

# La Gata Borracha

## 1. LA SICOLOGIA DEL ESPECTADOR VENEZOLANO

CARMELO VILDA

"La Gata Borracha" no ha gustado. En varias salas de cine la repulsa ha sido estentórea. Algunos han expresado su rechazo mediante salidas intempestivas. No es la primera vez que el público manifiesta repudio ante una película venezolana. Exteriorizó su desaprobación en Los Tracaleros, El Cabito, Manuel, Cangrejo y Los Criminales. También en otras, por supuesto. Lo curioso es que siendo complacientes con las películas extranjeras nos convertimos en inquisidores de las nuestras. La pornografía, violencia o depravaciones foráneas burlan benévolutamente nuestros filtros censores. Nunca se nos ocurrió gritar contra La Gran Comilona o Saló, los 120 Días de Sodoma. Contrariamente, ese mismo público eriza la piel ante La Máxima Felicidad.

¿Por qué esta actitud fetichista? ¿Por qué no transige los desmanes contra los códigos o símbolos de nuestra idiosincrasia ético cultural? La verdad es que el venezolano se implica en las películas venezolanas. La pantalla se transforma en espejo que alude y entonces sentimos que no podemos ser neutrales ni displicentes ante sus reflejos. Existen, especialmente, ciertos flancos de nuestra identidad tan delicados, tan susceptibles que resulta peligroso atropellarlos. Me refiero, por ejemplo, al tema de la mujer, más concretamente a la madre, al niño, la religiosidad, el sexo. Saltamos de indignación cuando las cámaras transgreden estos símbolos. Nos sentimos heridos porque somos celosos de lo "nuestro".

Para la mayoría de los venezolanos las películas venezolanas son documentos, radiografías que nos describen y afectan estribaciones fundamentales de la personalidad. Por eso, cuando rechazamos un film expresamos dolencias que no tienen que ver con la tecnología o la objetividad del "hecho cinematográfico" sino con las pesadumbres y decepciones, con los desmoronamientos, depresiones y tristezas radicales catalizadas por las excavaciones que provoca la película. Son reacciones suscitadas no tanto por síndromes fílmicos sino por afecciones "a priori" que rebrincan de soslayo. En Vene-

zuela asumimos todavía el cine como "realidad moral". La queja, por tanto, como en el teatro antiguo, estimula la catarsis, sirve de aliviadero o muro de lamentaciones contra el cual arrojamos las quejas y frustraciones.

Por eso, la protesta en voz alta, el abandono de la sala y el "esto es una mierda" constituye una modalidad crítica, pasional, cierto, pero no menos válida que la del cineasta aséptico que con sus devaneos "gris sobre gris" y sus bisturís retóricos no llega nunca al corazón de las razones pascalianas. El exabrupto espontáneo resulta más incisivo tal vez que una disquisición crítica porque brota de la cresta o espuma de una actitud ética existencialista. Somos así y a cierto plazo resultará todavía difícil que nuestro público acepte, por ejemplo, las perversiones de Chony Fuentes y Alicia Plaza en "Los Criminales" o el enamoramiento del Cura en "Manuel". Películas que ofendan a nuestras mujeres fracasarán como se revolvió contra los denunciantes la campaña que denigraba a la Presidente de la Fundación del Niño. Ni han perdonado que la Alba Roversi de "Ligia Elena" pase a ser la "puta" de "La Gata Borracha". Creo que los directores de cine deben tener en cuenta la sicología del público que paga sus películas. Ignorar la hondura de este fenómeno implicaría renunciar a un diálogo con el espectador. Comprenderán entonces que nuestro público no es inocente pero sí prefiere (¿hipocresía?) que sus trapitos sucios se laven en casa.

SIC ha creído oportuno, a propósito de "La Gata Borracha", ofrecer a sus lectores no sólo la reseña técnica, elaborada al margen del público y sus reacciones sino también la impresión caliente, la vivencia inmediata generada en el fragor de la proyección. Es útil e importante que en sus páginas resuene el eco, las quejas, demandas y opinión del espectador que se siente defraudado. Además en el horizonte fílmico se vislumbran temas y tratamientos semejantes. ¿Síntoma del pesimismo nacional que nos invade o más bien de una frivolidad creativa falta de inspiración o tenacidad profesional?

## 2. ROMAN CHALBAUD DEVALUADO

AGUSTIN PAYARA

Román Chalbaud —al menos eso creíamos antes de presenciar su última película— era uno de los pocos cineastas, al lado de Alfredo Anzola, Thelma U. e Iván Feo, que se había labrado un espacio fílmico. Hoy, realmente, creo que en buena parte lo ha perdido.

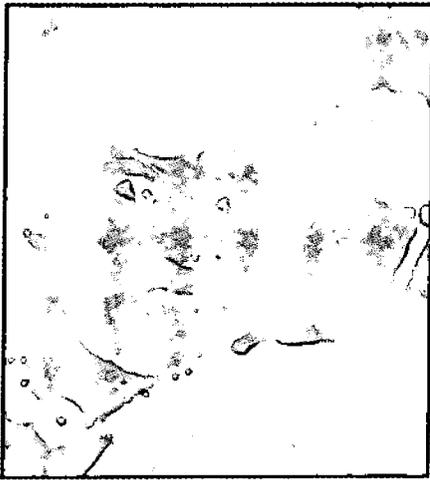
¿Qué pretendió Chalbaud con esta pésima película? No lo sé; pero sí puedo reseñar la falta de compromiso y seriedad de Chalbaud en este fraude, como si pretendiera jugar a la corrupción y resquebrajamiento de nuestra sociedad, se-

ñalando algunos destellos para luego enconcharse.

Una película donde no hay conflicto alguno. Todo sucede con normalidad. Nada se altera. Diciendo, en las incongruentes escenas, así somos. ¡Viva nuestra idiosincrasia!

La trama, si es que hubo alguna, carece de una estructura secuencial definida que permita al espectador compenetrarse con el todo del film. Más bien parecen cortos de otras películas que se exhibirán próximamente, por

decir lo menos. Un asesinato muy normal en el cual "se pondrá a prueba" la eficacia ya conocida de la PTJ en estos casos: el marginal, el despreciado de la sociedad tendrá todo el peso de la ley. Los jueces se encargarán de ello. Chalbaud se queda en una vulgar denuncia, tan simplista como el desnudo sin lugar y malamente concebido en una de las tantas fastidiosas escenas. Si pretendió hurgar en el conflicto familiar la causa del problema presentado fracasó rotundamente.



América Alonso, la "gata borracha"

Presenta la desintegración física de la ya desintegrada familia "tipo" con algunos miopes destellados, sin profundizar en el drama real y verdadero de la relación de la pareja (psicológico, sexual, sociológico). Ni siquiera intenta establecer el conflicto —supuesta causa del asesinato— de la vida esclavizada de la mujer a cuatro paredes, su deterioro afectivo y humano, producto del minúsculo mundo que la rodea: la tragedia más espantosa del ser humano. Y por otra parte, el hombre trabajador que termina por buscar su centro afectivo en "La Gata Borracha", pero llevando todos los problemas que supone la familia, exceptuando a la mujer e hija. Chalbaud se queda muy corto al intentar estable-

cer la relación expresada arriba. No tras-pasa la barrera de lo observable a simple vista.

Otro aspecto soslayado que casi ni se notó, había que estar muy atento, fue la corrupción y las élites implicadas —económicas, políticas, militares— en la mala ambientación de "La Casa de Citá". ¿Por qué Chalbaud no se comprometió con el problema y el público? Un intento poco serio, tristemente serio, fue la "aparición" en escena de la "religiosidad popular". No pasa de ser una chabacanería más de Román Chalbaud en esta película. Del mismo modo podemos apreciar la intención, eso sí, bien lograda, del cineasta en cuestión de pretender aislar lo que representa "La Gata Borracha" (entiéndase burdel) del resto de la sociedad total. Hacernos creer que es un caso sui-géneris de la actual sociedad es una equivocada óptica de las relaciones sociales en su conjunto. En este aspecto la miopía de Román raya en la ceguera. Precisamente, la existencia de las casas de citas es uno de los indicadores de la profunda crisis social-familiar-moral. Es respuesta a una cadena de cotidianos, ignorados por el director. De repente Chalbaud esperaba que el espectador hiciera el engranaje de los acontecimientos, porque de una u otra manera el conflicto que subyace lo hemos vivido, unos más otros menos, pero vivido por todos.

Siempre esperamos, no sin razón, que la nueva película a estrenarse sea

superior, en todos los sentidos, a la última. "La Gata Borracha" queda muy devaluada en relación a las otras películas de Chalbaud. Un principiante destacado o hubiera hecho mejor, no tengo la menor duda al respecto. En este sentido la exigencia a Chalbaud debe y tiene que ser mayor, porque mayor es el compromiso al paso de los días que van estructurando la trayectoria del artista. No esperábamos a un Chalbaud convertido en panfletario devaluado. Seguramente pretendió que lo íbamos a aplaudir, signo de la historia vegetativa de los que deambulan como ánima en pena desde El Gran Café a la Vezzubiana.

En cuanto al guión, poco hay que decir. Sin fuerza y falto de coherencia desde el comienzo aparece muerto, sin vitalidad que pudieran transmitir las aceptables actuaciones.

Para terminar, quisiera señalar que en el aspecto técnico hubo sus fallas. Reiterados errores en el sonido, (realmente pésimo). La misma acotación podemos decirle de la iluminación, muchas escenas oscuras, no precisamente deseadas. En cuanto a la actuación es aceptable la de Miguelángel Landa, América Alonso y algo menos que aceptable la de Alba Roversi, ese doblaje de "mujer de mala vida" no le pega.

Esperamos sinceramente que Román Chalbaud no siga la trayectoria del bolívar, porque pueda que en poco tiempo no valga ni un céntimo.

### 3. LA VIDA DE LAS CANCIONES

PEDRO TRIGO

#### LA PELÍCULA QUE ES

La acción de *La Gata Borracha* transcurre el miércoles de Ceniza: desde que encuentran en la madrugada el cadáver de Rosario hasta que en la madrugada siguiente (¿?) la policía se lleva preso al asesino. Nos conducen al cadáver unos niños (todavía con los disfraces de carnaval); luego es el forense quien, al reconocer en la víctima a una mesonera de *La Gata Borracha*, nos señala el cabaret; la dueña, en sus declaraciones a la policía, retoma el hilo de la historia de la víctima; una carta que Rosario no envió prosigue el relato, primero leída por la policía y luego por la propia difunta; finalmente es un compañero de trabajo del estrangulador el que funge de narrador hasta conducir a la policía a la captura del asesino.

Chalbaud, el director, nuestro cineasta más experimentado, lleva varias películas de ambientes y personajes similares, y Salvador Garmendia, el guionista, nuestro mejor narrador, es un buceador inveterado de nuestra pequeña burguesía urbana, habilidoso zurcidor de tiempos y perspectivas, y autor de una novela titulada precisamente *Día de Ceniza*.

La unión de ambos creadores, la temática de la película y su esquema narrativo formal provocan desde luego expectativas: uno espera ver una película determinada. Y no ve la película esperada. Si no es suficiente decir que no les salió lo que querían hacer, si más bien hay que presumir que en buena medida sí hicieron lo que querían, tenemos que preguntarnos ante todo cuál es el género

de *La Gata Borracha*. Juzgada la película que es, no la que el seguidor de sus creadores pudo tener en mente, podemos luego preguntarnos por qué eligieron ese género. Y opinar, si nos place, sobre el acierto y el significado de esta preferencia.

#### UN CINE CONVENCIONAL

La primera acotación es que *La Gata Borracha* es cine de autor. Naturalmente que tiene referencia a la realidad; pero la referencia fundamental es al propio cine, ante todo el de Chalbaud y, desde su óptica, a otras películas. La convencionalidad, presente en la trama, el montaje, las actuaciones y la cámara, no es ingenua sino consciente: se quiere poner en escena, no unos problemas, personas y ambientes, sino unos ambien-

tes tal como fueron fijados por una filmografía anterior, unos personajes típicos de unas películas y unos problemas tal como los estereotipó el cine. Aquí se hace cine sobre el cine, y también sobre las telenovelas y en general sobre una cierta cultura de masas que abarca desde el bolero a la salsa, desde la foto-novela a los programas del tipo "La vida de las canciones".

Si este es el encuadre general de **La Gata Borracha** tenemos que subrayar una cierta ruptura respecto a la filmografía anterior de Chalbaud y a intentos más o menos paralelos de Garmendia en televisión (p. ej. La hija de Juana Crespo). Aquí no hay ninguna traza de indagar en nuestra realidad ni de recrear aspectos de la cultura del pueblo desde una óptica de simpatía no exenta de cierta crudeza, esa especie de costumbrismo (Chalbaud) o de realismo social (Garmendia guionista), de que se ha hablado señalando méritos y limitaciones.

#### UN MELODRAMA. CASI

Esto en primer lugar parece un melodrama, un folletín: Caracteres absolutamente unidimensionales y fijos a lo largo de toda la acción. Esta no es, pues, dramática sino un desarrollo lineal en el que se desenvuelve lo que hay en cada quien o lo que de cada quien hace el destino. Lo roles están socialmente determinados; cada individuo no es más que un portador de pautas de conducta establecidas (la prostituta - la mujer decente, el varón - la hembra, la madre - el hijo (a), la dueña del negocio - el cliente...). La película está filmada como un melodrama: los actores sobreactúan, la cámara acosa a los personajes en planos medios y primeros planos, en picados y contrapicados, el montaje contrapone teatralmente a personajes en paralelismos absolutamente

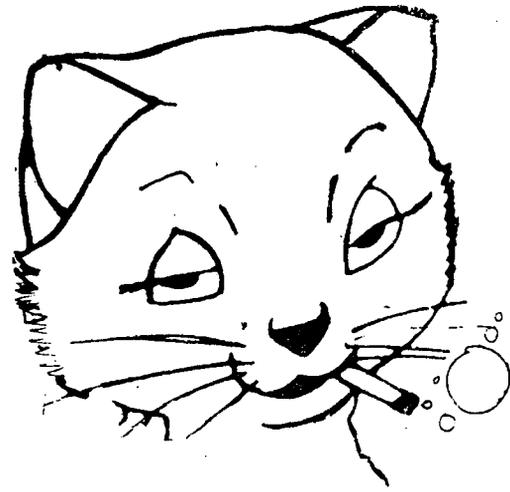
obvios (p. ej. el primer encuentro en el restaurant o en el cabaret)... La complejidad narrativa a que aludimos al principio es sólo exterior, puro truco: varios narradores, pero no varios puntos de vista, el narrador es siempre el director.

Como escenas particularmente típicas y de un efectismo pretendido serían la de la Laguna de Sinamaica en que la idílica Rosario es lanzada del paraíso para que se convierta en devoradora de hombres; la de la parranda gaitera por el lago (una cuña de refrescos); y la consabida de María Lionza, toda tabaco y candelas. Aunque el estereotipo folletinesco alcanza el clímax en las representaciones de la madre: La del novio de Rosario, ciega, es la madre posesiva que la rechaza; la del amante asesino de Rosario es la madre desvalida (el hijo no es capaz de darle 600 Bs. para medicinas porque se los gastó con la prostituta); la de la esposa del asesino, la madre "bien", es la que instalada en su bienestar es capaz de aconsejar a su hija (la complacencia y el disimulo para retener al macho).

Sin embargo hay un elemento característico del folletín que falta en la película: el enredo sentimental. El protagonista se siente flechado, luego obsesionado, finalmente poseído por la mesonera. Pero por parte de ella no hay engaño (siempre la plata por delante y la defensa de su condición de mesonera). El protagonista habla, como las telenovelas, de rescatarla, de convertirla en una mujer decente; para ella, a diferencia de los folletines, esa no es ninguna aspiración (y no porque acepte su situación "pecadora", sino porque no es ése su horizonte: ella vive en su trabajo tranquila y satisfecha). En **La Gata Borracha** no existe el duelo entre el bien desvalido y el mal astuto; ni siquiera hay buenos ni malos. Respecto del protagonista, el proceso va de la trivialidad a la destrucción. Y su proceso de destrucción pone al descubierto la trivialidad de todo su entorno, del orden establecido.

Pero esta trivialidad ambiental no está patentizada por las burdas referencias verbales sino por el peso específico del mundo marginal y los seres marginales, y por la voz de las canciones, verdadera realidad (referente fundamental, mundo) del film.

El mundo marginal es **La Gata Borracha** y los seres que la pueblan. No hay en la película ninguna idealización de este mundo (la figura de la florista por una parte es tópica y por otra sirve por contraste para realzar la frialdad



impersonal del resto). El cabaret no es el refugio de la humanidad que falta en el orden establecido, ni siquiera una humanidad invertida (al estilo p.e. de Junta-cadáveres). Ese mundo es el lugar del olvido; y en él también se reproduce la deformación (el minusválido de la Gata, el enano del cabaret y el cantante), el deterioro (el viejo tanguero y en general las mujeres) y sobre todo la crueldad (la Gata y su cuidador con su "ratón", el enano deslomado...). La crueldad y el desgaste impresionan más por su naturalidad, casi diríamos por su ternura.

#### MANIERISMO RETRO

El exacerbamiento de unos elementos folletinescos, la ausencia de otros, la falta general de ingenuidad y la solidez desvalorizada de los elementos marginales, son indicios de que el melodrama no es algo en sí sino el código para otro objetivo. Este objetivo es el arte. En este sentido **La Gata Borracha** es una película manierista. Lo que interesa del folletín no es aquello por lo que el público lo consume: su aspecto intencional ni su descarga emotiva. Interesan sus tics, sus trucos, su estética desafortada y sin fondo. De ahí que todo lo del cabaret esté concebido como un show, no sólo lo que se representa en el escenario sino la conversión en escenario del local entero. Por eso, si en la película no hay cariño por las personas (no lo son; sólo muñecos), sí lo hay por el ambiente: la atmósfera (luces y sombras, tonalidades, humo), los juegos de luces escénicas, las poses que componen evocadores cuadros plásticos, los movimientos acompañados a tempos distintos y siempre bien acordados. Aquí la estética dominante es la nostálgica reproducción de lo que en películas viejas se tenía por decorados elegantes y ademanes sofisticados y provocadores.

En este enfoque artístico retro el alma del show son las canciones: todas, canciones pasadas; queridas porque pa-

#### FICHA TÉCNICA

**Dirección:** Román Chalbaud  
**Guión:** Salvador Garmendia  
**Asistente de Dirección:** Eduardo Barberena  
**Fotografía:** Arthur Albert  
**Montaje:** José Alcalde  
**Cámara:** Eddy León  
**Producción:** Miguel Angel Landa  
**Actuación:** Miguel Angel Landa  
 Alba Roversi  
 América Alonso  
 Bárbara Teide  
**Estreno:** Caracas - Mayo - 1983

sadas; mundo en el que, al no existir la historia, sentir es rumiar lo sentido desde siempre. Esto es tan verdad que la canción actuada es el momento más tenso de la vivencia, y así la vida fuera del cabaret resta apenas como ilustración de la realidad que las canciones desvelan al recrearlas los cantantes. Las canciones son pues no sólo la clave de la trama aun a niveles de detalle (la trama por otra parte es tan obvia que no necesita claves) sino su verdad: La canción de la Billos dice la verdad del ámbito: el protagonista será el ratón finalmente cazado. La de Mirtha plantea la verdad de Rosario: para ella el amor ya se acabó, así que no debe engañarse nadie. El tango propone la connivencia general (esto es una porquería) que, aceptada por el protagonista, pauta su papel de ladrón y asesino, aún oculto

para él. La de Ned advierte al protagonista que se aferra a Rosario que "nada quedará". Desde la óptica de las canciones representadas hay que retener también las dos que escucha el protagonista en el carro, siendo él en este caso el que inconscientemente las actúa. La primera en el centro de la trama, habla del fuego abrasador que despierta en él Rosario, un fuego que le consume y que él, poseído, no es capaz de reconocer. La segunda, que pone fin a la película, dice inútilmente "que me perdonen las dos porque las sigo queriendo". La verdad (y/o la mentira) son estas canciones cantadas y actuadas; lo demás en la película está para darles cuerpo.

\* \* \*

¿Qué significa eso? ¿Tal vez que los creadores se van poniendo viejos, se

van desentendiendo de la realidad y reclusándose en el mundo en que se formaron tal como lo conservan dentro? ¿No hay una cierta decadencia creativa que tiene que ver con una falta de trascendencia ética? ¿Desengaño? ¿Instalación?

Hace seis años declaraba Garmendia a propósito de Juana Crespo, que no se trata de solucionar un conflicto. "En sí, lo que queremos es plantearlo de forma veraz, sincera y libre de los convencionalismos y arquetipos que hasta ahora habían sido el molde para tratar esta materia dentro del 'folletín' ". (Últimas Noticias 10-7-1977).

Uno estima a estos creadores y hubiera deseado que hicieran otra película; pero ellos son quienes deben elegir su camino. Tal vez sí puede pedírseles que lo hagan un poco más a fondo.

## VI FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO

# Caracas escenario del mundo

CARMELO VILDA

Total: 14 días; 26 Compañías pertenecientes a 21 países; 500 Actores, Directores y Técnicos que hablaban 10 lenguas diferentes; 32 Dramaturgos y Críticos convocados para dialogar sobre teatro, literatura y sociedad. El VI Festival, por tanto, fue nuevamente documento estereofónico de la historia teatral del siglo XX.

Europa vino también esta vez como maestra. Cuatro montajes recibieron el aplauso del público y de la crítica:

**ALEMANIA FEDERAL:** Con el grupo "Schaubunhe". Director: Peter Stein. Obra: La Orestíada. Durante ocho horas seguidas (la noche del 10. de mayo) en la Concha Acústica, representaron Agamenón, Las Coéforas y las Euménides de Esquilo. Trabajo grupal concienzudo en una adaptación moderna de la tragedia griega.

**INGLATERRA:** "The Lindsay Kemp Company". Obra: "Sueño de una Noche de Verano". Notable la plasticidad coreográfica, la fantasía y ensoñación siempre estética, cromática, sugestiva, evocadora...

**ITALIA:** "Piccolo Teatro de Milán". Director: Giorgio Strehler. Obra: "El Arlequín". Modelo de perfección. Lo real e imaginario se asumen dejando la sensación de que se roza la esencia misma del teatro, la verdadera comedia

del arte.

**ESPAÑA:** Els Joglars. Director: Alberto Boadella. Obra: "Olimpic Man". Aportó la categoría audiovisual, el código electrónico, a un texto que resultó revulsivo para el público por sus connotaciones políticas sibilamente afiladas.

Pero Europa no sólo trajo su desarrollo teatral, sus búsquedas y primores. También dejó escuchar sus miedos. "Olimpic Man" nos previene contra la ola de fascismo solapado que nos invade pero fue, sobre todo, Polonia ¡siempre Polonia!, con "Réplika" de Szajna, quien nos alerta:

"...está a punto de regresar el tiempo de las barbaries y son los artistas quienes perecen primero. La violencia, el terror, son los disfraces del fascismo... El poder está en manos, la mayoría de las veces, de personas que no tienen interioridad ni nada que decir. Estas personas son oligarcas y pueden pertenecer a la izquierda o a la derecha".

Venezuela, mientras tanto, era noticia diaria en los teletipos culturales del mundo. El Director del Festival, Carlos Giménez, al plantear la institucionalización definitiva del evento, aducía: "El centimétraje de publicidad gratuita, que

tiene Venezuela en el exterior con el Festival, no podría pagarse con el presupuesto entero del Ministerio de Información y Turismo".

El público caraqueño, por su parte, dejó anonadados a los visitantes. Durante catorce días colmó las catorce salas. Varias obras agotaron los boletos el primer día de venta. En el "mercado negro" algunas entradas para "Kabuki" (Japón) se cotizaron a Bs. 280. Con frecuencia hubo que improvisar sillas en los pasillos. Varias docenas de espectadores aguantaron de pie "Arlequín" y "Sueño de Una Noche de Verano". Más de un millar de personas desafiaron, al aire libre, la lluvia y las ocho horas seguidas que duró La Orestíada o las dos de "Matrimonio Aimará" (Bolivia).

Sin embargo y a pesar de esta aparente masificación del teatro, el Festival fue un regalo para una selecta minoría. Casi la mitad del boletaje llevaba el cuño de "cortesía". Otra parte se repartió con jugosos descuentos entre los miembros del Ateneo. En todas las sesiones, ¡siempre los mismos!, la mayoría del público entraba con pasés gratuitos o semisubvencionados. ¿Y el público no "oficial"? Los teatreros e invitados del Conac se dieron verdadero hartazgo. ¿Fue un Festival para el Conac, Ateneo, Fundarte y Aveprote? No sabemos, por