto a él apareció un comportamiento nuevo en el cine: la velocidad de las imágenes, una velocidad capaz de anular en el espectador cualquier posible asomo o intento de racionalizar lo que está viendo. Es la velocidad que ya comenzamos a ver en *Secuestro Express*, de Jonathan Jakubowicz. Y se consolidó no solo una situación sino una estética que ya nos resultaban familiares: la muerte gratuita y, con ella, una estética que es propia del cine: ¡la estética de su particular dinamismo!

Duro de matar, realizada en 1988 por McTier, reportó en los Estados Unidos 80 millones de dólares. Dos años más tarde, *Duro de matar II* recaudó localmente 117 millones. *Duro de matar. La Venganza*, la tercera película de la serie superó las recaudaciones porque se sustituyó la esposa de McClaine por un negro (En los Estados Unidos se dice afroamericano, en Venezuela —ahora— afrodescendiente), un tipo estafalario llamado Zeus Carver (Samuel L. Jackson), inevitable en este tipo de films después de su participación en *Pulp Fiction*, de Tarantino, la violencia cinematográfica llevada a la extrema absurdidad propia de los cómics, una violencia heredera de lo que se llamó en los años setenta el “cine catastrófico”.

El fracaso norteamericano en el Vietnam sigue siendo una llaga moral difícil de sanar, pero el fracaso demostró que el imbatible ejército americano era vulnerable y reveló que el dólar era una moneda inestable. Después, con la renuncia de Nixon, se desmoronó algo sagrado para el norteamericano como es la credibilidad en la palabra de su presidente (algo que nos resulta impensable en un país como el nuestro en el que todos mienten descaradamente y no les ocurre nada). Pero antes, la muerte violenta de Kennedy en Dallas extravió para siempre el sueño que transformó a la Casa Blanca en Camelot; y luego, con la explosión en Oklahoma provocada por terroristas americanos y no por los árabes enloquecidos que aparecen en las películas, sobrevino lo peor: la pérdida definitiva de la inocencia.

Para contrarrestar tantas calamidades, Hollywood convocó en las pantallas del cine todas las catástrofes inimaginables: incendios en una torre, en un avión de pasajeros; ciudades amenazadas por terremotos; monstruos gigantes; inundaciones y erupciones volcánicas, catástrofes más terribles que las que el propio sistema estaba padeciendo, lo que en cierto modo atenúa los miedos del país.

Los espectadores salían del cine aliviados porque pensaban que había catástrofes peores que las que ellos estaban padeciendo. Como si fuera poco, Burt Reynolds, en 1976, activó lo que se llamó entonces la “resurrección del macho”. Fue tal el impacto que causó Reynolds en Hollywood, a finales de los setenta, que las encuestas de opinión recibían respuestas de millones de mujeres (y de hombres!) que año tras año seleccionaban al mejor “ejemplar”, es decir, al macho más seductor o imponente. Reynolds inició la lista que fue continuada en 1977 por Clint Eastwood y en 1978 por Sylvester Stallone. Luego, aparecieron Charles Bronson, Chuck Norris, Christopher Reeve, Kurt Russell, Tom Selleck, “el bigote!”, Jean Claude Van Damme, Steven Seagall, Schwarzenegger, ¡gente violenta!

El macho fascinó a hombres y a mujeres por igual durante aquellas décadas porque los ru-

dos personajes que interpretaban se involucraron con la marejada de violencia que significó para los Estados Unidos aquel ramalazo de frustraciones desatado por la derrota en Vietnam, la drogadicción y, luego, por la propia dureza del gobierno de Reagan, además de la eclosión homosexual que hizo “reverdecer” el culto al hombre duro.

Los años noventa norteamericanos, con todo el estremecimiento propio de un fin de siglo, fueron, sin embargo, de cierto sosiego. Entonces se inició el retorno a la exaltación de la familia, a las relaciones sexuales seguras, al culto de la mujer e, incluso, a películas en las que la ecología sustituía los temas de violencia. De hecho, pueden verse muchas películas en las que ha disminuido apreciablemente la violencia de otros tiempos. ¿Cuánto durará este clima edénico y pacífico?

En todo caso, el espectador sabe que lo que ve en cualquiera de las películas de la serie *Arma letal* no es verdad. Sabe que no es posible que el automóvil donde van Mel Gibson y Danny Glover atraviese a toda velocidad el piso de oficinas, reviente las paredes y ventanas a tres pisos de altura, caiga en la vía rápida de la autopista y continúe la persecución de los bandidos, que el héroe salte por el aire en la explosión y continúe vivo, ¡que la balacera no lo toque o que sobreviva a las palizas!

Sabe que es una convención, como la del colt de los vaqueros que nunca hay que recargar. Jimmy Nickerson, exboxeador y coreógrafo de las películas de boxeo como *Rocky*, *Rocky II* o *El toro salvaje*, dice que en el cine los golpes con potencia exagerada son una licencia dramática necesaria, pero hasta los cineastas saben que el cuerpo humano no puede absorber tanta brutalidad.

El cine es un espectáculo que ven millones de personas en el mundo con normas que impiden o controlan su acceso según la edad. Hoy, posiblemente, el video haga más difícil estos controles, pero las películas por cable ya vienen ajustadas para que sean vistas por todo tipo de público. Digo todo esto porque la verdadera violencia vive ¡fuera del cine!

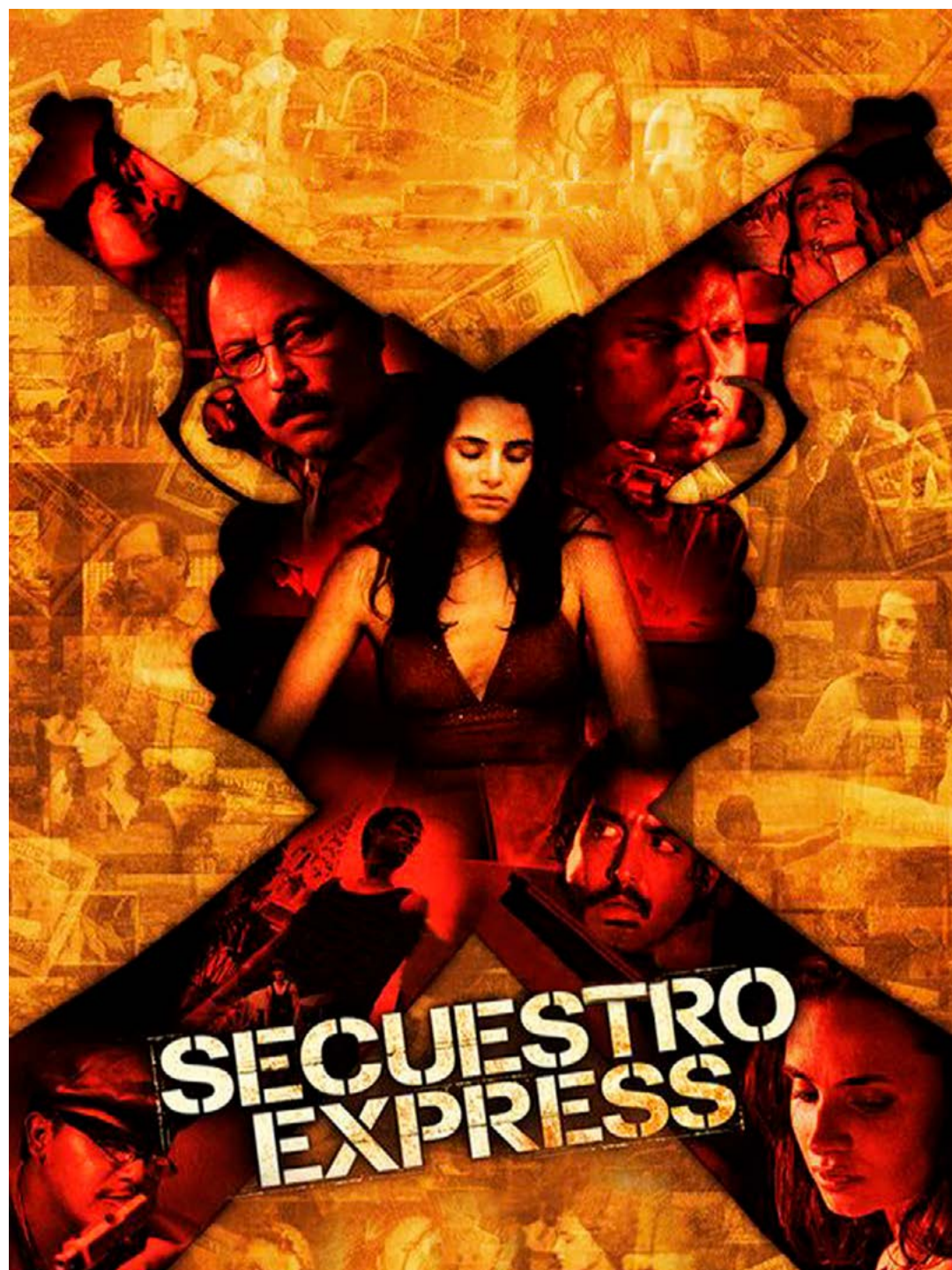
En un artículo suyo publicado en *El Nacional* de Caracas el 9 de julio del 2000, Eduardo Galeano aseguraba que el general Marshall, durante la segunda guerra mundial, afirmó que solo dos de cada diez soldados de su ejército utilizaron los fusiles. ¡Los otros ocho tenían el arma de adorno! Pero en la guerra de Vietnam, la realidad era otra: nueve de cada diez soldados americanos, invasores, tiraban a matar y protagonizaron masacres como la de May Lay contra poblaciones civiles y campesinas. ¡La diferencia estaba en la educación que habían recibido!

Las formas de la violencia

El teniente coronel David Grossman, especialista en pedagogía militar, sostiene que el hombre no está naturalmente inclinado a la violencia. Contra lo que se supone, no es nada fácil enseñar a matar al prójimo. La educación para la violencia exige un intenso y prolongado adiestramiento destinado a brutalizar a los soldados y a desmantelar sistemáticamente su sensibilidad humana. Un general venezolano, en la Carlotá, ante un auditorio uniformado, afirmó tajantemente que lo que destruye a los hombres es la paz y no la guerra. Que la madre de la cobardía es la tranquilidad y no el peligro. Que quien trae aprensión e inquietud es la abundancia, no la necesidad.

Según Grossman, esta enseñanza comienza en los cuarteles a los dieciocho años. Hay quienes sostienen que fuera de los cuarteles empieza a los dieciocho meses porque la televisión dicta esos cursos a domicilio. “Fue como en la tele”, declaró un niño de seis años que asesinó a una compañerita de su edad, en Michigan. Pero millones de niños ven la tele y no matan. Este lo hizo porque era un psicópata. Las jovencitas que asesinaron cruelmente a su amiga del liceo en un pueblo español declararon que lo hicieron porque querían ser famosas y aparecer en sus cuartos. Pero el dictamen médico legal reveló que se trataba de dos psicópatas de alta peligrosidad ¡cuyas familias no se habían percatado! De modo que no nos hacemos asesinos o delincuentes comunes por ver violencia en el cine o en la tele. ¡Dios sabe lo que estarían dispuestos a pagar los productores de cine o de TV por tener el testimonio de alguien que, en su sano juicio, haya cometido un crimen crapuloso solo porque lo vio en una película o en una serie televisiva!

¡La violencia de la televisión no es otra que la de convertirnos en consumidores compulsivos! La violencia no vive en el cine. Allí, ella es una abstracción audiovisual, una ilusión, una enorme mentira espectacular. Al igual que el demonio, cuyo lugar favorito para ocultarse es detrás de la cruz, así la violencia busca el suyo para anidarse en cada uno de nosotros. Y allí,



en esa oscura zona de nuestro inconsciente, es donde le gusta vivir.

¿Qué es lo que el cine hace con nosotros? Nos acorralla en la penumbra de una sala y allí nos pecherea, nos da bofetadas y, sentados en nuestras butacas, aislados, inermes, atrapados por la gloria de estas imágenes en movimiento, aprovecha y escudriña los sombríos rincones de nuestras almas y nos hace llorar a moco tendido y nos hace reír también hasta las lágrimas y nos aterroriza con toda clase de engendros y enviados diabólicos, aliens y monstruos acromegálicos, y nos hace víctimas de todos los psicópatas homicidas que pululan por las pantallas. ¡Y nos gusta! Nos deleitamos con los vómitos satánicos de Linda Blair en *El exorcista*; nos estremecemos cuando Sigourney Weaver se enfrenta a los abominables parásitos que se incuban en los colonos de un planeta perdido y nos deleitamos al convocar por las noches a los muertos en vida, vampiros sedientos de sangre y zombis ávidos de carne humana. Porque nacimos, nos formamos, hemos crecido dentro de una cultura del terror y de la violencia.

No protestamos cuando vemos en el cine una sierra eléctrica mutilando un cuerpo, pero nos escandaliza ver el sexo explícito. El cine venezolano, en este particular, permanece anclado en la edad de la inocencia y los crímenes o el sexo que muestra pertenecen más al subdesarrollo económico que a una auténtica cultura de la violencia. En el cine existe lo que yo llamo “el centímetro de la desnudez”: el encuadre, en las mujeres llega exactamente un milímetro arriba del pubis; porque los hombres, desnudos, siempre serán vistos de espaldas. *Nuditas virtualis* (pureza e inocencia) en lugar de la *nuditas criminalis* (lujuria o vanidosa exhibición).

Tradicionalmente, los temas del cine venezolano y latinoamericano más que con el sexo han tenido que ver con la dependencia política, económica, cultural; con el fascismo, el gorilismo y las intervenciones militares; con la marginalidad, el desempleo, la delincuencia, la crisis habitacional, la mortalidad infantil, la prostitución; con el analfabetismo, el genocidio cultural, la corrupción, el hambre. Situaciones generadoras de violencia. Pero en el cine no hemos llegado todavía al crimen serial y crapuloso, mucho menos al sexo explícito en hombres o mujeres.

El primer acto de violencia es el de un ángel armado de una espada llameante expulsando del Paraíso Terrenal a Adán y a Eva solo porque, al verse desnudos, tuvieron conocimiento de sí mismos. Es lo que se llama La Caída. Pero La Caída significó que al perder la beatitud nos precipitamos en la materia y con ella, con La Caída, dos monstruos terribles, la Culpa y su hija la Muerte, abandonaron por siempre la región del Erebo para instalarse en la Tierra y servir de alojamiento al dolor y al infortunio, es decir, a las formas más depuradas de la violencia.

Luego ocurrió el terrible gesto discriminatorio: Dios ensalza y complace a Abel porque el muchacho le reza y le sirve, pero margina a Caín, que trabaja de sol a sol y allí tenemos ¡el primer asesinato! Es más, “...después de la fundación de Roma”, escribió Federico Vegas en *El Nacional* de Caracas (lunes 07 de marzo de 1997):

“Rómulo mata a Remo. El fundador ya le había advertido a su hermano que en la nueva ciudad los límites eran sagrados, pero estos no eran entonces más que surcos en la tierra y Remo los saltó en plan de burla. Y la ley necesitaba de un sacrificio para hacerse sagrada”.

De la muerte de Abel solo recordamos la quijada de burro y la envidia de Caín; pero es curioso que después de matar a su hermano, el asesino fundara Henoah, la primera ciudad citada en la Biblia. Dos fratricidios y dos ciudades, justo cuando la historia de la humanidad apenas estaba comenzando.

Se menciona a la desigualdad económica como un factor generador de violencia: poseer mucho dinero equivale a detentar una cuota de poder suficiente como para pretender situarse por encima de la ley. No tener nada es un resorte impulsador de actos violentos y delictivos. La miseria activa, la degradación humana y el rencor social que origina está en la raíz de buena parte de la violencia urbana. Perseguimos al delincuente dentro y fuera del cine porque se sitúa al margen del ordenamiento legal. Pero, ¿qué hacer cuando es el poder el que se pervierte desatando violencias incontenibles? ¿Dónde está la película venezolana en la que el delincuente, en lugar del muchacho marginal que huye por las quebradas, sea el honorable señor de cuello blanco atrincherado en la gerencia del banco o en el penthouse de su edificio industrial?

La violencia gratuita tendrá que cesar en el cine norteamericano, pero habrá que frenar también la avidez capitalista, desarmar a ese país, enfrentar la neurosis y psicopatías que fundamentan el “gran miedo” americano y constituyen “su” enfermedad nacional, como se evidencia en el film *American Psycho*, de Mary Harron. La violencia en el cine venezolano terminará cuando el país deje de ahogarse en la basura y de chapotear en la marginalidad.

La mayor violencia de *Secuestro Express* es la del lenguaje. En cambio, contrariamente a lo que pretendían sus realizadores, no hay violencia en *El Caracazo* porque recibió la calificación “A”, como si fuera una película de Disney: apta para todo público. ¡Es algo que no se entiende! En todo caso, el cine continuará avanzando a una velocidad cada vez más digitalizada para seguir pechereándonos en la penumbra de una sala, ¡removiéndonos el alma, volteándonos la memoria, fascinándonos, aterrorizándonos y envolviéndonos en el portentoso ropaje de su inagotable y espectacular fabulación! ♀

ENSAYO >> MEMORIAS DE UN CINEASTA

Con el cine todo es empezar

"Parece evidente que la creación del cine fue un trabajo de bricolage interdisciplinario, resultado de diversas y, a veces, simultáneas invenciones –el investigador Steven Johnson explica en su libro *Las buenas ideas* el sentido del bricolage de los procesos creativos: 'merece mas la pena conectar las ideas que protegerlas'"

ALBERTO GARCÍA FERRER

¿Cómo empezó el cine, papá?". La pregunta de un hijo inicia el guion que lee el director de una escuela de cine. ¿Es adecuada una pregunta para iniciar un relato? ¿Sirve como una provocación? En la memoria del atareado lector fue el disparadero de un viaje. Artículos, libros y películas compusieron una prolongada conversación en la que escritoras, guionistas o ensayistas, liberados de obediencias y certidumbres, intervienen a voluntad. Y todo empieza... por un guion".

Escrituras

"En los años de la dictadura, un grupo de jóvenes juntábamos dinero para que un librero nos trajera guiones de películas, que la censura nos impedía ver". Con dolida ironía, José Luis Borau agregó: "Queríamos leer las películas...". El guionista, director, productor y profesor conversa con su amigo –admirador de *Furtivos* (1975)–, en un pequeño restaurante de alguna esquina fronteriza entre los distritos madrileños de Argüelles y Moncloa. Era un temprano año de la década de los 90, previo a que el amigo de Borau partiera para dirigir una escuela de cine.

"Una pieza literaria –y el guion lo es, pese a cualquier otra apariencia– solo puede ser conocida, y no digamos analizada como tal, a través de su lectura", escribe Borau en su admirable revista *Viridiana*, creada, precisamente, para publicar guiones.

Su breve, tal vez por eso, intenso texto "En busca de la letra perdida" opera –mas allá de ser el prólogo del guion de *Furtivos*– como la permanente reflexión de un viajero que explora las fronteras de la creación, la escritura y el cine.

Cita al lector Jean-Luc Godard, que, cuando lee un *libreto*–Borau utiliza aquí esa denominación, cercana a la expresión de *copione*, habitual en Zabattini– y disfruta con su lectura, lo encuaderna y lo coloca en su biblioteca: "No es para rodar, no necesita ser convertido en imágenes".

Borau navega entre calificativos: "novelistas y dramaturgos actúan como cronistas inmediatos y fieles". "El escritor cinematográfico, antes de escribir, ha debido reducir hechos inventados a imágenes concretas".

Señala que el guionista se propone contarnos una película que solo ha visto él, "preestrenada en la sala de su mente". Es el primer adaptador de su propia fábula y el primer realizador que se adelanta a convertirla en imágenes, todavía imaginarias. Es tarea del escritor cinematográfico: "inventar el argumento y luego las imágenes que lo reflejan o definen".

Borau advierte que al describir e interpretar los planos realizados, "es el director el que dejará caer su peso sobre el contenido literario del guion definitivo".

En este punto, libre y autónoma, la memoria salta tiempo y distancia. Cesare Zabattini, uno de los padres del neorealismo italiano, maestro guionista, le dice a la escritora mexicana Elena Poniatowska, que lo entrevista para la revista de la Universidad Autónoma.

"Ser director no consiste en traducir o comunicar, sino en recrear. La película nace por segunda vez, tiene dos nacimientos. Por ejemplo, yo puedo escribir en un *copione* sobre un jardín, puedo hablar de flores, pero Vittorio De Sica logra que las flores se oigan y que su perfume estalle en la pantalla: pone el sabor y la sal a las cosas. Un director de cine no es un intérprete o un traductor ni el hombre que solo pone en co-



AUGUSTE Y LOUIS LUMIÈRE / ARCHIVO

municación la imagen con la palabra".

Borau interviene para dirigir la mirada crítica a "quienes pretenden averiguar la *estricta* participación (en la película) de un escritor importante, por contenidos no cinematográficos (adaptaciones)" y señala la existencia de "Filmes pusilánimes desde un punto de vista creativo... por su condición ilustradora de un texto".

El guionista Zabattini, ante los elogios por el guion de una "obra maestra del neorealismo italiano", agradece a Elena Poniatowska el cumplido y observa: "*Ladrones de bicicletas* no sería lo que es, sin la mirada de su director, Vittorio De Sica".

Retornamos a la frontera de Argüelles y Moncloa, mesa y café. El productor Borau: "No hay película sin guion. El guion es la preparación literaria del rodaje, herramienta sin la cual no es posible conformar el presupuesto de un film, o emprender su realización". El acto creativo siempre baila en torno al maestro, guionista, escritor, director y productor... "Solo en el caso de que ambos cometidos hayan sido cumplidos en su integridad por la misma persona podría hablarse, en rigor, de *autor único*...". Y se pregunta. "¿Eso es importante?".

Entra en escena el guionista y escritor Senel Paz (*Fresa y Chocolate*, 1993, de Tomás Gutiérrez Alea, Juan Carlos Tabío). Como el niño que preguntaba a su padre, Senel empieza su relato con una pregunta. "¿Les cuento cómo es la relación de un director con su guionista?: El guionista termina el guion, con sus correcciones y observaciones. Se lo entrega al director, que lo ojea, le agradece el trabajo y le entrega, de regalo, un pasaje de avión para Hong Kong, vuelo que saldrá dos días antes de que comience el rodaje de la película. ¡Cruzar el océano más grande del mundo! El guionista le agradece, sorprendido, por ese viaje a Oriente. Pero está silenciosamente turbado: no estará en el rodaje de su guion. Acompañado por el productor, el director, camina a paso decidido, para abandonar el cuarto. Su imaginación le permite ver al avión, que transporta a su guionista, precipitándose en vertiginosa caída, hacia una de las grandes fosas oceánicas del Pacífico. Ferozmente desatada la imaginación, –también hay imaginaciones feroces!– mueve, en la caída, la caja negra del avión, como un asteroide deslizándose por la cabina de pasajeros para incrustarse en el pecho del azorado guionista. Fin del viaje. Antes de salir de la sala vuelve la cabeza para dirigir una mirada de apenada ternura a su guionista".

El auditorio celebra el relato y el humor negro. El salón de actos está colmado de estudiantes que serán montajistas, productores, directores de fotografía o de sonido, futuros directores. Y guionistas. A ellos se dirige el cineasta Andrei Tarkovski, que ha salido, momentáneamente de su libro *Atrapad la vida*, para decirles, "Pido disculpas por adelantado a los guionistas profe-

sionales, pero, en mi opinión los guionistas no existen".

Movimientos

Apartadas las controversias entorno a guiones y guionistas y conducido por el deseo de conocimiento de un niño: *¿Cómo nació el cine?*, la memoria introduce al director/lector en las controversias de un nacimiento. Recibe una primera advertencia por parte del científico Jacques Ducom que manifiesta "La preocupación de los científicos por la responsabilidad moral que asumían al dotar al mundo de esta máquina (el cinematógrafo), que reproduce las manifestaciones externas y permiten interpretar, también, los sentimientos más íntimos del ser organizado y pensante que somos" (*Cinématographe scientifique et industriel. Son évolution intellectuelle, sa puissance éducative* 1923).

La nacionalidad de la invención: controversia expuesta, entre otros, por el francés Georges Potoniée que expresa el temor que Norteamérica, Alemania e Inglaterra reivindiquen la invención del cinematógrafo (*Los orígenes del cinematógrafo*).

"El cinematógrafo nació en la quietud del laboratorio" afirmó Lucien Bull, discípulo del fisiólogo francés Etienne Jules Marey en su libro *La cinématographie* (1928). El documentalista británico Basil Wright en su libro, *Long View* expone su mirada personal de la historia del cinematógrafo, al que define como "El hijo del laboratorio y de la máquina". Y precisa: "La investigación y los experimentos que llevaron a su desarrollo fueron obra de científicos que deseaban analizar el movimiento".

A los convencidos de que el cinematógrafo nació para facilitar el estudio del movimiento les pareció una "curiosidad", que se *proyectara* sobre una pantalla, para permitir analizarlo.

A finales del siglo XIX era extendida la convicción de que el cinematógrafo podría ser explotado en cualquier momento como una *curiosidad científica*.

El teórico e historiador del cine Jean Mitry, en la pasada década del sesenta, afirma que el científico E. J. Marey concibió su aparato para analizar el movimiento y no resolvió el problema de la proyección "porque a él no le interesaba".

El astrónomo Janssen fue el primero en realizar tomas cinematográficas y más tarde Muybridge y Marey desarrollaron el "auténtico cine científico" sin pensar en ocuparse de las posibilidades espectaculares del medio ya que su principal objetivo era la "búsqueda del movimiento".

Cronofotografía y síntesis del movimiento, descripción técnica de aparatos y materiales; discusión del problema, de las "ilusiones" cinematográficas, el color, el relieve, aplicaciones del cine a la ciencia, en la investigación y documentación, temas que ocupaban a los investigadores.

El médico de Zurich Dr. Nicholas Kaufmann en un número monográfico *Cinematografía y medicina*, de *Revista Ciba* dirigida a médicos (1919), afirma que el nacimiento de la cinematografía está íntimamente ligado a la investigación fisiológica. Lo documenta citando la definición de *cronofotografía* suscrita en el Congreso Internacional de Fotografía (París 1889): "El conjunto de investigaciones científicas referentes a la deambulación del hombre y de los cuadrúpedos, sobre el vuelo de las aves y de los insectos y sobre el movimiento de los peces inclusive sobre la caída y las vibraciones de los cuerpos inanimados". Observa, también, que Auguste Lumière era, precisamente, médico.

¿La cuna del cine fue un laboratorio, y el movimiento el sentido y destino de la "criatura" naciente? ¿Dos "matrimonios" para la gestación de la criatura?: "El cine producto de la unión del analista y el ilusionista" y "El cine producto del cruce del laboratorio con las carpas de feria".

Bricolage creativo

Investigador y director de cine, el italiano Virgilio Tosi, argumenta –y fundamenta–, en su libro *El cine antes de Lumière*, la preexistencia del cine científico, a lo que él denomina "cine espectáculo".

Elogia el trabajo de Georges Sadoul y la sucesión cronológica que propone, pero observa que, a su juicio, Sadoul no afronta la cuestión de fondo y no tiene una respuesta a una pregunta clave: "¿Por qué científicos y técnicos de diversa orientación y diferentes países se plantearon el problema de construir y hacer funcionar mecanismos que sirvieran para registrar y reproducir las fases y la dinámica del movimiento?".

George Sadoul, en su monumental *Historia del cine* rechaza el mito del inventor solitario, explica la invención del cine como parte de un proceso de desarrollo tecnológico y social y establece una sucesión cronológica de invenciones: en 1832, establecieron los principios del cine el físico belga, Joseph Antoine Ferdinand Plateau, y Simón Riter von Stampfer, matemático y topógrafo austriaco, creador el disco stroboscopo, conocido también como zoetrope (un siglo y medio después así llamará a su productora Francis Ford Coppola). Eadweard Muybridge, fotógrafo e investigador inglés realiza las primeras tomas en 1872. Étienne-Jules Marey, médico y fotógrafo francés, crea la primera cámara, 1874. Charles-Émile Reynaud, dibujante, pintor, fotógrafo e ingeniero francés, crea en 1892 el Teatro Óptico dando lugar a la proyección animada y los primeros espectáculos. Tomás Alva Edison, norteamericano, inventor, emprendedor, ingeniero, matemático, guionista, director de cine, crea y dirige del primer filme en 1893, también registra, en una de sus primeras películas el primer beso cinematográfico. Sadoul apunta que "decenas de inventores intentaron proyectar cine, pero fueron los hermanos franceses, Louis y Auguste Lumière, emprendedores e inventores, quienes lograron hacerlo mejor que todos" en 1895. El cineasta, ilusionista, actor y fabricante de juguetes francés, George Méliés avanzó sobre las otras artes, particularmente el teatro, para transformarlo en un espectáculo y proyectar sus primeras películas en su teatro Robert Houdin en abril de 1896.

Parece evidente que la creación del cine fue un trabajo de bricolage interdisciplinario, resultado de diversas y, a veces, simultáneas invenciones –el investigador Steven Johnson explica en su libro *Las buenas ideas* el sentido del bricolage de los procesos creativos: "merece mas la pena conectar las ideas que protegerlas".

El cine –como la perspectiva, por citar solo un ejemplo–, cambió la manera de mirar el mundo, a los seres humanos, la vida, los rostros, gestos y movimientos. El movimiento identificó al cine y el cine otorgó identidad visual al movimiento.

El director/lector recuerda su salida de una sala de cine con su compañera de jurado de un Festival de Cine Ecológico, en alguna ciudad de la costa mediterránea. Acababan de ver una fascinante película rodada en alta velocidad que permitía observar, estudiar y disfrutar de los movimientos precisos, complejos y elegantes de enormes o diminutos animales. La memoria recupera el momento, el gesto y las palabras de su compañera, bióloga de profesión. La recuerda señalando el nutrido grupo de aves que volaban a la distancia sobre el tranquilo azul del mar "Emigran... se mueven, como seguramente lo estarán haciendo los peces de este mar, o los seres humanos que pasean por esta costanera... sin el movimiento y las migraciones no existiría la vida en la tierra... el cine nos devolvió la belleza del movimiento... y desde la butaca de una sala, hacemos uso, del derecho a emigrar, también con la imaginación".

(Continúa en la página 12)

Con el cine todo es empezar

(Viene de la página 11)

László Foldenyi escribió en “Elegía por el cine”, capítulo de su libro *Elogio a la melancolía*: “El cine debió avanzar muy rápido venciendo incluso al tiempo, mientras las otras artes necesitaron siglos, porque el pecado original del cine fue no haber nacido como arte”.

Observa Foldenyi que, en *Amarcord* (1973), Federico Fellini no solo evoca su juventud sino también a las salas de cine cuya desaparición es el símbolo de una era definitivamente extinguida.

La memoria sienta, ahora, al lector/director en una sala de cine, que había dejado de serlo para adquirir una identidad más prestigiosa: salón de conferencias. La sala recuperaba su identidad original esporádicamente. Conservaba una gran pantalla abatible y sobre todo una cabina de proyección con los equipos originales, que un anciano mantenía lustrosos e impecables, para celebrar las eventuales proyecciones como una fiesta personal. Asistía, esta vez, de jurado de una Semana Internacional de Cine Médico. Las tres primeras películas del día, abordaban la situación, estado y tratamiento de víctimas de grandes quemaduras. La memoria le devolvió la advertencia del científico Jacques Ducom sobre: “La máquina que reproduce manifestaciones externas y sentimientos más íntimos del ser organizado y pensante que somos”. Pensaba el lector/director en el estrago destructivo recibido por los cuerpos que veía en la pantalla y comprendió que dolor y estremecimiento no eran resultado de la fotografía sino del movimiento, la fotografía es imagen de un tiempo detenido, el cine es movimiento, imagen del tiempo que transcurre, como transcurre la vida. Permanecía aferrado a los apoya brazos de su butaca reprimiendo cualquier gesto o movimiento que revelara la profunda impresión que le causaban aquellas imágenes, rodeado de estudiantes de medicina, médicos y profesionales de la sanidad, cuando sintió el ruido seco producido por la caída de algún cuerpo. Ruido al que siguieron gritos pidiendo “Un médico, un médico”. Se encendieron las luces, la última imagen quedó inmobilizada en la pantalla abatible. El pudo seguir con su mirada la imagen de aquellos o aquellas sanitarias que salían en angarilla de una sala que había dejado momentáneamente de ser sala de conferencias para volver a ser una sala de cine.

Novelistas, periodistas y guionistas, ¿falsedades y mentiras?

“De manera que un novelista es lo mismo que un periodista. ¿Es eso lo que usted quiere decir?”. Pregunta hecha por el Juez William J. Rea durante el juicio MacDonald-MacGinniss el 7 de julio 1987. Epígrafe del libro *El periodista y el asesino* en el que Janet Malcom, periodista y escritora, relata el juicio: un condenado por triple asesinato, demanda judicialmente al periodista que escribió la historia de ese crimen. Previamente a la publicación del libro hubo un acuerdo entre condenado y periodista: exclusividad del relato y porcentaje económico en la recaudación de ventas.

El inicio de *El periodista y el asesino* ha sido –y sigue siendo– repetido hasta la náusea, por articulistas, periodistas, profesores y profesoras en las carreras de periodismo. Inquietos por esa primera página en la que Janet Malcom afirma que la actividad del periodista entrevistador es *moralmente indefendible*. Entiende que el entrevistador debe llegar cargado de recelos, dudas y suspicacias para relacionarse con el entrevistado. Si no es así, no es un periodista sino un publicista. Algunos periodistas temen encontrarse a sí mismos en el libro. Otros releen la clasificación con la que, la autora, ordena la tríada de periodistas: “los pomposos, los menos talentosos y los más decentes”, portadores de esa particular *condición traidora* en el ejercicio de su profesión.

El epígrafe citado pone de manifiesto la reflexión central de *El periodista y el asesino*. Janet Malcom avanza más allá de la crónica y el relato o del análisis jurídico y psiquiátrico de *culpabilidades* profesionales no asumidas (Janet Malcom al relatar aspectos del juicio que condenó por asesinato a MacDonald subraya que fueron tantos los psiquiatras convocados por la acusación o la defensa y tan intenso el debate psiquiátrico que el juez tuvo que advertir al jurado: “No están aquí para investigar por qué mató, sino para determinar si es culpable o inocente”). *El periodista y el asesino* es un ensayo en el que la escritura de Janet Malcom desborda las fronteras del trabajo periodístico y permite percibir señales de la condición *infiel* de la creación para hacernos repensar la dimensión de los procesos creativos, desde los murales prehistóricos hasta el cine.

Vidas propias y películas vivas

Entre los sesenta y setenta del siglo XX se cimenta una década en la que periodistas y escri-



JEAN-LUC GODARD / ARCHIVO

tores escriben para que los éxitos de sus libros muden en exitosas películas. *La industria de escribir*, dirá con irónica displicencia el abogado del demandante MacDonald, condenado por asesinato, al interrogar al acusado, el periodista y escritor MacGinniss.

El periodista y el asesino alberga dos películas. El libro de MacGinniss se editó en 1983 y fue película en 1984: *Fatal visión*, dirigida por David Greene, contó con la actuación, entre otros, de Eva Marie Saint y Karl Malden. En 2017, Nicholas McCarthy dirigió una nueva versión de la novela. En 2020, el juicio por el triple asesinato, fue serie documental: *A Wilderness of Error*, cinco capítulos escritos y dirigidos por Errol Morris.

Josep Wambaugh, expolicia, escritor de la novela *The onion field* editada en 1974, fue citado por la defensa del periodista acusado MacGinniss. Su exitosa novela fue película en 1979: *Campo de cebollas* –en la versión española–, dirigida por Harold Becker, con los actores, John Savage, James Woods y Ted Danson entre otros. Wambaugh fue también el guionista de la película.

La respuesta de Wambaugh a una de las preguntas del abogado de la acusación revolió el juicio y a los jurados: “Embaucar a las personas entrevistadas es una especie de sagrado deber de los autores”.

“Les digo una falsedad si es necesario... Al escribir *El campo de cebollas* uno de los asesinos me preguntó si yo le creía cuando dijo que no había disparado contra el policía. Yo había entrevistado a muchos testigos y tenía gran acopio de información de manera que no le creía..., pero le dije que sí porque deseaba que el hombre continuara hablando...”.

“Mi trabajo consistía en llegar a la verdad a fin de poder narrar una historia coherente, por eso tenía que alentar a la persona para que hablara. ¿Puedo describir la diferencia entre falsedad y mentira?: Una mentira es algo que uno dice con mala voluntad o de mala fe en tanto una falsedad es parte de los ardides de que uno puede echar mano para llegar a la verdad”.

“Mi responsabilidad última no era con una per-

sona, mi responsabilidad era con el libro”.

En el discurso final dirigido al jurado, el abogado de MacDonall, dijo con tono burlón: “Wambaugh estuvo interesante. Me intrigó su definición de mentira y falsedad y la manera en que dio la definición es algo que me hace pensar que ustedes también podrían quedar intrigados”.

Janet Malcom escribe en su libro: “Los testigos a favor de MacGinniss sufrieron un desastre, por la invariable insistencia de la defensa: ‘No me echas la culpa, pues todo el mundo lo hace’”.

Días después de su comparecencia, Janet Malcom entrevistó a Wambaugh:

Wambaugh le dijo: “Un libro es una *cosa viva*. Cuando llega uno al punto en que lo ha entregado todo a ese libro, ese libro es algo más vivo que cualquier persona que haya conocido, de manera que tiene uno la obligación moral de proteger esa vida y no permitir que muera antes de nacer. Si tengo que decir una falsedad para proteger esa cosa viva, para permitir que nazca, ahí está pues mi obligación moral”.

Janet Malcom le dice: “Se ha dicho de personajes de novelas que parecen más reales que las personas vivas”.

“Sí, sí”, la interrumpe Wambaugh. “Parecen obrar por su propia voluntad sin ayuda de uno”.

Janet Malcom le advierte: “Pero eso es ficción. En las obras sobre hechos reales, que son las que escriben usted y McGinniss, los personajes no tienen por qué ‘asumir una vida propia’. Ya tienen una en realidad”.

Afirmación incisiva

La duda de que el guion que estaba leyendo fuera una *cosa viva*, se cruzó en la memoria del lector/director con la afirmación que recordó haber leído, enmarcada, en las paredes del laboratorio de un amigo físico, que solía educar su conocimiento observando la curiosidad y el comportamiento de los visitantes del museo científico que él había diseñado. La afirmación enmarcada se repetía en su memoria con *infinitas variaciones*, evitando, siempre, la firma del autor porque la *autorización* de un aserto dis-

minuye la fuerza de su sentido.

La memoria, que no consulta ni pide permiso, lo regresó a la Semana de Cine Médico. No está en la sala de proyecciones, ahora comparte placentero encierro con el resto del jurado, en un restaurante de provincia. Entre broma y broma, el médico, director del festival, les dice antes de clausurar la puerta de la sala: “No salen de aquí si no es con el acta de las películas ganadoras, acordada y firmada”. Siete miembros, seis médicos y el lector/director. Disponen del equipo necesario para volver a ver aquellas películas que les planteen dudas. Para el lector/director la medicina y sus especialidades son un campo de nuevos conocimientos. Los acuerdos se toman con precaución y algunas disidencias. El encierro, las discusiones y el inquieto andar de alguno de los jurados en torno a una mesa ovalada le recuerda vagamente a *Doce hombres sin piedad* (1957. Sidney Lumet) ¿Cuál de sus compañeros de jurado sería Henry Fonda? Acordados los premios por especialidades, hay que decidir el Primer Premio, obviamente el más codiciado. Está en pugna el trabajo en las múltiples especialidades de la medicina, y su cine. Cruce de opiniones, preferencias y apoyos. Tal vez el médico Auguste Lumière hubiera sido de una gran ayuda, pensaba el lector/director, con una sonrisa en la que se unían curiosidad e ironía. Atardece. Toma la palabra un cirujano, enfundado en costoso traje de muy finas rayas grises sobre fondo negro, chaleco, camisa blanca con gemelos color oro, corbata morada con grueso nudo. Sonríe con un toque de controlada prodigalidad, propone ver nuevamente la película de “gran cirujano”, que defiende como gran Primer Premio: quirófano, blancos immaculados, manos enguantadas, bisturís, hilos de sangre... El cirujano pide detener un momento la película y les dice: “Por favor observen la belleza de esa incisión”. En ese momento, la frase leída en el laboratorio de su amigo físico se posó con suave insistencia en la memoria del lector/director: “La imaginación es más importante que el conocimiento porque es infinita”. ☉