

ángulos, sitúa los espacios, estructura las rectas y las curvas, planifica los detalles significativos en el interior del cuadro: ese brazo largo del peso donde se colocan las cestas con la sal, que corta el plano por la mitad y oprime el rostro de una de las mujeres; ese juego de líneas que provocan las tomas de los pillotes mientras suben los niños hacia su cima; ese pelícano solitario a la izquierda de la presencia horizontal del mar. Sin duda que la fotografía de Giuseppe Nisoli resulta de una impecabilidad de regodeo.

Mientras tanto, la áspera luz tropical, domesticada con verdadera habilidad, cose y descose el blanco brillante u opaco, el negro profundo o diluido, toda la gradación de los grises, en contrastes que comunican energicamente la dureza y la exaltación de vivir bajo el sol relumbrante.

El texto de Pierre Seghers, reelaborado por Margot Benacerraf y leído con sabiduría por J.I. Cabrujas, así como la música de Guy Bernard sobre temas folklóricos de la región, duplican en nosotros la resonancia de las imágenes, las interiorizan.

LOS DESCUBRIMIENTOS DE LA POESÍA

Se ha dicho que "Araya" carece de la estructura necesaria para enfocar las relaciones de producción y los mecanismos explotadores que estaban, y aún siguen estando bajo formas más tecnificadas, en la base de la vida humana en la Salina. Efectivamente, en un primer contacto con el filme, uno se pregunta si ese rigor formal no cae a veces en cierto deleite esteticista; si esa composición "sinfónica" de elementos no mistifica un tanto la realidad; si tanta belleza en la pantalla, invadiéndolo todo, no nos escamotea zonas irreductibles de enajenación laboral, humana.

Y sin embargo, una mayor atención frente a la película nos lleva a admitir que el enfoque poético escogido por Margot Benacerraf no sólo es idóneo, sino hasta necesario. Porque no se trata de una poesía falsificadora, sino de una auténtica visión (en el más hondo sentido de la palabra): la capacidad de leer lo real en claves profundas, de distinguir las tramas significativas que se entrecruzan en la existencia trabajadora de Araya, sin olvidar —antes al contrario, presuponiendo— la

verdad de la explotación. Que en la mitad de una vida centrada sobre el exopolio florezcan el canto, el juego, la ternura, la fraternidad y la celebración, es una imprescindible lección de humanidad.

Porque lo que estalla como una evidencia en el filme es que la creación de cultura (el equilibrio entre el hombre y el medio, poblado de signos de espíritu y vida) es siempre, aunque precaria, irreversible. El quehacer productivo, aun el más duro y amenazado, y la lucha por la subsistencia, aun llena de combate ineluctable, esconden siempre algo más trascendente que los rebasa, los completa y los transfigura; y que hace más urgente la necesidad de la liberación. Incluso en medio de la cosificación que muchas veces imponen las condiciones a los hombres, éstos son capaces de hacer triunfar aquí y allá, como un trofeo arrancado de todos los despojos, el milagro de su presencia cotidiana, la huella de su paso. La vida, coronada en el hombre, es imbatible. Al pueblo, en este sentido, no se lo puede derrotar.

Elas son revelaciones que sólo la poesía es capaz de desentrañar. De transmitir.

EL PEZ QUE FUMA

¿QUE ES EL PEZ QUE FUMA?

Es un prostíbulo de La Guaira. Una fiesta rutinaria, una excitación que envejece, un rito ancestral rehecho cada noche para pagar el tributo a los dioses oscuros de la necesidad y el deseo.

El bar, un pequeño escenario y un piano y un pasillo largo con cuartos a ambos lados.

Beber, ver el espectáculo, bailar y esas incesantes, ensimismadas, casi distraídas procesiones a las camas.

Y los ritmos: ese lento formarse la fiesta como notas desgastadas que no se sabe si alcanzarán a dar el acorde; la presentación en que cristaliza el grupo; la explosión participativa de la salsa; el sudor, el sobeo, el gasto, el resoplido espeso de la tribu; y, desprendidos del grupo, la culminación secreta, la separación; luego las cuentas, minuciosas, mecánicas —anteojos,

PEDRO TRIGO

calculadora— y la entrega de la bolsa al macho; y finalmente la mañana de restos, arrugas, flaccidez, resaca.

¿QUE SUCEDE EN EL PEZ QUE FUMA?

Pasa que los colchones envejecen y un día cambian de colchones. Ahí comienza la película. El chulo, en su apogeo, patea a un borracho y posee plenamente a la regenta. Es su cenit, aunque él no lo sabe. De ahí todo será declinar, y su desarmada sensación de seguridad será el indicio de su pérdida de facultades y la causa de su caída. Arriba en el puente de mando, en la torre del homenaje el macho retiene a la patrona entre sus brazos sensibles y fuertes. Abajo, sólo mirada, todo expectativa y en actitud desarmada, el joven. Al final de la película la configuración del triángulo habrá cambiado: será



la patrona la que extiende su cuerpo para cubrir al del joven contra la impotencia del gallo viejo vencido que apela, para acabar de hundirse, a la pistola. Se renuevan los colchones para que siga el rito viejo. Es la lucha por la vida, la selección de las especies, esas cosas fatales, impersonales de que hablaban los biólogos del pasado siglo del progreso.

En resumen: El macho destronado y encarcelado manda al joven al prostíbulo a que desbanque al triunfador. Al fin, el gallo recién desplumado va a arrumbarse junto a su vieja víctima que se ríe de él —la venganza ha sido consumada—, que se ríe de sí mismo —también él está fuera de circulación. Se ríen ambos de la vida. Por no llorar.

Es una historia triste y eterna: el hombre florece un día como la flor, luego se aja y se le bota a la basura. Ya el esplendor tiene algo de ensimismado, algo de excesivo, una ruptura del equilibrio que precipita la caída. Las convenciones,

la lógica implícita que rige los acoplamientos siempre se rompe inconscientemente. Sólo cuando la cosa no tiene remedio comprende el hombre que se extralimitó y que el pacto se ha quebrado. Sin embargo todo sigue funcionando: la inercia de la costumbre da una engañosa sensación de que no ha pasado nada. Pero se ha producido un desdoblamiento, ya uno se ha vuelto espectador de sus actos. Viene el tiempo de la competencia. El débil se mimetiza para pasar desapercibido. Hasta que reúne suficiente poder para entablar una lucha descubierta. Siempre hay pelea y mutilación, algún género de muerte. La celebración de la muerte es el modo que inventa la vida para asegurarse la continuidad, para que el presente se responsabilice de toda la vida del pasado, para que la vida que murió reencarne en el suplantador. Como homenaje a la que se fue, sigue el rito. Igual y renovado.

A este nivel la película vale porque no es una glosa del tema sino su expresión. Ni moraliza ni aclama ni gesticula; simplemente lo pone ahí. Lo toma en serio. No es un dramón declamatorio y telenovelerero que reduce el vivir al sentir exasperado y manipulado, porque el clímax siempre se quiebra y anuncian un jabón para lavar la ropa. Tampoco es una rochela que necesita abstraer a las personas para sumergirse en la sabrosura del baile y en el espesor del bonche, porque en definitiva el bonche es un negocio y debe más a la necesidad que al deseo y tras la pachanga, el ratón. Menos aún es algo pornográfico, porque la cámara mira con los ojos de los residentes no de los clientes y el deseo ahí es algo escaso, precioso y sobre todo incontrolado y frágil.

Es una película dramática, pero uno no percibe el dramatismo como el efecto de algún ingrediente que uno pudiera entresacar del conjunto sino como el nivel de realidad en que se sitúa todo el film.

COORDENADAS HISTORICAS

No nos referiríamos ante todo a la capacidad de reproducir un aspecto de la

vida nacional. Esa capacidad ya se la reconocíamos al director. A nuestro entender habría que apuntar más bien a la anécdota en su peculiar concreción. En la película no se trata sólo de que cambian los individuos para que siga la representación. Hay también un cambio de representación.

En primer lugar, no se enfrentan sólo dos generaciones sino también dos tipos humanos. La pareja vieja es el país gesticulador y patético, el país de caudillos y tribunales. Es un estilo de vida desafortado, es la candela que se consume entre fulgores, crepitar y convulsiones siniestras. Vivir como experimentar vivamente. Frente a este tipo humano está el que inhibe totalmente sus emociones, el que renuncia a sus opiniones, el que todo lo sacrifica a su voluntad de encaramarse. Vivir como vivirle la parte al protagonista hasta plancharlo. Podría decirse que este siempre ha sido un método venezolano: Páez saliendo de Bolívar, Guzmán Blanco de Falcón, Crespo de Guzmán, Gomez de Castro, López de Gómez. . . La Trepadora.

Pero en el film hay, creemos, algo más. No se trataría sólo de dos tipos humanos que se alternan en nuestra historia. Se trataría de una Venezuela torrenciosa, desafortada, exhibicionista, siempre en pose para armar la escena que se derrumba ante la invasión de unos hombres nuevos, los "hijos de la democracia" y de los petrodólares, los que no creen en nada, los que nada proponen, los que se apuntan a todas, los que saben nadar y guardar la ropa, esos figurines impecables de temprana crueldad y lujo, hombres de confianza por cómplices y encubridores. La Garza y Dimas son sin duda explotadores, pero viven en cuerpo y alma el negocio, son los prototipos del mundo sobre el que se han encumbrado, forman parte de ese mundo y son por eso finalmente sus víctimas. Para ellos, p.ej. la manera más natural de celebrar los nuevos colchones es usarlos ellos los primeros, y lo mismo prueban —son los primeros clientes— la droga que trafican. Por eso celebran sus alegrías con el personal, con él se renuevan, con él se desahogan y sobre él descargan también sus iras. Por más que lo proclamen, nunca pondrán su dinero en cédulas hipotecarias, porque ellos son como sus clientes —pero a tiempo completo— manirroto, personas que aman más una explosión de vida que todas las seguridades y el confort del mundo. Frente a ellos La Gata y Jairo, los del riesgo calculado, los que no se hacen ilusiones, la Venezuela insolidaria, los que están de vuelta de las ideologías, los que explotan el negocio no ya como un modo de vivir sino meramente como un medio de vida. Ellos no participarán del rito funerario, como no

participaron antes del rito lustral, ellos no creen en ritos y sólo se presentarán a la hora profesional de recibir las condolencias.

Creo que este cambio de soles es el que da a la película su toque más sombrío porque el espectador percibe oscuramente que algo se acaba irremisiblemente. Castado el macho y sacrificada la madre, desaparece el país. ¿Cuál será su nuevo rostro? Ningún rostro, sólo la fachada convencional de la publicidad.

UN LENGUAJE ARTICULADO

La acción se compone de una serie de situaciones fundamentales que al reiterarse ponen en evidencia los cambios ocurridos en la correlación de los personajes. Esta simetría obraría al modo de la rima que ordena el material poético y pone al descubierto su secreta correspondencia. De este modo lo que en el flujo de la vida permanece latente para los personajes se patentiza para el espectador, que posee la clave. Por ejemplo la relación siempre inversa en el vestuario entre Dimas y Jairo y la inversión de papeles —aunque el gusto charro de Dimas sea sustituido por los tonos suaves pero impecables de Jairo. Lo mismo pudiéramos decir de los encuentros en el gimnasio, desde la paliza que recibe Jairo en el primero hasta el puñetazo premonitorio que le endosa a Dimas en el último. O la subida con la bolsa a Caracas: el paralelismo de situaciones e incluso tomas indicaría la sucesión de los dos personajes —Dimas y Jairo— en el mismo rol: "la gente dice que soy el muñeco de la ciudad". O los viajes de ambos: Jairo de madadero se convierte en el que está en el medio, el que se apodera de los secretos, hasta que en el colmo de la inconsciencia Dimas le entrega la llave simbólica: La Garza.

Este sentido trágico —Dimas va hacia su destino por sus propios pasos— se acentúa en los diálogos: Las palabras entre ellos significan lo contrario —no sólo las de Jairo, también las del propio Dimas—, pero el hombre de hierro no puede percibir su verdadero sentido. Este sentido sin embargo lo proclama la música agorera; pero ni él ni La Garza ni nadie escuchará el mensaje de las canciones. Como Edipo se cree rey y en su marcha triunfal no ve las premoniciones.

Quisiéramos destacar finalmente la dirección de actores: la superación de Miguel Angel Landa y de Orlando Urdaneta, la ajustada actuación del elenco habitual y sobre todo el modo como. Hilda Vera colma ese personaje hermoso: La Garza. La vida como happening: La Garza como La Gata bajo del tejado de zinc caliente, La Furia, La Bacante, La Musa, El Cisne Iseo abatido por el rayo en ese ballet de amor.

