



UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Facultat de Filologia, Traducció i Comunicació
Departament de Teoria dels Llenguatges i Ciències de la
Comunicació

***PANDEMÓNIUM: LA FILMOGRAFÍA DE
ROMÁN CHALBAUD EN EL CINE VENEZOLANO.
CONTEXTO Y ANÁLISIS***

TESIS DOCTORAL

Presentada por:

Jesús Ricardo Azuaga García

Dirigida por:

Dra. Giulia Colaizzi

Septiembre, 2015

AGRADECIMIENTOS

Como otros lo han hecho en ocasiones anteriores, es mi obligación reconocer los aportes realizados por los docentes, estudiantes y egresados de la Mención Artes Cinematográficas de la Escuela de Artes de la Universidad Central de Venezuela (UCV) para la realización de este trabajo. En particular, los de aquellos relacionados con el área de Teoría y Análisis Fílmico y Cinematográfico por sus respectivos aportes teóricos a través de diversas publicaciones y la elaboración de materiales para uso docente. Debo también agradecer al Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico de la UCV por haber financiado mis estudios de doctorado en la Universidad de Valencia; a mi tutora, doctora Giulia Colaizzi, por sus atenciones pese al tiempo y la distancia; a Luis Cano, Universidad de Valencia, por la ayuda tan valiosa y desinteresada; a Jonathan Becerra, quien me facilitó una excelente copia de *Pandemónium* cuando parecía que la opción que quedaba era trabajar con una lamentable transferencia de VHS a DVD; a Óscar Avendaño y a Nelly Hernández, por su incondicional apoyo tanto afectivo como técnico y material; a José Escalante, sin cuya ayuda final este proceso no hubiera podido culminar y, finalmente, a los innumerables amigos y a los compañeros que, de un modo u otro, también apoyaron esta investigación.

Contenido

Introducción	9
1.- Historia panorámica del cine venezolano	23
1.1.- La llegada del cine a un país “moderno”	23
1.2.-El duro camino hacia la estabilidad	31
1.3.- Los intentos industrialistas y los Laboratorios Cinematográficos de la Nación... ..	47
1.4.-El intento de reactivación.....	62
1.5.-Bolívar Films: producción, continuidad e imitación.....	72
1.6.-Cineastas y autores.....	87
1.7.-Una extensión del autor: los cortometrajistas independientes	101
1.8.-Tiempos de integración.....	121
1.9.- Un Fondo cultural y un Fondo industrial.....	136
2.- Marco teórico	161
2.1.-Las propuestas narrativas	164
2.1.1.-El personaje: ser y hacer	165
2.1.2.-El qué del personaje: identidad e individualidad	171
2.1.3.-Hacer del personaje	174
2.1.4.-Relaciones, conflictos y líneas narrativas	174
2.1.5.-Estados iniciales y finales: modificaciones de los personajes	179
2.1.6.-Los actantes: otra forma de entender los personajes.....	181
2.1.7.-El cómo del personaje: presentación y caracterización	185
2.1.8.-A manera de resumen.....	194
2.1.9.-Historia, relato, narración	196
2.1.10.-La voz: narradores e historia	199
2.1.11.-El tiempo: relato e historia	204
2.1.12.-El modo: selección y restricción de la información narrativa.....	209
2.1.13.-La construcción del espacio fílmico y el espacio cinematográfico	228
2.1.14.-La causalidad y la concatenación de las acciones.....	237
2.2.-Las propuestas conceptuales	241
2.2.1.-El filme: un proceso de interpretación.....	242
2.2.2.-Concreto y abstracto: la carga ideológica	244
2.2.3.-Las isotopías y la coherencia del discurso	247
2.2.4.-Isotopías y jerarquías: los temas de un filme	253
2.2.5.-La perspectiva ideológica	258
2.2.6.-Semántica extensional e intensional: experiencia real y mundos posibles ...	260
2.3.-Las propuestas estilísticas	262
2.3.1.-Sobre el estilo.....	265
2.3.2.-La puesta en escena: lo que existe y es registrado	267
2.3.3.-Los registros de la puesta en escena: imagen y sonido	288
2.3.4.-El montaje: un criterio organizativo	297
2.4.-Principios compositivos: los criterios de la composición	301
2.4.1.-Los principios compositivos como síntesis.....	307
3.- <i>Pandemónium</i> : el caos (social) como principio compositivo	309
3.1.-El cine de Román Chalbaud.....	309
3.2.- <i>Pandemónium</i> en contexto	314
3.2.1.-El Caracazo	315
3.2.2.- <i>Pandemónium</i> y el país ingobernable	318

3.3.- <i>Pandemónium</i> en detalle. Análisis del filme.....	323
3.3.1.- <i>Pandemónium</i> narrativo	325
3.3.2.- <i>Pandemónium</i> conceptual	370
3.3.3.- <i>Pandemónium</i> estilístico	398
4.-De la provincia a la capital del infierno: evolución y constantes en la filmografía de Román Chalbaud	447
4.1.- <i>Caín adolescente</i> (1959).....	448
4.1.2.- Comentario.....	462
4.2.- <i>Cuentos para mayores</i> (1963)	463
4.2.1.-Historia del hombre bravo	464
4.2.2.- <i>La falsa oficina del supernumerario</i>	467
4.2.2.- Comentario.....	472
4.3.- <i>Chévere o la Victoria de Wellington</i> (1971).....	474
4.4.- <i>La quema de Judas</i> (1974).....	476
4.4.1.-También hay policías buenos.....	476
4.4.2.- Comentario.....	485
4.5.- <i>Sagrado y obsceno</i> (1975)	488
4.5.1.- Guerrillero: ¿ecce homo?	488
4.5.2.-Comentario.....	500
4.6.- <i>El Pez que Fuma</i> (1977)	501
4.6.1.-El círculo se cierra	502
4.6.2.-Comentario.....	511
4.7.- <i>Carmen la que contaba 16 años</i> (1978).....	513
4.7.1.-La Carmen criolla	514
4.7.2.-Comentario.....	520
4.8.- <i>El rebaño de los ángeles</i> (1979)	521
4.8.1.-Individual y colectivo: no es lo mismo	522
4.8.2.-Comentario.....	531
4.9.- <i>Cangrejo</i> (1982).....	532
4.9.1.-Venezuela pone marcha atrás.....	534
4.9.2.-Comentario.....	539
4.10.- <i>La Gata Borracha</i> (1983)	540
4.10.1.-De la ambigüedad moral al moralismo	541
4.10.2.-Comentario.....	546
4.11.- <i>Cangrejo II</i> (1984)	547
4.11.1.-La debilidad por la Iglesia.....	548
4.11.2.-Comentario.....	551
4.12.- <i>Ratón en ferretería</i> (1985)	552
4.13.- <i>Manon</i> (1986).....	557
4.13.1.-Las aspiraciones clase media	557
4.13.2.-Comentario.....	566
4.14.- <i>La oveja negra</i> (1987).....	567
4.14.1.-El regreso a la comunidad artificiosa	568
4.14.2.-Comentario.....	576
4.15.- <i>Cuchillos de fuego</i> (1990)	578
4.15.1.-Pan y circo.....	579
4.15.2.-Comentario.....	583
Conclusiones	585
Bibliografía.....	617
Anexo	629

Introducción

El presente trabajo es la culminación de un proceso de reflexión iniciado hace ya varios años por parte de quien suscribe. Originalmente se buscaba realizar un estudio sistemático de la cinematografía venezolana producida durante las dos últimas décadas del siglo pasado. En particular, considerando sus aspectos temáticos y estilísticos. La elección de esta etapa del cine venezolano tiene que ver con la necesidad de revisar este cine reciente y se basa en dos razones fundamentales. En primer lugar, en 1981 se crea el Fondo de Fomento Cinematográfico de Venezuela (Foncine), primera institución del Estado ligada directamente al cine, entre cuyos objetivos estaban la financiación, promoción y difusión de la cinematografía nacional.

No es este el espacio para discutir los logros o fracasos de la institución. Como mucho, se puede acotar que en sus diez años de vida Foncine sufrió cuatro cambios en sus normativas, algunos más significativos que otros, y el cine venezolano, según los avatares de la economía nacional, tuvo momentos cuantitativamente importantes en relación con el número de largometrajes estrenados y otros en los que se destaca una notable carencia de estrenos. En todo caso, el período que va de 1982 a 1987 es considerado por la crítica y ciertos estudiosos, como un lapso rico en producciones con notables éxitos de crítica y taquilla¹, mientras que en los años posteriores la crisis se agudiza y, con la aprobación en 1993 de la primera Ley de Cinematografía Nacional de Venezuela, Foncine desaparece un año después para dar paso al Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC). Sin embargo, la producción de cine en el país siguió por el camino de la carencia y el número de estrenos anuales disminuyó de manera notable hasta no hace más de dos o tres años.

Pese a esta situación, la crítica suele reconocer un importante proceso de madurez en los trabajos de los cineastas venezolanos de las décadas

¹ Sobre este asunto, revisar los diversos editoriales publicados por la redacción de la revista Cine-Oja a partir de septiembre de 1984 y, en particular, el del número 22 (mayo 1991).

de los años 80 y 90. Prueba de ello, por ejemplo, son los editoriales, discusiones y críticas que se publicaron en la revista *Cine-Oja* hasta diciembre de 2001 o algunos “dossiers” sobre cineastas venezolanos publicados en *Encuadre*².

Sin embargo, son pocos los estudios sistemáticos que se han realizado sobre este fenómeno. En la mayor parte de los casos, los estudios académicos en Venezuela se han centrado en la llegada del cine a un país relativamente moderno en comparación con sus vecinos, el llamado cine de los orígenes con los inicios de la actividad cinematográfica en Venezuela, las consideraciones sobre el comercio cinematográfico desde el surgimiento de los primeros teatros y “coliseos” que llegan hasta mediados de los años cincuenta o, si no, en el análisis de filmes, cineastas y fenómenos de producción más o menos aislados. Esta es, entonces, la otra razón por la que un análisis de las producciones recientes parece justificarse. En realidad, no existe un estudio sistematizado de estos filmes, ni de su relación con el contexto en el cual fueron producidos.

Así, esta investigación tiene un primer antecedente (personal) en un trabajo sobre el reconocimiento de los temas presentes en tres largometrajes financiados por Foncine entre 1988 y 1990 (Azuaga, 2005a), que dio origen a nuevas inquietudes. En este trabajo se pretendía estudiar el cine como discurso y reconocer los temas desarrollados en casos particulares. Tratando de hacer esas lecturas sistemáticas de los filmes, pudo detectarse que cualquier interpretación de posibles propuestas conceptuales pasaban necesariamente por el análisis de la historia narrada y de la forma fílmica, que aquí llamaremos estilo o propuestas estilísticas.

Pero además, dentro del reconocimiento del estilo, la puesta en escena y la forma como esta se registra en las bandas de imagen y sonido resultaron sumamente significativas como elementos clave para la interpretación de esos sentidos. Así, surge un nuevo interés ligado no sólo a las propuestas conceptuales presentes en los filmes de ficción, sino a las relacionadas con el estilo en general y con la puesta en escena en particular.

² Importante revista sobre crítica de cine publicada por un ente del Estado como lo era el Consejo Nacional de la Cultura (CONAC).

A partir de esta inferencia, un nuevo trabajo permitió ir sistematizando un instrumento de análisis de la puesta en escena (Azuaga 2005b). Aquí se se tomaban los estudios realizados por varios profesores del Departamento de Artes Cinematográficas (Escuela de Artes, Universidad Central de Venezuela), sistematizados por Roffé (1990), cuyos textos fueron actualizados durante el desarrollo de esta tesis por Azuaga, Colmenares y González (2010) a través de una investigación financiada por el Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico de la U.C.V. Todos estos trabajos proponen un aparato conceptual –fundamental para el desarrollo del segundo capítulo de esta tesis- que permite estudiar los filmes como “objeto de lenguaje, como lugar de representación, como momento de narración y como unidad comunicativa” (Casetti y Di Chio, 1991: 11) que se ha venido aplicando en diversos cursos dictados en el mencionado Departamento de Artes Cinematográficas.

Con la certeza, entonces, de que la puesta en escena es un elemento clave para la creación de sentidos narrativos y conceptuales y luego de proponer el ya mencionado instrumento de análisis, la aparición en el medio cinematográfico venezolano de un filme como *Pandemónium. La capital del infierno* (Román Chalbaud, Venezuela, 1997) parecía brindar una buena oportunidad para integrar los diversos trabajos desarrollados hasta el momento.

En principio, *Pandemónium* presenta una serie de propuestas narrativas, conceptuales y estilísticas que la alejan de la media del cine venezolano producido en la época. Una narración fragmentada, un discurso que muestra la anarquía como una posible salida al caos que dominaba la sociedad venezolana a finales de los años 90 y una construcción estilística irregular, caótica, que se mueve entre el naturalismo y lo grotesco, son algunas de las características que hacen del filme una rareza dentro de la cinematografía venezolana de las décadas aquí consideradas. Así, con estas certezas, se plantea un punto de interés a ser demostrado a lo largo de este trabajo.

Es cierto que la puesta en escena de un filme y la forma en que esta es registrada por las bandas de imagen y sonido producen sentidos relacionados con la construcción del universo espaciotemporal que propicia las acciones y transformaciones de los personajes, pero también favorece las interpretaciones relacionadas con las propuestas conceptuales o temáticas que el espectador

puede inferir a lo largo de esa historia y a través de una puesta en escena en particular. Esto ha sido demostrado suficientemente por autores como Bettetini (1975), Roffé (1990), Casetti y Di Chio (1991) o Carmona (2000), entre muchos otros.

Ahora bien, los trabajos personales arriba citados abrieron el camino para la elaboración de una hipótesis relacionada con el modo como *Pandemónium*, a través de un uso particular de la puesta en escena y sus registros, no sólo produce los tipos de sentidos antes mencionados, sino que se propone como un filme que pretende dar cuenta de una fase histórica y social venezolana dominada por la crisis institucional y de gobernabilidad cuyo momento más dramático es el levantamiento popular del 27 de febrero de 1989, conocido como el *Caracazo*.

He aquí, entonces, la certeza de la cual parte este trabajo y el supuesto que se demostrará en las siguientes páginas a partir de un aparato teórico que brinda las herramientas para el análisis y la interpretación de los aspectos que ya se han mencionado. Es decir, se pretende abrir una serie de interrogantes sobre los mecanismos presentes en la puesta en escena para la generación de propuestas narrativas y conceptuales y esto lleva, a su vez, a plantearse asuntos relacionados con las propuestas estilísticas y lo que hemos acordado llamar los principios compositivos. De este modo, surge una nueva investigación relacionada con el análisis de la puesta en escena y el proceso de reflexión en cine. Un trabajo teórico y crítico que propone un aparato conceptual para el estudio de esos elementos significantes.

Partiendo de estas percepciones e intereses, se plantea como objetivo general del presente trabajo reconocer algunos de los principios compositivos que rigen las propuestas narrativas, conceptuales, estilísticas y en particular de la puesta en escena de *Pandemónium* con el fin de establecer algunos elementos comunes o dominantes en la carrera como realizador de Román Chalbaud, así como algunas de las relaciones existentes entre sus películas y el contexto en el cual fueron producidas.

Tras plantearse este fin se hace necesario analizar, de manera algo más general, buena parte de la filmografía del cineasta. Unos análisis que permitirán mostrar el modo en que sus películas se conectan con las tensiones sociales de cada momento o con acontecimientos recientes, como es el caso de

Pandemónium, que no sólo puede considerarse sintomática de un momento dado sino que funciona como reflexión sobre la propia obra del cineasta y el lugar que esta ha venido ocupando en el discurso institucional o de la industria cinematográfica venezolana.

En este sentido, es importante destacar que antes de este trabajo ya se habían realizado algunos acercamientos al tema a partir de análisis parciales de películas venezolanas, pero por parte de quien suscribe este es el trabajo más significativo y representativo pues se trata de aplicar exhaustivamente el instrumento de análisis propuesto a un filme en particular con la finalidad ya señalada.

Es esta exhaustividad lo que también lleva a la necesidad de añadir a las propuestas conceptuales y estilísticas, el análisis de las propuestas narrativas. Aunque resulte obvio, es necesario señalar que toda lectura conceptual se sustenta en el análisis de la historia, así como muchos de los usos estilísticos, aquellos que permiten hablar de forma fílmica, aportan indicios o informaciones de notable importancia para esa interpretación.

Tras esta exposición, queda claro que el presente trabajo se inscribe en una línea de investigación general, el cine venezolano y los largometrajes venezolanos de ficción, para ir acercándose a líneas más restringidas y personales en relación con la producción nacional en la década de los años 80 y 90 así como el análisis de los mecanismos de la puesta en escena de esos filmes para la creación de propuestas narrativas, conceptuales y estilísticas a partir, en este caso particular, de *Pandemónium*.

En cuanto a la elección del filme y del cineasta, esta se sustenta en apreciaciones cuantitativas y cualitativas. Por una parte, en la historia del cine venezolano, Chalbaud se mantiene como el realizador con mayor número de largometrajes producidos. Razón por la cual se ha convertido en un referente obligatorio y en el más representativo de los cineastas de la nación. Por otro lado, y tras el análisis parcial de sus trabajos anteriores, *Pandemónium* radicaliza las posturas del cineasta no sólo en términos narrativos y estilísticos, si no en tanto a su relación con las diversas crisis económicas, sociales y políticas por las que el país atravesó a lo largo de la segunda mitad del siglo XX. Además, el uso dado a la puesta en escena, la construcción de los

personajes, las situaciones, y su mirada entre descarnada y apocalíptica de la sociedad venezolana, animan a realizar ese estudio detallado del filme.

Echando mano a un par de críticas publicadas en su momento puede citarse, para ilustrar y sustentar estas observaciones, la de Paiva (1997: 68) quien, luego de reconocer la construcción caótica del filme, concluye:

Pandemónium como una obra madura de su autor, en la que se conjugan una serie de elementos presentes a lo largo de toda su filmografía, (logra) alcanzar una cima en lo concerniente a ese estilo alegórico (...) **Pandemónium** (es) de las más oscuras películas de Chalbaud, donde la desesperanza y la sordidez se encuentran a la orden del día (...) la estética del filme constituye un medio que permite mayores licencias y libertades al quehacer narrativo, logrando de igual forma un superior número de lecturas en este particular discurso.

Por su parte, Marrosu (1998: 3) es aún más contundente:

*Ajena a una construcción dialéctica, constructiva o política del presente venezolano, **Pandemónium** es sin embargo una respuesta nueva, confesional y crítica, hiriente y compasiva, a las interrogantes que nos acosan, no tanto frente al cacareado “fin de milenio”, sino en cuanto inmersos en un auténtico, específicamente nuestro, “fin de mundo” (...) El desorden, la paradoja, la violencia, el trasiego de costumbres y valores de uno a otro estrato social –el caos-, no son aquí sino una representación exasperada del presente más manifiesto y, sin embargo, ideológicamente negado³.*

Tratándose entonces de un cineasta con una producción tan significativa y con una película que parece cerrar todo un ciclo en la carrera del realizador, resulta conveniente revisar el resto de su obra anterior, desde *Caín adolescente* (1959) hasta el principal objeto de estudio de este trabajo, *Pandemónium*. Todo esto con el fin de establecer algunas conexiones narrativas así como la evolución temática y estilística presentes en su filmografía. No hay que dejar de lado, además, el hecho de que las películas de Chalbaud exigen ser estudiadas desde la perspectiva de su relación con la realidad venezolana en el momento de cada producción, por lo que en muchas ocasiones se hará necesario recurrir a ese marco contextual para justificar parte de las interpretaciones.

³ Se citan aquí las críticas publicadas sobre el filme por las dos revistas especializadas más prestigiosas de los años noventa en Venezuela, *Encuadre* y *Cine-Oja*, con el fin de hacer notar algunas coincidencias entre los autores acerca de las libertades estilísticas, entre otras características del filme.

Esta revisión, además, permitirá visitar los textos más representativos que se han publicado sobre Chalbaud como cineasta tomando en cuenta que todos ellos, con un estilo que puede ser más o menos académico, dejan muy en claro que siempre parten de la necesidad de rendir homenaje al artista. Esta condición, expresada desde un inicio en los casos conocidos, resta a los trabajos el rigor crítico y suprime la distancia óptima que debe existir entre un analista y su objeto de estudio. Este es, precisamente, el punto de partida de autores como Naranjo (1994), Molina (2001) o García de Molero (2007), cuyos puntos de vista se tomarán en cuenta en su debido momento⁴.

Por esta razón, no se trata aquí de privilegiar a un autor por encima de su obra o la de otros cineastas, como lo hacen los textos antes citados. Por el contrario, otro de los objetivos a alcanzar es reconocer *Pandemónium* como un texto sintomático dentro del corpus que conforman los filmes de Chalbaud desde *Caín adolescente* y exponerlo como un mecanismo de producción de sentidos. Eso sí, siempre desde la perspectiva crítica que exige un trabajo como el que se está presentando.

Por ello, también el análisis del resto de las películas. Porque se trata entonces de reconocer, a partir de un corpus general, la filmografía de Chalbaud, el lugar que ocupa *Pandemónium* a través de sus propuestas narrativas, conceptuales y estilísticas, con sus particulares principios compositivos. Se trata de mostrar como el filme construye su propio espacio textual, sintomático de una época como se ha dicho, que a su vez se presenta como tal dentro de ese corpus más general en el cual todos los aspectos considerados pueden ser susceptibles de un análisis.

Por tanto, y tratándose de una investigación basada en el análisis propiamente dicho, lo primero que debe dejarse en claro es la existencia de múltiples métodos y perspectivas para el estudio de los filmes. Razón por la cual no se niega la pertinencia que las diversas teorías del análisis puedan tener para este trabajo. Sin embargo, por meras razones operativas, se deben seleccionar algunos conceptos y dejar por fuera otros. La cantidad de trabajos desarrollados sobre este asunto desde la década de los años sesenta con

⁴ Se cita a estos tres autores por ser los únicos estudiosos de la obra cinematográfica de Chalbaud que han publicado sus trabajos en forma de libro, aunque existen otros críticos que también han realizado trabajos en prensa nacional y regional desde la perspectiva del mero reconocimiento.

el estructuralismo y el análisis textual hasta propuestas más recientes y aún en discusión como la teoría neoformalista o el multiculturalismo, así lo demuestran. Por ello, lo que aquí se presenta es sólo una posibilidad entre muchas de acercarse a un filme o a un grupo de filmes.

A partir de todos estos objetivos, el trabajo se divide en cuatro capítulos. El primero de ellos recrea el panorama del cine venezolano desde la primera proyección en la ciudad de Maracaibo en 1896 hasta el año 1993, cuando desaparece Foncine a través de la aprobación de la Ley de Cinematografía Nacional. Se selecciona 1993 como fecha límite para este recuento pues es de suponer, y actualmente ya puede considerarse como un hecho, que la aparición de una legislación cinematográfica oficial y de una nueva instancia para la financiación de la producción nacional impactarán y cambiarán algunos de los aspectos propios de la actividad, abriendo así una nueva etapa para el estudio del cine venezolano. De hecho, esa circunstancia se convirtió en una razón de peso para que los historiadores crearan una brecha que sólo en los últimos años parece susceptible de empezar a estudiarse. Con este panorama histórico se pretende también ubicar al lector en el contexto político, económico, social y cultural en el cual se ha desarrollado la mayor parte de la filmografía de Chalbaud.

El segundo capítulo presenta el marco teórico a aplicar de manera exhaustiva en el análisis de *Pandemónium* y, de manera selectiva, en el resto de los filmes. Para darle organicidad a este aparato conceptual, se ha decidido dividirlo en tres grandes sistemas conectados entre sí por la estructura propia de los filmes narrativos y por los mismos objetivos de la investigación. Así, se presenta el sistema de las propuestas narrativas, donde se consideran aspectos relacionados con la construcción de los personajes, tales como el análisis fenomenológico tradicional (el ser), un estudio del hacer y del cómo de esos personajes más algunos aspectos ligados al análisis del relato desde la perspectiva de Genette (1983 y 1989) y las adaptaciones que Gaudreault y Jost (1995) hacen a partir de esa propuesta.

El segundo sistema brinda los conceptos necesarios para llevar a cabo una interpretación conceptual del filme que, según el caso, parte de elementos immanentes a la propia película o responde al establecimiento de

relaciones intertextuales o extratextuales relacionadas con el entorno en el cual fueron producidos los filmes.

En todo caso, se parte de la premisa de que cada filme, siempre de manera más o menos original, propone su propio plan o mapa de lecturas o, para decirlo con Eco (1975), su *desciframiento* o *interpretación*. Esto sin dejar de lado la convicción de que también las condiciones desde las cuales el filme es recibido, los componentes sociohistóricos de la recepción, la cultura del espectador o los conocimientos que sobre la película posea quien la ve, determinan parte de la visión global de ese filme.

Partiendo de esta hipótesis se va de lo concreto, lo denotado (la historia) hacia aspectos más abstractos, lo connotado (las proposiciones conceptuales) a través de un camino marcado por la aplicación del término *isotopía* tal como lo define Greimas (1971) con algunas adaptaciones y actualizaciones, para luego ir jerarquizándolas y estableciendo los temas en los cuales se pueden agrupar dichas isotopías⁵ así como la perspectiva ideológica desde la cual se presenta cada caso. De esta manera, la interpretación lleva a reconocer parte de las propuestas conceptuales presentes en las películas.

El tercer sistema se acerca al estudio de los componentes estilísticos. A partir de los postulados de Bordwell, Staiger y Thompson en sus múltiples trabajos, surge aquí una reflexión crítica sobre la conformación y características de la forma fílmica, lo que lleva a proponer un concepto más específico de estilo y a analizar de la manera más detallada posible la puesta en escena, su registro a través de los soportes propios de la imagen y el sonido, así como los usos dados al montaje. Con estas herramientas puede llegar a establecerse una serie de elementos dominantes que permitan alcanzar uno de los objetivos fundamentales de este trabajo: el reconocimiento de aquellos criterios o principios compositivos que expliquen la construcción de una forma fílmica determinada a partir de una historia en particular con el fin de realizar propuestas conceptuales ligadas, en este caso, a una situación política, social y económica propia de un país como Venezuela a finales de los años noventa.

Es de hacer notar que esa característica sistémica del instrumento desarrollado resulta ser sumamente útil para comprobar, desde diversas vías y

5 Cfr. Van Dijk (1980) y Givon (1990).

conexiones, cada una de las hipótesis planteadas en los análisis propiamente dichos. Así, puede verse cómo se logra llegar a observaciones más o menos parecidas desde variadas perspectivas y a través de caminos diferentes. De esta manera, la interpretación, que siempre pasa por la subjetividad del analista, se va despojando de creencias o preconcepciones, basándose en los diversos mecanismos de comprobación de lo afirmado.

En el tercer capítulo se aplica con exhaustividad el instrumento propuesto al filme seleccionado. Es decir, *Pandemónium*. En este sentido, y reconociendo la apreciación de numerosos teóricos, se asume que esa exhaustividad está en la utilización del instrumento, pero con la seguridad de que se pueden encontrar otras y novedosas lecturas según el individuo que realice el trabajo o las herramientas que este decida utilizar. Se trata de la relación entre análisis terminado y análisis interminable, de la utopía de considerar que un análisis agota todos los aspectos de un filme, de la certeza acerca de lo inalcanzable del horizonte del análisis que, *como tal, va alejándose a medida que uno avanza* (Aumont y Marie, 1990: 111).

El cuarto capítulo aplica, de manera selectiva, los conceptos propuestos a la filmografía anterior de Chalbaud, siempre considerando los elementos narrativos, estilísticos y conceptuales más notables, así como la relación de cada uno de los filmes con el contexto en el cual fueron producidos cuando esta conexión sea pertinente. Esto con la finalidad de lograr establecer, en las conclusiones, relaciones entre las películas, sus dominantes y sus constantes, y también entre los filmes y su contexto tomando siempre como referencia el eje primordial de esta investigación: *Pandemónium*.

La síntesis presentada a lo largo del cuarto capítulo lleva a las conclusiones. Luego de los análisis más o menos detallados, se establecen aquí los rasgos más importantes de *Pandemónium* con el objetivo de compararlos con otras películas del cineasta y reconocer esos elementos comunes que sin duda se exacerban y radicalizan en este filme.

Se comentan entonces algunos de los logros presentes a lo largo del trabajo que, en cuanto a los dos primeros capítulos, se relacionan con la importancia de haber recopilado en un texto único los aportes y actualizaciones desarrollados por los historiadores del cine venezolano, en el caso del capítulo

uno y, siguiendo estrategias parecidas, el haber puesto a dialogar a diversos autores de la teoría del análisis para la elaboración del segundo capítulo.

En este sentido es de hacer notar que, salvo el trabajo de Álvarez (1997), donde se recogen textos sobre la historia del cine en Venezuela especialmente elaborados para el libro por especialistas en cada área, es en esta tesis donde se recopilan de manera sistemática diversos aspectos históricos sobre el asunto en cuestión. Aspectos que pasan por temas como las primeras proyecciones, los inicios del mercado cinematográfico en el país, estrategias gubernamentales, relaciones de producción entre cineastas y Estado y producciones independientes, hasta llegar a las dos últimas décadas del siglo XX con la revisión de los cineastas que se fueron integrando a las propuestas de los diversos gobiernos para la difusión de la cinematografía nacional. Textos que, a su vez, se encuentran dispersos en múltiples publicaciones que no siempre son de fácil acceso para el estudioso o el lector interesado en el tema.

En cuanto a lo relacionado con el análisis, ocurre algo parecido. Nuevamente los aportes se centran en la selección de un grupo de autores de muy diversas tendencias y con muy variados intereses para proponer un instrumento que permita estudiar, con el mayor rigor posible, las propuestas narrativas, conceptuales y estilísticas que pueden encontrarse en un filme o en un grupo de filmes, según sea el caso.

Así, se puso a dialogar a autores múltiples y disímiles que pueden tratar teorías específicamente cinematográficas como sucede con los trabajos de Chion sobre de las relaciones entre imagen y sonido o las propuestas de Aumont, Bergala, Marie y Vernet (1983) para el análisis estilístico, entre otros muchos autores. También se toman en cuenta algunos conceptos adaptados de los estudios literarios como aquellos desarrollados por Gaudreault y Jost en relación con la narratología y su aplicación a la especificidad cinematográfica y, finalmente, algunas opciones más generales como los estudios sobre multiculturalismo y cine o la teoría feminista del cine, por nombrar un par de casos.

Básicamente, se toma como punto de partida la propuesta de Roffé (1990) que concibe el análisis como un sistema. Es decir, un conjunto de subsistemas íntimamente relacionados y coexistentes. Roffé parte también del presupuesto de que el filme puede ser estudiado como un texto tanto en el

plano del contenido –lo que en este trabajo se ha denominado narración y propuestas conceptuales- como en el plano de la expresión –propuestas estilísticas-.

Pero sin duda es el análisis de *Pandemónium* lo que demuestra la utilidad de este instrumento de análisis que, a su vez, brinda las herramientas teóricas e interpretativas necesarias para mostrar los modos como los usos de la puesta en escena y sus registros permiten crear sentidos narrativos y propuestas conceptuales que hacen de esta película un caso particular en la carrera de Román Chalbaud y en la producción de largometrajes de la época.

Así, se entrelazan una narración fragmentada, que se va centrando en las muy variadas situaciones por las que atraviesan los protagonistas, con elementos estilísticos de la puesta en escena tan diversos como un naturalismo clásico que busca la verosimilitud y una artificiosidad cercana a lo grotesco para lograr el distanciamiento necesario que empuja a la reflexión sobre el período ingobernable que recrea el filme.

Por último, al comparar *Pandemónium* con filmes anteriores de Chalbaud y con el contexto en el cual se produjo cada uno es posible establecer elementos comunes y dominantes que se manifiestan en los tres sistemas considerados. Es decir, en las propuestas narrativas, conceptuales y estilísticas.

Entre los aportes que brinda esta comparación y síntesis se debe destacar el modo en que, de manera sistémica y sistematizada, este trabajo demuestra como gran parte de la crítica venezolana ha forzado la barra para ubicar la obra de Chalbaud en el contexto del melodrama, considerando este género, además, como la expresión más diáfana de la esencia latinoamericana.

Aquí se demuestra, y es importante destacarlo, que ni las historias ni el estilo de la filmografía de Chalbaud pueden considerarse melodramáticos. En todo caso, se trata de un cine colorido, en ocasiones alegórico, con rasgos costumbristas, determinado por el contexto socioeconómico dominante en el momento de cada producción, con elementos que rayan en lo grotesco o en lo esperpéntico pero que, según palabras de Paranaguá (1997), es solo en el aspecto conceptual donde se presenta el verdadero “melodrama nacional” que es la vida social, económica y política de los venezolanos.

Con esta última comprobación, que enfrenta el contexto crítico que ha rodeado la obra de Chalbaud y la revisión de las limitaciones de ese

entramado que, como se dijo anteriormente, en muchos casos viene dado por la misma decisión de los autores de “rendir homenaje” en lugar de analizar desde una perspectiva crítica la obra de Román Chalbaud, se da por terminado un trabajo siempre susceptible de modificación, correcciones y agregados que sin duda podrán enriquecerlo con el tiempo.

1.- Historia panorámica del cine venezolano

1.1.- La llegada del cine a un país “moderno”

El 11 de julio de 1896, en la ciudad de Maracaibo (estado Zulia, Venezuela) se presenta por primera vez en el país el Vitascopio de Edison. Como puede observarse, el aparato proyector construido en los talleres de la Edison Manufacturing Company¹ llega a Venezuela muy poco tiempo después de darse a conocer el espectáculo Lumière en Europa, en diciembre de 1895.

A pesar de lo que pudiera pensarse en un primer momento, no resulta del todo extraña la poca distancia existente entre la presentación del aparato Lumière en París y el Vitascopio Edison en Maracaibo.

Para el año 1896, Venezuela vive un período de crecimiento más o menos constante y coherente, caracterizado por el intento de lograr la estabilidad económica y social a través de un criterio de modernización que permitió el reordenamiento de la economía nacional y el desarrollo de la sociedad civil, luego de un largo período de intensas luchas y enfrentamientos internos.

Se trata de un período que va desde 1870 hasta 1899, conocido como *guzmancismo*, pues la figura del general Antonio Guzmán Blanco (figura 1) - hijo del fundador del Partido Liberal Venezolano- marcará la marcha del país y las decisiones de los gobernantes, ya fuera desde Venezuela o bien desde sus prolongadas estancias en Europa, bien en plan de ministro, de Presidente encargado, de Presidente o de embajador.

Pese a su talante caudillista, su descarado personalismo y su carácter vanidoso y temperamental, Guzmán Blanco logra una integración política pocas veces vista en la Venezuela del siglo XIX, consigue crear un verdadero y nuevo marco institucional para el país, promueve un régimen civil moderno, crea un aparato económico coherente y realiza importantes obras de infraestructura, comunicaciones y vialidad.

¹ Según investigaciones de Sandoval (1987).

Es, a fin de cuentas, un intento de integrar a Venezuela en la corriente de modernización que domina al continente europeo durante las últimas décadas del siglo XIX y que Guzmán Blanco conoce muy bien. En este sentido, el “Ilustre Americano: Regenerador de Venezuela” –tal como se ordena sea llamado en un Decreto de Honores acordado por el Congreso Nacional- realiza una serie de negociaciones para atraer gran cantidad de inversiones extranjeras y hace posible, entre otras cosas, la modernización del transporte, la explotación de los recursos mineros nacionales, la llegada del telégrafo, del teléfono, la instalación de la luz eléctrica y del alumbrado público, la inauguración de la primera línea telefónica interurbana, el crecimiento de la producción agropecuaria, del cobre y el oro y, como hechos cultural y socialmente significativos, el decreto a favor de la Instrucción Pública, gratuita y obligatoria; el establecimiento del matrimonio civil con precedencia sobre el eclesiástico y la creación de la Academia Venezolana de la Lengua en conmemoración de los 100 años del natalicio del Libertador Simón Bolívar en 1883.



Fig. 1: El Ilustre Americano

Para el año 1896, Guzmán se aleja de Venezuela definitivamente, dejando en su lugar al general Joaquín Crespo, hombre de su entera confianza que, sin embargo, iniciará toda una trama política para mantenerse en el poder y que llevará a Venezuela a un nuevo período de estancamiento.

Pese a ello, con un panorama como el descrito, no debe extrañar que el cine hiciera su aparición en Venezuela casi de manera simultánea con el

resto del mundo y, tal como lo afirma Marrosu (1996), con grandes probabilidades de poder situar tal fecha a la cabeza de América Latina.

Por tanto, la presentación del Vitascopio de Edison se corresponde perfectamente con la ideología guzmancista y su concepción de progreso y modernidad. Del mismo modo, se corresponde con la visión espectacular que de su invento tenía Edison, al presentarse en el deslumbrante teatro Baralt (Figs. 2 y 3) con un programa dividido en tres partes, “complementado por sendas <<Oberturas por la Orquesta>>” (Marrosu, Op. cit: 191). A esto habría que agregar la condición de exclusividad si se consideran los altos precios de las entradas, entre 1 bolívar y 2.50 bolívares. Para la época, 1,50 era precisamente el sueldo diario de un obrero o de un peón.



Fig. 2: Teatro Baralt hacia 1896



Fig. 3: Teatro Baralt en la actualidad

Las películas presentadas, de acuerdo con las investigaciones de Sandoval y con el programa que se reproduce en la fig. 4, mostraban las siguientes denominaciones: *Alegoría sobre la doctrina de Monroe*, *El aplaudido baile de la Serpentina*, *Baile de indios*, *Taller de herrería*, *Gran Parque Central (New York)* y *Torneo Carnavalesco (en colores)*, entre otras.

Algunos de los títulos dan indicios de los contenidos de las películas, como ocurre con *Alegoría sobre la doctrina de Monroe* o *Alegoría sobre la libertad de Cuba*, otras, por proceder de la propia industria Edison permiten suponer qué mostraban, como *Baile de indios* o *Gran Parque Central (New York)*.

Lo cierto es que la ideología de la representación dominante en Venezuela para esa época está en estrecha relación con la de la burguesía europea del momento —cómo no, si la gran pretensión de Guzmán Blanco era convertirse en un distinguido ciudadano francés y hacer de Caracas la gran ciudad europea de América—.

<p>toracio Reyes S., Pro. Dr. ses, Br. Fernando Gue-</p> <p>Calle del Registro, ana. — Teléfono N° 258</p> <p>— En AVISADOS se publicará la. Suscripción mensual, OCHO cuando medio real.—Todo PAGO el cargo a todos los periódicos a Establecer que quieren aceptar. Intento general se publicará gra- a originales.</p> <p>lizado 11 de Julio de 1896.</p> <p>ica Local.</p> <p>amigo, el modesto y facil María Puche, cu- spira al ruido del ta- nufactura el poeta los das el sustento coti- caviado la composi- rá es seguida.</p> <p>ma que pronació en Apoteosis de Miran- ar el cuadro alegórico, Semi-Dios de Améri-</p> <p>acojemos con gusto, seguiremos creyendo, se al juicio de una cri- ada é indiscreta, que sérto, el que como Pu- nomento el rudo tra- star, inspirado en la la justicia, las glorias libertadores y produce, nes ni soberbias, algo todo bueno, tiene algo il que creció al calor vive con el libro en la sía torturas de ningún rellena en el muelle so- nuch) y inmen).</p> <p>oposición:</p>	<p>Programa : Sábado 11 de Julio. PRIMERA PARTE.</p> <p>1º -Obertura por la Orquesta. 2º -Alegoría sobre la doctrina de Monroe. 3º -El aplaudido baile de la Ser- pentina.</p> <p>SEGUNDA PARTE.</p> <p>1º -Obertura La Corona de Oro. 2º -Baile de indios. 3º -Taller de herrería.</p> <p>TERCERA PARTE.</p> <p>1º -Obertura -El Caballero Bre- tón. 2º -Gran Parque central (New York). 3º -Torneo Carnavalesco (en colores.)</p> <p>Domingo 12 de Julio. PRIMERA PARTE.</p> <p>1º -Obertura por la Orquesta. 2º -Plaza de Herald (New York) 3º -Danza de bailarinas.</p> <p>SEGUNDA PARTE.</p> <p>1º -Obertura -Poeta y aldeano. 2º -La incansable Serpentina. 3º -Alegoría sobre la libertad de Cuba.</p> <p>TERCERA PARTE.</p> <p>1º -Obertura -Violeta. 2º - Sorprendente juego de pa- raguas. 3º -Fuente y montaña de New York.</p> <p>Precios : Palco con seis entradas B. 20. Entrada á platea " 2.50 Entrada para niños " 1.50 " á Galería " 1. A las ocho y media en punto.</p>	<p>materiales muy finos.</p> <p>Esta noche, se cel Colegio Cagigal, el acto partición de premios. Véase el programa : Colegio "Cagli</p> <p>Año 7º de su funda- La distribución de premios de verificará de acuerdo con el PROGRAM</p> <p>1º Discurso de aper Presidente. 2º Obertura de la (c sario. 3º Repartición de lo 4º Poesía por el Br. Villalobos. 5º Preludio de Hern líni. 6º Distribución de lo 7º Poesía del señor / 8º Aire de Polaca Perich. 9º Oración de orden Ingeniero Enriqu 10º Variedades por 11º Poesía por el B E. Flores. 12º Clausura del ac Maracaibo: Julio 10 Los Directores Carlos L. Manuel S. Fuenm.</p> <p>Oficina de Correos N Cartas sobra</p> <p>Crow Arthur. Cordero Julia. Curiel María. Carrillo José Antonio Comas José. Carrillo 37 34</p>
---	--	---

Fig. 4: Programa del Vitascopio Edison

Esta ideología burguesa de la representación es la definida por Burch (1987) como positivista, apegada a la re-creación de la realidad e ilusionista, en el sentido de producir en el espectador-lector una ilusión cada vez más perfecta del mundo percibido. En este sentido, el texto presente en un anuncio del Estereóptico Universal, procedente de 1885, da clara cuenta de ello (Fig. 5).

O 26 de 1885.

Gran Estereóptico Universal



“El autor de esta máquina, maravilla de la óptica moderna, llamando en su auxilio la sin rival luz eléctrica y la fotografía, ha realizado los deseos más exigentes con la representación de los objetos y de la naturaleza como son, y la ilusión es tal, que creemos tener delante de nosotros el objeto mismo.” — Esa ha sido la opinión pública en general y de la prensa europea en la aparición de la máquina que el sábado y domingo próximos tendré el honor de someter á la apreciación del culto público de esta ciudad.

El espectáculo con que nos proponemos obsequiar á este ilustrado público, tiene sobre todos los de su clase conocidos aquí, una grandísima superioridad, por las explicaciones orales que acompañarán á cada vista que se exhiba.

Maracaibo: 26 de mayo de 1885.

EL DIRECTOR — H. MÉNDEZ LÓPEZ.

Es de hacer notar, acaso simplemente como un dato curioso, que las “novedades” que llegaban a esta moderna Venezuela de fin de siglo solían ser presentadas por empresarios extranjeros e itinerantes. Sin embargo, el Vitascopio fue alquilado por un venezolano, Luis Manuel Méndez, un empresario especializado en instalaciones eléctricas, lo que lleva a pensar en la posible relación previa de este con la compañía de Edison. Pero Méndez no se interesó nunca por las actividades dedicadas al entretenimiento, y quien divulgó y promocionó el espectáculo por Venezuela entre agosto y diciembre de 1896 fue el fotógrafo y periodista maracaibero, Manuel Trujillo Durán.

Como es sabido, el Vitascopio de Edison era aparatoso y sólo funcionaba como proyector, a diferencia del liviano y sencillo Cinematógrafo Lumière, creado para funcionar en medio de espectáculos públicos y populares.

Tal vez por esta razón, el primer aparato Lumière parece haber llegado al país casi de inmediato, pues de nuevo en el Teatro Baralt aparece el Cinematógrafo y, sorpresivamente, se exhiben las que sin duda son las primeras películas venezolanas.

Según una reseña aparecida en el diario *El tipógrafo*, de Maracaibo, el 27 de enero de 1897, ese día al “final de la velada (una representación de ópera italiana) se hará la exposición del Cinematógrafo, que es un Vitascopio perfeccionado, con los siguientes cuadros: / *Los Campos Elíseos (París)*. / *Un célebre especialista sacando muelas en el Gran Hotel Europa*. / *Muchachos bañándose en el Lago de Maracaibo y la llegada de un tren* (sic)” (Citado por Marrosu, Op. cit: 193).

Estos títulos se correspondían con dos del catálogo Lumière (*Los Campos Elíseos* y *La llegada de un tren*) y con dos producciones criollas. Prueba de esto último son, además, los comentarios aparecidos en otro diario de la región, *El Cronista*:

el descorrer de la cinta adolecía de alguna irregularidad y que la luz que daba sobre el bastidor no pareció bien dispuesta: así se borraban o confundían lastimosamente las figuras (aunque) los cuadros del Cinematógrafo parecieron buenos, muy particularmente el de los muchachos bañándose en el lago, que fue ruidosamente aplaudido (*Ibíd.*).

En el caso de las películas venezolanas y siguiendo la caracterización propuesta por Burch (Op. cit.) se hace notar que los temas y el modo de representación seleccionados parecen acercarse al estilo Lumière. *Muchachos bañándose en el Lago de Maracaibo* como una vista o postal ilustrada y *Un célebre especialista sacando muelas en el gran Hotel Europa* como una de esas actividades más o menos cotidianas que los empresarios franceses solían reflejar en sus películas.

Otra apreciación se desprende del texto antes citado. El autor se centra en las fallas técnicas de la proyección, como si hubiera asistido más interesado por el aparato que por el espectáculo, aunque tales fallas sean molestas, tal vez, por que afectan el efecto de ilusión. Pero también, y tal como le ocurrió a los Lumière con sus primeras proyecciones, el público “aplaudido ruidosamente” las vistas, lo que señala que quienes asistieron quedaron más impresionados por la ilusión de realidad y no por el aparato propiamente dicho.

Por otro lado, también puede observarse que, al contrario de lo que ocurre en Francia (Cfr. Burch: Op. cit.), por ejemplo, la prensa venezolana acoge con beneplácito el nuevo invento, dejando prácticamente de lado las limitaciones de la imagen muda y en blanco y negro que molestaron a tantos intelectuales y artistas europeos. De hecho, los cronistas de las ciudades venezolanas a las que llegó el cinematógrafo no sólo comentan con entusiasmo las películas extranjeras y los intentos nacionales, sino que suelen publicarse los programas de manera bastante destacada.

Pero continuando con las pistas para seguir el recorrido de los aparatos, en el caso de la capital nacional estas invitan a pensar que el camino fue más intrincado. Está claro que la travesía realizada por Trujillo Durán a finales de 1896 incluyó Caracas. Pero el resto de las fuentes hacen pensar que nuevas presentaciones no pasaron de promesas hasta agosto de 1897² cuando Gabriel Veyre, operador Lumière, realizó una presentación por invitación en el Salón de La Fortuna, para luego asociarse con el señor Carlos Ruiz Chapellín, empresario teatral y dramaturgo venezolano, con el fin de exhibir durante tres días una serie de vistas en el Circo Metropolitano, un coso de reciente

2 Según investigaciones de Sueiro (2003). Según investigaciones de Marrosu, anteriores a las de Sueiro, esto parece haber ocurrido en julio de 1897.

construcción ubicado a unas siete manzanas de la Plaza Bolívar, el centro de la ciudad.

Esta proyección en el Circo Metropolitano resulta llamativa pues, hasta entonces, todas las presentaciones realizadas en Venezuela se llevaban a cabo en majestuosos teatros como el Baralt, en Maracaibo, o el Teatro Caracas, en la capital. La sociedad creada por Veyre y Chapellín parece intentar romper esta tendencia al elegir un coso de la magnitud del Circo Metropolitano. Da la impresión, por una parte, de que el selecto Salón de La Fortuna se quedó pequeño y, por otro lado, la elección del Circo Metropolitano puede resultar una prueba de cierta intención, no necesariamente desinteresada, de hacer llegar el cine a las clases verdaderamente populares.

Algo después de la proyección en el Circo Metropolitano, el 26 de noviembre de 1897, *El Proyectoscope* anuncia “vistas criollas, exclusivas (...) Atraerán gran concurrencia, los cuadros que demuestran cosas reales de aquí. Por ejemplo, ‘Una paliza en el Estado Sarría’, o ‘Carlos Ruiz peleando con un cochero’” (citado por Marrosu, Op. cit.: 193). Películas desconocidas en la actualidad pero que, de nuevo por los títulos, parecen estar cerca de una tendencia ilusionista y espectacular. De hecho, la intervención de Carlos Ruiz Chapellín en la pelea con un cochero permite intuir un primer intento de puesta en escena.



Fig. 6: Anuncio de prensa del estudio fotográfico de Trujillo Durán (S/D)

Curiosamente, se sabe que ciertas vistas cuyos títulos ocupan los diarios caraqueños fueron realizadas por el venezolano Ricardo Rouffet, aunque no existe seguridad de que se hayan presentado al público. Mientras

que, por el contrario, de los títulos maracaiberos antes citados se desconoce el autor, pero existe la garantía de que las películas fueron exhibidas en el Teatro Baralt.

1.2.-El duro camino hacia la estabilidad

Las actividades cinematográficas en Venezuela a partir de 1897 se pierden en la neblina del tiempo. Investigaciones recientes (Sueiro, Op. cit) afirman que, al menos en Caracas, durante el año 1899 se establece un mínimo “circuito de exhibición” que abarcaba el Teatro Caracas (lugar donde se realizó la primera exhibición capitalina), el Circo Metropolitano, “el Café La Francia (frente a la Plaza Bolívar), la bodega del Socorro e incluso un pequeño bar situado frente al Circo” (Sueiro, Op. cit.). Para este momento, el interés por el cine es tal que, según *El Pregonero* y de acuerdo con la citada investigación de Sueiro, el 14 de marzo de 1899 se lleva a cabo una proyección de *Pasión y muerte de Nuestro Señor Jesucristo* en el Palacio Arzobispal, a la cual asistió “un gran número de sacerdotes y familias” (Sueiro, Op. cit.).

Sin embargo, las exhibiciones del cinematógrafo en Venezuela son bastante irregulares y muy esporádicas hasta 1905 o 1907, según el investigador que se consulte, y con respecto a la presentación de vistas nacionales puede afirmarse que no es sino hasta 1907 (Moreno, 1980) cuando los periódicos comienzan a señalar la aparición de vistas, películas o escenas “nacidas bajo el sol que nos alumbra” (citado por Marrosu, Op. cit.: 194).

Al parecer, estas vistas se centraban en tópicos relacionados con “la vida institucional y cotidiana que aseguraban el favor del público y el de las tiránicas autoridades de la época, y permitían ganar algún dinero ofreciendo sus virtudes propagandísticas al gobierno” (*Ibíd.*).

En un texto pionero para el estudio de la historia del cine venezolano, Marrosu (1988) afirma que este período se alarga desde 1897 hasta 1927 y es el que comprende a los realizadores que la autora denomina “cineastas incidentales”, pues quienes realizaban estas películas eran, en su mayoría, fotógrafos a la vez que empresarios de cine, de teatro o dedicados a

muchas otras actividades, ya fueran culturales o meramente comerciales. “La de cineasta no era una profesión, sino una de las muchas formas en que los venezolanos ingeniosos y emprendedores empezaron a modificar el panorama cultural de nuestro país” (Marrosu, 1996:194).

A estas alturas, la apreciación de Marrosu puede resultar demasiado esquemática y es muy probable que el tipo de actividad descrita por la investigadora venga solapada por otras que, pongamos por caso, tendían a alejarse un poco del Modo de Representación Primitivo (MRP)³, pero esa actitud incidental y apegada a los intereses del gobierno se mantiene, cuando menos, hasta 1927, momento en que precisamente el mismo gobierno realiza el primer intento de industrialización del cine en Venezuela.

En todo caso, los realizadores de este lapso desarrollan su obra como una extensión o como una actividad paralela a su verdadera profesión o negocio. En general, la llegada del cine simplemente los anima a ampliar su propio campo de acción, de tal modo que su actividad como cineastas posee diferentes grados de intensidad o de permanencia según los intereses de cada uno de ellos.

Es el caso de empresarios pioneros como Trujillo Durán o Ruiz Chapellín. El primero, haciendo giras nacionales con el cinematógrafo, intentó dar a conocer el aparato y comercializarlo y Carlos Ruiz Chapellín, como ya se comentó, llegó a protagonizar una de esas películas que pretendían mostrar, a lo Lumière, “cosas reales de aquí”. Aunque al mismo tiempo, nunca abandonaron sus otras ocupaciones, como la de fotógrafo, en el caso de Trujillo Durán o la de empresario teatral en el de Ruiz Chapellín.

Esto es lo que hace pensar que muchos de esos cineastas se acercaban al cine cuando algún incidente los llevaba hasta allí: la aparición de un nuevo aparato, la visita de un técnico extranjero o la posible explotación comercial de una vista o acontecimiento. De hecho, muchos de estos personajes jugaron una importante labor en la llegada al país de otros inventos como el automóvil o en el desarrollo de las telecomunicaciones en Venezuela. Sobre todo, después de la aparición de la radio, cuyas primeras transmisiones en período de prueba se realizarían a partir del 4 de abril de 1926 con la

3 De nuevo, cfr. Burch (1987).

estación AYRE, iniciativa impulsada por Luis Roberto Scholtz en el entorno gubernamental pues, como se habrá apreciado, ningún proyecto medianamente ambicioso y que involucrara a diversos sectores sociales podía llevarse a cabo sin el apoyo del gobierno de turno.

En cuanto al producto cinematográfico propiamente dicho, da la impresión de que en Venezuela dominaba la idea de que el cine nacional interesaba sólo como “documental”, y en particular como reportaje o “documental local”. Esto resulta muy lógico si se toma en cuenta que los filmes de ficción extranjeros, y en particular aquellos que finalmente coadyuvaron a la instauración del Modo de Representación Institucional (MRI)⁴, desde el punto de vista comercial cubrían perfectamente la demanda del público.

Por supuesto, hablar de documental en este caso remite al concepto más amplio del género. Es decir, a aquel que abarca los “géneros documentales” del cine de Lumière y, tal vez, aún más restringido puesto que en Venezuela da la impresión de que pocos filmes se hicieron de tomas folclóricas o tomas cotidianas tipo *La sortie des usines Lumière*, *Le Repas de Bébé* o la misma *L'Arrivée d'un train en gare*, por ejemplo.

Por otra parte, y a diferencia de otros países, en Venezuela estos cineastas, pioneros y aventureros, se prolongan hasta 1927, cuando desaparecen repentinamente, pese a que para tal fecha en países como Estados Unidos, Francia o Inglaterra, el cine ya tendía hacia la industria y el MRI, de acuerdo con la periodización de Burch, estaba a punto de instaurarse como tal.

Según la Fundación Cinemateca Nacional de Venezuela (FCN) (1997), en el período que va de 1897 a 1927, en Venezuela se producen 90 películas –obviamente puede que más–, comenzando con *Carlos Ruiz peleando con un cochero* y *Un célebre especialista sacando muelas en el Gran Hotel Europa*. Pero revisando esta filmografía y las sinopsis, ya pueden esbozarse algunas conclusiones.

De las 90 películas, 17 resultan claros encargos o realizaciones abiertamente progubernamentales. Entre los títulos más significativos se encuentran *5 de Julio* o *5 de Julio: Película Criolla* (Manuel Ignacio y Servio

4 Cfr. Burch (Op. cit).

Tulio Baralt y Manuel Delhom, 1908)⁵, realizada en “honor al Presidente del estado Carabobo, Dr. Samuel E. Niño” (Herrera, 1987: 43), muestra los actos conmemorativos de la firma del Acta de Independencia de Venezuela y cuyo contenido recoge “Paseos en tranvías; llegada de un tren de Valencia; Esquina de San Francisco; Paseo en Coche en el Paraíso; Actos Oficiales; Casa Amarilla; Panteón Nacional y Palacio Federal” (FCN, Op. cit.: 15), incluye también “las primeras tomas en movimiento [travelling]” (*Ibíd.*). *Las Trincheras-Valencia* (Baralt y Delhom, 1908), filmada en ocasión de la visita del Presidente de la República, general Cipriano Castro, al mencionado balneario turístico de Las Trincheras, o *La Jira* (sic) *Progreso* (Enrique Zimmermann, 1916), que muestra la “inauguración de las carreteras del Este, de Ocumare de la Costa (construidas por los presos políticos del régimen de Juan Vicente Gómez) y Central Azucarero Tacarigua” (FCN, Op. cit.: 21), cuyos títulos explicativos fueron agregados luego de su estreno por indicaciones del mismo dictador.

También se encuentran en esta lista, otros títulos como *Ejercicios de Artillería de Montaña* (1910), producida por la Compañía del Centenario del 19 de Abril, día en que se considera se dio el primer paso hacia la independencia de Venezuela, y que fue creada para la organización de los actos conmemorativos de tal fecha; *Salida del Presidente de la República del Palacio Federal* (Compañía del Centenario, 1910), realizada con motivo de la juramentación ante el Congreso del general Juan Vicente Gómez como Presidente de la República; *La Gran Parada Militar del 18 de Abril* o *Gran Revista Militar del 18 de Abril* (Enrique Zimmermann, 1915); *La Segunda Jira* (sic) *Progreso* (Enrique Zimmermann, 1917), esta vez por los estados llaneros venezolanos; *La Feria de Maracay* (autor desconocido, 1926), realizada en la ciudad donde estableció su residencia Gómez; *El jardín de Aragua* (Francisco Granados Díaz y Eduardo Granados, 1927), realizada en el estado Aragua, cuya capital es Maracay y *Viaje a La Rubiera* (Edgar Anzola y Francisco Granados Díaz, 1927), que “registra la excursión científica de la Comisión

⁵Como en las filmografías publicadas por la FCN, a lo largo de este trabajo se utilizará como referencia el año de estreno de las películas, salvo en aquellos casos en los que transcurre un largo período entre el momento de la producción y el de su exhibición en la cartelera venezolana, donde se señalará primero el año de producción seguido por el del estreno. Ejemplo: 300.000 héroes o el por qué de un guardia (María de Lourdes Carbonell, 1976/1995).

Rockefeller a los llanos venezolanos, mostrando (...) la placa colocada por el Benemérito Jefe del País en ‘Uverito’ para conmemorar la implantación de la cría de ganado vacuno en Venezuela; hermosas vistas de ‘La Rubiera’, propiedad del General J.V. Gómez” (*El Nuevo Diario*, Caracas, 26.05.1927. Citado por FCN, Op. cit.: 32); entre otros títulos.

Dentro de estas películas gubernamentales, también podrían incluirse dos títulos identificados como “reproducciones históricas”. Se trata de *La Batalla de Ayacucho* (Andrés Rolando, hijo, y Julio A. Gillmayr [o Gillmarr], 1909) y *Album de los Libertadores: Firma del Acta de Independencia, Una sesión de la Junta patriótica, Miranda en la Prisión de la Carraca, Apoteosis del Libertador* (Casa Cabot, Barcelona-España, 1914).

Por otra parte, de las noventa películas encontradas, dieciocho son tomas de vistas y películas turísticas como *Muchachos bañándose en la laguna de Maracaibo* (1897), *Escenas del mercado* (G. Romegout, Concesionario Lumière, 1901?), *Salida de los templos* (G. Romegout, Concesionario Lumière, 1901?), *Escenas Caraqueñas* (Enrique Zimmermann, 1910), *Tomas del Lago* (Julio César Soto, 1912), *Caracas Pintoresco* (sic) (Lucas Manzano, Enrique Zimmermann, 1916), *Ciudad Bolívar* (Cabrera, 1917) o *La Revista de Maracaibo* (Empresa de Julio Soto e hijo, 1918)⁶.

Otros diez títulos se relacionan con el registro de espectáculos, en todos los casos corridas de toros y carreras de caballos, salvo una sobre béisbol; otras siete son tomas de sucesos y acontecimientos en un estilo más cercano a las revistas Gaumont o Pathé como por ejemplo “los sitios más concurridos de la ciudad, tales como la Plaza Bolívar, las calles de la carrera, el Palacio de Justicia, los templetes y balcones, los bailes populares y (...) los detalles más interesantes del carnaval” (*El Nuevo Diario*, Caracas, 15.02.1918. Citado por FCN, Op. cit.: 23) que muestra *El Carnaval de Caracas de 1918* (Lucas Manzano y Enrique Zimmermann, 1918) u otros títulos como *Explosión de la Fábrica de Fuegos Artificiales del Callejón Z* (Enrique Zimmermann, 1915) y *Vida Caraqueña o la Fiesta del Árbol* (Lucas Manzano y Enrique Zimmermann, 1918).

⁶ Siempre de acuerdo con la filmografía publicada por la FCN.

También se corresponden con el registro de actualidades a manera de revistas o noticieros otras siete obras, en su mayoría promovidas por el Ministerio de Obras Públicas (MOP). Este tipo de película se empieza a producir hacia 1920 e incluye títulos como *Revista Cinematográfica de Actualidades Caraqueñas* (1920), *Un viaje a Perijá* (Reinheltz, 1920), *Revista de sucesos caraqueños* (Edgar Anzola y Jacobo Capriles, (1925), *Revista Nacional: Inauguración de la soberbia carretera Caracas* (Carlos Parodi, MOP, 1925); *Sucesos caraqueños* (Parodi Motion Pictures Co., 1925); *Revista Nacional* (Laboratorio Cinematográfico de la Nación, 1927) y *Revista Venezolana de Actualidades* (Jacobo Capriles, 1927).

A partir de 1917, y sobre todo entre 1921 y 1924 se producen seis películas educativas o científicas, bien sea por iniciativa de los propios cineastas o a través de encargos de instituciones científicas u hospitalarias. La primera de ellas es *Cultivo del frijol* (Enrique Zimmermann, 1917), aparentemente un encargo gubernamental, pues los datos que se tienen de esta película provienen de un manuscrito enviado por el realizador al general Juan Vicente Gómez.

Ya en 1921 aparece una especie de asociación entre Edgar Anzola y Jacobo Capriles con el doctor Juan Iturbe para realizar una serie de películas que serán utilizadas en conferencias internacionales y convenciones médicas, en su mayoría relacionadas con investigaciones y avances en Venezuela sobre medicina tropical. Por otra parte, llama la atención los recursos utilizados para estas películas y una cuidadosa elaboración, en apariencia, que se rige por los fines didácticos de las películas.

A este grupo pertenecen *El Tripanosoma Venezolano* (1921), que muestra el “microbio (a través de una) microcinematografía con un aumento de 5000 en radio” (FCN, Op. cit.: 26); *Ciclo vital del Schistosoma mansoni* (1924) y *Ciclo vital de una amoeba* (1924), “a propósito de la ‘Conferencia Internacional sobre Problemas Sanitarios de la América Tropical’, llevada a cabo en Kingston, Jamaica” (FCN, Op. cit.: 27) y *Ciclo Vital de algunos especímenes de la fauna de agua dulce del Valle de Caracas* (1924), con motivo de la “‘Convención Médica del sur de los Estados Unidos’ en Nueva Orleans” (*Ibíd.*).

Otro filme, *Histerectomía abdominal subtotal por fibro-mioma del útero y apendicectomía* (Enrique Zimmermann, 1924), es un encargo del Hospital José María Vargas, de Caracas, para mostrar las experiencias del prestigioso doctor Luis Razetti, futuro Decano de la Facultad de Medicina de la Universidad Central de Venezuela (UCV), una de cuyas escuelas hoy lleva su nombre.

Estos títulos, sin duda, demuestran el interés de los científicos en el uso del aparato, del cual intentaron hacer un uso bastante más sistemático que los políticos, quienes a pesar de sacar provecho del cine casi desde sus inicios sólo hacia 1927 tomaron iniciativas serias sobre el asunto.

En lo relativo a las tomas folklóricas pueden mencionarse tres títulos. *Joropo de negros en el Orinoco* (Carlos Ruiz Chapellín, 1899); *Joropo Venezolano* (Filippi Domini y Giuseppe Prateri, 1899) y *Bailes populares* (Domegout, Concesionario Lumière, 1901?)⁷. Dejando de lado la escasa producción en este apartado, se nota claramente que dos de estas películas fueron realizadas, bien por operadores viajeros, por técnicos enviados desde alguna compañía extranjera o por un concesionario de Lumière, lo que demuestra el poco interés que sobre este aspecto mostraron los cineastas nacionales. También las fechas, tan lejanas, son una prueba de que ese desinterés predominó hasta bien entrado el siglo XX, cuando reaparecieron estas manifestaciones folclóricas bajo la influencia del modo como eran utilizados exitosamente la música y los cantantes populares en las cinematografías mexicana y argentina de los años 30.

Las manifestaciones cercanas a los trabajos de los hermanos Lumière que muestran escenas y actividades cotidianas tampoco parecen muy comunes en nuestra cinematografía. De hecho, de este tipo de registro apenas se conocen tres títulos: *Célebre especialista sacando muelas en el gran Hotel Europa*, *La salida de la Misa de San Francisco* (Filippi Domini y Giuseppe Prateri, 1899) y *Domingos Caraqueños* (Lucas Manzano y Enrique Zimmermann, 1918).

Luego podría hablarse de un intento de realizar “vistas de cosas reales”, una tendencia más cercana al espectáculo Edison, como *Carlos Ruiz peleando con un cochero* o el único filme promocional conocido de la época,

⁷ Aunque son trabajos firmados por realizadores extranjeros, la Filmografía venezolana de la FCN las incluye en su inventario, razón por la cual se citan en este trabajo.

Una visita al Central Venezuela (Alciro Ferrebús Rincón, 1926), que parece ser también “el primer ejemplo en Venezuela de documental desarrollado ampliamente sobre un tema único” (FCN, Op. cit.: 30).

En cuanto a la ficción, aparte de las recreaciones históricas ya mencionadas, a lo largo de estos treinta años sólo se registran seis obras, que bien pueden instalarse en el más puro MRP o intentar acercarse a las formas de elaboración de lo que luego será el MRI. En el primer caso, tal vez pueda citarse *El pequeño mágico venezolano* (Manuel A. Delhom o Enrique Zimmermann, 1910), que pese a la fecha podría tratarse de una imitación del ilusionismo de Méliès. En el segundo caso, se habla de *La Dama de las Cayenas o Pasión y muerte de Margarita Gutiérrez* (Enrique Zimmermann, 1916), una parodia de la novela de Dumas. También se citan *Don Leandro el inefable* (Lucas Manzano, 1919), basado en un sainete de Rafael Guinand, un reconocido humorista de la época; *La trepadora* (Edgar Anzola y Jacobo Capriles, 1924), drama basado en la novela de otro escritor venezolano de importancia, Rómulo Gallegos; *Amor, tú eres la vida* (Edgar Anzola, 1925) y *Nobleza Incógnita* (Rafael Rivero, 1927).

Para *La Dama de las Cayenas*, el experimentado Enrique Zimmermann reúne un trío de populares humoristas y cronistas caraqueños conocidos por sus seudónimos, Leoncio Martínez (Leo), Francisco Pimentel (Job Pin) y Lucas Manzano (Gonfálón), con el fin crear un argumento que no sólo parodia la obra de Dumas, sino también las creencias y actitudes de la burguesía criolla.

Por su parte, *Don Leandro el inefable* (Fig. 6), recurre a un sainete de Rafael Guinand como forma de representación de comprobada eficacia en el teatro venezolano, para tratar la historia de un acomodado hacendado de edad madura que llega a Caracas dispuesto a convertirse en gran señor, consiguiendo sólo la burla y explotación por parte de los vividores capitalinos.



Fig. 6: Fotograma de *Don Leandro el inefable*

Con respecto al resto de los títulos reseñados en la filmografía que ha servido de guía, en unos casos se sabe de su existencia por fuentes hemerográficas y en otros, las pocas imágenes existentes los hacen inclasificables.

En fin, esta larga enumeración, clasificación y descripción permite llegar a algunas apreciaciones acerca de lo que fue el cine venezolano entre 1897 y 1927. Por ejemplo, aunque se habló de 17 películas que se muestran como típicos encargos gubernamentales, los modos de producción y las imágenes de muchas otras dejan en claro que gran cantidad de realizadores mantenían estrechas relaciones con los gobernantes del momento.

Es el caso de muchos de los acontecimientos y actualidades, de las vistas y tomas tipo “postal ilustrada” y de las recreaciones históricas. En casi todas ellas, de un modo u otro, se remite a la imagen del presidente, ya sea de manera indirecta, mostrando la ciudad de Maracay como ejemplo de desarrollo urbano durante el período gomecista, ya sea dejando ver la imagen del presidente de turno en algún momento.

Por otra parte, hasta la fecha indicada gran parte de las realizaciones parecen responder, en su expresión y en su contenido, al MRP. Suelen ser descritas como una serie de tomas fijas y más o menos frontales que, enlazadas, forman un conjunto de fragmentos autónomos apenas relacionados por algún tema común: el progreso, las propiedades de Gómez o algún acto conmemorativo.

Conociendo algunos fragmentos. Tal vez no resulte del todo arriesgado afirmar que, en el caso de las vistas y hasta en esos grupos de imágenes que configuran películas como *La jira progreso*, se mantiene esa

“rigurosa frontalidad” de la que habla Burch (Op. cit.) y una notable amplitud de campo. Por otra parte, en muchos casos no se perciben mayores esfuerzos por controlar o centrar la acción. De hecho, la necesidad de centrar la acción o la figura humana suele aparecer sólo en aquellas ocasiones en las que se presenta ante la cámara alguna personalidad, por lo general un político del régimen o, como era forzoso, cuando se trata del presidente de turno.

Lo que sí parece obvio es que muchos de los pioneros venezolanos, si bien llegaron a fabricar sus propios artefactos caseros, realizaban la mayoría de estas tomas para ser presentadas al público y, sólo en contadas ocasiones, para satisfacer algún ánimo investigativo o científico.

Una ilustración de este modo de representación está presente en una película como *La Revista de Maracaibo*, donde podían apreciarse vistas, “con agradable perspectiva de los poéticos crepúsculos maracaiberos y gran parte de nuestra arquitectura urbana, la Carretera Rehabilitación, los campos vecinos a Maracaibo y muchos detalles y sitios que nos son familiares” (*Diario Panorama*, Maracaibo, 11.05.1918. Citado por FCN, Op. cit.: 24).

En cuanto a las pocas películas de ficción producidas, habría que aclarar que hasta 1916 apenas se habían realizado dos películas de este tipo. Una de las cuales, *El pequeño mágico venezolano* puede que sea el simple registro de un acto de ilusionismo, lo que la apartaría de la ficción propiamente dicha.

El otro filme, *Diálogos de Tirabeque y Pelegrín* (G. Romegout, Concesionario Lumière, 1901?), del cual sólo se tiene referencia por crónicas de la época, es la primera película de ficción y el primer filme sonorizado del que se tiene referencia en Venezuela. Aunque no se conocen las imágenes, Tirabeque y Pelegrín son dos personajes creados por el humorista capitalino Maximiliano Lores (Max) “y tuvieron al público caraqueño en diaria expectativa, ansiosos todos de leer los diálogos de estos ‘compinches’; Tirabeque y Pelegrín estaban en todo sitio y en todo suceso (...) sus comentarios chistosos constituían una crítica profunda” (FCN, Op.cit.: 13). En cuanto a la sonorización, *El Pregonero* (11.12.1901) anuncia la película como “Diálogos de Tirabeque y Pelegrín, donde se oirá (sic) sus propias voces” (Citado por FCN, *Ibíd.*).

Los otros dos filmes, mucho más importantes por las referencias existentes y porque, en el caso de *Don Leandro el infame*, se logró rescatar un buen fragmento de película, responden al gusto popular en un sentido bastante amplio. Tal como parecía ser la aspiración de *Tirabeque y Pelegrín*.

Por ejemplo, en *La Dama de las Cayenas* participa Aurora Dubaín, conocida actriz del teatro caraqueño, pero también aparece un grupo de intelectuales y cronistas de la época que sabían hacer llegar su chispa a diversas clases sociales. Todos bajo la dirección de Enrique Zimmermann.

Lo mismo ocurre con *Don Leandro el infame*. Basada en un sainete de Rafael Guinand, es el propio humorista quien encarna a Don Leandro. Por otra parte, la dirección está a cargo de Lucas Manzano, una personalidad reconocida en su tiempo por su exquisita cultura, y la banda musical está a cargo de un reputado músico venezolano, Pedro Elías Gutiérrez.

En un meticuloso trabajo de investigación sobre esta película, Marrosu (1997a: 64) describe así su configuración:

el descubrimiento de los virados en color indica un esfuerzo adicional por obtener resultados estéticos (...) La duración y el montaje aparentemente originales (...) confirmarían la modalidad del montaje regulado sobre el intertítulo; del intertítulo como complemento esclarecedor; del cambio de plano insignificante o de simple reajuste (...) La consecución del original de [algunas] tomas confirmaría el mismo uso del montaje con intertítulo, en contraste con la indiferencia que acompaña muchos cambios de locación, en cuanto a información se refiere (de lugar, hora, etc.), introduciendo elipsis indefinidas.

Lo cierto es que tanto en la película de Zimmermann como en la de Manzano puede detectarse la intención de alcanzar el gran público a través de dos estrategias cuando menos: la utilización como actores de figuras del teatro, la crónica periodística y el humor impreso y el uso de la forma de representación más extendida y popular en el teatro venezolano de la época, el sainete.

Siguiendo a Marrosu, puede afirmarse que en el caso de autores teatrales como Rafael Guinand, las representaciones de sus obras, al menos en su aspecto visual, tendían a seguir el canon del teatro burgués europeo, aunque

introduciendo personajes criollos⁸ que permitían parodiar costumbres y actitudes de la burguesía caraqueña. Pero al mismo tiempo, gran parte de sus espectadores eran burgueses y pequeños empresarios, entre otras razones porque la mayor parte de la población era analfabeta o, simplemente, carecía de recursos para asistir a las salas teatrales.

En este sentido, puede deducirse que el género del sainete en Venezuela realmente tenía una vocación popular, comprobable en muchos de sus temas o personajes, pero la realidad hacía que ese “gran público” siguiera siendo, en la mayor parte de los casos, el mismo público elitesco que asistía a ver las compañías españolas que traían dramas y zarzuelas, solo que ahora se le sumaba la clase media.

Por ello, da la impresión de que en las reducidas dimensiones de una expresión teatral como el sainete, en una Caracas que entre 1910 y 1935 apenas pasó de 100.000 a 200.000 habitantes, este género realmente logró atraer la atención de un público numeroso y, aunque no existe ningún tipo de datos que permitan comprobarlo, es de suponer que en el caso de las películas producidas por estos personajes se mantuviera esta tendencia. Bajo estas circunstancias, resulta innegable que estos intentos pioneros buscaron, con toda su ingenuidad si así se quiere, dar con un tono criollo para su modo de representación, echando mano de experiencias teatrales de comprobada eficacia.

Otro tipo de manifestación presente en la lista ya citada es el relacionado con la filmación de espectáculos. En el caso venezolano, estas películas se centran exclusivamente en las corridas de toros y las carreras de caballos, eventos que nunca estuvieron dirigidos a las clases populares.

Las tomas de vistas al estilo de *Muchachos bañándose en la laguna de Maracaibo* se mantienen, al menos hasta 1920 con *Un viaje a Perijá*, que si bien se construye sobre más de un plano, aun “contempla vistas de la Plaza Baralt, el Mercado Principal y, en general, del casco central de la ciudad” (*El Nacional*, Caracas, 07.07.1979. Citado por Herrera, 1987: 49-50), con el objetivo de mostrar imágenes de la sierra que le da nombre a la película.

⁸ En el habla y las letras venezolanas, una de las funciones del término “criollo” sería expresar una identidad auténtica, sin resonancias patrióticas, pero que se distingue de lo ibérico y de la cualidad de indígena yendo, al mismo tiempo, más allá del mestizaje, que suele remitir a una condición netamente racial.

En cuanto al cine científico, por su parte, las películas conocidas están firmadas por Edgar Anzola y Jacobo Capriles con la colaboración del doctor Juan Iturbe. Considerando la descripción antes realizada, resulta claro que se trata de documentales, filmados por partes y en diferentes situaciones, y su elaboración parece ser realmente cuidadosa, con un montaje germinal que deja ver cierta tendencia a una incipiente “ideología documental”. Una prueba de ello está en los títulos, bastante ilustrativos, como el de *Histerectomía abdominal...*:

Separación de un fibro-mioma pediculado para facilitar las maniobras posteriores. La extirpación del útero se hace por el método Kelly: Sección continua. Separado el útero y sus anexos y hecha la hemostasia, se hace la eritomización del fondo de la pelvis. La apendicentomía. Sutura de la pared abdominal en tres planos y colocación del (...)pósito (Datos transcritos de los intertítulos del filme. Citado por FCN, Op. cit.: 28).

En cuanto a la ficción, las obras parecen responde a un intento, entre primitivo e ingenuo, de adaptar el nuevo medio y los modos de representación conocidos por los cineastas al ambiente y los gustos de la sociedad venezolana y, en particular, de la pequeña burguesía caraqueña.

Pero el atraso del cine venezolano en relación con los países más industrializados, donde se venían instaurando las normas del MRI, tiene una clara explicación política y social.

Durante ese período del siglo XX, en Venezuela corren tiempos de duras tiranías y el país se deshace en guerras civiles. En asuntos de gobierno, la primera tiranía de este período es la de Cipriano Castro (Fig. 7), quien llega al poder tras una insurgencia armada y luego de varias batallas sangrientas para llevar la denominada Revolución Liberal Restauradora desde el estado Táchira, en los Andes venezolanos, hasta Caracas.

Su gobierno se mantendrá hasta 1908, cuando se traslada a Berlín por problemas de salud, dejando como Presidente interino a su compadre y compañero de batallas, Juan Vicente Gómez. Este, una vez en el poder, desconoce la autoridad de Castro y se asume Presidente el 19 de diciembre de ese mismo año gracias a un golpe de Estado que se da luego de negociar el apoyo de Estados Unidos. Con tal acuerdo, Gómez suprimirá una serie de medidas para dejar sin efecto las acciones legales que Castro había iniciado

contra diversas empresas norteamericanas a cambio de respaldo militar estadounidense para el nuevo gobernante de Venezuela.

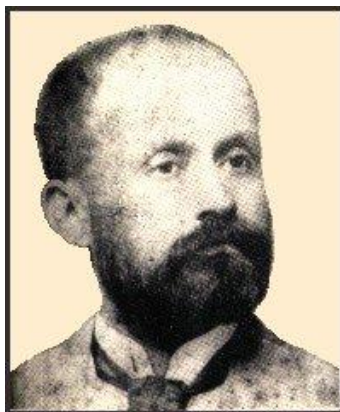


Fig. 7: Cipriano Castro

La dictadura del general Juan Vicente Gómez (Figs. 8 y 9), que se mantendrá en el poder hasta el día de su muerte en 1935, será la más dura, sangrienta y represiva de todas las tiranías vividas por los venezolanos desde la instauración de la República en Venezuela luego de la Guerra de Independencia.

Juan Vicente Gómez, a su estilo, “meterá en cintura” al país a fuerza de persecuciones, torturas, delaciones, asesinatos, exilios y cientos de presos políticos obligados a realizar trabajos forzados en la construcción de vías y carreteras rurales en zonas donde campeaba el paludismo.



Fig. 8: Juan Vicente Gómez

Al mismo tiempo, y como es lógico en este tipo de dictaduras, las Fuerzas Armadas se modernizan y adquieren todo el poder gubernamental, militarizándose completamente el gobierno nacional. De este modo, el estamento militar se convertirá en un elemento represivo fundamental para garantizar el orden público y el “progreso” nacional.

Con el aparato político y militar completamente controlado, estableciendo óptimas relaciones con la iglesia y reiniciando algunas relaciones con países extranjeros interrumpidas en años anteriores, Gómez ejerció el mando absoluto y el gobierno adoptó el positivismo como ideología. Así,

la tesis del <<gendarme necesario>> (presentaba) al caudillo, y a su régimen autocrático, como una necesidad de la Venezuela de esa época, porque, entre otras razones, con ese régimen podía hacerse de ella una gran nación. César Zumeta, José Gil Fortoul, Laureano Vallenilla Lanz, Pedro Arcaya, son algunos de los nombres de quienes avalaron con su letra la legitimación del despotismo y la corrupción. Los cambios sociales, económicos y políticos que reclamaron con la exposición de su doctrina, no fueron relevantes, pero su testimonio ha quedado como apología de una autocracia que duró 27 años y no logró convertir a Venezuela en una república grandiosa (Rodríguez Gallad, 1992: 151).

Y tan no fue así que Venezuela vivió veintisiete años de oscurantismo que la sumirían en el más tenebroso y vergonzoso atraso político y social hasta la muerte de Gómez, un 17 de diciembre (fecha que, de manera asombrosa, irónica y tal vez forzada, coincide con la del fallecimiento de Simón Bolívar 105 años antes. Más asombroso aún cuando, ahora sí de manera coincidencial, tanto uno como otro nacieron un 24 de julio). Lo cierto es que puede afirmarse, sin ánimos de exagerar, que sólo con la desaparición del benemérito, en 1935, Venezuela comenzará a incorporarse a la marcha y a los verdaderos avances del siglo XX.

No es de extrañar, entonces, que aún hacia 1916 no se registre ninguna actividad cinematográfica local desligada del reportaje institucional y complaciente para con las autoridades⁹ y una que otra vista turística. De hecho y hasta donde cubren las fuentes, las primeras películas de este período que se distancian del reportaje son las ya mencionadas *La dama de las cayenas*, *Don Leandro el Inefable*, *La trepadora* y *Una visita al Central Venezuela*, una cinta que, aparte de su carácter promocional, por su descripción -en colores o con escenas viradas a diferentes colores, con 3.000 pies de longitud y cuya proyección fue acompañada por la “Orquesta Ayacucho de 20 profesores”¹⁰- puede ser considerada como cine espectáculo propiamente dicho.

9 Sobre este punto, Marrosu (1997b: 27) acota: “cuando los cineastas filmaban los actos oficiales había la oportunidad de obtener beneficios económicos además de los que podían proceder de la exhibición, y de ser vistos con ojos benignos por los dictadores, lo cual era sin dudas el mayor beneficio que se pudiera disfrutar en esos años”.

10El Universal, Caracas, 26 de febrero de 1926.



Fig. 9: J.V. Gómez: el gendarme necesario

Sin embargo, y pese a los esfuerzos de entusiastas pioneros como Zimmermann o Anzola, el cine seguía siendo una actividad muy poco desarrollada y representaba un arduo desafío en el camino de estos promotores hacia la modernidad. Así lo muestran las siguientes declaraciones de Edgar Anzola:

El cine era todo disperso, a pesar de eso Jacobo (Capriles) y yo trabajamos con cierta regularidad y orden. Fuimos los primeros que nos organizamos en ciertas cosas, en la forma de hacer el trabajo (...) No había distribuidores, teníamos que ir personalmente a ofrecer la película al dueño del teatro. Éramos amigos de los empresarios (...). Como regla general, perdíamos. (...) Por las crónicas de los periódicos se puede ver, era un impacto, eran películas hechas en el país y por venezolanos. Tuvimos bien cuidado de que todo fuera venezolano (...). El trabajo era muy duro, había que tener muchos deseos y mucha paciencia, porque había que revelar a mano con unos tambores (...). Aprendimos solos, con ingenio (...). Todas las películas que nosotros hicimos fueron así (Entrevista realizada por Carmen Luisa Cisneros a Edgar Anzola en 1977. Citada por Marrosu, Op. cit.: 30).

Salvo unos cuantos títulos más, aparte de los ya citados y el ilustrativo comentario de Anzola, poca información se puede añadir acerca de este período. Tal vez decir que Anzola y Capriles continuaron con su producción de manera más o menos constante, ya fuera con obras que se correspondían con sus verdaderos intereses personales, artísticos y culturales o bien a través de documentales y reportajes de encargo.

1.3.- Los intentos industrialistas y los Laboratorios Cinematográficos de la Nación

Aún para 1927 la mayor parte de la producción de cine en Venezuela se centra en la cobertura de noticias y en la realización de reportajes “adecuados al gusto y provecho de las autoridades” (Marrosu: Op. cit: 30). Definidas como revistas o actualidades, estas películas solían referirse a reportajes y noticias que seguían la fórmula de reconocida efectividad institucionalizada por los noticiarios Pathé o Gaumont.

Por ello, si algo puede admitirse es que así como aún perduraban las muy primitivas tomas de vistas para entretener al público nacional, los cineastas venezolanos adquirieron cierta pericia en la elaboración de estas revistas gracias a la experiencia constante que les ofrecían estos encargos gubernamentales. De ahí provienen títulos como *El jardín de Aragua* o *Maracaibo bajo la administración Gomecista y Rehabilitadora* (Alcero Ferrebús Rincón, 1928).

Pero también en 1928 se produce *Los milagros de la Divina Pastora* (Amábilis Cordero, 1928) (Fig. 10), una película de “género o corte religioso (...) (exhibe) el amor y la fe que en esta tierra (Barquisimeto, estado Lara) se profesa a la milagrosa imagen” (Amábilis Cordero, *Mi Film*, 06.02.1941. Citado por FCN, Op. cit.: 33). Como puede apreciarse, Cordero, junto a otros cineastas, continuaba en la búsqueda y experimentación temática y de géneros.



Fig. 10: Los milagros de la Divina Pastora

En cambio, otras experiencias siguen siendo claramente gubernamentales, como la *Revista Venezolana de Actualidades* y la *Revista Venezolana del Ministerio de Obras Públicas* (MOP), una de las instituciones que jugará un importante papel en el intento industrialista a desarrollarse en estos años.

En este sentido, la importancia del MOP durante este período está claramente justificada en los niveles político y promocional. Desde el período guzmancista, la construcción y la vialidad fueron puntos fundamentales en los programas de los presidentes venezolanos, por lo que la idea de establecer en el ministerio un centro de producción cinematográfica para publicitar sus logros resulta lógica, aunque tardía.

De hecho, durante los años 1926-27 se presenta un aumento sistemático de la propaganda cinematográfica gubernamental de tal magnitud que esta se transforma en el género dominante en la producción nacional. Precisamente por el aumento en la cantidad de producciones de este estilo se genera la creación del Laboratorio Cinematográfico y Fotográfico de la Nación, una infraestructura de mediana capacidad instalada “en el ala norte del edificio del Ministerio de Obras Públicas, entre las esquinas de Principal y Santa Capilla (...) adscrito a este despacho según resolución del primero de diciembre de 1927” (Acosta, 1998: 19-21). Esta será, entonces, la primera medida tomada en el país con la finalidad de promover la realización cinematográfica nacional, aunque responda, está claro, a meros intereses de los gobernantes¹¹.

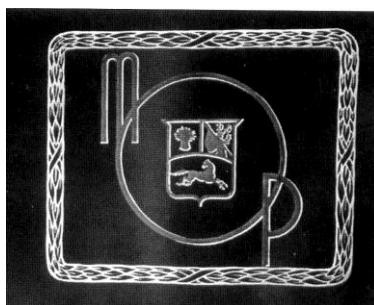


Fig. 11: Cartón del MOP

¹¹ Aunque es un tipo de fenómeno bastante común en el país gomecista, no deja de resultar cuando menos curioso que apenas en 1927 el gobierno tome cierta conciencia del poder propagandístico del cine, pese a venir beneficiándose de él desde veinte años antes, como poco.

Por otra parte, “las instalaciones, aunque proyectadas para satisfacer sus necesidades intrínsecas, representan el intento, por parte del Estado, de consolidar la industria nacional” (Acosta, Op. cit. : 19). De ahí que, a finales de 1927 se inicien las gestiones para instalar los que se denominarán Laboratorios Cinematográficos de la Nación (LCN) (Fig. 12), que empezarán a funcionar a finales de 1928 bajo la supervisión del ingeniero francés y funcionario de la casa Aubert de Francia, León Ardouin, invitado por el “ministro de Obras Públicas (para) crear y dirigir un departamento de propaganda cinematográfica en nuestro país” (Acosta, Op. cit. : 20). Estas instalaciones permitían “imprimir, lavar, secar, montar y proyectar películas” (Acosta, Op. cit. : 21).

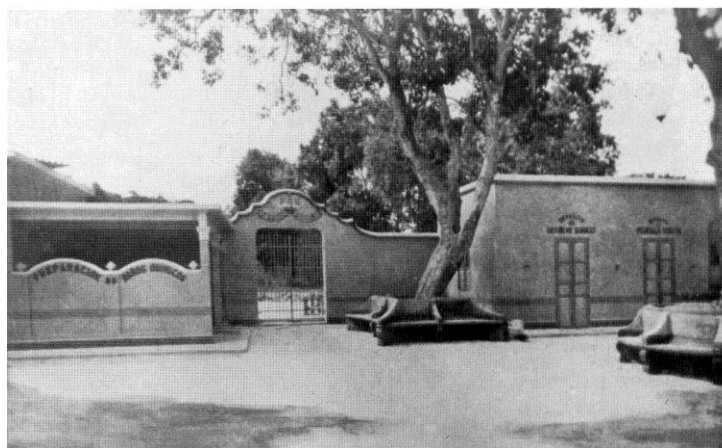


Fig. 12: Laboratorio Cinematográfico de la Nación

Un poco antes, el 28 de diciembre de 1927, el diario *El Universal* informa acerca de *El jardín de Aragua*, proyectada “en el teatro Maracay, ante la presencia de Juan Vicente Gómez y su hijo José Vicente (...) salida de los laboratorios que acaba de instalar el cineasta (Francisco Granados Díaz) en esa capital (Maracay), con el objeto de destinarlo a la producción de películas nacionales” (Citado por Acosta, *Ibíd.*). La proyección pública de *El jardín de Aragua*, finalmente, se realiza el sábado 31 de diciembre de ese mismo año en el cine Rialto de Caracas.

Acosta (*Ibíd.*) informa: “este trabajo de Granados Díaz debe haber sido del agrado del general Gómez. En nueve actos, se muestran parte de sus posesiones en el estado Aragua y las mejoras que él realiza en Maracay, su capital, llamada <<El jardín de Aragua>>”.

Para ilustrar el tono del filme basta citar algunos de sus contenidos:

Maracay y sus edificios principales, sus Bellas Construcciones, los Telares, el Cuartel, el Lactuario, las imponentes factorías, los monumentos de recreo, de embellecimiento y de utilidad. Las Haciendas de Aragua, las principales posesiones (de Gómez) agrícolas y pecuarias. El Jardín Zoológico de Las Delicias (...) Sobresalientes personalidades de la República apareciendo ante el objetivo (El Universal, Caracas, 31.12.1927. Citado por FCN, Op. cit.: 31).

De esta descripción puede inferirse que aún se mantendría el apego al MRP al estar construida sobre la base de tomas autónomas, unidas posteriormente bajo un criterio temático. Por otra parte, también resulta bastante obvia la escogencia del tema para obtener la complacencia del Benemérito General Gómez, quien hacía tiempo estaba instalado en Maracay, a donde trasladaría desde la capital los principales Poderes Públicos y ministerios.

Así como Granados Díaz intentó instalar su propio estudio en Maracay, una experiencia similar se estaba produciendo en otra capital venezolana, Barquisimeto, con el trabajo de Amábilis Cordero, quien presenta *Los milagros de la Divina Pastora* como una producción de Artistas Unidos Barquisimetanos para luego construir, con financiamiento propio, los Estudios Cinematográficos Lara (Fig. 13), que funcionaron de manera esporádica hasta 1954.

Las películas producidas a título personal son *La cruz de un ángel* (1929), estrenada en el Teatro Arenas de Barquisimeto y descrita como una “especie de ‘Western’ larense con bandidos a caballo, hijos pródigos, padres intolerantes y final feliz” (Dale, 1979: 8); *Amor y fe a la Divina Pastora (La pastorcita de los cerros)* (1931), también estrenada en Barquisimeto; *La tragedia de la Escuela Wohnsiedler* (1931), documental sobre la tragedia ocurrida en una escuela de Barquisimeto que, al derrumbarse, causó la muerte de siete niñas y fue estrenado en el prestigioso Teatro Ayacucho de Caracas y *La tragedia del piloto Landaeta* (1931), de nuevo un documental sobre un hecho real y trágico, el primer accidente aéreo en un campo de aterrizaje del estado Lara con la muerte del piloto como consecuencia.



Fig. 13: Fachada de los Estudios Cinematográficos Lara

En cuanto a sus películas por encargo, en gran parte de ellas está presente el General Eustoquio Gómez. Se trata, por ejemplo, de *El banquete ofrecido por el General Eustoquio Gómez al pueblo de Barquisimeto* (1931), que “es la filmación de un acontecimiento histórico en el que el General (...) ofreció una ternera al pueblo de Barquisimeto y un banquete” (Dale, 1982: 148); *La llegada de los primeros aviones a Barquisimeto* (1931), muestra el acontecimiento y al General Eustoquio Gómez montándose en uno de los aviones y *La Venezuela* (1933), que es un fresco a manera alegórica de la Venezuela gomecista y del régimen. Por último, se presenta *Documental sobre Valera, Trujillo y San Felipe* (1933?), de la cual no se conocen mayores detalles, pero que parece ser un fragmento de *La Venezuela*.

Como puede observarse, aunque los Estudios Lara se mantuvieron abiertos hasta 1954, en sus primeros años de existencia apenas tienen algún tipo de actividad y se mantendrán paralizados, al menos, hasta la década de los años 40.

Quizás tal inactividad se deba a que Cordero, pese a sus intentos de acercarse a un modo de representación cercano al espectáculo, no era un cineasta en los términos que hoy entendemos. En una ciudad tan pequeña como Barquisimeto, no pasaba de ser un pionero solitario, fotógrafo de profesión que trató de revestir “su iniciativa personal y artesanal de una apariencia de industria” (Marrosu, 1996: 196).

Prueba de su aislamiento y su fracaso económico es el texto mecanografiado en una fotografía enviada al General Eleazar López Contreras (Fig. 14), sucesor de Juan Vicente Gómez, en 1938, donde Cordero lo nombra “padrino” de Estudios Lara y le “exige” los recursos necesarios para reiniciar las actividades de su empresa.



Fig. 14: Fotografía enviada por Amábilis Cordero al General Eleazar López Contreras

En cuanto a la iniciativa en el estado Aragua de Granados Díaz, esta no gozó de mejor suerte. Apenas cuatro películas y sólo dos años de vida para el estudio. Una de las películas es obviamente un encargo, *Central Tacarigua* (1928), sobre el proceso de refinamiento de la caña de azúcar en una central propiedad de J.V. Gómez; otra que puede resultar una elección personal debido al tema, *Revista del terremoto de Cumaná* (1929) y dos aún no clasificadas por la inexistencia de suficientes datos, *La tierra de mil horizontes* (1929?) y *Revista Playas de Macuto* (1930).

Con respecto a los reportajes, actualidades y revistas de ambos realizadores, estos parecen mostrar un conocimiento más claro de los modelos desarrollados por Pathé y Gaumont en lo que respecta a estos géneros. Tanto uno como otro centran el interés de estas películas en un evento en particular y de él muestran diversas imágenes.

Lo cierto es que, para esta época, la idea de un cine industrial comenzaba a penetrar las ambiciones de los cineastas venezolanos¹². Tan es así que ese germen industrialista domina tanto a particulares como a gobernantes, lo que lleva a establecer definitivamente en 1929 el laboratorio cinematográfico del MOP en la edificación, acondicionada para tales fines, del antiguo Matadero de Caracas. Se trata de instalaciones que “permiten mantener un personal de planta, asalariado, con actividades precisas, y colocar a otros técnicos operadores, pagados por servicios prestados para la realización de filmes programados por el Ejecutivo” (Acosta, Op. cit.: 23).

La instalación de los denominados Laboratorios Cinematográficos del MOP, siempre conocidos como LCN, trae consigo una serie de consecuencias que se irán revelando a mediano y largo plazo. Entre las más notorias se encuentra el hecho de que, ya consolidados como Laboratorios Nacionales, estos absorbieron o simplemente inutilizaron los esfuerzos de individualidades como Amábilis Cordero y Díaz Granados. Pero también está la circunstancia de la producción, que al ser más o menos abundante, llevó a los funcionarios a realizar contrataciones con diversos cineastas de experiencia que laboraban como autónomos.

A su vez, esto permitió, que tanto aquellos realizadores con cierto currículum como los de menor formación práctica sacaran ventaja de esta situación, adquiriendo nuevos niveles de profesionalización y, en ciertos momentos, logrando mayor o menor provecho de los equipos y de las diversas colaboraciones. Así, y bajo diversas condiciones contractuales, van desfilando por los laboratorios, al menos entre 1927 y 1935, personalidades como Jacobo Capriles, Juan (Juanito) Martínez Pozueta y los hermanos Rafael y Aníbal Rivero, entre otros. También es muy probable, al revisar su filmografía, que Edgar Anzola realizara trabajos particulares para los LCN.

12 A partir de Marrosu (1996) existe cierto acuerdo entre los historiadores acerca de fijar 1927 como el año aproximado en que comienzan los intentos industrialistas en Venezuela.

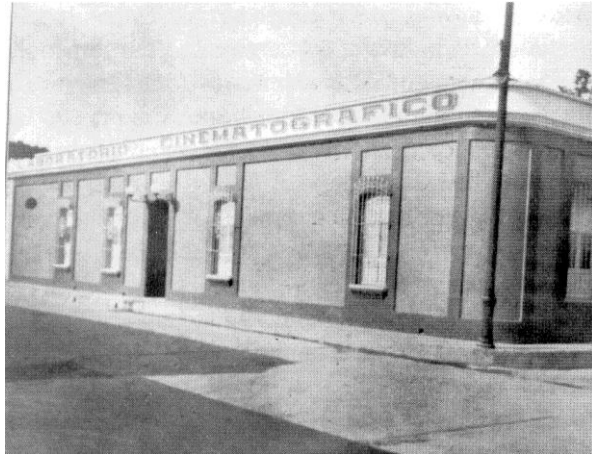
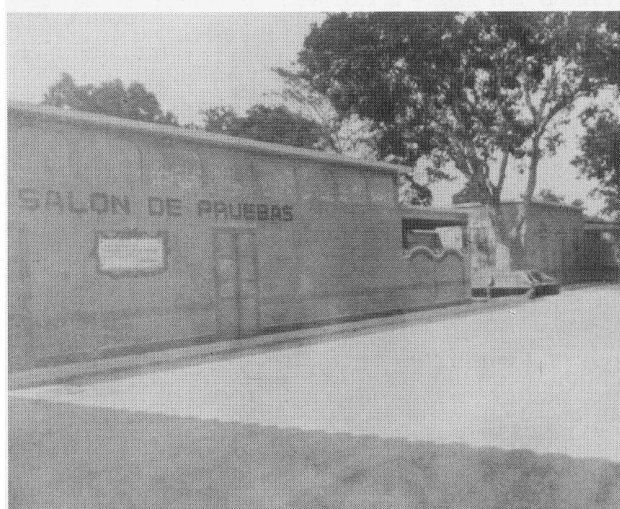


Fig. 15: Fachada de los Laboratorios Nacionales



Fig. 16: Interior de los Laboratorios Nacionales



17: Otro aspecto de los Laboratorios Nacionales

Si se siguen las investigaciones de Acosta puede observarse que, desde el MOP, se hacía notar constantemente la importancia de la propaganda gubernamental para dar a conocer en el extranjero la “obra civilizadora” que desarrollaba el gobierno gomecista. Tan es así que, para la Exposición de Sevilla en 1929, viajaron entre 15.000 y 17.000 metros de película en las que se exhibía el desarrollo industrial venezolano. Por esto, según palabras del Ministro de Obras Públicas, los nuevos laboratorios de Maracay responden a “las ideas más avanzadas del arte y conforme a los últimos adelantos de la técnica moderna” (Citado por Acosta, 27).

Las tomas que conformaban las series para la Exposición de 1929 se corresponden con los siguientes contenidos: Caracas, los más bellos paisajes de la capital y playas de Macuto; Maracay y sus alrededores y Hacienda El Trompillo (propiedad de Gómez); Gran Carretera Trasandina y Puente Internacional; Mérida y la Sierra Nevada; Vistas que dan idea de ser el tercer centro productor de petróleo del mundo; y Valencia, vistas aéreas¹³.

Sin embargo, en 1930 se prepara una nueva mudanza de los laboratorios, también propiciada por el MOP, al establecer el edificio de los Laboratorios en Maracay, ciudad en la que se ha instalado el benemérito general Gómez y desde donde se toman todas las grandes decisiones políticas, militares y económicas pese a que, políticamente, Caracas sigue siendo la capital de Venezuela.

Con respecto a esta mudanza es de hacer notar que en el libro *Descripción de las obras conmemorativas del primer Centenario de la muerte del Libertador Simón Bolívar*, editado en Caracas por el Ministerio de Obras Públicas de los EE.UU. de Venezuela, aparecen ya fotografías del establecimiento, terminado y equipado, pero luciendo el nombre de Maracay Films: una empresa privada de Efraín Gómez, joven sobrino del dictador. Aquí y durante un tiempo, los laboratorios del MOP funcionarán “en inextricable simbiosis”, como afirma Marrosu, con la empresa privada de Efraín Gómez, quien había realizado estudios de sonido en Estados Unidos, era un fervoroso entusiasta de las innovaciones técnicas y un técnico apasionado.

13 Fuente: Acosta (Op. cit.).

Esta situación se hace más clara (o más oscura, según se mire) en 1931, cuando los Laboratorios Cinematográficos de la Nación y Maracay Films se unifican políticamente bajo la administración de Efraín Gómez. Es esta una simbiosis que, como afirman Marrosu y Acosta en sus textos, es característica del régimen gomecista, donde no se diferencian los intereses públicos de la ventaja personal que los gobernadores puedan obtener de cualquier circunstancia. Así que su fundación bajo estas condiciones resulta ya típica.

De este modo, a través de esta empresa “mixta”, el sobrino injerta su propia empresa en los ahora conocidos como Laboratorios Nacionales y con ella producirá publicidad local y, al parecer, llevará a cabo una serie de realizaciones del agrado del tío utilizando su propio nombre o cualquier otro que a bien le viniera. En este grupo de producciones se encuentra una película institucionalmente muy divulgada aún en la Venezuela del siglo XXI, *La Venus de nácar* (1932), firmada por Efraín Gómez y presentada como un ensayo de sincronización musical.

En 1932, *La Venus de nácar* (Fig. 18) se convierte en la primera película sonora venezolana, pero su modo de representación es aún bastante primitivo. Está filmada con planos abiertos y fijos, es una clara heredera del ilusionismo de Méliès y utiliza como protagonistas a una pareja de bailarines tan populares como exclusivos. De hecho, Yola y Paul, así se hacían llamar, sólo se presentaban en el Teatro Pimentel. Para no decir más, el mismo teatro donde actuó Carlos Gardel durante su visita a Caracas.

Acosta (1996: 9) presenta un buen resumen de la película:

(...) se anuncia como un cuento infantil que narra una historia dentro de otra. En la primera historia, una madre intenta dormir a su hija y para lograrlo le cuenta la segunda historia: la fábula de una hermosa perla que se transforma en Venus ante el asombro de su enamorado pescador. Durante el cortejo, antes de la elipsis que se funde simbólicamente en fuego para escamotear la escena de amor, *Yola, la apasionada danzarina austríaca* y *Paul, su ágil compañero húngaro* (El Nuevo Diario, Caracas, 13-07-32) interpretan partes de sus coreografías tan del agrado del público caraqueño de la época, *La Danza Brutal*, *Alma Gitana* y *Esclavos*, de gran éxito en las representaciones ofrecidas por la pareja de bailarines en Teatro Pimentel.



Fig. 18: Fotograma de *La Venus de nácar*

Como puede observarse, aunque presentada como un cuento infantil, *La Venus de nácar* era todo menos eso. Una pareja de bailarines europeos interpretando danzas exóticas era, en realidad, un atractivo para los recatados espectadores que podían asistir al Teatro Pimentel y, claro está, para el Benemérito.

Aún va más allá otra de las películas realizadas por Efraín Gómez, esta vez bajo el seudónimo de Mejías. Es *Mujeres desnudas* (1933), también conocida como *Ninfas Atlánticas*, que se limita a mostrar “mujeres posando desnudas ante la cámara que las filma” (FCN, Op. cit.: 62) sin ningún esmero ni concierto pero que fue, al parecer, fuente de sumo agrado para el poderoso tío.

Ahora bien, frente a esta producción más o menos privada, Maracay Films, en esa simbiosis con los LCN, será la productora de todos los materiales cinematográficos del gobierno, en los que la figura del Benemérito será más que omnipresente. Sin embargo, pese a estos arreglos familiares o gracias a ellos, la actividad de los Laboratorios llegará a ser de tal magnitud que la inversión estatal en este punto asciende, en 1930, a 1.636.653,00 bolívares, lo que representa el 2% del presupuesto del MOP que, a su vez, recibía el 22% del presupuesto nacional¹⁴.

¹⁴ Fuente: Arcila, Eduardo (1974): Centenario del MOP 1874-1974. Caracas, Ediciones Centenario del MOP. Citado por Acosta (1998)

Ese año se registran diez revistas producidas por Maracay Films y los LCN con títulos como *Actos del centenario de la muerte del Libertador*, que ocupan varios números; *Obras públicas en Maracay* o *Revista Sanitaria*; otras nueve películas que luego pasarían a formar parte de nuevas revistas como *Bosques y selvas del interior*, *Campos petroleros* y *Caracas-La Guaira por ferrocarril* y una película de propaganda industrial, encargada por el Vicepresidente del estado Carabobo, *Fábrica de tubos cemento* (Aníbal y Rafael Rivero).

Esto da una clara idea de la importancia que iba adquiriendo la propaganda cinematográfica para el gobierno y explica la desaparición de muchas iniciativas privadas como, por ejemplo, el cierre del laboratorio de Granado Díaz en Maracay durante ese mismo año. De hecho, el fenómeno de la propaganda institucional es tan notable que, poco a poco, se irán instalando en Maracay la mayoría de los realizadores de prestigio de todo el país, cuando no visitan la ciudad con bastante regularidad.

Ya en 1931, Efraín Gómez, como director del laboratorio, regulariza la producción de un noticiario cinematográfico llamado *Revista Nacional*, del cual se producirán unos cincuenta números y que permanecerá en las pantallas nacionales hasta 1935, según informa Acosta. Por supuesto, estas *Revistas nacionales*

privilegian el registro de actos oficiales y sociales, inauguraciones de obras públicas con especial énfasis en vías de comunicación, sistema militar, bellezas naturales, ciudades importantes y motivos patrióticos, además de los avances de las compañías industriales o agroindustriales propiedad de Juan Vicente Gómez. Paralelamente a esta producción, diversos despachos del Ejecutivo, tales como el Ministerio de Guerra y Marina, el de Salubridad, el de Agricultura y Cría y el departamento de Instrucción Pública, encargan filmaciones sobre temas relacionados con sus actividades (Acosta, Op. cit.: 32).

Para ilustrar el contenido de estas *Revistas Nacionales* se han seleccionado algunos intertítulos al azar: *El Congreso Nacional, ha elegido (sic) por unanimidad para Presidente de Venezuela al General J.V. Gómez* (Revista Nro 7) –tómese en cuenta que Gómez gobernaba el país desde 1908 y esta *Revista* proviene de 1931-; *Grandes manifestaciones de alegría popular aconjen (sic) la acertada designación hecha por el Congreso* (Nro. 7); *Los Teques* (capital del estado Miranda), *primera comunión y vistas de la ciudad*

(Nro. 10, 1931); *Demostración de un cañón anti-aéreo adquirido por el ejército en presencia de Juan Vicente Gómez y acompañado de Eleazar López Contreras, Ministro de Guerra y Marina* (febrero, 1934); *Construcción de la carretera Maracay-Choroní* (diciembre, 1935) y *Construcción del monumento a San Juan Bautista en San Juan de los Morros* (julio, 1935)¹⁵.

En cuanto a la llegada del sonido a la industria venezolana, ya se ha mencionado el ensayo de Efraín Gómez con *La Venus de Nácar* en 1932. Ahora bien, la instauración definitiva de esta novedad parece llevarse a cabo hacia finales de 1933 o principios de 1934 y justo a través de la *Revista Nacional*, con un sistema de sonido Western. De esta manera, y como afirma Acosta (Op. cit.: 35): “En definitiva, la primera película sonora (musicalizada) sería producto del laboratorio estatal e, igualmente, un noticiario oficial constituiría la primera película *sonora y parlante* producida en Venezuela”.



Fig. 19: Fotograma de una *Revista Nacional*

Una vez más, esto demuestra que los avances técnicos alcanzados por el cine en Venezuela siempre fueron de la mano con los intereses gubernamentales y, claro está, al servicio de su ideología.

Pero en forma paralela a esta producción oficial existía otra algo más independiente; significativa, aunque no tan numerosa. Sobre este aspecto, y tomando en cuenta las pocas iniciativas cinematográficas de carácter privado

¹⁵ Fuente: FCN (Op. cit).

que se desarrollaban en el país para ese momento, resulta importante la cantidad de filmes de ficción que se produjeron en el año 1932: *Corazón de mujer* (José Fernández Ruiz), realizada con sonido sincronizado; *Forasteros en Caracas* (Max Serrano) y *Ayarí o el veneno del indio* (Finí Veracoechea) junto con *El relicario de la abuelita* (Augusto González Vidal), que se estrenará en 1933 y donde participó activamente Martínez Pozueta.

Para este momento, el cine mexicano y argentino ya empiezan a captar la atención del público latinoamericano y a configurarse como la industria que pronto serán. Es este un tipo de cine que sigue los modelos de producción de Hollywood, aunque en menor escala, pero cuyos contenidos responden a un muy particular sentido de lo autóctono y, por supuesto, a la búsqueda de un público masivo que, en países como México o Argentina, lo era realmente.

Los films mexicanos y argentinos, con un lenguaje popular y usualmente referidos a la vida en el campo (por ejemplo 'Allá en el Rancho Grande'), han sido extraordinarios sucesos en el interior de Venezuela, donde un gran porcentaje de la población no puede leer los subtítulos en español sobreimpresos en los films americanos. Estos son reconocidos por su alta calidad a través de todo el país, pero encuentran su mayor acogida en las ciudades grandes como Caracas y Maracaibo. El único país europeo que por el momento presenta una seria competencia es Francia (Informe del Departamento de Comercio de la Asociación Americana de Distribuidores Cinematográficos, citado en Roffé (1962).

Es así como las películas venezolanas realizadas en 1932 parecen no evitar la sombra de esa influencia y, repentinamente, comienzan a imitar, tal vez de manera muy primitiva, los modos de representación propios del cine mexicano que, a su vez, era una imitación del MRI hollywoodense.

Al cobijo de esa sombra, *Corazón de mujer* se presenta como un melodrama en el que la heroína sacrifica su amor por salvar de la ruina a su familia, desarrollado con "delicado tacto y plausible eficiencia" (El Nuevo Diario, Caracas, 21.09.1932. Citado por FCN, Op. cit.: 48). Del resto de los filmes se sabe poco o nada.

Lo que sí es cierto es que estas descripciones, aunque más bien escasas, llevan a pensar que se trata de los primeros intentos de imitar el modo de representación mexicano que fue capaz de desarrollar un género que, por la manera como dominó e influyó en el panorama latinoamericano, y en cierta

medida hispano, ahora se cree propio de América Latina: el melodrama, ya sea en su manifestación narrativa, con novelas y películas, o en su manifestación musical a través de la ranchera, el tango y el bolero¹⁶.

Frente a este panorama, los cineastas venezolanos aún en este período siguen siendo considerados como pioneros (en el sentido histórico, iniciadores) y aún se presentan más como individualidades que como colectivo. En primer lugar, por su aislamiento, porque cada uno de ellos creó o construyó su propio estudio y, luego, porque no existen pruebas ni pistas que hagan pensar en un proyecto común. Amábilis Cordero, Granados Díaz y Edgar Anzola y Jacobo Capriles instalaron sus estudios, por ejemplo, en ciudades muy distantes y, hasta donde se sabe, poca comunicación hubo entre ellos.

Además, si se miran como industriales en el sentido actual del término, los LCN minaron cualquiera de estos intentos. En todo caso, sus aspiraciones se basaban en un modo de producción netamente artesanal que podía llegar a desarrollarse, incluso, en el seno de una empresa familiar. Lo cierto es que, a través de los LCN, por primera vez en la historia del cine venezolano, un grupo de profesionales del cine se asumió como tal y, también por primera vez, mal que bien lograron sustentarse gracias a la actividad cinematográfica.

En este sentido, está casi comprobado que muchos de estos cineastas no se limitaron a la actividad ocasional y lúdica de sus predecesores, sino que se asumieron como profesionales al servicio, cuando menos, del Estado. Tan es así que se llaman a sí mismos “técnicos cinematográficos” y son capaces de asumir muy diversos roles dentro de la actividad realizadora.

Por ello, un mismo personaje puede cumplir diversas funciones en diferentes proyectos y se van convirtiendo, según el caso, en “directores, guionistas, montadores, camarógrafos, decoradores, actores, productores y laboratoristas” (Marrosu, Op. cit.: 31). Pero, claro está, los ingresos más importantes por su oficio eran logrados ofreciendo sus trabajos –documentales– a los gobiernos y sus gobernantes y realizando los primeros cortos publicitarios. Esto quiere decir que no renunciaron a su condición de

¹⁶ Sobre los mecanismos académicos que han colaborado a afianzar esta creencia se pueden citar los estudios celebrativos del melodrama de Oroz (1995) y Hahn (1997).

asalariados. Más aún, esta condición se intensificó gracias a las actividades acometidas por Efraín Gómez desde sus Laboratorios Nacionales con sus diversos tipos de contrataciones.

En todo caso, la producción oficial es la que determinará la evolución del cine y de los cineastas en estos años. De hecho, de nuevo será la figura de Juan Vicente Gómez la que marcará un cambio de rumbo en los recorridos del cine venezolano.

Con la muerte del general, la *Revista nacional* de diciembre de 1935 estará íntegramente dedicada al entierro del Benemérito, será el último trabajo de Efraín Gómez para este noticiario y también su última realización con Maracay Films y los Laboratorios Cinematográficos. Circunstancias que marcan, si seguimos la periodización de Acosta, el fin de la primera etapa de los Laboratorios Nacionales.

1.4.-El intento de reactivación

El Benemérito muere en la tranquilidad de su cama y su ministro de Guerra y Marina, Eleazar López Contreras (Fig. 20), lo sustituye en la presidencia. Pero la paz del lecho de Gómez no se extiende al territorio nacional. Por el contrario, violentas reacciones populares se dejan sentir de inmediato contra todos los símbolos del régimen y sólo con algunos gestos políticos consigue López Contreras, formado también en la disciplina militar, dar muestras de cierta sensibilidad democrática.

Lo cierto es que la mayor parte de las manifestaciones populares no parecían tener orden ni concierto y las reacciones fueron tan violentas que fue el mismo pueblo quien, en uno de esos arranques de ira, derribó los muros de La Rotunda, la cárcel que albergaba a gran cantidad de presos políticos gomecistas. Del mismo modo, los saqueos realizados en Maracay –y en general en todas las casas y propiedades de los simpatizantes del régimen- parecían tener como objetivo borrar a la pequeña ciudad del mapa: una especie de venganza de la Caracas que durante tantos años se vio excluida de sus funciones capitalinas, afirman los historiadores.

Frente a tales acontecimientos, tres días después de la muerte de Gómez, López Contreras, aún como presidente encargado, ordena poner en libertad a todos los presos políticos, termina con los trabajos forzados en las carreteras venezolanas y abre las fronteras para que todos los exiliados puedan volver al país.



Fig. 20: Eleazar López Contreras

Con un espíritu bastante democrático en comparación con sus predecesores, el nuevo presidente trató de brindar una imagen confiable e innovadora del gobierno desde su llegada al poder. Sin embargo, la anarquía creada por una especie de rebatiña antigomecista no desapareció de inmediato. Y en el ámbito cinematográfico, este afán de acabar con todos los símbolos del régimen así como la impericia para manejar algunas instituciones que podían ser rescatadas, se reflejan en el modo como se fue variando la infraestructura de los LCN.

Un ejemplo claro de esa impericia es la decisión del gobierno, instalado de nuevo en Caracas, de trasladar inmediatamente los Laboratorios Nacionales a la capital, “demostrando una conciencia todavía más limitada que

el (gobierno) anterior de la importancia de esas instalaciones y de la producción que correspondía a su capacidad” (Marrosu, 1997a: 33).

Como suele ocurrir con este tipo de cambios políticos, los laboratorios no sólo fueron trasladados de ciudad, también cambiaron su denominación por la de Laboratorio Cinematográfico de la Nación y, entre tantas innovaciones, parece no haber existido funcionario gubernamental alguno a cargo del organismo durante los primeros siete meses de su existencia, que es cuando se designa a Fernando Tamayo como director de la dependencia del MOP.

A partir de su llegada en el mes de julio, Tamayo y un grupo de colaboradores llegados de Estados Unidos comienzan a tomar decisiones con la intención de modernizar los locales. Tal como apunta Acosta (Op. cit.) se realizaron algunas obras de infraestructura, como la instalación de filtros para agua y de sistemas de ventilación artificial, pero también se llevaron a cabo algunos cambios en el funcionamiento propiamente dicho del Laboratorio.

En este sentido, resulta de particular importancia la disposición a colaborar oficialmente con producciones externas y de particulares supliendo “con material de película virgen, cámaras y recursos a algunos aficionados al cine que lo han exigido para hacer trabajos particulares” (*Memoria y cuenta del MOP*, 1936. Citado por Acosta, Op. cit.: 53).

De hecho, Marrosu afirma que la primera noticia que se tiene del Laboratorio Cinematográfico de la Nación en 1936 es el anuncio de la proyección de la revista musical *Un domingo en Caracas*, realizada por Finí Veracoechea y Juanito Martínez Pozueta hacia el mes de mayo, de la cual poco se sabe, pero que parece ser producto de una iniciativa personal de los realizadores.

Sin embargo, entre 1936 y 1937 se conoce la existencia de 83 títulos entre noticieros, actualidades, revistas y películas oficiales, de los cuales sólo 2 responden a iniciativas particulares: *Un domingo en Caracas* y *Bandidos de agua dulce* (1936), realizada por el urbanista y empresario venezolano Luis Roche y cuya peculiar presentación de créditos se encuentra transcrita en la filmografía de la FCN que hasta ahora ha servido de guía para este trabajo. A continuación se reproducen algunos fragmentos:

Bandidos de agua dulce / Adaptación de la novela por escribir del célebre y desconocido autor Oscar Rodríguez Machado quien dió (sic) a luz el libreto / Dirección, foto y narración Cecil De Mille alias Luis Roche / Ruidos especiales: Autores anónimos. Por modestos... o por malos / Derechos reservados. Los falsificadores serán perseguidos... por sus acreedores / El posible parecido de jovencitos alocados y sin importancia con gente seria y pesada no es intencional y sólo fruto de la casualidad (FCN, Op. cit.: 64).

No existe constancia de que este filme se haya presentado públicamente, pero dos cosas pueden deducirse de los créditos. Por sus apellidos, quienes participan como actores pertenecen a la más alta burguesía caraqueña, empezando por el propio Luis Roche que fue uno de proyectistas de la modernización de Caracas hacia finales de los años 40 y descendiente de importantes empresarios y científicos, lo que quiere decir que el cine ya había penetrado en las más altas clases sociales, si es que alguna vez no estuvo presente en esas esferas nacionales. En segundo lugar, la mención a Cecil De Mille hace pensar que este “equipo” conocía bien, aunque en apariencia aquí lo parodiaban, el MRI.

En cuanto a la producción propia del Laboratorio de la Nación, en septiembre de 1936 se anuncia la exhibición del primer número del *Noticiero Nacional*, que se promocionó en la prensa como cortesía de los Laboratorios Nacionales. Una cortesía que, según indican las investigaciones de Acosta, no fue muy bien recibida por los cronistas de la época:

Cómo un tan grande y eminente Director Américo-Venezolano de vasta experiencia y grandes dotes técnico-artístico-fónicas [...] asistido por sus dos eminentes auxiliares Yanquis importados haya podido producir tal aborto [...] después de haber sido según él mismo publicó, pionero [*sic*] del cine americano y de haber participado en empresas gigantescas [...] Próximamente nos ocuparemos de la revista de <<Desactualidades>> No 2 [...] que se dará a nuestro público pagador de sus *eminentes sueldos* (Diario El Universal, 7 de noviembre de 1936. Citado por Acosta, Op. cit.: 57).

Pese a esta reacción, en diciembre del mismo año el *Noticiero Nacional* ya celebraba su quinto número. Pero, según parece, los comentarios y polémicas sobre la supuesta calidad del noticiero, así como el hecho de que allí se presentaran noticias relacionadas con el MOP junto con otras que eran clara publicidad de empresas privadas, finalizó con el despido del director del laboratorio y de cinco de sus técnicos, quienes aseguraron haber sido

despedidos sin previo aviso, por lo que reclamaban el pago de un mes de sueldo por cada año de trabajo tal como lo establecía la nueva Ley del Trabajo promulgada por el gobierno de López Contreras.

Este tipo de reclamo muestra, además, ciertos niveles de modernidad alcanzados por Venezuela en el transcurso de apenas un año. El país estaba estrenando libertades y el Plan de Febrero de López Contreras hacía énfasis en el crecimiento de la economía nacional, en abaratar el costo de la vida y en el mejoramiento de la sanidad, la educación y el poblamiento del territorio nacional.

Según lo establecido por el Congreso Nacional, Eleazar López Contreras debía asumir la Presidencia de manera institucional en abril de 1936 y hasta 1943, pero una reforma constitucional solicitada por el mismo presidente redujo a cinco años este lapso.

Una vez nombrado Presidente Constitucional, el gobierno de López Contreras creó los ministerios de Sanidad y Asistencia Social, del Trabajo, de Agricultura y Cría y de Comunicaciones; fundó instituciones como el Banco Central de Venezuela, el Banco Industrial de Venezuela, el Consejo Venezolano del Niño, la Contraloría General de la República, el Instituto Técnico de Inmigración y Colonización; construye la sede del Instituto Pedagógico Nacional; se inauguran el Museo de Bellas Artes y el Museo de Ciencias; nacionaliza el puerto de La Guaira –de suma importancia por su cercanía con Caracas- y se promulgaron las leyes del Trabajo, de Contraloría, de Arancel y Aduanas, y de Censo Electoral y Elecciones.

Pero al mismo tiempo el régimen lopecista ejercía una fuerte represión política. Sobre todo luego de la gran huelga petrolera iniciada a principios de diciembre de 1936 y que se alargaría durante 37 días gracias al apoyo de múltiples sectores de la sociedad, pero también debido al auge y aceptación que estaban logrando los partidos opositores y, en particular, aquellos de ideología marxista. Así, el 13 de marzo de 1937, el Congreso ordena la expulsión del país de un importante grupo de líderes políticos acusados de ejercer actividades comunistas, una situación que se mantendría hasta que López fue relevado del poder en 1941.

Ahora bien, volviendo a los reclamos realizados por los empleados del Laboratorio Cinematográfico Nacional, estos parecen haber dado pie para

una reorganización de la dependencia de tal grado que, según Acosta, las modificaciones de personal abarcan casi un 90% de la totalidad. Además, estas modificaciones no se limitaron sólo al cambio de personal. La jefatura de los laboratorios fue asumida por diversos profesionales en estos meses y, finalmente, se cambia el nombre de las dependencias cinematográficas, que pasan de llamarse Laboratorio Cinematográfico Nacional a Servicio Cinematográfico Nacional (SCN) en abril de 1937.

Luego de esto, en agosto del mismo año se produce la última modificación en las nóminas del SCN que se mantendrá hasta el desmantelamiento de las dependencias justo un año después. Para ese momento, Nerio Valarino es nombrado director del Servicio, un empresario que tuvo a su cargo el importante Teatro Bolívar (1931-32), “agente exclusivo y único vendedor en Venezuela de los equipos sonoros de la marca Sale of Sound Corporation (SOS)” (Acosta, Op. cit.: 67) y que regentaba, aún en 1937, el importante Teatro Ayacucho, donde instalaría sus oficinas como jefe del SCN.

Entre las decisiones de Valarino se cuenta la de crear dos equipos de producción denominados Grupo A y Grupo B. Con respecto al grupo B vale la pena destacar que este, según narra Acosta, podía realizar trabajos por cuenta propia como

anuncios comerciales, comedias, películas musicales, argumentales, educativas, de propaganda y similares, debiendo someter previamente el argumento a la aprobación del MOP. Los materiales que se requieran para estos trabajos serán adquiridos directamente por los integrantes de este equipo (...) No obstante, el ministerio solicitará la franquicia de los derechos arancelarios en función de las producciones que realizará el grupo B, <<como estímulo y fomento para la Industria Cinematográfica Nacional>> (*Ibíd.*).

Con iniciativas como esta parece lógico que en 1938 se destaquen dos compañías anónimas que tienen como objetivo explotar la veta del cine venezolano. Se trata de Cinematográfica Venezolana Morati & Cía y Estudios Ávila Compañía Cinematográfica.

Siempre siguiendo a Acosta, Cinematográfica Venezolana (o Venezuela Cinematográfica) inicia sus actividades con la postproducción del filme *Olimpiadas de Panamá*. Al parecer un muy notable logro del SCN, pues

este recibió la concesión del Comité Organizador de los Juegos Olímpicos Centroamericanos y del Caribe, así como “la exclusiva para tomar películas de los juegos, en competencia con las principales casas productoras del mundo” y también un permiso especial “para tomar vistas del canal, lo que nunca había sido permitido a nadie” (*Memoria y Cuenta del MOP*, 1937. Citado por Acosta, Op. cit.: 71).

Inmediatamente después, Venezuela Cinematográfica lleva a cabo la realización de *Taboga* (Rafael Rivero, 1938), que hasta ahora parece haber sido la primera película totalmente sonora venezolana y con seguridad sonorizada en el SCN, para culminar esta tanda de producciones con *El rompimiento* (Antonio María Delgado Gómez, 1938), primer largometraje parlante nacional. Se trata entonces de tres trabajos que, de un modo u otro, “fueron realizados por el SCN para dicha empresa (Venezuela Cinematográfica)” (Acosta, Op. cit.: 71).

La primera parte de *Taboga* muestra a dos técnicos del cine venezolano conversando frente a un micrófono acerca de los adelantos del cine parlante en el país, en un plano fijo y sobre fondo negro, para finalizar presentando el filme propiamente dicho, *Taboga*, que no es más que el acompañamiento de la canción que le da nombre a la película por una serie de imágenes de paisajes tropicales. “Al terminar esta canción, se exhibe en la sala de proyección el corto ‘Después de la Brega’, donde Martínez Plaza interpreta la canción *Hacia el Calvario*” (FCN, Op. cit.: 88).

El rompimiento vuelve al sainete y a Rafael Guinand como mecanismos para asegurar la atención del público. La película cuenta la historia de una vecina que recibe a otra para venderle un billete de lotería, pero ante la picardía de la vendedora, la anfitriona se niega y la amistad se rompe en medio de un verdadero escándalo vecinal, siendo esta la historia del primer filme realmente sonoro de Venezuela.

Ahora bien, aparte de Venezuela Cinematográfica, la segunda compañía que resulta un caso llamativo dentro de esta etapa de la historia del cine venezolano, pese a su accidentada y cuantitativamente poco significativa producción, es Estudios Ávila.

En principio, los Estudios Ávila son fundados en 1938 por iniciativa del eminente intelectual venezolano Rómulo Gallegos (Fig. 21) con la

colaboración de Rafael Rivero, un hombre con amplia experiencia cinematográfica. De acuerdo con algunos testimonios, el proyecto de Estudios Ávila era el efecto de la aspiración de adaptar al cine las novelas de Gallegos y, en particular, *Doña Bárbara*.



Fig. 21: Rómulo Gallegos

Según Marrosu (1997a: 34-35):

su esquema de producción se repartió entre el cumplimiento de los compromisos contraídos con los Ministerios de Obras Públicas y Educación y la realización de cortometrajes musicales, que presentaban una canción de moda y por tanto pudieran tener una relación comercial con la industria disquera, o ser un temprano ejemplo de publicidad indirecta, pues (...) eran encargados por la Cervecería Caracas.

Así, la única excepción en medio del panorama descrito por la historiadora con respecto a Estudios Ávila sería el largometraje *Juan de la calle* (Rafael Rivero, 1941), sobre un argumento de Rómulo Gallegos que intentaba hablar de la situación de pobreza que vivían los campesinos venezolanos emigrados a la ciudad.

De resto, el papel jugado dentro de la empresa por el prestigioso escritor no resulta muy claro. Al seguir la carrera política de Gallegos, se verá que fue capaz de ocupar altos cargos gubernamentales a la vez que ejercía una clara oposición al gobierno. De manera que sus compromisos políticos

adquirían características públicas y clandestinas a la vez y, si se consideran algunos rasgos de su personalidad, egocéntrica y autoritaria, según lo describe Liscano (1980), no es de extrañar que en realidad poco tiempo tuviera para la joven empresa. Pero también, afirma Marrosu, fueron la personalidad de Gallegos y sus contactos políticos los que permitieron la creación y existencia de Estudios Ávila.

Sigamos con la investigadora:

Revisando hoy en día los documentos que reposan en el Registro Mercantil, es con auténtico estupor que contemplamos las firmas de los accionistas (...) Entre ellos estaban, nada menos, cuatro presidentes de la república: el general Eleazar López Contreras, en ejercicio en ese momento; el todavía coronel Isaías Medina Angarita, quien le sucedería en 1941; el propio Gallegos, quien ganaría las primeras elecciones populares en la historia de país, en 1948; y Germán Suárez Flamerich, el civil que asumiría la Junta Militar de Gobierno de 1950 (...) De noventa y siete accionistas, veinticuatro, por distintos méritos, aparecen en el *Diccionario de Historia de Venezuela* (1992). Otros veintiséis nombres son reconocibles por su alcurmia o por su fama en el campo de las finanzas, la industria, el comercio, las fuerzas armadas y la actividad profesional y cultural. Relacionados con el cine, solamente cuatro que podamos reconocer a simple vista (Marrosu, Op. cit.: 35-36).

El 7 de abril de 1942 los documentos existentes dan fe del cierre por quiebra de Estudios Ávila y la que pudo haber sido la gran empresa cinematográfica nacional, artística y educativa, se da por terminada. Doce meses después, en México, se inicia el rodaje de *Doña Bárbara*, “una de las peores películas de Fernando de Fuentes” (Marrosu, Op. cit.: 36).

Pero volviendo a un asunto anterior, todo este recuento de las dos compañías anónimas hasta ahora citadas se hace necesario para intentar aclarar, al menos en parte, las condiciones y medidas que llevaron también al cierre del SCN, ya que muestra una compleja relación con el funcionamiento de Venezuela Cinematográfica y Estudios Ávila.

El 22 de julio de 1938, Tomás Pacanins, ministro de Obras Públicas a la vez que accionista mayoritario de Venezuela Cinematográfica (75 acciones) y de Estudios Ávila (50 acciones), dirige un memorándum a Nerio Valarino donde le recuerda que las funciones del SCN son, entre otras, hacer todos los trabajos cinematográficos del gobierno relacionados con turismo,

sanidad, educación y propaganda, a la vez que apoyar el fomento y desarrollo de la industria cinematográfica privada.

Luego de este "recordatorio", Pacanins viaja a Nueva York como cónsul de Venezuela y se nombra un nuevo ministro de Obras Públicas. A este se dirigirá Valarino, solicitándole información acerca de las nuevas políticas a seguir. Pero, según parece, Valarino recibió como respuesta la solicitud de enviar un informe y diagnóstico de las actividades del SCN.

Siguiendo las pistas que ofrece Acosta, puede deducirse que existió un cruce de correspondencias entre los representantes de las dos entidades gubernamentales hasta que, el 26 de agosto de 1938, el consejo de ministros aprueba la sugerencia del ex ministro Pacanins para arrendar la maquinaria cinematográfica del MOP.

Con todo esto, el 6 de octubre de ese mismo año, el diario *La esfera* de Caracas informa que "el Servicio Cinematográfico del MOP y Cine Educativo del MEN (Ministerio de Educación Nacional) se fusionan con Estudios Ávila" (citado por Marrosu, Op. cit.: 34).

Ante tal resolución, tres cosas quedan claras a la vista de nuestros días. En primer lugar es fácil reconocer cómo un organismo gubernamental (los Laboratorios Nacionales) otra vez es reducido a funcionar simplemente como la base de un proyecto privado; luego, que la existencia de Estudios Ávila ratifica las aspiraciones y los límites del cine venezolano en años anteriores sin lograr cambios sustantivos y, finalmente, se puede observar el profundo desconocimiento demostrado por los gobiernos nacionales en relación con la importancia de una cinematografía nacional tanto oficial como privada.

En resumen, la actividad de los cineastas venezolanos de este período aseguró cierta estabilidad a la producción cinematográfica nacional, pero también es cierto que, en muchos casos, su labor se vio reducida a la de simples técnicos al servicio de un patrón que representaba al gobierno.

Con esto quiere decirse que en ningún momento se les concedió libertad alguna a la hora de producir sus filmes, pues cuando un cineasta aparece como realizador de un noticiero o de unas actualidades, en realidad pocas decisiones hubo de tomar. Su papel, simplemente, era el de limitarse a captar las imágenes ya determinadas por el funcionario de turno. Por otra parte, estos cineastas casi nunca se atrevieron a realizar algún tipo de

experimentación en la mesa de montaje, por ejemplo, salvo en los contados casos de quienes apostaron por una producción personal que generalmente se movía en el campo de la ficción. De resto, se limitaron a aceptar encargos, cumplir órdenes y copiar patrones formales llegados de los noticieros Pathé y Gaumont.

1.5.-Bolívar Films: producción, continuidad e imitación

Hacia 1940 Venezuela se ha convertido en un estratégico proveedor de petróleo y esta explotación es ya la principal fuente de ingresos de la nación. Por ello, frente a la amenaza económica que representa la Segunda Guerra Mundial para América Latina, el gobierno de López Contreras decreta una estricta posición de neutralidad frente a tal conflicto. Aunque para el momento en que se aprueba el decreto Estados Unidos no ha entrado a participar en el enfrentamiento, López Contreras ya considera que tal posición asegura el flujo de crudo hacia ese país, importante cliente de Venezuela aún hoy en día.

Por otra parte, el conflicto internacional va creando claras influencias en el pensamiento y las ideologías nacionales. Las ideas de un progreso democrático y su factibilidad también se van aferrando en el pensamiento de los venezolanos y, con ellas, una serie de procesos de crecimiento urbano y de industrialización que se percibían como claros síntomas de ese progreso. Pero en realidad, este no buscaba una auténtica mejoría de los niveles de vida de la población sino que, en muchos casos, se manifestaba como una manera de incorporar a las clases privilegiadas a los modos de vida de la civilización occidental moderna, con Estados Unidos como modelo, frente al “complejo de barbarie” que padecían esas mismas clases.

“Los procesos de crecimiento urbano y de industrialización –de cuya esencia deformada y deformante pocos se percataban- se entendían como síntomas de ingreso del país a una modernidad vista ingenuamente como alcance, o incorporación, a la civilización dominante” afirma Marrosu (Op. cit.: 33) y la simpleza de tal concepción llevó, a lo sumo, a la “imitación” de las

formas más accesibles de aquella civilización. En este sentido, la posesión de un automóvil, la adquisición de los primeros electrodomésticos, la aparición de grandes almacenes e incluso la organización de certámenes de belleza para optar a títulos internacionales, son los grandes ejemplos de progreso para la clase dominante.

En el plano eminentemente político, el candidato oficial para suceder a López Contreras es el general Isaías Medina Angarita (Fig. 22), ministro de Guerra y Marina del gobierno actual. Así, el 5 de mayo de 1941, Medina toma el poder luego de ser elegido como Presidente de la República por el Congreso Nacional.

Con todas estas circunstancias, el gobierno lopecista es considerado por los historiadores como una etapa de transición entre una época de absoluta negación de libertades y un período caracterizado como una tímida apertura democrática. Esto sin olvidar que la actuación de López Contreras como gobernante no dejó de ser ambigua, pues si bien permitió la fundación de partidos luego los disolvió y desterró a sus militantes, y si pretendió modernizar el país con el desarrollo de algunas obras, estas no modificaron la atrasada realidad nacional.

Por su parte, el mandato de Medina se desarrolla en un tiempo de distensión debido a la alianza de Estados Unidos y la Unión Soviética en la lucha contra los nazis y fascistas en Europa. Así, Medina Angarita puede permitirse aplicar ciertas normas de entendimiento y tolerancia en los niveles políticos y sociales que se traducirán en una notable libertad de expresión, libertad de actuación para los partidos políticos y se vuelven a aceptar las actividades comunistas y anarquistas en Venezuela. De esta manera, Medina se perfila como un presidente verdaderamente democrático.

También en 1941 es legalizado el partido socialdemócrata Acción Democrática (AD); Medina crea su propio partido, el Partido Democrático Venezolano (PDV) y en 1945 se legaliza el Partido Comunista de Venezuela (PCV) justo cuando se reforma la Constitución, aunque aún no se consagra el voto universal, directo y secreto, lo que dará origen a una serie de consideraciones políticas posteriores en contra del gobierno.



Fig. 22: Gral. Isaías Medina Angarita

Ahora bien, es en este ámbito de supuestas aperturas políticas, intentos de modernización y constantes imitaciones, donde surge Bolívar Films, en medio de negociaciones y acuerdos que resultan completamente acordes con la lógica que regía este contexto.

La fundación definitiva de Bolívar Films, una empresa que aún hoy ejerce la producción y el procesamiento de obras audiovisuales en Venezuela, se pierde en la bruma de proyectos y acuerdos entre instituciones gubernamentales y particulares propios de la época.

Así, no es sino en las dos últimas actas de las asambleas de accionistas de Estudios Ávila donde se toman las decisiones para la liquidación definitiva de la empresa y donde se comienza a detectar la presencia de Luis Guillermo Villegas Blanco, quien será el pilar fundamental para la nueva etapa que le tocará vivir al cine venezolano gracias a la fundación de Bolívar Films .

Aunque los primeros datos de la empresa aún permanecen algo difusos, es sabido que Bolívar Films se da por fundada en 1940 y es registrada como compañía anónima el 14 de octubre de 1943, según informaciones de Clavo y Torrealba (1984).

En un resumen realizado por Marrosu (1997a) se puede seguir la presencia de Villegas Blanco y la aparición de Bolívar Films más o menos a través de las siguientes pistas: a) anécdotas sobre proyectos y “astucias” de Villegas Blanco, tanto para adaptarse a la situación política del país como a las

negociaciones con los poderosos accionistas de Estudios Ávila; b) el dato aportado por Caropreso Ponce (1964) sobre la fundación de Bolívar Films en 1942 gracias a la adquisición de los estudios Cóndor Films, empresa que apenas logró producir dos películas de una lamentable calidad, según parece; c) la firma ya mencionada de Villegas Blanco al pie de las dos últimas actas de Estudios Ávila y d) los diversos indicios y testimonios que indican su presencia como comprador de los equipos de los Laboratorios Nacionales a la hora de su desmantelamiento, luego de que estos fueron reintegrados al MOP con la liquidación de Estudios Ávila.

Ahora bien, según los datos aportados por investigadores como El Jesser y Ferreira (1998) y Levy (2000), las actividades de Bolívar Films se inician, también de manera más o menos informal, hacia 1939, cuando Villegas Blanco comienza a filmar documentales junto con Samuel Dembo.

Con estos antecedentes, Bolívar Films continúa con la ya tradicional producción de cortometrajes gubernamentales, siempre tratando asuntos oficiales, turísticos y deportivos: un tipo de encargo que permitirá la subsistencia de la empresa hasta 1944, cuando Bolívar Films firma un contrato de colaboración con Ars Publicidad que será, por mucho tiempo, la agencia de publicidad más importante del país. Básicamente, con este contrato se pretendía garantizar la producción de “películas pequeñas” o “microfilms”, como fueron denominados por la empresa, de índole absolutamente publicitaria.

Entre las películas realizadas para el gobierno durante este período de Bolívar Films se encuentran *Visita de Don Alfonso López. Presidente de Colombia* (1942), que sigue el recorrido del importante político colombiano por Venezuela con actos oficiales, culturales y visitas a centros rurales; *Inauguración de las salinas de Araya* (1942), centro salinero cuya modernización fue ejemplo de ese progreso antes mencionado que utilizaba grandes maquinarias y empresas, pero no mejoraba en grado alguno la depauperada vida de los habitantes de esa península; *El soldado venezolano* (1943), apología a la labor cumplida por las Fuerzas Armadas en el camino hacia el progreso de la nación o *La VII Serie Mundial de Base Ball Amateur* (1944).

Los cortos publicitarios pueden dividirse en dos grupos. Aquellos encargados por las grandes empresas como el Almacén Americano o Sears y otros, mucho más modestos, realizados para pequeños empresarios, como Camisería Romero; Condesa Ana, exclusiva tienda para damas o Novias Teresita.

Estos últimos “microfilms” resultan una clara ilustración de la prosperidad que reina en Venezuela gracias a la inversión internacional en los yacimientos petroleros y del uso dado por las pequeñas empresas a la publicidad en cine, en radio y en la prensa escrita e impresa, en otro claro ejemplo de imitación de los modelos impuestos por esos grandes inversores extranjeros.

De esta manera, el crecimiento del sector publicitario prometía nuevas ganancias, aparte de las generadas por el sector gubernamental, y justificaba la inversión en modernas infraestructuras y técnica. Un ejemplo de ello es el mencionado contrato entre Bolívar Films y Ars Publicidad, que adquiere cierta notoriedad por ser “el primer acto formalizador” (Marrosu, 1988: 34) de la actividad publicitaria en Venezuela.

Al mismo tiempo, parece estar gestándose la idea de que un cine según el modelo de producción industrial era viable¹⁷. Es decir, que los empresarios ligados al cine parecían intuir la posibilidad de largometrajes que respondieran, cuando menos, a tres condiciones.

En primer lugar, la creación de una infraestructura de producción que garantizara la producción, tal como ocurría en Hollywood, pero en una escala mucho menor, más cercana a la que habían logrado México y Argentina. Con la aparición de este tipo de productora sería posible contratar un equipo técnico y artístico de cierta relevancia, pero la mayor parte de las ganancias quedarían en manos de las mismas productoras puesto que corrían con el mayor riesgo económico. Luego, la adaptación (que finalmente terminó siendo simple imitación) del modo de representación mexicano y, en cierta medida, argentino para aplicar al cine nacional una “fórmula” de comprobada eficacia

¹⁷ Entiéndase por tal, “más que uno u otro esquema de forma o género cinematográfico, la modalidad organizativa más aparente, según la cual el productor se aseguraba los servicios de un director –artista, hombre de ideas- garantizándole a su vez el apoyo técnico y financiero y en última instancia quedándose con el beneficio económico al cual le daban derecho su riesgo monetario, su habilidad de hombre de negocio y su capacidad industrial” (Marrosu, 1988: 34).

en las salas venezolanas. Finalmente, la contratación de figuras de reconocida trayectoria o de personajes populares que aseguraran el interés del público venezolano y de cierto mercado extranjero, en particular el mexicano y argentino.

De esta manera, se producen los primeros intentos como *Alma llanera* (Manuel Peluffo o Luis Peraza, 1945), *Dos hombres en la tormenta* (Rafael Rivero, 1945), un melodrama sobre el amor de dos pescadores por una bella doncella y *Dos sirvientes peligrosos* (Juan Martínez y Armando Casanova), que retoma las situaciones del sainete y los pícaros.

Sin embargo, debido a los bajos ingresos que produjeron en taquilla estas películas no fueron consideradas como verdaderamente comerciales. Aunque es posible que esa baja recaudación tenga su verdadero origen en problemas de distribución y exhibición más que en la mala o poca calidad técnica o artística de los filmes. Por ello, vale la pena destacar el éxito obtenido por *Aventuras de Frijolito y Robustiana*. Para el momento de la realización del filme, Frijolito y Robustiana, especie de Laurel y Hardy criollos, eran ya una pareja popular gracias a sus apariciones en la radio.

Pero el gran proyecto industrial será el de Villegas Blanco en Bolívar Films, que comienza a gestarse hacia 1946, cuando este comienza a preparar la línea de producción de los largometrajes de ficción. En este sentido, los intereses de Bolívar Films no estaban tan alejados de experiencias como la de *Frijolito y Robustiana*. Es decir, consciente del gusto de los espectadores y del tipo de producto dominante en el mercado cinematográfico venezolano, el empresario trató de encontrar una “fórmula” que le permitiera instituir un cine hecho en Venezuela con éxito comercial.

La estrategia de Bolívar Films, como las de otras empresas menores pero en una escala mucho mayor, estaba basada en tres puntos. En primer lugar, gracias a la actividad constante garantizada por la publicidad y las ganancias que esta ofrecía, la empresa se encontraba en condiciones de mantener al día los equipos técnicos, con lo que se aseguraba el cumplimiento del estándar internacional. Por otro lado, existía una garantía de nacionalidad al lograr la participación en el equipo artístico de figuras como Aquiles Nazoa, eminente escritor y humorista que podía ser refinado y popular a la vez, así como de otros intelectuales venezolanos. Finalmente, y esto es lo más

significativo en relación con las intenciones del empresario, se logró la importación de un grupo de artistas y técnicos extranjeros, algunos con experiencia, otros sin ella, que permitía “evitar las incógnitas del rendimiento del personal venezolano”¹⁸ (Marrosu, 1997b: 38), aparte del hecho de que la aparición en los filmes de algunas personalidades conocidas fuera de Venezuela podía facilitar a Villegas Blanco la colocación de sus productos en otros países de América Latina.

Esta última decisión parece estar amparada en el hecho de que, obviamente, el modelo de producción de Hollywood resultaba inalcanzable debido a las condiciones que ofrecía el medio cinematográfico venezolano en general y la infraestructura con la que contaba Bolívar Films en particular. Debido a esto, Villegas Blanco se decanta por los modelos mexicano y argentino, que ofrecían mucha mayor simplicidad técnica y porque sus esquemas temáticos y modos de representación estaban, supuestamente, más cercanos a la idiosincrasia venezolana y, a la hora de pensar en el mercado continental, también a la de América Latina.

Como se sabe, Argentina y México desarrollaron sus respectivas industrias cinematográficas bajo la influencia de los modelos de producción y las estructuras de comercialización fijadas por Hollywood como industria, así como bajo su modalidad de representación que era la dominante en América Latina. Pero lo cierto es que ambos países consiguieron consolidar algunos géneros propios, siempre bajo la norma del MRI. Estas manifestaciones, como en el caso de los primeros intentos venezolanos, recogen diversas influencias que van desde los géneros literario y teatrales autóctonos y los géneros provenientes de Hollywood, hasta la presencia de las ficciones emitidas por la radio. Por supuesto, también existen determinantes de índole política, social y cultural propias de cada contexto.

Getino (1981) establece una clara relación entre los géneros argentinos y mexicanos y la ideología de las clases sociales que dominaron la producción cinematográfica, por lo general la pequeña burguesía. Tanto en Argentina como en México, el primer auge del cine industrial se construyó

¹⁸ Lo del “rendimiento del personal venezolano” puede responder a una creencia de la investigadora o, tal vez, del propio Villegas Blanco. Pero en todo caso responde a ese “complejo de inferioridad” que ha dominado a muchos de los intelectuales, artistas y empresarios venezolanos con respecto a Estados Unidos y, mucho más, a Europa, lo que suele producir una sobredimensión de todo lo que provenga de esos países.

sobre el éxito de películas que pretendían representar, a través de un estilo cercano al costumbrismo, ciertos aspectos de la cultura nacional y el modo de vida de las clases populares. Esta primera orientación decayó tras la búsqueda de un público que abarcara también a la clase media y al tratar de mantener cierto control sobre el mercado extranjero. Según el mismo Getino, esto llevó a un agotamiento creativo que culmina con la instauración del melodrama como género predominante, con una fuerte tendencia a la imitación de modelos europeos y estadounidenses.

Con respecto a la importación de talento, el cineasta más significativo para la producción de Bolívar Films es Carlos Hugo Christensen (Fig. 23), cuya destreza técnica venía avalada por un numeroso grupo de largometrajes, en su mayoría de gran éxito comercial. Luego se contrató a Juan Carlos Thorry, “un actor competente y exitoso, especializado en el género de la comedia como figura de apoyo” (Colmenares, 2003: 62).



Fig. 23: Carlos Hugo Christensen

Al contrario de Christensen, Juan Carlos Thorry llegaba al país con una consistente carrera como actor cuyos inicios se remontan a 1935, pero sería en Venezuela donde debutaría como director de cine, con la realización de la película *Yo quiero una mujer así* (1950). Enseguida dirigiría otras tres: *El complejo de Felipe* (1951), *Escándalo nocturno* (1951) y *Somos todos inquilinos* (1954), las tres en Argentina.

Aparte de la contratación de Christensen y Thorry, en esta primera etapa de importación de técnicos y artistas desde Argentina se encuentran nombres como el productor Enrique Faustín, “cuyos gloriosos antecedentes como miembro fundador de Artistas Argentinos y productor de *La guerra gaucha* (1941) ennoblecen notablemente al grupo” (Marrosu, 1997a: 38), los actores Juan Corona, Susana Freyre, Virginia Luque, Horacio Peterson –quien ejercería funciones de asistente de dirección, pese a su experiencia sólo como actor, y que luego se convertiría en un importante director teatral venezolano y formador de actores-, Juana Sujo –que igualmente se convertirá en una figura fundamental para el teatro venezolano-, el mencionado Juan Carlos Thorry, Olga Zubarry y el español Francisco Álvarez, el escenógrafo Ariel Severino, el camarógrafo Ramiro Vega, el sonidista Leopoldo Orzali, el montador Nelo Melli, el jefe de laboratorio Angel Zavalía, el asistente de producción Alberto Palomero, el realizador de decorados Francisco Guglielmino y los directores de fotografía Aníbal González Paz y José María Beltrán.

La segunda tanda estuvo integrada por profesionales mexicanos y “parecía secundar mejor tanto el gusto nacional como el favor del mercado continental” (Marrosu, Op. cit.: 38). De este grupo, el primero en llegar fue Arturo de Córdoba, garantía de éxito para *La balandra Isabel llegó esta tarde* (Carlos Hugo Christensen, 1950), que se estrenaría en México con el título de *Barrio de perdición*, seguido por los directores Fernando Cortés y Víctor Urruchúa y los actores Mapy Cortés, Lilia del Valle, Ildemaro García, Susana Guízar, Carmen Montejo y José Elías Moreno.

Dejando de lado la presencia de Arturo de Córdoba, la escogencia del personal proveniente de México resulta, cuando menos, poco acertada. De hecho, el crítico de cine mexicano García Riera al hablar de Víctor Cortés y de Urruchúa no lo hace con mucho entusiasmo: Cortés se inició como actor y “comenzó como realizador dirigiendo a su esposa Mapy en *La pícaro Susana* (1944)... film que marca la tónica del cine en que Cortés se habrá de especializar en los años siguientes”. Sus comedias se basan en “el malentendido que se presta a toda clase de sugerencias ‘picarescas’ muy al gusto de la clase media... En realidad tal cine lleva un atraso de medio siglo”.

Por su parte, al referirse a Urruchúa expresa: “En este período (1946-1950) Urruchúa dirige varias películas de escasa importancia”¹⁹.

Como dato curioso es de hacer notar que, a la hora de llevar a cabo la contratación del personal para los largometrajes, Villegas Blanco no tomará en cuenta a cineastas venezolanos veteranos como Edgar Anzola o Rafael Rivero y mucho menos a jóvenes talentos como Margot Benacerraf o César Enríquez, formados en escuelas de cine europeas.

En definitiva, entre 1949 y 1951 Bolívar Films produjo siete largometrajes de ficción: *El demonio es un ángel*, *La balandra Isabel llegó esta tarde*, *Yo quiero una mujer así*, *Amanecer a la vida* (Fernando Cortés, 1950), *Venezuela también canta* (Fernando Cortés, 1951), *Seis meses de vida* (Víctor Urruchúa, 1951) y *Luz en el páramo* (Víctor Urruchúa), filmada en 1951, pero estrenada en 1955. A este grupo de filmes se podría agregar otro título, *Noche de milagros*, una coproducción de 1953, en la que aparecía Aquiles Nazoa como guionista y cuyo director era el italiano Renzo Russo.

De estos filmes, los más representativos por la acogida que obtuvieron de público y crítica son *Yo quiero una mujer así* y, por razones que luego se aclararán, *La balandra Isabel llegó esta tarde*.

Aunque su estilo recuerda el cine argentino, el intento de equiparar *Yo quiero una mujer así* (Fig. 24) con la comedia argentina de la época representa un escollo difícil de superar, dado que hasta la actualidad no existen estudios sistemáticos sobre este tipo de comedia, pese a que ciertos cánones permiten acercar *Yo quiero una mujer así* a tal género. Lo cierto es que los historiadores del cine argentino mencionan entre esta tendencia, subgéneros como la comedia sofisticada, la comedia sentimental o la comedia porteña²⁰, lo que da una idea de la importancia que este género tenía en la producción.

19 García Riera, Emilio (1963): *El cine mexicano*. México D.F., Era y 1972: *Diccionario documental del cine mexicano*. México D.F., Era. Citado por Marroso (1997a:) 38.

20 Cf. Colmenares (2003).



Fig. 24: Yo quiero una mujer así

Continuando con Colmenares, en *Yo quiero una mujer así*, como en muchas comedias porteñas, la acción se basa en la hipocresía de los personajes, quienes muestran una descarada doble moral ya sea por mantener una falsa apariencia de prosperidad, en el caso de los personajes que pertenecen a la alta sociedad, o bien porque los personajes de extracción popular fingen o inventan estratagemas para lograr el ascenso social. Al final, se revelan las verdaderas identidades, triunfa el amor y todos obtienen beneficios económicos y sociales. Obviamente, tanto la expresión visual de un filme como este cuanto la ideología expuesta responden a creencias y valores de la pequeña burguesía.

Lo cierto es que esta comedia intenta responder, ahora sí, a un modo de representación institucionalizado por Hollywood y seguido por la industria argentina, donde los mecanismos expresivos y narrativos permiten al espectador conocer toda la información sobre los personajes, principalmente aquella que estos se ocultan entre sí.

Según la autora, para conseguir este efecto la comedia echa mano a un recurso ampliamente codificado por el MRI, el montaje alterno. Por otra parte, la comicidad del filme, sustentada en este tipo de montaje, logra que el espectador pueda contrastar las acciones y reacciones de los personajes. Al mismo tiempo es este recurso, en conjunción con situaciones que amenazan con revelar identidades, lo que refuerza gran parte del suspense, manteniendo así el interés del espectador acerca del desenlace. En *Yo quiero una mujer así* se emplea este recurso de manera sistemática, aunque sustentado en una puesta

en escena bastante desigual debido, en parte, a la diferencias de estilo en las interpretaciones de los actores argentinos y venezolanos.

Por su lado, *La balandra Isabel llegó esta tarde* es un claro ejemplo de melodrama. Como todo género, el melodrama es el resultado del reconocimiento y la necesidad de atender a la mayor cantidad de público y sus diferentes estratos para facilitar la producción industrial y su inserción en el MRI.

Así, el melodrama puede definirse “como un género que relata la lucha constante por una gratificación que se ve bloqueada en forma repetida” (Colmenares, S/F [2004]). Esos obstáculos para alcanzar la gratificación originan crisis sucesivas que suelen estar relacionadas con la constitución de la familia, a causa de separaciones y pérdidas, y con la vida afectiva de los personajes, que suelen ser víctimas del engaño, la seducción, la traición, el abandono, el chantaje, el crimen, los celos o la venganza, todo justificado por una irresistible pasión. Por supuesto, estos personajes son mostrados como víctimas del entorno y de las mismas pasiones. De esta manera, los relatos intentan generar una gran intensidad emocional que será el motor utilizado para implicar al espectador en la historia.

En el caso de *La balandra Isabel llegó esta tarde*, basada en el cuento del mismo nombre del escritor venezolano Guillermo Meneses y resumiendo el análisis de Colmenares (2003), los rasgos melodramáticos del filme no provienen del original literario. Por ejemplo, en el cuento, las referencias a la vida afectiva, familiar y laboral del protagonista son casi nulas, salvo aquéllas que se concentran en sus acciones en el puerto de La Guaira. En la película, las acciones comienzan en Pampatar (Isla de Margarita, estado Nueva Esparta), donde Segundo, el protagonista (Arturo de Córdova), vive con su esposa (Fig. 25), que le da nombre al barco –cosa que ni se insinúa en el cuento-, y con su único hijo, para luego realizar una serie de viajes a La Guaira, lugar de perdición donde se entrega a la verdadera pasión con Esperanza, una prostituta del puerto.



Fig 25: América Barrios y Arturo de Córdoba en *La balandra Isabel llegó esta tarde*

Así, de entrada, se establecen dos escenarios contradictorios: el entorno familiar, portador de valores positivos como la decencia, el amor y la pureza, y el entorno del puerto y sus burdeles que, junto con la imagen de Esperanza, se van cargando con todas las adjetivaciones negativas hasta llevar al protagonista a la perdición y la degradación. De esta manera, en el filme desaparecen casi todas las referencias a la “vida material” de los personajes y son sus motivaciones morales y sentimentales los únicos tensores del relato.

Lo importante aquí, nuevamente, es la yuxtaposición de imágenes y situaciones. Por un lado el entorno familiar; por el otro, el ámbito de la corrupción, cuya aparición viene determinada por los sucesivos viajes del protagonista.



Fig. 26: Esperanza (Virginia Luque), la imagen de la perdición en *La balandra Isabel llegó esta tarde*

La otra circunstancia por la que esta película es considerada tan representativa en la producción de Bolívar Films tiene que ver con el momento de su estreno y su posterior trayectoria. La prensa de la época celebró *La balandra Isabel* como “la primera película nacional”, la que certifica el “verdadero nacimiento del cine venezolano” (citado por Colmenares, 2003: 110) y será casi la apoteosis de nuestro cine. De ella se dice que es “el comienzo del camino triunfal del cine criollo (...) un magnífico espectáculo en el que se combinan la excelente labor de sus intérpretes con un libro de interés, gran rendimiento de un grupo de técnicos capacitados con la labor de un gran director” (*Ibíd.*).

Sin embargo, la historia ha demostrado que la valoración hecha al filme resultaba bastante excesiva, aunque sus legendarias virtudes, sustentadas por la participación de la película en el Festival de Cannes de 1951, donde se le otorgó el premio a la mejor fotografía, se han arraigado en el imaginario de las instituciones culturales venezolanas.

Lamentablemente no resulta fácil hacer un seguimiento por la cartelera y los circuitos de exhibición venezolanos al resto de los filmes de Bolívar Films. En todo caso, *El demonio es un ángel* (Fig. 28) recibió una favorable acogida por parte de la crítica, mientras que *Amanecer a la vida* pasó a ser la última producción de Bolívar Films que recibió el favor del público.



Fig. 27: Cartel promocional



Fig. 28: El demonio es un ángel

Según Colmenares (Op. cit.: 132), las primeras películas de Bolívar Films contaron “con el interés del público y la atención de la prensa. Tales actitudes, en especial la mostrada por la prensa caraqueña, parecen haber ido decayendo a medida que se disipó el aura de novedad que acompañó a los estrenos de los dos primeros largometrajes”.

Por otro lado, y para tratar de explicar parte del fracaso de este proyecto, habría que destacar nuevamente la posición de aislamiento que padecía Bolívar Films con respecto al bloque del comercio cinematográfico venezolano, cuyo dominio casi absoluto estaba en manos de empresas norteamericanas y, en un grado muy menor, por México y Argentina. Pese a ello, habría que volver a hablar de la actitud de Villegas Blanco frente a esta situación al realizar una serie de intentos, aunque fallidos, por mejorar las condiciones de comercialización del cine venezolano y sus constantes referencias a la necesidad de una ley de protección al cine nacional.

En todo caso, para 1951 se suspende definitivamente el proyecto de largometrajes de Bolívar Films, pero no por ello la empresa desaparece. Al contrario, por primera vez en la historia del cine venezolano una compañía privada deja de producir largometrajes sin ir a la quiebra. De hecho, la suspensión de la producción de largometrajes parece responder a “una decisión precisa y madura, de tipo económico, tomada a raíz del escaso rendimiento de una línea de producción” (Marrosu, Op. cit.: 38), por cuanto la

empresa seguirá adquiriendo equipos, creando nuevos proyectos y prestando servicios de propaganda y publicidad.

1.6.-Cineastas y autores

Con la suspensión de la línea de producción de los largometrajes de Bolívar Films se cierra todo un período de intentos industrialistas para el cine venezolano y se inicia uno donde los cineastas comienzan a producir sus filmes de manera independiente. En cierto sentido, se convierten en lo que suele llamarse cineastas autores puesto que pueden desempeñarse como guionistas, productores y directores de cada una de sus obras.

Así, como consecuencia de tal suspensión, se instala en Venezuela un tipo de cineasta no solo más independiente, sino dispuesto a plantearse temas sobre la base de una preocupación propia que suele extenderse hacia la sociedad, de manera que se asume el cine como una forma de expresión personal, legítima y poderosa²¹.

Por supuesto, la situación política y social por la que atraviesa Venezuela, así como el impulso adquirido por las nuevas ideas sobre arte y cine que llegan desde Europa, se convierten en factores determinantes para la aparición de estos nuevos cineastas y de estos nuevos intereses.

En el aspecto político nacional, en 1947 Rómulo Gallegos había ganado las primeras elecciones democráticas de la historia de Venezuela con el apoyo de Acción Democrática (AD). Gallegos tomará posesión del cargo en febrero de 1948, durante un acto que fue denominado como la “fiesta de la inteligencia” debido al prestigio intelectual de los concurrentes: Germán Arciniegas, Waldo Frank, Salvador Allende y Archibald Mac Leish, entre otros, formaban la lista de distinguidos visitantes.

Durante el gobierno de Gallegos avanza la sindicalización de los trabajadores; se da el ejecútese a la Ley de Educación, a la Ley sobre el

²¹ Recuérdese que ni en el caso de Bolívar Films y de otros intentos industrialistas, ni a través de los documentales institucionales, ni de la publicidad o de los largometrajes, los cineastas fueron considerados realmente como artistas o creadores, aunque así se les llamara. En apego a la verdad, siempre funcionaron como asalariados y sólo en contadas ocasiones tuvieron oportunidad de expresarse creativamente. Por lo general, eran considerados meros técnicos y su oficio frente a un guión realizado por terceras personas podría calificarse como el de transcritores del guión escrito a la imagen en movimiento. Cfr. Los diversos trabajos de Marrosu sobre este asunto.

Peculado y a la Ley de Reforma Agraria, con las cuales el presidente confirma su compromiso con la “revolución”.

Pero a pesar del supuesto espíritu revolucionario del prestigioso escritor, las conspiraciones no se paralizan y el descontento general aumenta. A grandes rasgos, pueden enumerarse los siguientes puntos como factores de importancia para la culminación de este período: el partido socialcristiano COPEI endurece su oposición y acusa al gobierno de no cumplir los compromisos de honestidad enarbolados por los dirigentes de AD; los estudiantes, politizados y organizados, critican la ineficacia gubernamental; el PCV ataca duramente al gobierno por la línea económica adoptada; los grupos económicos más fuertes y las fuerzas conservadoras se unen a la oposición temiendo los alcances y efectos de la Reforma Agraria; la firma de la Ley de Impuesto Sobre la Renta, que establece firmemente la obligación de las compañías petroleras extranjeras de dividir en partes iguales sus ganancias con el Estado venezolano y, finalmente, la reunión del presidente con un grupo de militares que pretendían condicionar el apoyo de las Fuerzas Armadas y su lealtad al gobierno nacional.

Ante una situación realmente conflictiva, el 20 de noviembre se suspenden las garantías constitucionales y el día 24, a pesar de los constantes mensajes radiofónicos de los líderes del gobierno y de la renuncia de todos los ministros para facilitar la organización de un nuevo gabinete, el teniente coronel Carlos Delgado Chalbaud (Fig. 29) impulsa el derrocamiento del presidente y Rómulo Gallegos es apresado junto con todos sus ministros.



Fig. 29: Tte. Coronel Carlos Delgado Chalbaud

El mismo día 24 se instala un régimen *de facto* eminentemente militar. Pese a que se autodenominan demócratas y afirman haber asumido el poder para asegurar la efectiva aplicación de los principios democráticos, el 4 de diciembre disuelven el Congreso, el 5 exilian a Gallegos y a su familia, el 7 cierran los concejos municipales y el Consejo Supremo Electoral y, finalmente, AD es ilegalizada. Luego, en febrero de 1950, se declara ilegal la Confederación Nacional de Trabajadores (CTV) y, en mayo, el PCV.

Paradójicamente, las promesas de un llamado a elecciones continúan, sobre todo por parte de Delgado Chalbaud, presidente de la Junta Militar de Gobierno. Sin embargo, Delgado Chalbaud es secuestrado y asesinado el 13 de noviembre de 1950 y es sustituido en la presidencia por un civil, Germán Suárez Flamerich, aunque el resto de los cargos gubernamentales serán ocupados por oficiales del ejército.

Tras múltiples escaramuzas, la “nueva” Junta de Gobierno llama a elecciones con la seguridad de lograr el triunfo bajo la representación del candidato oficial, coronel Marcos Pérez Jiménez (Fig. 31). El acto de votación se lleva a cabo el 30 de noviembre de 1952 y ya para la media noche la prensa nacional e internacional da como ganador al candidato opositor, Jóvito Villalba.



Fig. 30: Entierro de Delgado Chalbaud



Fig. 31: Marcos Pérez Jiménez

Ante esta situación, se lleva a cabo uno de los fraudes electorales más escandalosos de la era republicana en Venezuela al nombrar como presidente al ya conocido Marcos Pérez Jiménez. Con la llegada del coronel al poder se instala una nueva dictadura en Venezuela, que se mantendrá hasta 1958 con su sangrienta cuota de presos políticos, torturas y asesinatos.

Sin embargo, mientras Venezuela parecía vivir un nuevo momento de crisis tras el fracaso del intento democrático, de Europa empezaban a llegar noticias alentadoras. Al menos desde el campo del humanismo, la filosofía, el arte y el cine.

En el caso específico del cine, las ideas que van a ir penetrando en Venezuela son aquellas desarrolladas en Italia y Francia. Se trata, entonces, de las concepciones que sobre el cine se estaban gestando gracias al ejercicio de una crítica rigurosa que conduciría a una revisión y a una renovación de las teorías cinematográficas, siendo sus más importantes manifestaciones prácticas el Neorrealismo italiano y la Nueva Ola francesa, movimientos que romperán con los estereotipos de los estilos narrativos y de representación dominantes en sus países. En el campo de la crítica, las reflexiones más maduras provenían, en su mayor parte, de *Cahiers du Cinéma*.

Por supuesto, hablar de cineastas autores en el sentido que tratamos de hacerlo aquí, demuestra que este tipo de actividad siempre existió más o menos de manera emergente con realizadores como Edgar J. Anzola y Jacobo Capriles, que ya habían intentado alcanzar un logro artístico cuando decidieron producir una de las obras de Gallegos, *La trepadora*, por ejemplo. Pero la

mayoría de estos esfuerzos no pasaron de ser una apuesta por una alternativa para hacer algún tipo de trabajo cultural y, por lo general, siempre quedó la sensación de estar abriendo caminos en medio de una experiencia que, aún a finales de la década de los años 30, puede considerarse como pionera.

Serán entonces dos jóvenes venezolanos, formados en Europa, los que se convertirán en los primeros representantes de este nuevo ímpetu cinematográfico. Ellos son César Enríquez y Margot Benacerraf.

Enríquez, aunque formado en el IDHEC (París) –o tal vez por ello-, recibe las influencias del Neorrealismo italiano y, una vez instalado en Caracas, realiza *La escalinata* (1950), una de las primeras películas en América Latina que muestra el impacto de aquel movimiento en el subcontinente.

Completamente filmada en exteriores, con un mínimo presupuesto, escasísimos recursos y la participación efectiva de los habitantes de un barrio popular caraqueño, a través de una serie de analepsis o *flashbacks* el filme narra el reencuentro de tres personajes.

Pablo regresa al barrio luego de muchos años y después de haber logrado cierto ascenso social. Allí se encuentra con Delia, quien le cuenta la historia de su hermano Juan, un joven delincuente de la zona. Mientras tanto, la policía llega al mismo barrio en busca del hermano de Delia pues ha cometido un asalto del cual Pablo ha sido víctima. Se hace evidente, entonces, que es Pablo quien lo ha delatado.

Con esta historia, llena de rasgos melodramáticos, Enríquez construye

una fábula moral irregular en su conducción, a ratos ingenua, pero llena de interesantes atisbos sociales y chispazos formales, con algunas secuencias muy sólidas, y que marca -a su modo- otro hito, por tratarse de un trabajo independiente, de bajísimo presupuesto, realizado en la dirección opuesta a lo que Latinoamérica entendía en ese momento por hacer cine: "imitar" a Hollywood (Garbisu, 2005).

Por su parte, Margot Benacerraf realiza estudios de filosofía y letras en la Universidad Central de Venezuela y posteriormente se desplaza a París a estudiar en el IDHEC. A su regreso realiza un corto documental, *Reverón*²²

²² Es de hacer notar que el filme de Benacerraf se hizo con la importante colaboración de dos técnicos de reconocido prestigio internacional y que se encontraban instalados en Caracas como trabajadores de la Unidad Filmica Shell. Se trata de Boris Doroslovacki y Henry Nadler, razón por la cual en la época del estreno la autoría de *Reverón* se atribuyó al trío Nadler-Benacerraf-Doroslovacki. Cf. Marrosu (1997b).

(1952), que muestra la vida, la obra y los hábitos de trabajo del reconocido y extravagante pintor venezolano que ya había sido objeto de un brillante trabajo cinematográfico dirigido por Edgar J. Anzola en 1928.

Utilizando el apoyo de la Unidad Fílmica Shell (entidad de la que se hablará más adelante), puede notarse el trabajo del mismo equipo en el largometraje documental, *Araya* (Figs. 32, 33 y 34), firmado por Benacerraf y, hasta donde se tiene conocimiento, realizado en 1958, con el indiscutible aporte de Giuseppe Nisoli en la cámara.

Con una mirada poética, la película trata de mostrar las condiciones de vida y de trabajo de los habitantes de la península de Araya, una inmensa salina ubicada en el oriente venezolano, narrando un día en la vida de esos hombres y mujeres que viven del mar, en medio de una naturaleza hostil que supuestamente determina el carácter y las actividades de sus pobladores.



Fig. 32: Araya

Por haber recibido varios reconocimientos internacionales, entre ellos dos premios en el festival de Cannes de 1959, y debido al retraso con que fue estrenada en Venezuela, casi veinte años después de haber sido producida, *Araya* no es sólo un caso bastante atípico dentro de la cinematografía nacional y una experiencia artística sumamente peculiar en el ámbito de cualquier institución cinematográfica, sino que continúa despertando polémicas entre los círculos intelectuales y artísticos del país (...) De hecho, para muchos de los que estaban relacionados con el mundo del cine en Venezuela, *Araya* parecía ser un producto lejano, la obra de una especie de autoexiliada a la que pocas veces se le reconocieron vínculos reales con el país. Pero al mismo tiempo, en las pocas referencias internacionales que existen acerca del cine venezolano, la película de Benacerraf siempre se considera como el producto más representativo de nuestra cinematografía. En otros casos, la crítica no consideró su estreno más que como la llegada de una pieza rara a un museo para las elites o si no, se ha detenido en la extemporaneidad del filme, ya sea en el momento de su producción, cuando documentales anteriores ya habrían

superado el punto de vista de la autora, o en los ingratos efectos causados por el atraso del estreno (Azuaga, 2003a: 294-95).

Un tercer cineasta se acerca a esta nueva actitud frente al cine con el estreno de su primera película en 1959. Se trata de Román Chalbaud y su filme *Caín adolescente* (Fig. 35)²³.



Fig. 33: Araya

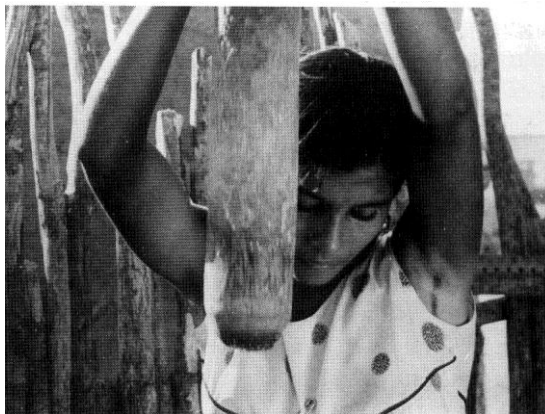


Fig. 34: Araya

El caso de Chalbaud resulta muy particular en cuanto a su sistema de producción. Si bien Enríquez y Benacerraf, con sus debidos matices, en Venezuela ostentan el título de cineastas autores, Chalbaud lleva esta figura al extremo al convertirse realmente en guionista, productor y director de un

²³ La mayor parte de las películas de Chalbaud serán comentadas ampliamente en la tercera parte de este trabajo.

filme basado, a su vez, en una obra teatral de su autoría. De esta manera, *Caín adolescente* pasa a ser “la primera realización (venezolana) respaldada por una concepción integral de autoría cinematográfica, con independencia absoluta en la producción y con un resultado digno, que sembró firmemente la posibilidad de un cambio” (Marrosu, Op. cit.: 42).



Fig. 35: *Caín Adolescente*

El accidentado rodaje de *Caín Adolescente* se inicia en 1956 y culmina en 1958, luego de que Chalbaud hubiera estado en prisión por razones políticas y tras la caída de la dictadura perezjimenista. Sin embargo, para ese momento, el cineasta nacido en 1931 tenía una reconocida experiencia como dramaturgo, director de teatro y como realizador de programas de radio y televisión. De todo esto se desprenden la notoria riqueza cultural del cineasta y la “renovación ideológica, cultural y profesional” (Marrosu, *Ibid.*) de la obra teatral y cinematográfica que desarrollará en su momento.

Aparte del trabajo de estos tres cineastas, se deben destacar otras combinaciones y formas de hacer cine. Para muchos investigadores del cine

venezolano, la más significativa de ellas es el aporte de la ya mencionada Unidad Fílmica Shell a través de sus técnicos y sus novedosos equipos.

La Unidad Fílmica Shell es un claro ejemplo de las diferencias existentes entre la política cultural de los entes estatales venezolanos y la de los poderes del neocolonialismo europeo. Así, ligada en sus inicios a las formas expresivas desarrolladas por el cineasta holandés Joris Ivens, la Unidad Fílmica Shell es fundada en Caracas en 1952 por la empresa petrolera Shell de Venezuela.

Para su instalación llegaron a Venezuela, procedente (sic) de Londres, Lionel Cole, organizador y productor general; James Gubbins, técnico de sonido; Ion Brundle, editor; Dick Raymer, editor y director; David Grey, director; Erick Chamberlain, director de fotografía y camarógrafo, y Cinthia Chamberlain, cortadora de negativos (Cisneros, 1997: 132).

En el nivel de la realización, la política de la empresa se basó en desarrollar diferentes categorías de producción. Según Cisneros, un ejemplo de estas serían: de “prestigio” para la empresa, como los documentales *Lago de Maracaibo* (Boris Woronzow, 1957), *Llano adentro* (Elia Marcelli, 1958) y *Rostros de Venezuela* (Néstor Lovera, 1964); de “información al público”: *Una industria en marcha* (Andrés B. Nemes, 1955), *Cardón, tercera etapa* (David Grey, 1957) y *El surco que abrimos* (Néstor Lovera, 1962); de “información al personal de la empresa”: *Cinerevistas*, *Juegos Atlético Shell* (Rubén Pérez, 1959), *Vida en comunidad –Las escuelas-* y *Vida en comunidad –La recreación-* (Guillermo Carrera, 1964 ambas); de “divulgación”: con una “serie de cortos sobre prácticas agrícolas del Servicio Shell para el agricultor, *Fundación Shell, Cagua*, 15 cortometrajes en 1963, 11 cortometrajes en 1964 y dos cortometrajes en 1965” (Cisneros, *Ibíd.*) y, por último, cortos de “ayuda a terceros”: *Acción en Venezuela* (Instituto Venezolano de Investigaciones Científicas – IVIC).

Utilizando estos títulos y sus categorías sólo como una muestra de un conjunto mucho mayor, puede deducirse la importancia que tuvo la Unidad tanto en el nivel cuantitativo como en el nivel cualitativo, pues fue esta una importante escuela para cineastas y técnicos, aparte de que se brindó apoyo a producciones externas de la empresa, como en el caso de las ya mencionadas *La escalinata*, con Boris Doroslovacki y Elia Marcelli en el equipo técnico;

Reverón, de Nadler-Benacerraf-Doroslovacki y en *Araya*, donde la intervención de Giuseppe Nisoli como camarógrafo jugó un papel decisivo.

Por su parte, la cuantiosa producción de la Unidad Fílmica Shell es notable hasta 1967, cuando se constituye la compañía independiente Neofilm para reemplazar a la prestigiosa Unidad Fílmica. Neofilm continuó funcionando más o menos con el mismo personal durante un par de años, pero siempre como una unidad independiente de Shell de Venezuela y como compañía productora venezolana.

Aunque la Unidad Fílmica Shell también cumplía labores institucionales y de adoctrinamiento, las palabras de Cisneros (Op. cit.: 133) no dejan de ilustrar la labor de la compañía en el ámbito cinematográfico de la nación.

Durante más de quince años la producción Shell ocupó un espacio significativo dentro del movimiento cultural venezolano con numerosos documentales –79 películas hasta el año 1964– que van a testimoniar el devenir no sólo del petróleo y sus hombres, sino también del pueblo venezolano, en un registro de carácter antropológico que evidencia hechos y formas de vivir no expresados hasta ese momento (...) El destino de la abundante producción Shell de cortometrajes, aún dispersa y en parte perdida, hace necesario señalar, una vez más, la tradicional torpeza que ha permitido la merma de nuestro patrimonio cultural.

Como pudo observarse más arriba, los rodajes y la exhibición de *La escalinata* y de *Caín adolescente* sufrieron graves tropiezos debidos, en gran parte, a la presión ejercida por el gobierno de Pérez Jiménez y sus aparatos represivos. Pero el 23 de enero de 1958, gracias a la reacción unánime de la resistencia, los partidos políticos y la sociedad civil, es derrocada la dictadura y se inicia el proceso democrático más largo de Venezuela, pese a sus crisis recientes. Ese día, el ya general Marcos Pérez Jiménez abandona secretamente el país en un avión privado rumbo a República Dominicana para morir en el exilio español sin alcanzar su ansiado regreso a Venezuela y a la vida política de su país.



Fig. 36: Junta Militar de Gobierno presidida por el contralmirante Wolfgang Larrazábal

De inmediato, se crea una Junta Militar de Gobierno presidida por el contralmirante Wolfgang Larrazábal (Fig. 36), quien promete llamar a elecciones en breve. Así, en cuatro meses se logra promulgar un Estatuto Electoral y a partir de ese momento se inicia un intenso movimiento político con el objetivo de encontrar un candidato independiente para la presidencia. Se prueban y descartan diversos nombres sin lograrse el deseado acuerdo y, debido a esto, el 31 de octubre de 1958 se reúnen los más importantes líderes políticos en la residencia de Rafael Caldera y suscriben el Pacto de Punto Fijo (Figs. 37 y 38), nombre de la casa del político anfitrión. El pacto establece el compromiso de “civilizar las relaciones partidistas, la defensa de la constitucionalidad y el derecho a gobernar de acuerdo con el resultado electoral; gobierno de unidad nacional, no hegemonía partidista y presentación de un programa mínimo común” (Fundación Polar, 1992: 256).

El pacto lo suscriben Rómulo Betancourt, Raúl Leoni y Gonzalo Barrios (AD); Jóvito Villalba, Ignacio Luis Arcaya y Manuel López Rivas (Unión Republicana Democrática, URD) y Rafael Caldera, Pedro del Corral y Lorenzo Fernández (COPEI). Con sus altibajos, el Pacto de Punto Fijo sería respetado por los gobernantes hasta finales de la década de los años 90, cuando fue destituido de la presidencia, por acuerdo del Congreso Nacional, Carlos Andrés Pérez.



Fig. 37: Rafael Caldera, Rómulo Betancourt y Jovito Villalba

Ahora bien, la caída de la dictadura tendrá un alto precio para los venezolanos. Los cálculos arrojan unos 300 muertos durante el alzamiento y los desórdenes civiles que origina la salida de Pérez Jiménez del poder, pero también son asaltadas por el pueblo las cárceles de la Seguridad Nacional –la policía del dictador-, los presos políticos son liberados y los cientos de exiliados están en su derecho de regresar al país.



Fig. 38: Rómulo Betancourt (AD); Jovito Villalba, (URD) y Rafael Caldera, (COPEI)

En medio de grandes tensiones, con varios intentos de golpes de Estado y bajo la presión de algunos militares para que vuelvan a ser declarados ilegales AD y el PCV, se preparan las elecciones y los partidos continúan movilizándose para encontrar el “candidato ideal”. Para facilitar la transición y

postularse como candidato de URD y del PCV, el contralmirante Larrazábal renuncia a la presidencia de gobierno y deja el poder en manos de un civil, el respetado profesor de derecho romano de la UCV, Edgar Sanabria.

Sanabria, el 6 de diciembre de 1958, promulga una nueva Ley de Universidades que consagra la autonomía universitaria y crea la Universidad de Oriente (UDO), uno de los sectores de Venezuela más depauperado y carente de institutos de educación superior. Al día siguiente, el 7 de diciembre, se lleva a cabo el segundo proceso electoral auténtico en la historia del siglo XX en Venezuela.

Aparte de Larrazábal (URD y PCV), los otros candidatos son Rómulo Betancourt (AD) y Rafael Caldera (COPEI). Finalmente, los resultados dan como ganador al candidato de AD, con 1.284.092 votos frente a los 903.479 que obtiene Larrazábal y los 423.262 de Caldera.



Fig. 39: Rómulo Betancourt

Con el triunfo electoral de Betancourt (Fig. 39) en 1958 y la victoria de Raúl Leoni en las siguientes votaciones de 1963, AD gana preponderancia en el ámbito político nacional, aunque en realidad la promesa política del partido de gobierno, basada en la socialdemocracia y el nacionalismo, se fue diluyendo con la práctica de un desarrollismo dependiente, mientras que la promesa de un cambio posible, fundado en el triunfo de la Revolución Cubana el 1 de enero de 1959, radicalizaba las aspiraciones del pueblo y los intelectuales.

Bajo estas condiciones, la lucha armada en el territorio venezolano permaneció vigente al menos entre 1962 y 1969²⁴. Sin embargo, o pese a ello, el régimen democrático se mantuvo estable, aunque “el doble carácter de la vida nacional, la coexistencia de la superficie institucional y conformista con la violencia, las pasiones y los proyectos subterráneos” (Marrosu, 1997b: 43) alcanzaron cuotas mucho mayores que bajo la dictadura.

Ante tal panorama resulta lógico que en el ámbito cinematográfico aumentara como nunca la producción de cortos propagandísticos y gubernamentales, “y las necesidades promocionales del régimen reavivaron incluso la producción oficial directa, principalmente a través de la Oficina Central de Información” (Marrosu, *Ibíd.*).

Inversamente proporcional resultó la producción de largometrajes, ya fueran de ficción o documentales, al menos hasta 1965. Así, la década se inicia con el estreno de *Séptimo paralelo* (Elia Marcelli, Venezuela/Italia 1960), el único largo nacional de ese año.

Luego, en 1962, el cineasta colombiano Ciro Durán produce en Venezuela el largometraje *La paga*, siguiendo la propuesta de Chalbaud en *Cain adolescente*, un trabajo colectivo de artistas y técnicos reunidos alrededor de un proyecto sumamente crítico y de claras orientaciones políticas, consiguiendo “con ingenua pureza, (una) mezcla curiosa de primitivismo artesanal y auténtico talento de vanguardia” (Marrosu, *Ibíd.*).

Para finales de este período presidencial vale la pena destacar el trabajo de Román Chalbaud con *Cuentos para mayores* (1963), la aparición de dos filmes de Clemente de la Cerda, *Isla de sal* y *El rostro oculto* (ambas de 1964) y *Entre sábado y domingo* de Daniel Oropeza (1965).

24 Sobre este asunto, ver Valsalice, 1979.

1.7.-Una extensión del autor: los cortometrajistas independientes

A la ya mencionada producción de la Unidad Fílmica Shell se van agregando nuevos tipos de realizaciones. Desde el lado institucional se puede contar con las producciones de la Oficina central de Información (OCI), la Corporación Venezolana de Guayana (CVG) y algunos intentos del Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes (INCIBA). Desde el lado de la producción independiente se cuenta con los trabajos promovidos por la UCV, el recién creado Departamento de Cine de la Universidad de Los Andes (ULA) y la realización, sumamente accidentada, del macroproyecto *Imagen de Caracas* (Jacobo Borges, Inocente Palacios, Juan Pedro Posani, 1968).

Salvo este último trabajo, espectacular y ambicioso, que mezclaba la ficción y el documental, el resto de la producción lo constituyen cortometrajes realizados por un grupo de cineastas que, pese a contar en muchos casos con el financiamiento institucional, se autodenominaban cortometrajistas independientes.

Efectivamente, estos cineastas adquieren esa denominación con todo su derecho, pues por primera vez en la historia del cortometraje venezolano pueden observarse logros expresivos y de contenido que superan los límites de la simplista visión de la realidad que solían ofrecer los poderes nacionales al menos desde 1937. Así, la aparición de estas nuevas propuestas puede situarse hacia 1967 con *La ciudad que nos ve* (Jesús Enrique Guédez) y *Pozo muerto* (Carlos Rebolledo).

Guédez inicia sus estudios de cine, luego de adquirir el grado de periodista en la UCV, en el Centro Sperimentale de Cinematografía de Roma, y para el momento de realizar *La ciudad que nos ve*, ya había dirigido dos cortos documentales por encargo, *Donde no llega el médico* y *La gastroenteritis en Caracas* (ambas de 1967).

En cuanto a *La ciudad que nos ve*, esta responde a un encargo de una institución estatal autónoma como la UCV, pero como había conseguido con los dos cortos anteriores, Guédez logra evadir el tono de investigación académica propuesto por la principal universidad venezolana para responder a una búsqueda propia y personal. Así, a través de imágenes de la ciudad captadas desde los cinturones de miseria que rodean a Caracas, el filme

(Trata de) implicar a todo espectador no-marginal en tanto que objeto de esa mirada otra y si su mensaje (...) podría ser el que resultamos todos de alguna manera culpables o cómplices al no actuar para que la situación cambie, los *cerrícolas*²⁵ no parecen hacer destinatario de la denuncia al espectador común sino al gobierno que no crea empleos y sólo los recuerda en época electoral” (Miranda, S/F [1989]: 95).

Pozo muerto, en cambio, fue producido de manera totalmente independiente por el grupo editorial El Techo de la Ballena, pero se valió de apoyos técnicos tanto de la empresa privada (Ávila Films, una empresa de José Agustín Catalá, dirigida más hacia lo cultural que hacia lo comercial) y de instituciones del Estado como la UCV y la OCI.

El filme está dedicado a Salvador de la Plaza, quien dedicó buena parte de su vida a crear conciencia de la soberanía económica nacional, y trata de ser una denuncia sobre los problemas ocasionados por la actividad petrolera de las compañías internacionales entre los campesinos y obreros de algunos pueblos del estado Zulia. Por esta razón, *Pozo muerto* se basa en los testimonios de tres pobladores de la zona –un periodista, un obrero y un pescador-, para denunciar sus difíciles condiciones de vida.

En general, la importancia de este documental se destaca porque “a pesar de ser Venezuela un país que basa su gran riqueza en la explotación petrolera, este tema ha sido tratado muy pocas veces en el cine nacional, y nunca de manera tan honesta y directa como en este filme” (Cisneros, Op. Cit.: 138).

Esta reacción de búsqueda personal y de denuncia social a la vez va a impregnar todo el período de los cortometrajistas independientes y responde, como siempre, a una situación política, económica y cultural específica que, en este caso, resulta tan convulsionada y de tal importancia para la historia reciente de Venezuela que, necesariamente, su descripción detallada ocupará un amplio espacio en las páginas siguientes para comprender las reacciones de estos cineastas y sus diversas obras.

Así, durante el gobierno de Betancourt (1958-1963) se consigue aprobar una nueva Constitución que recoge los principios de soberanía del pueblo, el sufragio directo, secreto y universal y la alternabilidad del poder a la

²⁵ Forma más o menos despectiva de referirse a los habitantes de los cerros: las zonas marginales caraqueñas.

vez que coloca al Estado intervencionista al servicio del hombre. De esta manera, los primeros puntos intentan garantizar la consolidación de la democracia, mientras que la configuración de ese Estado intervencionista terminará convirtiéndose en una actitud paternalista al considerar a los ciudadanos en una condición de perenne minoría de edad. Una situación que aún hoy padece la sociedad gracias a gobiernos e instituciones que ejercen, sobre todo, el papel de orientadores acerca de lo que es apropiado o no en relación con la conducta y las actitudes del pueblo.

Al mismo tiempo, se da un nuevo impulso a la educación de masas y la sociedad asiste a la proliferación de institutos de educación básica y media así como a la creación de universidades nacionales y gratuitas a lo largo de todo el territorio venezolano, multiplicándose el número de estudiantes y diversificándose las carreras y opciones profesionales. Por primera vez en la historia de Venezuela, los gastos en educación superan los gastos militares.

En cuanto al afán desarrollista del régimen, cabe destacar la cantidad de obras realizadas a nivel industrial en la zona de Guayana (estado Bolívar, al sureste de Venezuela), cuyo origen está en las riquezas minerales del lugar y responden claramente a la utopía modernizadora del primer gobierno accióndemocratista.

Así, en 1961 inicia su actividad la Siderúrgica del Orinoco (SIDOR), en 1962 se produce la primera “colada” de acero, en 1963 comienzan las obras para la construcción de la monumental represa de Guri y se inaugura la planta eléctrica de Macagua. En asociación con el Estado venezolano como accionista minoritario, la empresa británica Reynolds Wrap inicia la construcción de una explotadora y exportadora de aluminio al mismo tiempo que emprenden los trabajos de exploración de terrenos en los que se encontrarán importantes yacimientos de bauxita.

Por otra parte, es de hacer notar que desde comienzo de los años 50, las empresas norteamericanas Bethlehem (Iron Mines) y U.S. Steel (Orinoco Mining) explotan los gigantescos yacimientos de hierro ubicados en los cerros El Pao y La Parida hasta el año 1975. De este modo, la antigua soledad de las casi inexploradas tierras guayanesas se convierte en un emporio industrial, experimentando un enorme cambio político y demográfico, pero siempre bajo la tutela de un Estado dependiente de los intereses y la economía extranjeros.

Ahora bien, bajo esta apariencia de paz social y prosperidad económica se esconde una situación de descontento popular y político que servirá de detonante a otro período sangriento de la historia venezolana. Las estrechas relaciones ente el gobierno de Betancourt y el de Richard Nixon, primero, y luego con John Fitzgerald Kennedy, las concesiones realizadas ante las peticiones políticas y económicas de esos presidentes, así como la negativa de Betancourt de considerar dentro de su gobierno a los grupos de izquierda o la ruptura de relaciones con Cuba, generan violentas manifestaciones en las principales ciudades venezolanas que serán temporalmente sofocadas cuando el gobierno decreta la suspensión de las garantías constitucionales.

Ante esta situación, el 3 de abril de 1962 se produce el primer gran asalto guerrillero en la Venezuela del siglo XX, en el estado Falcón, al occidente del país. Como medida de seguridad, y por Decreto Presidencial, se declaran ilegales las actividades del PCV y del Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) y el propio ministro de Defensa declara ante la Cámara de Diputados que el país se encuentra casi en estado de guerra de carácter revolucionario.

En realidad, los jóvenes guerrilleros venezolanos han partido “a la montaña” creando las Unidades Tácticas de Combate que funcionan en dos estados del occidente, en el centro y en el oriente del país, tres de las zonas más deprimidas económica y culturalmente. Estas unidades realizan una serie de operaciones entre las que destacan el secuestro del futbolista argentino Alfredo Di Stéfano, por la cobertura mediática que obtuvo, y el asalto al tren de El Encanto, cerca de la ciudad de Los Teques (estado Miranda), donde son asesinados varios guardias nacionales.

Frente a tales sucesos, el gobierno crea organismos policiales altamente represivos y persecutorios. Primero con la Dirección General de Policía (Digepol), luego a través de Servicio de Inteligencia de las Fuerzas Armadas (SIFA) y finalmente con los “teatros de operaciones”, que no eran más que una violenta operación militar que llevará a cabo duros actos represivos, incluyendo crímenes y torturas. De hecho, según datos no oficiales, entre marzo y mayo de 1962 “los muertos en acciones callejeras y asaltos a los refugios sospechosos sobrepasan los 150” (Fundación Polar, 1992: 263).

Sin embargo, el movimiento guerrillero venezolano no actuaba aisladamente. Muchos artistas e intelectuales lo apoyaban. Como prueba de ello están los testimonios de muchos guerrilleros como Eduardo Liendo, Ángela Zago, Alfredo Maneiro, Teodoro Petkof o Luis Correa, cuyos nombres aún forman parte del quehacer político y cultural venezolano, o la aparición de El Techo de la Ballena, una agrupación de artistas que utiliza “como arma la palabra y busca integrar, en un sólo bloque, las diversas manifestaciones de las artes y las letras” (Fundación Polar: *Ibíd.*).

En ese intento por atacar de frente a la burguesía, artistas e intelectuales como Juan Calzadilla, Caupolicán Ovalles, Salvador Garmendia, Adriano González León y José María Crucent, organizaron eventos y exposiciones apoyando la agitación política y la insubordinación a través del mencionado grupo.

Ligado al Nadaísmo colombiano, El Techo de la Ballena (Fig. 40) buscaba invitar a la subversión a través del “humor viscoso, (con) fueros y desafueros contestatarios” (Liscano, 2002: 2). De allí que surgieran trabajos como *Homenaje a la necrofilia*, de Carlos Contramaestre, una exposición donde las obras estaban realizadas con vísceras de animales, huesos y trozos de carne en descomposición, cuya informal agresividad llevó a los medios de comunicación a criticar duramente a los miembros del grupo e, incluso, a atacar a los talleres de la UCV que editaron el catálogo.

Ante semejante reacción, un grupo de connotados intelectuales decide publicar un documento en defensa de la libertad de expresión en el diario El Nacional, fundado y presidido por Miguel Otero Silva, destacado intelectual, descendiente de la burguesía caraqueña e claramente relacionado con el PCV. EL Techo de la Ballena tendrá una vida breve, apenas ocho meses, pero se convertirá en un punto de referencia para la vida política, intelectual y artística del país.



Fig. 40: Portada de un catálogo de El Techo de la Ballena

Ahora bien, como la vida política no se detiene, en 1963 se realiza un nuevo proceso electoral en Venezuela bajo fuertes medidas de seguridad debido a las amenazas de los grupos insurrectos de tomar represalias contra los electores para garantizar la abstención. Sin embargo, las elecciones se llevan a cabo con normalidad y el 11 de marzo de 1964, al tomar posesión de su cargo, Raúl Leoni (AD) (Fig. 41) se convierte en el primer presidente constitucional que recibe el poder de manos de otro presidente elegido democráticamente.



Fig. 41: Raúl Leoni

Aunque es conocido como un presidente “bondadoso”, al tomar el poder Leoni ignora el Pacto de Punto Fijo, crea un gabinete donde sólo participan tres miembros de su partido y culmina su mandato con el apoyo de un grupo de ministros que, en su mayoría, viene de las filas independientes.

Por su parte, a la hora de combatir la lucha armada Leoni echa mano a los organismos policiales y militares, tan duros en la represión como las fuerzas utilizadas por su antecesor. En realidad, el nuevo presidente ha heredado un panorama nada alentador: un numeroso grupo de exparlamentarios de izquierda se encuentran detenidos como presos políticos en diferentes cuarteles de la nación y le toca a Leoni someterlos a juicio militar, mientras los combates contra las guerrillas rurales y urbanas se han agudizado a tal nivel que es suspendida la circulación de la revista *Venezuela Gráfica* y del diario *La Extra* por reproducir un documento acerca de la violencia ejercida por el gobierno en su lucha contra la guerrilla.

Tan cruenta es esta lucha que se reciben innumerables denuncias sobre atropellos a campesinos en las zonas de enfrentamiento mientras se desarrolla la llamada “militarización de la justicia”. Así, los guerrilleros y sospechosos son combatidos con los Teatros de Operaciones, con bombardeos y desapariciones: una figura que, hasta el momento, era inexistente en la historia de Venezuela.

Ya en 1965, la anarquía impera entre los partidos que integran los cuadros insurreccionales, que terminan debilitándose, y el presidente declara no tener objeciones para facilitar la entrada del PCV y del MIR a la vida política del país, por lo que muchos historiadores consideran el período de gobierno de Leoni como el del inicio del proceso de pacificación nacional. De hecho, en ese mismo año, el PCV decide abandonar la lucha armada para intentar participar en las elecciones presidenciales de 1968. Aún así, la lucha armada se mantendrá hasta 1969 cuando menos y seguirá generando focos de violencia durante algunos años más.

En el ámbito de la industria y la economía, el gobierno de Leoni mantendrá el afán desarrollista de Betancourt. En este sentido, impulsa una reforma tributaria que no llegará a buen término debido a una alianza opositora de grupos políticos tanto de izquierda como de derecha y a la clara intervención de las empresas petroleras. Sin embargo, logra impulsar el

desarrollo ya iniciado de la región de Guayana a través de las industrias siderúrgica e hidroeléctrica. En este sentido, consigue un importante aumento de la producción de hierro, que en 1968 llegará a los 16.000.000 de toneladas; el fortalecimiento de SIDOR, que producirá hasta 24.000.000 de bolívares en utilidades y el desarrollo agroindustrial, que logrará un crecimiento de 6,5% anual, mientras que la industria petrolera llega a sus niveles más altos de producción con una cuota de 3.600.000 barriles diarios²⁶.

Por otra parte, se incrementan los gastos destinados a la educación y se da por fin el ejecútese al proyecto para la creación del Instituto de Cultura y Bellas Artes (INCIBA), institución que venía promoviendo Miguel Otero Silva desde 1959. Así, el INCIBA surge de la fusión de la Dirección de Cultura y Bellas Artes del Ministerio de Educación y la Dirección de Cultura y Bienestar Social del Ministerio del Trabajo y en su organización inicial cuenta con una Junta Superior, una Coordinación General, una División de Investigación y Producción, una División de Divulgación Audiovisual y una División de Administración.

“Al frente del Departamento Audiovisual, Margot Benacerraf orientó sus esfuerzos a explorar las posibilidades de producción, a la búsqueda de personal idóneo y a la difusión en el extranjero de la producción nacional” (Cisneros, Op. cit.: 138). Sin embargo, el gran logro que se le atribuye a Benacerraf en este período es la creación de la Cinemateca Nacional, siempre de la mano de activistas culturales ligados a la izquierda, como Alfredo Roffé, Ambretta Marrosu o Perán Erminy, y que será inaugurada oficialmente el 5 de mayo de 1966 con una muestra del Nuevo Cine Brasileño.

También en el área cinematográfica, desde principios de la década de los años 60 muchas cosas comienzan a cambiar. La ya mencionada modernización del país, junto con la llegada de los cineastas formados en el exterior, la práctica que otros habían adquirido durante las más o menos esporádicas producciones nacionales o en la televisión venezolana, que ya llegaba a diez años de existencia y, sobre todo, un movimiento cultural que se venía gestando desde las universidades nacionales, comenzaron a generar

²⁶ Fuente: Fundación Polar (1992).

presiones a favor de una modernización de la actividad cinematográfica y el desarrollo de una cinematografía nacional.

Es por esta razón que Roffé (1997) propone como fecha de inicio del período del cine contemporáneo venezolano el año de 1966, cuando se da a conocer el primer proyecto de Ley de Cine promovido por las universidades nacionales y redactado por comunicólogos, críticos de cine y profesores universitarios de indiscutible trayectoria profesional. A esto se agrega la creación del Departamento de Cine de la Universidad de los Andes (fundado como Centro de Cine Documental de la Universidad de Los Andes), en 1969, y que aún en nuestros días permanece activo y de la ya mencionada Cinemateca Nacional.

Es importante señalar que el proyecto de Ley de Cine fue discutido por un considerable número de cineastas, críticos cinematográficos, profesores universitarios y cineclubistas, todos interesados en el cine nacional, con la finalidad de sentar unas bases modernas para su desarrollo.

Ante este panorama cultural que parecía avanzar hacia la integración y la modernidad y frente a un contexto político aún sacudido por los enfrentamientos entre el gobierno y la guerrilla, resulta natural que los cineastas venezolanos recurrieran a múltiples medios, provenientes del sector público o del privado, para tratar de mostrar sus inquietudes expresivas e ideológicas.

Así, desde el ámbito público aparecen una serie de trabajos que pasan por *Arte colonial de Venezuela* (Daniel Oropeza, 1966), *Para cruzar el Orinoco* (Carlos Camacho, 1967), patrocinados por la OCI; *Los Andes y su Universidad* (Luis Armando Roche y Miguel San Andrés, 1967), *Zhandra Rodríguez* (Alfred Brandler, 1967), *El arte cinético* (Ángel Hurtado, 1967), producidos por el INCIBA; *La gastroenteritis* y *Donde no llega el médico*, ya mencionados y realizados para el Ministerio de Sanidad; y *Carabobo* (Carlos Angola, 1967), para el Ministerio de Educación, entre otros títulos, cineastas e instituciones.

Con una actividad como la que se viene describiendo, la presencia del cortometraje adquiere más y más difusión en el ámbito cinematográfico venezolano, dando pie al desarrollo de nuevos temas y visiones personales que van desde el cine político y testimonial hasta el filme de arte o sobre arte.

Cisneros (Op. cit.: 142) afirma que “nunca como entonces el deseo de expresarse venció las mayores dificultades para dejar un valioso testimonio cultural”.

De hecho, lo señalado por la autora se reafirma con nuevos títulos y variados cineastas. *La fiesta de la virgen de la Candelaria* (Roche-San Andrés, 1966, INCIBA), que recoge con cierta ironía los eventos de esa festividad; *Le Parc arte-juego-vida* (Giancarlo Carrer, 1968, OCI), cuidadosa mirada a la obra del artista cinético; *Operación Rescate* (Javier Blanco, 1967, CVG), sobre el salvamento de los animales destinados a desaparecer tras la primera apertura de las compuertas de la represa de Guri; *Los tambores de San Juan* (Luis Armando Roche, 1968, INCIBA), una mirada crítica a la realidad social de los pueblos del litoral central venezolano; *Víctor Millán* (Luis Armando Roche, 1968, INCIBA), sobre la obra y la personalidad del pintor ingenuo de La Guaira; *Guri: futuro presente* (Carlos Camacho, 1969, OCI), que muestra la construcción de la famosa represa y *La bulla del diamante* (Luis Armando Roche y J. J. Bichier, 1969, INCIBA), una mirada a la búsqueda de la riqueza fácil en los yacimientos de diamantes de la zona sureste del país.

Esta enumeración, obviamente incompleta, permite reconocer como algunas instituciones gubernamentales permitieron la realización de una producción más o menos constante mientras que, al mismo tiempo, los cineastas burlaban el encargo institucional para emitir sus discursos personales.

En este mismo marco, pero con un espíritu mucho más democrático y revolucionario, está la significativa producción del Departamento de Cine de la ULA. En este período, vale la pena destacar películas como *Renovación* (Donald Myerston y Fernando Toro, 1968), sobre el proceso de cambio llevado a cabo en las universidades nacionales gracias a la lucha estudiantil; los cortos que Ugo Ulive realizó en 1969, entre los que se cuentan *Caracas dos o tres cosas*, grupo de “apuntes” realizados con una visión irónica y crítica para la filmación de un largometraje que nunca se realizó sobre la vida en la capital venezolana; *TO3*, crudo testimonio del guerrillero Efraín Labana Cordero acerca de las torturas que le propinaran los organismos gubernamentales en ese Teatro de Operaciones o *¡Basta!*, una cruda y dura mirada a nuestro subdesarrollo que utiliza los postulados del teatro de la crueldad para la agitación política; *TVenezuela* (Jorge Solé, 1969), sobre la dependencia de los

grandes monopolios televisivos venezolanos a manos de las empresas publicitarias norteamericanas y *La autonomía ha muerto* (Donald Myerston y Ramón Arellano, 1969), que muestra las reacciones de la masa estudiantil de la ULA ante la decisión gubernamental de eliminar la autonomía de las universidades como una medida de presión para acabar con las luchas políticas en el ámbito académico. Eran épocas de denuncia, de experimentación, de lucha, agitación y cambios y así lo reflejaban las películas en su expresión y en sus contenidos.

También dentro de la institucionalidad, se debe destacar el intento de producir un verdadero acontecimiento audiovisual que desbordó a los organismos gubernamentales por el tinte político y de renovación expresiva que lograron darle sus participantes. Se trata de *Imagen de Caracas* (1966-1968) (Figs.. 42, 43, 44 y 45), organizado para la celebración del cuatricentenario de la ciudad, bajo la dirección del muy representativo artista plástico Jacobo Borges y con un equipo técnico y artístico conformado por nombres de la talla de Mario Robles (cineasta), Juan Pedro Posani (arquitecto), Josefina Jordán (cineasta), Manuel Espinoza (artista plástico), Edmundo Vargas (artista plástico), Álvaro Boscán (artista plástico), Luis Luksic (pintor, cuentacuentos, titiritero) y Francisco Hung (artista plástico), entre otros, y todos bajo la dirección general de otro notable intelectual y vanguardista venezolano, Inocente Palacios.

Para intentar dar una idea del proyecto, vale la pena citar la descripción del propio Palacios:

La estructura del Dispositivo consta de diez y seis columnas de acero tubular de veinte y siete metros de altura cada una (...) Sobre esas columnas, y con el mismo acero tubular, se ha construido una especie de plataforma plana, tensada, que abarca la totalidad del espacio y complementa el carácter integral del Dispositivo, formando un poderoso universo de tensiones, de esfuerzos proyectados, de líneas ascendentes, dinámicas, que liberan la estructura total de los conceptos tradicionales de carga y resistencia creando (...) un espacio vibrante, en permanente transformación, dentro del cual se mueven y desplazan tanto el espectador como el dinámico total escenográfico. La imagen se transmite por medio de ocho proyectores cinematográficos de 35 mm, situados por grupos de a dos en plataformas de media altura en cada una de las torres centrales, proyectan la imagen fílmica tanto hacia el centro como hacia la periferia del Dispositivo. Cuarenta y cinco dia-proyectores, suspendidos de la estructura superior del Dispositivo, complementan el equipo para la proyección de imagen lumínica.



Fig. 42: Imagen de Caracas



Fig. 43: Imagen de Caracas

La escenografía total del espectáculo puede resumirse así:

1º) *Las Pantallas*.- Estas pantallas son elementos volumétricos, formados por cubos (...) que se integran y desintegran los unos con los otros, de acuerdo con los requerimientos del espectáculo.

2º) *Los Cubos*.- De la estructura superior del Dispositivo, penden cuarenta y una formas geométricas, algunos de ellos (*sic*) de más de treinta metros cuadrados de superficie lateral. Estos cubos se desplazan en forma vertical, descendente y ascendente, bien para situarse en el espacio formando grandes estructuras sobre las cuales se multiplican y descomponen las imágenes proyectadas por los diaproyectores, o bien para posarse en el suelo para la formación simbólica de bloques de ciudad sobre los cuales también se proyectan diapositivas y entre los cuales circula libremente el público.

3º) *Las Plataformas de desplazamiento*.- Para una mayor integración del público al espectáculo, en el espacio libre situado entre las pantallas y las partes laterales del Dispositivo, sobre estructuras también de acero tubular, se han colocado plataformas de madera que cubren centenares de metros lineales. Sobre estas plataformas, ascendentes, planas, descendentes, elevándose algunas de ellas hasta ocho metros de altura, circula el público libremente. Desde ellas puede dominarse la totalidad del Dispositivo.

4º) *La Luz*.- Poderosos reflectores instalados en las torres centrales, en la plataforma superior y distribuidos por todo el Dispositivo, garantizan los efectos lumínicos programados, contribuyendo a guiar al espectador hacia el núcleo de la actividad central. También, por medio de la luz dirigida, se crean efectos visuales de particular valor plástico.

5º) *El Espacio*.- El tratamiento del espacio, del espacio total y de los espacios complementarios, constituye uno de los aportes fundamentales de **Imagen de Caracas** a la solución de los problemas de la creación artística del presente.

6º) *Otros Elementos Visuales y Audio-Visuales*.- Son elementos plásticos de gran valor artístico, objetos cinéticos en permanente movimiento, contruidos con materiales reflectantes, dinamizados por la luz y el color; volúmenes virtuales en otros casos sobre los cuales se proyecta la luz y la imagen; o simples conjuntos gráficos y fotográficos, ubicados en forma orgánica con la finalidad de dignificar determinados aspectos de nuestra vida cultural.

La música y el sonido tienen alto significado dentro del total audiovisual que constituye el espectáculo **Imagen de Caracas**. La música, escrita y programada para el espectáculo, se transmite a manera de bóveda sonora por medio de una red cuadrículada de cuarenta y seis altoparlantes distribuidos racionalmente en la estructura superior del Dispositivo (...) Y cada uno de los ocho proyectores fílmicos, por medio de un doble equipo de sonido, transmite efectos sonoros – voces, ruidos, música, según los casos- complementarios de las secuencias históricas proyectadas (*Imagen de Caracas*, S/F [1967], citado por Cisneros 1997) .

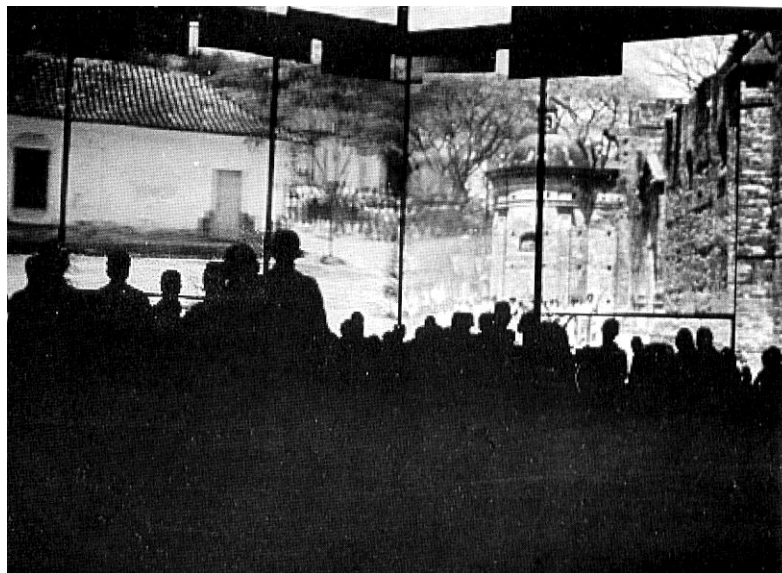


Fig. 44: Imagen de Caracas

El espectáculo y su enorme dispositivo fueron presentados al público por primera vez el 29 de agosto de 1968, pero dos meses después fue clausurado definitivamente sin explicación alguna por parte de las autoridades. En septiembre, los artistas y trabajadores de *Imagen de Caracas* fueron

desalojados de su lugar de trabajo por las fuerzas policiales. Como la sociedad venezolana estaba en puertas de una nueva elección presidencial, círculos, comisiones e individuos ligados a las artes y la cultura, se dirigieron a las autoridades, organismos competentes y, en especial, giraron telegramas a los aspirantes a presidente en busca de apoyo.

Ninguno de los candidatos presidenciales (...) se dignó a responder (...) o a interesarse por lo que estaba sucediendo. En el Concejo Municipal, sólo la voz de Héctor Strédel se elevó en defensa de los artistas y contra el atropello. La fuerza policial, sin embargo, arrastró a los trabajadores y artistas (...) les destruyó sus carpas de vigilancia frente al que había sido su lugar de trabajo y procedió al arresto de los que estaban allí de guardia. Todo por orden del Gobernador de Caracas, acérrimo enemigo del espectáculo (Capriles, 1968: 26).

Finalmente, el espectáculo *Imagen de Caracas* fue clausurado, el Dispositivo desmantelado, parte de los equipos de proyección fueron adquiridos por el Ateneo de Caracas y, de los miles de pies de película impresionados (200.000 pies en total), muchos desaparecieron mientras que el resto fue recuperado por el Instituto Autónomo Biblioteca Nacional para una clasificación que aún hoy no se ha concluido.

De resto, y sin dejar de lado las producciones de la UCV, la ULA y el evento que pudo ser *Imagen de Caracas*, habría que destacar algunos trabajos realmente independientes. Es decir, producidos sin apoyo oficial y con recursos bien de la empresa privada o bien del propio cineasta y sus colaboradores. Fueron, eso sí, intentos esporádicos, eclécticos y, en muchas ocasiones, poco logrados.



Fig. 45: *Imagen de Caracas*

En algunos casos la tendencia es hacia el cortometraje documental y allí se ubica la nueva obra de Guédez, *La universidad vota en contra* (en colaboración con Nelson Arrietti, 1968) (Fig. 46), en donde se registra la actividad universitaria durante un proceso electoral para elección de los representantes estudiantiles y *Los niños callan* (1969), sobre la dramática situación de la infancia recluida en el Hospital de Niños de Caracas.

Entre las iniciativas más interesantes de la época está la desarrollada por Alfredo Anzola desde el movimiento de Renovación Universitaria, iniciado en 1968. Anzola realizará *Cómo la desesperación toma el poder* y *Santa Teresa*. Este último filme sobre la ocupación de la iglesia de Santa Teresa, en el centro de Caracas, por un grupo de jóvenes de la izquierda cristiana. Desde la ficción, surge el nombre de Alfredo Lugo, quien en 1969 mostrará dos cortos realizados durante su estancia como estudiante de cine en Postdam (Alemania): *Diálogo* y *La muerte del tío*.

Pero de entre todos estos nombres, tal vez sea la aparición del Grupo Cine Urgente el más significativo. Tras el cierre de *Imagen de Caracas* varios de sus participantes vuelven a reunirse y, luego de considerar los postulados del llamado Tercer Cine, se proponen realizar un “cine hecho no sólo por militantes, sino también por los participantes en la acción (...) para convertirse en una *acción cultural revolucionaria*”²⁷.



Fig. 46: La universidad vota en contra

²⁷ Declaraciones de Jacobo Borges en una entrevista concedida a la revista Cine al día, n. 14. Noviembre 1971.

Este trabajo de cine militante se hacía de manera colectiva durante manifestaciones callejeras, en barrios, fábricas y universidades. De este modo, el grupo lograba producir gran cantidad de material cinematográfico, por lo general inacabado, pero siempre utilizado. Es el caso, por ejemplo, de *La película de los barrios* (1968), realizada en zonas marginales y donde se utilizó todo el material filmado para proyectarlo en las mismas zonas.

Pero un nuevo cambio político marcará, sin lugar a dudas, la trayectoria de estos cineastas independientes. En 1968 se realizan nuevas elecciones presidenciales en Venezuela y, por primera vez en estos diez años de democracia, resulta vencedor un candidato que no pertenece al partido de gobierno. Se trata de Rafael Caldera (COPEI) (Fig. 47), a quien le tocará ejercer su mandato con una oposición mayoritaria en el Congreso y un apoyo muy fragmentado, pues gran parte de los diputados que lo siguieron durante la campaña no habían sido elegidos desde las planchas de COPEI. Ante tal situación, Caldera y su partido socialcristiano deciden gobernar solos, convirtiéndose en el primer gobierno monopartidista de la democracia venezolana. Así, si alguna intención innovadora pudo tener este gobierno, se vería obstaculizada por la debilidad del propio Ejecutivo.



Fig. 47: Rafael Caldera

En general, la gestión de Caldera se centrará en el desarrollo económico, el intento de modernizar la política del país y la asistencia social. Por ello, la política interior durante su gobierno se dirige a fomentar recursos para la educación y la salud, pero sobre todo intenta crear una nueva política de pacificación. Con tal fin, el presidente encuentra una vía para contener la oposición armada al legalizar definitivamente al PCV y crear el Comité de Pacificación, dirigido por el Cardenal José Humberto Quintero e integrado tanto por miembros de la sociedad civil como por antiguos miembros de la subversión.

En cuestión de semanas, los más conocidos líderes de la lucha armada se integran a la vida ciudadana, aunque algunos brotes de violencia urbana y rural persistirán hasta los primeros años de la década de los setenta. Por último, uno de los golpes definitivos de este proyecto de pacificación será el allanamiento de la UCV, el 31 de octubre de 1970, pues supuestamente las residencias estudiantiles eran utilizadas para ocultar armas y como “conchas” (escondites) para los subversivos. Esta acción dará inicio al más costoso y prolongado conflicto universitario del país en el siglo XX y la principal casa de estudios de Venezuela permanecerá cerrada por más de un año. Con todo y esto, el presidente Caldera pasará a la historia con el título, utilizado no sin sorna e ironía, de “el Gran Pacificador”.

En cuanto a las relaciones internacionales, ocurren hechos importantes como la nacionalización del gas y la Ley de Reversión Petrolera, ambas en 1971. Por otra parte, el aumento de los impuestos a las compañías que explotaban los yacimientos y la fijación unilateral de los precios del petróleo traerán como consecuencia, en 1973, la abrupta elevación de los precios del barril de 2 a 14 dólares, hecho que pondrá en crisis a muchos países del otro lado del Atlántico pero que incidirá positivamente en el rumbo económico de Venezuela. También en ese año el país ingresa al Pacto Andino, en busca de la unidad económica y política de los países que forman esa franja, y se inicia la llamada Conquista del Sur, con la finalidad de ocupar la parte del territorio nacional más despoblada y donde se ubica gran parte de los problemas limítrofes que enfrenta Venezuela con la Guayana Esequiba.

En el plano cultural, el escritor colombiano Gabriel García Márquez gana el prestigioso Premio Internacional de Literatura Rómulo Gallegos por su

novela *Cien años de soledad* y, en un gesto insólito para la oficialidad, dona el premio de 25.000 dólares al Movimiento al Socialismo (MAS), partido político fundado por Teodoro Petkoff y otros ex miembros de la guerrilla, para ser utilizados en la campaña electoral de 1973.

Es esta la época del *boom* de la literatura latinoamericana. En Venezuela ya se han publicado narraciones de la categoría de *País portátil* (Adriano González León, 1968), *Marzo anterior* (José Balza, 1968) y *La mala vida* (Salvador Garmendia, 1969). En 1970 verán la luz dos notables eventos literarios: *Cuando quiero llorar no lloro*, de Miguel Otero Silva y *Rajatabla*, de Luis Britto García.

En el ámbito teatral se estrena en el Ateneo de Caracas *Tu país está feliz*, escrita por Antonio Miranda y puesta en escena por Carlos Giménez, que se convertirá en el símbolo de la rebeldía juvenil y del Poder Joven, entre otras cosas por incluir escenas de desnudos, hasta entonces inusuales en el teatro venezolano, que escandalizaron a los conservadores y entusiasmaron a los más progresistas.

Transcurren también los años de la Renovación Universitaria, iniciada en 1969 gracias a la presión ejercida por los movimientos estudiantiles y que pondría en cuestión tanto los conceptos educativos de la época cuanto la estructura de gobierno de las universidades públicas y privadas.

Por supuesto, en un contexto tan cambiante, con la lucha armada casi desmantelada, un próspero ambiente económico que no lograba disminuir las diferencias sociales existentes en el país y una ebullición cultural pocas veces vista en América Latina, los cineastas independientes siguen intentando nuevas formas de expresión.

En este sentido, Jesús Enrique Guédez continúa su trayectoria de lucha y denuncia social con *Pueblo de lata* (1972), donde un grupo de desempleados de una zona industrial venezolana junto con sus familiares ocupan tierras y construyen casas con los desechos de las fábricas cercanas; Alfredo Anzola hace lo propio con *La papa* (1970), sobre los mecanismos de distribución que impiden a los campesinos controlar la producción del tubérculo y, luego, con *La fiesta de San Juan* (1971), cortometraje realizado

“con motivo del sesquicentenario de la Batalla de Carabobo²⁸, filmando el acto y las notables personalidades presentes con el único comentario sonoro de la canción de Joan Manuel Serrat <<La fiesta>>, según un recurso muy utilizado por el cine latinoamericano de la época” (Cisneros, Op. cit.: 143).

Dentro de la vanguardia artística que se ha comentado anteriormente pueden citarse los trabajos de Alfredo Lugo, *El insólito asalto al Royal City Bank* (1971), una visión surrealista de las aspiraciones de un taxista alienado que sueña con hacerse rico, y *Siete notas*, del grupo Semilla, formado por jóvenes estudiantes de la Universidad Católica Andrés Bello (UCAB).

Por su parte, el grupo Cine Urgente continúa su labor dentro del cine militante con *Sí podemos* (Josefina Jordán, 1972), que toma su título del lema utilizado por el MAS en todas sus campañas electorales y con *María de la Cruz, una mujer venezolana* (Josefina Jordán y Franca Donda, 1973), de claros tintes feministas.

Sin embargo, la producción de largometrajes será mucho menos prolífica. En todo caso, vale la pena destacar *Los días duros* (Julio César Mármol, 1970), *Sin fin* (Clemente de la Cerda, 1971) y *Maracaibo Petroleum Company* (Daniel Oropeza, 1974) que seguían y demostraban los valores de la propuesta de Chalbaud en *Caín adolescente*.

Como puede observarse, los años que van de 1966 a 1975 se caracterizan por la difícil situación política imperante y la efervescencia social y cultural, llena de búsquedas y contradicciones en todos los ámbitos. Contradicciones y búsquedas que se reflejarán en la actividad de los cineastas de la época y que vale la pena tratar de sintetizar.

De esta manera, y tomando en consideración las características de las obras y su forma de producción, debe descartarse la existencia de un cine venezolano que intenta alejarse del MRI, del espectáculo comercial y del cine publicitario. A grandes rasgos, y siguiendo la tipología propuesta por Marrosu (1988) se pueden reconocer varios tipos de producciones:

1.- *Encargos institucionales cumplidos*: es decir, aquellas realizaciones que cumplen con exactitud los objetivos señalados por la institución estatal. Se trata de cortometrajes realizados por cineastas que, a la

28 La Batalla de Carabobo sella el fin de la Guerra de Independencia con el triunfo de los patriotas venezolanos ante el ejército realista español y se llevó a cabo un 24 de junio de 1821, día de San Juan.

vez, han presentado producciones independientes gracias a los trabajos realizados para la producción oficial. Por ejemplo, Luis Armando Roche y sus películas producidas por el INCIBA.

2.- *Encargos institucionales aprovechados para el mensaje independiente*: aquellos casos en los cuales el cineasta cumple con ciertos objetivos de interés para la institución a la vez que desarrolla otros, alejados u opuestos a los intereses de los poderes, como en el caso de Guédez o, en un máximo extremo, *Imagen de Caracas*.

3.- *Producción institucional gerenciada libremente*: se cuenta aquí, casi de manera exclusiva, la producción desarrollada por el Departamento de Cine de la ULA, donde los cineastas, empleados de la institución, “logran el apoyo de un proyecto orientado de manera nueva, en el cual se privilegia decididamente la exploración de la realidad nacional, el planteamiento político de la liberación latinoamericana y eventualmente la expresión personal dentro de la misma orientación” (Marrosu, Op. cit.: 40).

4.—*Producción independiente*: que podría bifurcarse en dos tendencias claramente definidas. Aquella en la cual el productor, ya sea un cineasta, un grupo o una organización, asume el costo total de los recursos necesarios, como en el caso de Cine Urgente, o aquella en la que se utiliza, abierta o encubiertamente, el apoyo de alguna organización del Estado, como en el caso de *Pozo muerto*.

Frente a esta tipología, lo que queda al descubierto es la capacidad de muchos cineastas del período para poner los intereses de un ente estatal al servicio de los auténticos valores culturales y nacionales, desarrollando tipos de cine tan diversos que van desde el cine de protesta hasta el de investigación sociocultural, pasando por el cine político y el cine directo. Fueron cineastas que trabajaron dentro de una corriente antimercantil y antisistema que aún hoy resultan de suma importancia para evaluar el proceso del cine venezolano.

Por otro lado, se observa la variedad de formas que puede presentar una misma orientación ideológica, artística o expresiva, a la vez que niegan con rotundidad aquella búsqueda de “fórmulas” en la cual se desgastaron los proyectos de cine comercial de décadas anteriores.

1.8.-Tiempos de integración

En diciembre de 1973 el pueblo venezolano ejerce el voto secreto, directo y universal por cuarta vez en su historia democrática. Con un país aparentemente pacificado y con el barril de petróleo a un precio nunca antes alcanzado, llega a la presidencia Carlos Andrés Pérez (Fig. 48), un hombre cuya personalidad, unida a las bondades económicas del momento, determinará definitivamente el porvenir de la nación y, en gran medida, la forma de pensar de las masas al menos hasta casi entrado el siglo XXI.

Pérez toma el poder en 1974 tras una victoria aplastante. A las elecciones se presentaron trece candidatos, incluido Pérez, y solamente él consiguió 2.122.427 votos, mientras que entre los otros doce candidatos apenas suman 1.598.929 votos.



Fig. 48: Carlos Andrés Pérez

En su discurso de toma de posesión, Pérez promete que “el futuro será luminoso” y, entre otras medidas, anuncia desarrollar la agricultura, aumentar sueldos y salarios, impulsar la pequeña y mediana industria y utilizar el petróleo como herramienta estratégica de negociación para crear las condiciones del desarrollo económico de América Latina.

Por si fuera poco, simultáneamente con la llegada de Pérez al poder y debido a los altos precios del barril de petróleo, los países que en esa época eran considerados desarrollados comienzan a padecer un grave desabastecimiento de productos provenientes del petróleo, produciéndose una “crisis energética” que de nuevo incide en el alza de los precios. La tendencia alcista se mantiene al menos por un año, generando un crecimiento imprevisto y rápido de los ingresos fiscales. Paradójicamente, el presidente anuncia que se administrará esa abundancia con “criterios de escasez”, pero el presupuesto nacional debe ser modificado de 14.585.000.000 a 42.519.000.000 de bolívares mientras que el gobierno toma medidas para controlar la inflación restringiendo la liquidez.

Así, en 1977 se congelan los precios de los servicios básicos, se liberan las importaciones de alimentos, se reorientan los créditos hipotecarios y se elimina el financiamiento de las tarjetas de crédito. Mientras, los ingresos fiscales petroleros crecen día a día, aumenta el presupuesto nacional, pero también aumentan los gastos internos y la deuda externa sube de 1.200.000.000 de dólares en 1973 a 11.000.000.000 en 1978. Lo cierto es que los dólares provenientes del norte hacen surgir la fantasía de la Gran Venezuela y en el exterior no deja de comentarse la insólita prosperidad de la Venezuela Saudita: una forma de referirse al país que no por irónica deja de ser realista pues, gracias a los petrodólares, en Venezuela convive una minoría altamente privilegiada, que ostenta el poder del dinero producido por las multinacionales, con una inmensa mayoría que sobrevive en la más depauperada de las situaciones.

Pero aunque los precios del petróleo suelen ser fluctuantes, los recursos monetarios con los cuales cuenta la nación parecen inagotables, lo que permite a Venezuela situarse en un puesto destacado dentro del Nuevo Orden Económico Internacional.

Estas circunstancias hicieron posible “invertir” en cultura y esto da lugar a la aparición y consolidación de ciertos liderazgos personales y partidistas, pero también a una nueva y mayor profesionalización de quienes participaban en los diversos sectores culturales.

Así, se crean el Consejo Nacional de la Cultura (CONAC), en 1975, para sustituir al INCIBA a través de un proyecto impulsado por Miguel Otero

Silva y Juan Liscano; se inicia el trascendente trabajo editorial de la Biblioteca Ayacucho; se funda el Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos (CELARG), que otorga el Premio Internacional de Novela que lleva el nombre del escritor, y se le da un nuevo carácter institucional al Instituto Autónomo Biblioteca Nacional (IABN) así como a la Galería de Arte Nacional, el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas (MACC) y el Sistema Nacional de Orquestas Juveniles de Venezuela.

Por su parte, la experiencia de la pacificación recibirá, según palabras de Marrosu (1996) su “historización estético-emotiva” a través de la literatura y, en especial, con la publicación de las novelas *País portátil*, de Adriano González León y *Cuando quiero llorar no lloro*, de Miguel Otero Silva.

Precisamente la versión cinematográfica de *Cuando quiero llorar no lloro* (Mauricio Walerstein, Venezuela-México, 1973) (Fig. 49) quedará como un hito para el surgimiento del cine venezolano de nuestro tiempo. Según la propia Marrosu, es probable que el prestigio literario de la obra original, unido al estilo industrial de producción que aportaban los coproductores mexicanos del filme y la presencia temática de la guerrilla como parte del argumento, colaboraran con el hecho de convertir la película en un éxito de taquilla sin precedentes en la historia del cine venezolano. Pero en todo caso, este acontecimiento cultural es el que lleva a Roffé y otros estudiosos a considerar que la primera fase del cine venezolano contemporáneo finaliza hacia 1973, para dar paso a una nueva etapa de mayor organización política y actuaciones más coherentes que inciden en un poderoso arranque de la producción cinematográfica hacia 1975.

Cuando quiero llorar no lloro, que sin duda es el primer gran éxito de taquilla del cine venezolano, cuenta la historia de tres personajes nacidos el mismo día y bautizados con el mismo nombre: Victorino. Uno de ellos es marginal, el otro pertenece a la clase media y el tercero es hijo de una familia burguesa caraqueña. El marginal vivirá una carrera delictiva llena de violencia y muertes; el joven clase media, estudiante universitario, terminará alistándose en la lucha armada que Venezuela acaba de superar y el burgués llevará una vida de disipación e improductividad que lo lleva a la decadencia física y moral. Finalmente, los tres mueren el mismo día. Uno a manos de la policía

durante un atraco, otro acribillado por el ejército en un allanamiento a una célula guerrillera y el burgués a causa de un acto de traición ejecutado por un miembro de su misma clase social.



Fig. 49: Cartel promocional

Pese al maniqueísmo que se desprende de esta descripción, el filme consigue mostrar de manera más o menos convincente ciertas situaciones y actitudes propias de la época. En especial, en lo que respecta a las clases marginales y media, acercándose a un retrato bastante realista cuando intenta recrear escenas como la del prostíbulo que visita el Victorino marginal aún siendo virgen o la vida en clandestinidad de los jóvenes guerrilleros.

Además, pese a un estilo de representación probadamente exitoso que estaba garantizado por la presencia los productores mexicanos y su industria, el filme tiene un final poco común, con imágenes que no pertenecen al universo diegético creado por la película.

La novela de Otero Silva presenta, como prólogo y a modo de ironía, unos versículos del Evangelio. La película de Walerstein utiliza como epílogo las imágenes reales de un certamen del concurso Miss Venezuela en el que un

grupo de jóvenes revolucionarios irrumpieron para causar algunos daños menores en el teatro y llenar el escenario con pintas como “un evento rico para un país pobre”. Esta intervención final hace que el filme, y por ende su autor, tomen partido por un tipo de lucha que se consideraba superado y muy poco cercano a todo aquello que, en aquel momento, podía tomarse como institucionalizado.

Lo cierto es que tal fue la aceptación de crítica y público, y por tanto el éxito de taquilla obtenido por el filme, que muy pronto el mismo equipo se aboca a la producción de *La quema de Judas* (Román Chalbaud, 1974). Basada una obra de teatro del mismo cineasta, la película toca el tema de la guerrilla al igual que *Cuando quiero llorar no lloro* y, como este filme, también se convirtió en un éxito notable.

Poco después llegan a las pantallas venezolanas otros dos intentos dignos de ser mencionados por su calidad y por la recepción de la que también disfrutaron: el documental *Juan Vicente Gómez y su época*, (Manuel Pedro, 1975) y *Soy un delincuente* (Clemente de la Cerda, 1976) (Fig. 50), curiosa representación de la marginalidad caraqueña, que evita a toda costa cualquier justificación melodramática acerca de la delincuencia juvenil, renuncia a la utilización de actores profesionales entre sus protagonistas y tan conscientemente irregular en la construcción de sus imágenes y de su historia que rompe con muchos de los cánones y esquemas del cine más institucionalizado.

Aunque no en todos los casos, es de hacer notar que muchos de los cineastas de este período estaban estrechamente vinculados a las élites intelectuales o al mundo del empresariado cinematográfico comercial, por lo que podían lanzarse hacia el ámbito de los largometrajes, no ya como lo hiciera el proyecto industrial de Bolívar Films, sino con una concepción que “conjugaba criterios de excelencia profesional, complacencia con los niveles internacionales y televisivos del gusto, aspiraciones artísticas y una certera comprensión de la temática nacional que pudiera emocionar a la población consumidora” (Marrosu, 1988: 43).

Esto es cierto en casos más o menos convencionales, como ocurre con *La quema de Judas* y, hasta cierto punto, con *Cuando quiero llorar no lloro*, que utilizaban técnicos mexicanos de experiencia, actores de reconocida

trayectoria en el teatro y la televisión venezolanos, y recreaban un período tan desgarrador como el de la guerrilla. Pero *Soy un delincuente*, Juan Vicente Gómez y su época o filmes posteriores como *País portátil* (Iván Feo y Antonio Llerandi, 1978), que también habla de la guerrilla, respondían en un grado mucho menor a estas exigencias.

En todo caso, este llamado “boom” del cine venezolano asombró a muchos y llamó la atención de los gobernantes, quienes preocupados por calmar las tensiones políticas y sociales de la época, poco tiempo dedicaban a elaborar políticas culturales reales, de manera que las existentes funcionaban de un modo más tácito que explícito. Además, el alza de los precios del petróleo (de 2 a 14 dólares en sólo un año) permitió que desde el gobierno comenzaran a llegar partes mínimas de la renta a sectores hasta entonces tan poco favorecidos como la cultura y, en particular, el cine.

Así, gracias al interés que el público empezaba a mostrar por la cinematografía nacional, entre 1972 y 1974 el Ministerio de Fomento emite algunos instrumentos legales que favorecen el cine hecho en Venezuela. Al mismo tiempo, durante las Jornadas de Cine Nacional, se crean en 1974 una serie de gremios relacionados con la actividad cinematográfica como la Asociación Nacional de Autores Cinematográficos (ANAC), que agrupará a los realizadores nacionales; la Asociación Venezolana de Críticos Cinematográficos (AVCC), con las mismas aspiraciones pero en relación con los profesionales de la crítica y la Federación Venezolana de Centros de Cultura Cinematográfica (FEVEC), que reúne los intereses de cineclubistas, promotores y difusores del cine.



Fig. 50: Cartel y fotograma de *Soy un delincuente*

Todo esto da lugar a que, por primera vez en la historia de la cinematografía venezolana, el Estado financie la producción de cine al erogar 5.000.000 de bolívares para créditos de producción. Esta decisión se concreta en 1975 a través del Ministerio de Fomento y la Corporación para la Pequeña y Mediana Industria (Corpoindustria) con dinero administrado y manejado por la Corporación Venezolana de Turismo (Corpoturismo), lo que da una ligera idea del modo como era considerado el cine por el gobierno venezolano.

Con el monto total se financia la realización de nueve largometrajes, de los cuales se estrenaron ocho: *Sagrado y obscuro* (Román Chalbaud, 1975) narra la venganza de un ex guerrillero contra el responsable del asesinato de sus compañeros de brigada; *Compañero Augusto* (Enver Córdido, 1976), de nuevo sobre el tema de la guerrilla y la integración de sus líderes a la vida civil;

Los muertos sí salen (Alfredo Lugo, 1976), acerca de la violencia política e ideológica que ejercen los mecanismos represivos del Estado sobre el ciudadano común; *Fiebre* (Juan Santana, Alfredo J. Anzola y Fernando Toro, 1976), basada en la novela de Otero Silva, muestra la lucha opositora de los venezolanos al régimen de Juan Vicente Gómez; *Canción mansa para un pueblo bravo* (Giancarlo Carrer, 1976) (Fig. 51), ilustra el proceso de corrupción estructural sufrido por un joven campesino que emigra a la capital; *300.000 héroes o el por qué de un guardia* (María de Lourdes Carbonell, 1976/1995), fallido intento de denunciar la situación de la infancia abandonada en el país; *La invasión* (Julio César Mármol, 1978), comedia negra sobre la intervención extranjera en Venezuela y la ya mencionada *Soy un delincuente*.



Fig. 51: *Canción mansa para un pueblo bravo*

Con todo y esto, aún continúa la figura del cineasta productor que no cuenta o que no logra tener acceso a la financiación estatal pero logra producir sus obras de manera independiente, como en el caso de *Juan Vicente Gómez y su época* y de *Maracaibo Petroleum Company* (Daniel Oropeza, 1974), al mismo tiempo que comienza a aparecer la figura de la coproducción en filmes como *Fin de semana al desnudo* (Mariano Ozores, Venezuela-España, 1974), *No es nada mamá, sólo un juego* (José María Forqué, Venezuela-España, 1974) o *Los hombres sólo piensan en eso* (Enrique Cahen Salaberry, Venezuela-Argentina, 1976), todas de dudosa calidad frente a intentos de mucha mayor dignidad como *El cine soy yo* (Luis Armando Roche, Venezuela-Francia, 1975), *Muerte al amanecer* (Francisco José Lombardi, Venezuela-Perú, 1977)

o *El mar del tiempo perdido* (Solveig Hoogsteijn, Venezuela-Alemania, 1978).

Sin embargo, los mecanismos establecidos para la asignación de los créditos para el cine nacional resultaban ineficientes y confusos, lo que llevó a los cineastas a reunirse nuevamente con la intención de encontrar otras salidas. Una de ellas fue presentar de nuevo ante el Congreso Nacional, en 1979, el Proyecto de Ley de Cine, basado en el elaborado en 1967, “notablemente reducido y presentado como ‘ley de los gremios’” (Marrosu, 1996: 206). Ante esta situación un tanto conflictiva, Carlos Andrés Pérez lanzará dos decretos de protección al cine nacional, necesarios pero también polémicos, pues muchas de las medidas aprobadas durante este período mostraban una fuerte inclinación a favorecer los intereses de ciertos oligopolios que tendían a dominar la actividad cinematográfica nacional. Finalmente, a través de la promulgación de un decreto nacional, Pérez creará el Fondo de Fomento al Cine Nacional que se constituiría por medio de los aportes de los productores, los distribuidores y los exhibidores.

Como puede observarse, los cineastas de este período por un lado siguen involucrándose en la vida política y cultural del país mientras que, por primera vez, se sumergen en verdaderas luchas gremiales al mismo tiempo que pueden disfrutar del apoyo del Estado para la realización de sus cortos y largometrajes.

En este sentido, es importante recordar que en períodos anteriores los cineastas habían podido gozar de los favores del Estado, pero siempre a cambio de prebendas y de acuerdos al estilo del clientelismo o la beneficencia. Ahora, las condiciones de producción permitían retomar las ya conocidas modalidades del “cine de autor” y de los cineastas independientes gracias a la aparición de la figura más sistematizada del autor-productor, “ahora explicitada, enarbolada y convertida en programa” (Marrosu, 1988: 42).

De este modo, los cineastas fundaban empresas, asumían obligaciones financieras, gestionaban créditos y garantías y controlaban gastos. Así, surge un tipo de organización más cercano al estilo empresarial, semiindustrial y comercial. De hecho, ante la carencia de una verdadera política cultural a lo largo de todo el siglo XX y a la inestabilidad de las estructuras del Estado, siempre libradas a los cambios partidistas y de los

gobernantes, el único argumento que podía atraer el capital hacia el cine mientras se aseguraba el beneplácito gubernamental era el de la ganancia económica. “El objetivo comercial, en consecuencia, se planteaba a los cineastas con la misma fuerza que su deseo de expresión, y coincidía, aunque ambiguamente, con su aspiración a comunicar” (Marrosu, Op. cit.: 43).

El cuadro es sin duda complejo. Sobre todo si se considera que los cineastas, una vez más, dejan de lado las discusiones sobre la Ley de Cine y optan por apoyar la creación del llamado Fondo de Fomento al Cine Nacional, de capital mixto, con el fin de asegurar “la permanencia y regularidad de un mecanismo crediticio a disposición de la producción cinematográfica” (Marrosu, Op. cit.: 44).

Pero también gracias a esta compleja situación, las expresiones de los cineastas venezolanos fueron bastante heterogéneas. Así, el auge del largometraje de ficción absorberá las energías de quienes ya se habían probado en ese campo, como ocurre en el caso de Chalbaud, quien aparte de *La quema de Judas y Sagrado y obsceno*, en este período realizará *El pez que fuma* (1977), *Carmen la que contaba 16 años* (1978), y *El rebaño de los ángeles* (1979); Clemente de la Cerda, con *Reincidente (Soy un delincuente parte II)* (1977) y *Compañero de viaje* (Venezuela-España, 1980). En *Reincidente* se narran las últimas fechorías del personaje creado para la primera parte así como su muerte durante un ambicioso asalto a un banco. *Compañero de viaje* recrea un ficticio movimiento revolucionario en un pueblo de los Andes venezolanos, cuyo líder debe aliarse con los caudillos a los que adversa para mantenerse en el poder.

Otros dos nombres deben agregarse a esta lista. Por un lado, Julio César Mármo1, con *La bomba* (1975), una comedia de tintes políticos que narra las extravagantes peripecias de los habitantes de un pueblo andino que encuentran una bomba atómica tras un accidente de aviación y las acciones de los políticos venezolanos y americanos por recuperar el arma y *La invasión* (1978), en el mismo tono del título anterior, que mezcla humor negro, los equívocos políticos y el absurdo, y donde el verdadero protagonista es un brazo rescatado del interior de un tiburón. Por otro lado, Daniel Oropeza realiza *El Cabito* (1978), fallida ficcionalización, con algunos tintes melodramáticos, de

un supuesto atentado contra el presidente Cipriano Castro, apodado “el Cabito” por la población venezolana.

Ese proceso de búsqueda y experimentación se extiende a algunos cortometrajistas y documentalistas que pasarán al largometraje de ficción. Es el caso de Alfredo Lugo con *Los tracaleros* (1977), que retoma el tema de la violencia política e ideológica a través de la persecución a tres delincuentes, testigos del crimen de un millonario industrial, por parte de una extraña organización de hombres vestidos de negro y *El reconcomio* (1979), que utiliza la imagen de Joselo, un conocido cómico venezolano, para contar la historia de un empleado clase media, absolutamente alienado por la publicidad comercial, que planea asesinar a su esposa para cobrar el seguro y comprarse un auto nuevo.

También provenientes del cortometraje, Carlos Rebolledo, Giancarlo Carrer, Juan Santana, Alfredo Anzola y Armando Roche se acercan al largometraje de ficción o documental. Rebolledo con el documental *Venezuela tres tiempos: fragmentos del anti-desarrollo* (1974) y *(Alias) El rey del joropo*, (1978), mezcla de documental y ficción sobre las andanzas de Alfredo Alvarado, famoso bailarín y delincuente de los años 50; Carrer con *Canción mansa para un pueblo bravo* y *En Venezuela es la cosa* (1978), amarillista largometraje documental sobre la exótica y disoluta vida de los venezolanos, que trata de aprovechar una veta ya explotada por el cine europeo y norteamericano de bajo presupuesto, escudada en la pretendida exploración de la vida de pueblos asiáticos y africanos para llenar la pantalla de violencia, sangre y sexo.

Otro largometraje documental es *Santana*, firmado por Juan Santana con la participación en la dirección de seis cineastas más, un ambicioso registro de la gira del músico Carlos Santana por varios países de América Latina.

De resto, habría que citar a Alfredo J. Anzola con *Se solicita muchacha de buena presencia y motorizado con moto propia* (1977) simpática comedia, realizada con un bajísimo presupuesto, que cuenta las picardías del mensajero de una mueblería para estafar a su patrón cuando descubre que este está ligado al narcotráfico, y Luis Armando Roche, con *El cine soy yo* (Venezuela-Francia, 1975/1977), poética recreación de una *road movie* en un

vistoso camión utilizado por los protagonistas para llevar el cine de pueblo en pueblo.

También aparecerán otros largometrajes de cineastas noveles o de cineastas formados o provenientes de otros países, como el caso de *Cuando quiero llorar no lloro* y su director, Mauricio Walerstein, quien después realizaría *Crónica de un subversivo latinoamericano* (1975) y *La empresa perdona un momento de locura* (1978) (fig. 52), tal vez la película venezolana que trata con mayor destreza los problemas laborales de la clase obrera.



Fig. 52: La empresa perdona un momento de locura

Otros filmes de este período que deben mencionarse son *El enterrador de cuentos* (Víctor Cuchí, 1978), un notable intento de llevar al cine el realismo mágico latinoamericano; *Juan Topocho* (César Bolívar, 1979), tragicomedia costumbrista sobre las peripecias de un campesino en la capital, y *País portátil*, ambiciosa adaptación de la novela de Adriano González León, donde a través de constantes analepsis se reconstruyen cien años de la historia de Venezuela, desde la Guerra de Federación a mediados del siglo XIX hasta la lucha armada de los años sesenta, mediante la saga de los Barazarte, una familia ligada a la lucha política por generaciones.

De nuevo en el campo del documental, vale la pena destacar la producción de numerosos filmes de diversa importancia, aunque en muchos casos estos son asumidos por los propios cineastas como obras de transición hacia el largometraje de ficción. Algunos ejemplos de esto serían los trabajos de Alfredo J. Anzola, Manuel de Pedro, Jesús Enrique Guédez quien en 1977 realizará *Panamá*, en coproducción con Francia, para volver al largometraje con una ficción en 1984, Joaquín Cortés, Carlos Oteyza y Solveig Hoogsteijn con *Puerto Colombia* (1975) para pasar a la ficción al realizar *El mar del*

tiempo perdido, entre otros. Lo cierto es que, en gran medida, los documentalistas parecen dar por terminada su tarea de intervención político-crítica justo con los filmes de este período para pasar a formar parte, en mayor o menor medida, del grupo de los “cineastas integracionistas” (Marrosu, Op cit: 43).

Acerca de esta denominación, “sólo aparentemente maliciosa” como aclara la autora, cabe decir que los matices varían según la actitud mantenida por muchos de los cineastas que se acercaron al largometraje, y en particular al largometraje de ficción.

Si bien es cierto que un notable número de ellos intentaron insertarse en una supuesta corriente que parecía asegurar el favor del público, a través de mecanismos con cierta eficacia comprobada y heredados del MRI, otros, por el contrario, experimentaron con nuevas formas narrativas, intentaron expresiones personales a través de la técnica cinematográfica y se acercaron a temas que aún despertaban la suspicacia de las autoridades y de algunos grupos de la pequeña burguesía venezolana.

En el primer caso, entre los filmes ya comentados se puede rastrear ese intento de “integrarse” a un modo de representación institucionalizado a través de películas como *La quema de Judas*, *Sagrado y obsceno* o *Canción mansa para un pueblo bravo*. Pero *Los tracaleros*, *La bomba* o *País portátil* se alejan notablemente de cualquier esquema establecido. *Los tracaleros* y *La bomba*, cada una en su estilo, recurren al absurdo y la exageración para crear un efecto de distanciamiento que, en el caso del primer título, adquiere un tono casi brechtiano.

El caso de *País portátil* es, quizás, el más peculiar. Puede que sea uno de los proyectos más ambiciosos producido por cineastas venezolanos y, en este sentido, no esconde su filiación con el cine espectáculo, pero al mismo tiempo se aleja de este estilo en su narración y en ciertos usos de la cámara o de los diálogos. Ya se habló de su construcción narrativa, basada en constantes analepsis cuyo orden sólo responde a los pensamientos del protagonista, pero hay otros ejemplos.

El filme se inicia con un largo monólogo del anciano general León Perfecto Barazarte –casi cinco minutos- con la cámara fija durante

prácticamente toda la emisión del texto hasta sus palabras finales, que son tomadas en un estricto picado. En la escena final, tal vez uno de los desenlaces más desconcertantes y dramáticos de la cinematografía venezolana, se reúnen los integrantes de la familia, hombres y mujeres, todos fantasmas del pasado, para participar en un último asalto guerrillero en pleno siglo XX. Un final que, además, no está presente en el original literario.

También habría que hacerle justicia a las primeras películas de Mauricio Walerstein. Su formación como cineasta mexicano y el modo como utiliza los recursos cinematográficos son los propios del más puro espectáculo cinematográfico, totalmente apegado al MRI. Pero *Cuando quiero llorar no lloro*, *Crónica de un subversivo latinoamericano* (1975) y *La empresa perdona un momento de locura* exhiben un claro compromiso político y social. En el primer caso con la lucha revolucionaria que se ha mantenido viva en casi todo el continente para esa época; en *Crónica de un subversivo latinoamericano*, con su discurso opositor al gobierno norteamericano y contra la guerra de Vietnam y en *La empresa perdona un momento de locura*, con las luchas laborales de los obreros venezolanos. En definitiva, estas primeras obras de Walerstein demuestran que un notorio apego al MRI no significa, tal como afirma Burch, una necesaria descalificación de sus productos.

Tras semejante eclosión del cine nacional en las pantallas, y luego de la recepción que el público ofreciera a los filmes, se toman nuevas medidas de protección y financiamiento.

Sin embargo, hacia 1979, con la llegada al poder de Luis Herrera Campíns (COPEI) (Fig. 53) a la presidencia de la República y a pesar de la notable producción de largometrajes venezolanos, el sector cinematográfico sigue descontento con el modo como se manejan los créditos y los financiamientos. Para su fortuna, el gobierno de Herrera Campíns también disfruta, en un primer momento, de prosperidad. Así, iniciándose su gestión, se celebra el Foro sobre la Industria Cinematográfica, donde participaron masivamente todos los representantes de la actividad cinematográfica en el país, desde los realizadores y distribuidores hasta los críticos de cine.



Fig. 53: Luis Herrera Campíns

Allí se llegó, cuando menos, a tres acuerdos importantes: la futura creación del Fondo de Fomento Cinematográfico (Foncine), el establecimiento de un incentivo base a repartir entre todos los cortometrajes exhibidos cada año y por último, en lo que puede considerarse un auténtico pacto de caballeros, se decidió “no definir en términos numéricos (...) el aporte económico del sector privado (distribuidores y exhibidores) al Fondo, y condicionarlo a la autorización gubernamental a subir los precios de las entradas” (Marrosu, 1987: 263).

En función de estos acuerdos básicos se hizo posible la creación de Foncine en octubre de 1981, así como la promulgación de las nuevas normas de comercialización. Con este nuevo panorama, parece finalizar otro período de la política cinematográfica venezolana y, con él, una primera etapa de evolución entre los cineastas contemporáneos.

Por todo lo descrito anteriormente, el período que va desde 1973 hasta 1980 puede estudiarse como un cambio radical en las condiciones de producción del cine venezolano así como de los objetivos mismos del cine nacional, adecuándose a la aspiración de conquistar el público masivo sin necesidad de imitar, por lo general, los modelos de producción dominantes, lo que permitió a los cineastas mantenerse bajo la imagen del autor-productor, mucho más prestigiosa e independiente.

1.9.- Un Fondo cultural y un Fondo industrial

En su discurso de toma de posesión, Carlos Andrés Pérez había anunciado un futuro luminoso para Venezuela, país para el que se abría “la era de la democracia económica y social (...) para que la riqueza de la nación se extienda a todas las capas sociales” (Fundación Polar, Op. cit.: 278). En 1979, cinco años después, Luis Herrera Campíns, a la hora de asumir su cargo como nuevo presidente de Venezuela, afirma que está recibiendo un país hipotecado, producto de los empréstitos contratados por la administración anterior, y anuncia la crisis que se avecina.

Las líneas de su programa de gobierno se enmarcan en la tendencia del Estado promotor. Es decir, se centrarán en estimular la iniciativa privada para evitar el estatismo económico, tratando de corregir los desajustes del mercado desde el mismo Estado.

Sin embargo, poco tiempo después el gobierno, con apoyo del sector comercial, decide liberar los precios de casi todos los artículos considerados de primera necesidad para la población venezolana. Por supuesto, el resto de la sociedad rechaza tales medidas. Tan es así que las protestas no sólo provienen de la Confederación de Trabajadores de Venezuela (CTV) y del principal partido de oposición (AD), sino desde el propio partido de gobierno que exige un aumento general de sueldos y salarios. El Congreso cede a esta petición y mediante ley se aprueba el aumento en noviembre de 1979. Pero esta ley impide el logro de uno de los principales objetivos del gobierno: reducir el gasto público que, durante la administración de Pérez, había alcanzado montos casi incalculables.

De cualquier manera, el gobierno socialcristiano disfruta de unos precios del petróleo relativamente altos al menos hasta 1982. De hecho, en 1981 los ingresos provenientes de la principal industria venezolana alcanzan los 19.094.000.000 de dólares, lo que aún reincidirá de manera positiva en el mundo de la cultura.

En el caso particular del cine, las primeras medidas tienen que ver con la decisión del gobierno de apoyar la iniciativa privada, que incluye a los

cineastas, quienes se ven favorecidos por la política de financiamiento que adoptará el Estado. La realización de esta promesa se llevará a cabo, al menos en un principio, a través de la creación de Foncine y sus estatutos, contenidos en el acta constitutiva que se firmará el 19 de octubre de 1981.

Gracias a los estatutos originales, la creación de Foncine pasará a la historia de Venezuela como una de las experiencias más novedosas, en América Latina y en gran parte del mundo, de apertura democrática para la toma de decisiones y para la descentralización: objetivos que comenzarían a dominar las políticas estatales venezolanas hacia finales de la década de los años 80 y los primeros años de la década de los 90. De hecho, su estatuto original fue el resultado de numerosas discusiones públicas donde participaron todos los sectores que en el país estaban relacionados con el cine.

La Asamblea General del Fondo estaba constituida por 10 representantes del Sector Público, 8 representantes del Sector Privado (5 patronales y 3 culturales) y 1 representante del Sector Laboral. El Presidente era elegido por el Ministerio de Fomento de una terna presentada por la Asamblea; el resto de los directores era elegido por la Asamblea con el voto de las 3/4 partes de sus miembros, es decir, de 15 de los 19 miembros de la Asamblea. Pero lo importante era que las decisiones básicas del Fondo, la asignación de los créditos y los subsidios, eran tomadas a nivel de Comisiones. Las decisiones de las Comisiones eran vinculantes para el Directorio; el Directorio estaba limitado a ejecutar las decisiones tomadas por las Comisiones y no podía modificarlas. Y en las Comisiones el Sector Público estaba en minoría: 6 votos sobre 13 en la Comisión de Créditos, 3 votos sobre 9 en la Comisión de Incentivos. Por otra parte, las Comisiones eran formadas con representantes designados por las instituciones correspondientes y sólo duraban un año en sus funciones. De ahí la reducida probabilidad de que se formaran mafias, roscas, cogollos, en fin, la posibilidad real de que las Comisiones funcionaran de manera realmente democrática, al ser libremente representativas de todas las organizaciones del sector (Asociación Civil Cine al Día, 1993: 2).

Las funciones que debía cumplir el Fondo pueden esquematizarse, a grandes rasgos, en dos modalidades relacionadas con el apoyo financiero a las actividades cinematográficas del país. Por una parte, se otorgarían créditos que resultaban, en teoría, recuperables para Foncine; por la otra, se asignaban incentivos que no implicaban ningún tipo de recuperación económica por parte de Foncine.

Con respecto al primer renglón -el relacionado con los créditos e incentivos para largometrajes y cortometrajes- debe destacarse el hecho de que, en todas sus posibilidades, tanto los créditos y los subsidios como los premios a

la calidad, el criterio predominante era el de “la alta jerarquía artística y el gran interés cultural” (Roffé: *Ibíd*).²⁹. Esto demuestra, entonces, la tendencia democrático-culturalista que predominaba en la estructura original del Fondo de Fomento Cinematográfico.

De esta manera, en unas ocasiones utilizando el apoyo de Foncine, en otras la figura del autor-productor o, si no, por medio de coproducciones o gracias a la colaboración de instituciones como la ULA, durante los primeros cinco años de existencia del Fondo, se produce o se estrena un total de 55 largometrajes, más una cantidad igualmente significativa de cortos.

En el caso de los largometrajes, el promedio es de unas 11 películas por año, lo que sólo es comparable a las 16 estrenadas en 1975, cuando por primera vez el Estado venezolano, a través del convenio entre Corpoturismo y Corpoindustria, financió la producción de un grupo de filmes venezolanos.

Aparte de esto, otra una prueba de que las políticas de Foncine estaban dando resultados positivos es la calidad presente en un número representativo de las producciones. Unas con más logros que otras, muchas de las películas de este período reflejan la preocupación de los cineastas por los sucesos del presente o del pasado cercano que afectaban la vida nacional en ese momento, a la vez que dan muestra de los esfuerzos expresivos y de contenido que apuntaban hacia la búsqueda de un estilo o de una expresión personales.

Es así como en un primer grupo se encuentran películas que, en mayor o menor grado, intentan reflejar o denunciar realidades nacionales importantes. Es el caso de filmes como *La boda* (Thaelman Urgelles, 1982), que contó con la colaboración en la producción del partido Causa R, fundado por el ex comandante guerrillero Alfredo Maneiro, y del Sindicato Único de Trabajadores de la Industria Siderúrgica (SUTISS). A lo largo del filme, Urgelles intenta acercarse a la problemática real del país desde el presente, pero hurgando en las causas que tienen su origen, cuando menos, en la dictadura perezjimenista. Sin embargo, su análisis de la situación, algo limitado, no hizo de *La boda* un detonante a nivel de discusión política.

29 A grandes rasgos y esquematizando demasiado, puede decirse que el “interés cultural” se fundaba en asuntos como la exploración de la identidad nacional; el estudio de la historia venezolana; la versiones de obras literarias y teatrales de reconocido interés, así como otros acercamientos a las artes; filmes educativos, de divulgación o de entretenimiento familiar; propuestas artísticas no tradicionales o filmes con cualquier tipo de contenido de importancia para la formación crítica del espectador acerca del cine y otros asuntos relacionados con la realidad nacional o internacional. Debe agregarse que estos criterios no eran excesivamente rígidos y cada comisión podía aplicarlos según puntos de vista que debían estar claramente argumentados.

En este sentido, dos de los filmes de la época que alcanzan un mayor grado de elaboración tal vez sean *La hora del tigre* (Alfredo Lugo, 1985) y *Pequeña revancha* (Olegario Barrera, 1985/1986). La primera, apartándose del naturalismo y profundamente ligada al realismo crítico, logra mostrar un tipo de proletariado que, involuntariamente, se incorpora a la lucha por una utopía más o menos personal, pero que padece con rudeza la violencia de los órganos de represión del Estado.



Fig. 54: Pequeña revancha

Por su parte, *Pequeña revancha* (Fig. 54 y 55), adopta la apariencia del cine infantil, se basa en la sencilla anécdota del cuento *La composición*, de Antonio Skármeta, y consigue narrar la participación autónoma de unos niños en la lucha contra la dictadura militar de un imaginario país latinoamericano.



Fig. 55: Pequeña revancha

Otros filmes que, de una u otra manera, intentan acercarse a la realidad nacional serían los que tratan sobre la corrupción de los poderes públicos y las instituciones, entre los que se cuentan *Cangrejo* (Román Chalbaud, 1982), *Cangrejo II* (Román Chalbaud, 1984) y *Los criminales* (Clemente de la Cerda, 1982); aquellos que tratan de retratar la vida rural venezolana y, con ella, los procesos de emigración a la ciudad, el abandono gubernamental y las consecuencias del desarrollismo descontrolado, como por ejemplo *Caballo salvaje* (Joaquín Cortés, 1983), *Tiznao...* (Dominique Cassuto de Bonet y Salvador Bonet, 1983) y *Diles que no me maten* (Freddy Siso, 1985); también un filme que trata de mostrar los abusos cometidos por las empresas privadas contra sus empleados y clientes como *Agua que no has de beber* (Clemente de la Cerda, 1984) y aquellos que intentan evaluar nuestra época desde las dictaduras o las luchas guerrilleras, como son los casos de *La casa de agua* (Jacobo Penzo, 1984) y *Retén de Catia* (Clemente de la Cerda, 1984), respectivamente.

En esa búsqueda de un público que acuda a las salas para ver cine nacional, pero sin abandonar otras búsquedas, se pueden nombrar algunos intentos de hacer cine cercano al intimismo o con ciertas dosis de erotismo refinado, no siempre completamente logrados. En este grupo se encuentran, entre otras, *La muchacha de las bragas de oro* (Vicente Aranda, Venezuela-

España, 1981), lamentable intento de refinar la estética del destape español con un supuesto toque de psicologismo, *Eva, Julia y Perla* (Mauricio Walerstein, Venezuela-España, 1982), fallida exploración de la feminidad a través de tres generaciones; *La máxima felicidad* (Mauricio Walerstein, 1983), basada en la obra teatral del dramaturgo venezolano Isaac Chocrón, que propone la sustitución de la pareja clásica por un trío; *Macho y hembra* (Mauricio Walerstein, 1985), más o menos con el mismo tema, pero más audaz a la hora de hacer explícitas las escenas eróticas y con la pretensión de hacer un retrato de toda una generación de luchadores venezolanos y *Oriana* (Fina Torres, Venezuela-Francia, 1985), un suceso de público pues, como ocurriera en su momento con *Araya*, la película de Torres recibió algunos reconocimientos en el Festival de Cannes.

Más o menos dentro de este estilo cercano a lo intimista, pero utilizando la figura de un artista como personaje central y su figura como tema del filme estarían *Profesión vivir* (Carlos Rebolledo, 1985), que muestra las evocaciones de un cineasta en plena crisis creativa a la manera de *8 1/2* (Federico Fellini, 1963), salvando las insalvables distancias, claro está, y *Ratón en ferretería* (Chalbaud, 1985).

Por su parte, los géneros narrativos más tradicionales harían su aparición en la cartelera de cine venezolano a través de la comedia y el policial. En el primer caso, tal vez los únicos filmes a destacar sean *Domingo de resurrección* (César Bolívar, 1982), ingeniosa comedia que agrega al típico caso del muerto sin sepultar algunos rasgos costumbristas, y *Adiós Miami* (Antonio Llerandi, 1983), que ironiza sobre la lamentable actitud de la clase media venezolana a la hora de intentar mantener su estatus y su poder adquisitivo en una sociedad que se va hundiendo en la crisis económica.

En cuanto al policial, un evento digno de mencionar es *Homicido culposo* (César Bolívar, 1984). Basado en un suceso verdadero, el filme narra la muerte accidental de un talentoso actor venezolano, durante una representación teatral, a manos de su compañera de escena cuando esta debía disparar contra él al final de la obra. Bolívar recreó esta situación utilizando para el elenco del filme a los actores del grupo teatral que se vieron involucrados en el suceso, transformando el hecho ficcionalizado en una venganza pasional entre homosexuales. El filme consiguió tal éxito que ocupó

el puesto número uno en las recaudaciones de taquilla del año 1984. También dentro de este género estarían las dos producciones de Chalbaud, igualmente basadas en hechos reales, *Cangrejo* y *Cangrejo II* y el siguiente filme de Bolívar, *Más allá del silencio* (1985), que esta vez sí partía de una situación ficticia.

El cine para niños y jóvenes cuenta con una película tan significativa como *Pequeña revancha*, pero de resto los resultados no han pasado de intentos poco logrados de adaptar al lenguaje cinematográfico historias más o menos conocidas, como *Panchito Mandefuá* (Silvia Manrique, 1985), basada en el cuento del escritor venezolano José Rafael Pocaterra; de imitar esquemas narrativos al estilo de las producciones de Disney, *Operación chocolate* (José Alcalde Garayoa, 1984), y películas que tratan de aprovechar el éxito de grupos musicales que, en su momento, llegaron a ser casi una multinacional como es el caso de *Menudo* (Alfredo J. Anzola, 1982), de agrupaciones nacionales, como *Canta Chamo (Siempre te amaré)* (Rafael Baledón, Venezuela-México, 1983) o la popularidad de alguna actriz de telenovelas y la exuberancia del Amazonas venezolano como *Ya Koo* (Franco Rubartelli, 1985).

Por último, aunque no menos importante, estaría la aparición de algunos largometrajes documentales que, en mayor o menor grado, causaron su efecto en el panorama nacional de la época. En este sentido, el más notable es *Ledezma, el caso Mamera*. Realizado por Luis Correa durante el año 1981, el filme fue censurado antes de su estreno y el cineasta encarcelado por realizar “apología al delito”, razón por la cual la película no fue estrenada sino en 1984. Como en otras ocasiones, *Ledezma* partía de otro hecho tomado de la página de sucesos:

Argenis Ledezma, un agente de la policía metropolitana, ha sido encarcelado por asesinar a tres jóvenes, quienes presuntamente mantenían relaciones íntimas con su esposa. El propio Ledezma, y diversas personalidades en estrecha colaboración con los acontecimientos relatan las circunstancias del delito. El filme narra la corrupción policial que causó la censura del documental y el encarcelamiento de su realizador (Cinemateca Nacional de Venezuela, 2000: 46)

Otros documentales de ese mismo período, pero que no lograron una repercusión mediática como la de *Ledezma*, fueron *Las nuevas voces* (Román Chamorro, 1985/1986), sobre las primeras elecciones realizadas en Nicaragua

tras el triunfo de la revolución sandinista, adopta un estilo directo como el de los documentalistas de los años 60, *Rock venezolano* (Luis Lara Gilberto, 1985) y *Un solo pueblo* (Manuel de Pedro, 1985).

Dentro del ámbito de los cortometrajes los múltiples estilos, expresiones y contenidos adoptados dificultan hacer un comentario más o menos global. En todo caso vale la pena destacar los nombres de algunos realizadores y sus obras.

En el documental destaca Carlos Azpúrua, quien aún hoy ejerce como tal pese a haber dirigido tres largometrajes de ficción. En 1978 presenta su primer corto documental, *Yo hablo a Caracas*, donde mostraba a un cacique de la etnia maquiritare, hablando directamente a cámara para emitir sus opiniones acerca de los artículos de la Constitución Nacional que sancionan la igualdad de todos los venezolanos y de la llegada desde Estados Unidos del grupo misionero Nuevas Tribus, con su decisión de transformar la cultura y la conducta de los indígenas suramericanos.

En el período estudiado también realiza *El barrio cuenta su historia* (1982), donde entrevista a un grupo de habitantes de las zonas marginales de Caracas que deben abandonar sus improvisadas viviendas a causa de los daños sufridos por estas durante la época de lluvia en la ciudad, y *Caño Manamo*, dura denuncia sobre la masacre ecológica y genocida favorecida por el Estado venezolano en el delta del Orinoco al realizarse una monumental obra de canalización en la zona con el fin apoyar los intereses de las multinacionales petroleras.

Caño Mnamo es, sin duda, un logrado experimento. Por un lado utiliza las imágenes producidas para la promoción de la obra por la Corporación Venezolana de Guayana, con soberbias imágenes de la maquinaria, música triunfal y un grandilocuente discurso sobre el progreso. A estos fragmentos del documental institucional se yuxtaponen los testimonios de geógrafos, periodistas, antropólogos, indígenas, campesinos y pescadores del delta del Orinoco que denuncian las consecuencias de estas obras: el impacto ambiental, las muertes de los indígenas por desnutrición al desaparecer especies de la flora y la fauna que constituían su dieta básica y la baja en la producción agrícola y pesquera. Todo esto acompañado por cantos funerarios de la etnia warao. Finalmente, y como si de un policial se tratara, se revelan los

verdaderos orígenes de la canalización: facilitar el paso de los buques petroleros por este nuevo canal que ahorra días de navegación, una operación que causa grandes beneficios a los intereses de dos empresas norteamericanas: la Iron Mines y la Orinoco Mining Company.



Fig. 56: Yo hablo a Caracas

Por su parte, el ya mencionado Manuel de Pedro sigue su carrera como documentalista. Tras el éxito de *Juan Vicente Gómez y su época* (Fig. 57) y de *Iniciación de un shamán* (1980, en colaboración con Raúl Held), realiza varios cortos. El más destacado será *Los presos hacen teatro* (1981), rodado durante la celebración del Festival de Teatro Penitenciario de Caracas, con cámara en mano o planos fijos casi exclusivamente debido a la precariedad del ambiente en el que se desarrolla la acción, y donde se muestra a un grupo de presidiarios que son liberados durante unas horas para representar obras teatrales. A lo largo del filme, ellos expresan sus pensamientos, deseos y su visión del mundo sin ninguna intervención aparente por parte del realizador.

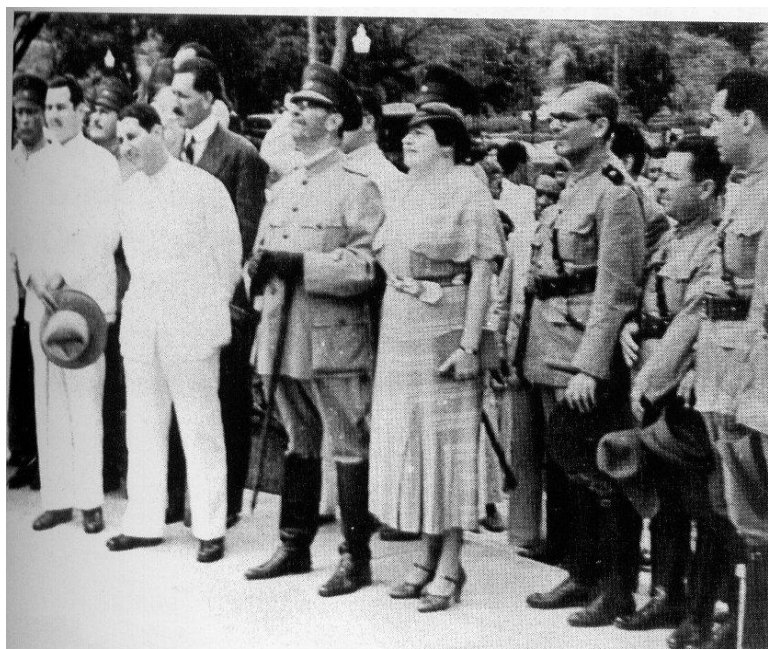


Fig. 57: Juan Vicente Gómez y su época

En 1982, Oscar Lucien presenta su primer trabajo cinematográfico, *Retrato de un poeta desnudo*, indagación intimista acerca de la personalidad y las actividades profesionales de Luis Luksic, poeta, pintor, titiritero y actor para niños, que muestra su personalísima relación consigo mismo y con el mundo exterior. Luego, Lucien presentará *Memorias* (1983), sobre la vida y el trabajo de la población negra del oriente venezolano y *X Vocación*, que a través de entrevistas a estudiantes universitarios y jóvenes recién graduados intenta profundizar en la desorientación de los que serán los profesionales del mañana y la dificultad de ejercer un trabajo digno en el caso de los egresados.

Otro caso interesante es el del Grupo Feminista Miércoles (integrado por Josefina Acevedo, Cristina Aragona, Muxi Banchs, Carmen Luisa Cisneros, Franca Donda, Katina Fantini, María Pilar García, Miriam González, Ambretta Marrosu, Tamara Marrosu, Cathy Racowsky y Cristina Sponcel) cuya actividad central no era el cine, pero alrededor del cual giraban muchas de sus discusiones y reflexiones.

Este grupo realizará *Yo, tú, Ismaelina* (1981), una reconstrucción, a través de entrevistas a vecinas y familiares, de las circunstancias que rodearon la muerte de Ismaelina durante su parto número veinticuatro. Al final, las realizadoras del filme logran que las entrevistadas “terminen hablando de sí

mismas, que cuenten sus historias y expongan sus concepciones acerca de la pareja, la familia, los hijos y sobre una forma de vivir que, de manera consciente o inconsciente, está signada por el hecho de ser mujeres. O más claramente, mujeres pobres” (Azuaga, 2003b: 370).

Otros títulos significativos que pueden ilustrar el desarrollo del cortometraje en Venezuela serían *Habla Domitila* (Andrés Agustí, 1981), *8 en torno al súper 8* (Liliane Blaser, 1981), *Algunos cantantes, algunas canciones* (Freddy Siso, 1981), *La Pastora resiste* (Jacobo Penzo, 1981), *Mayami nuestro* (Carlos Oteiza, 1981), *Dos ciudades* (Jacobo Penzo, 1982), *Trans* (Manuel Herrero y Mateo Manaure, hijo, 1982), *Cleto Rojas, pintor campesino* (John Dickinson, 1983), *Don Luis Zambrano* (Andrés Agustí, 1983), *El embrujo* (John Petrizzelli, 1983), *La Guajira* (Calogero Salvo, 1983), *Luis del Valle Hurtado, el diablo de Cumaná* (John Dickinson, 1983), *El derecho a la palabra (Radio Haití y el exilio caraqueño)* (Arnold Antonin, 1984) y *Sinceramente Víctor Piñero* (Roberto Siso, 1984).

En el ámbito del cortometraje de ficción, las realizaciones también son cuantitativamente importantes. A grandes rasgos, y como una simple enumeración, se pueden citar *La casa de Pandora* (Ana Cristina Henríquez, 1981), *Lluvia* (Rodolfo Restifo, 1982), *Teresa* (Alidha Ávila, 1982), *Sopa de pollo de mamá* (Carlos Castillo, 1982), *El patio se está hundiendo* (Oscar Garbisu, 1982), *La isla* (Carlos Oteiza, 1983), *Félix o ¿sabe usted cuánto gana un cajero?* (Luis Alberto Lamata, 1984), *Viernes 15* (Milton Crespo, 1984), *Borderline* (Leonardo Henríquez, 1985) y *Primer canto* (Roque Zambrano, 1985), entre muchos otros.

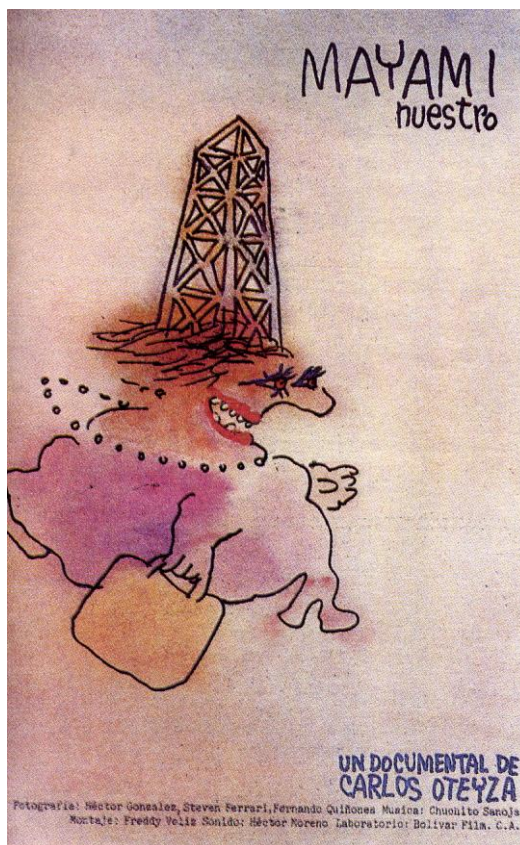


Fig. 58: Cartel promocional

Esta larga enumeración muestra la intensa actividad de los cortometrajistas venezolanos de la época al mismo tiempo que da la impresión de desarrollarse en un país prospero. Nada más lejos de la realidad.

A comienzos de 1983 el gobierno de Herrera Campíns debe tomar medidas económicas de emergencia a causa de la repentina caída de los precios del petróleo. Aparte de esto, se registra una escandalosa fuga de divisas mientras el gobierno se niega a reconocer su insolvencia ante la banca internacional. Frente a estas circunstancias, el viernes 18 de febrero se impone un control de cambio monetario, interrumpiendo así “más de 19 años de un sistema de cambio fijo y de libre convertibilidad, que hacía de Venezuela un caso singular en América Latina. El mercado cambiario fue cerrado por una semana y los precios de los productos fueron congelados transitoriamente en todo el territorio nacional” (Silva Michelena, 1997: 171) y el precio de la moneda americana varió, en muy poco tiempo, de 4.40 bolívares por dólar a 13 bolívares.

Esta grave crisis recesiva afectó a todos los sectores nacionales y llevó a la paralización del aparato productivo, lo que a su vez condujo al aumento del desempleo y a una terrible caída de la producción industrial y de la inversión privada. Por supuesto, esta situación golpeó con dureza a la pequeña y mediana industria, pese a que el aumento de la inflación promedio para el año 1983 fue relativamente moderado (6.3%). Pero según el diario El Nacional, “15.000 empresas resultaron embargadas y 15.000 más (están) en proceso de embargo (...) han quedado cesantes 75.000 trabajadores, y 75 más serán despedidos próximamente” (Citado por Silva Michelena, *Ibíd.*).

Ese mismo año se realizarán nuevas elecciones presidenciales y el 2 de febrero de 1984 Jaime Luisinchi (Fig. 59) asume la Presidencia de la República ante el Congreso, donde su partido, AD, ha alcanzado una sólida mayoría. En su discurso de toma de posesión, al tratar el problema de la deuda externa venezolana, Luisinchi afirma que Venezuela “pagará todo lo que debe, hasta el último centavo” (Fundación Polar, Op. cit.: 290). Pero también deberá enfrentar las malas condiciones de los servicios públicos y los increíbles casos de corrupción administrativa que se habían hecho públicos durante los últimos años del gobierno de Herrera Campíns.

Por ello, a lo largo de sus tres primeros años de mandato, el nuevo gobierno adoptará medidas económicas de carácter restrictivo siguiendo las fórmulas más o menos tradicionales del Fondo Monetario Internacional: unas fórmulas que otros gobiernos habían mirado con reticencia “por sus efectos fuertemente contractivos y deterioradores de las grandes masas de la población” (Silva Michelena, Op. cit.: 172).



59: Jaime Luisinchi

Buscando soluciones, en diciembre de 1984 se crea la Comisión Presidencial para la Reforma del Estado (COPRE): un intento de modernización del Estado que se apoyaba en la participación ciudadana como “un elemento efectivo en la toma de decisiones de los poderes públicos” (Fundación Polar, Op. cit.: 293).

Los documentos producidos por la COPRE, pese a ser producto de numerosas consultas realizadas a distintos sectores de la sociedad para recoger sus opiniones y sugerencias, no lograron su aprobación en las plenarios de la comisión, demostrándose así las dificultades para alcanzar un consenso mínimo entre las fuerzas políticas a la hora de modificar las relaciones entre el Estado y la economía.

Pese a este panorama tan poco alentador, la ilusión de un cine venezolano próspero continuaba rondando las cabezas de nuestros cineastas, pues resultaba innegable que el cine hecho en Venezuela mostraba una clara evolución como fenómeno cultural y comenzaba a acercarse a una fase de madurez y consolidación que puede ilustrarse con el importante conjunto de obras de un aceptable nivel cualitativo citado anteriormente.

Sin embargo dentro la institución que es Foncine, una corriente de cineastas industrialistas, encabezada por los principales miembros de la Cámara Venezolana de Productores de Largometrajes (CAVEPROL), soterradamente se enfrentan con la corriente democrático-culturalista que predomina en la configuración del Fondo y va ganando posiciones hasta imponer un cambio profundo en las políticas cinematográficas que venían imperando en Foncine.

La serie de acciones acometidas por los representantes de CAVEPROL, y en cierta medida apoyadas por algunos miembros de la ANAC, culminan con la primera modificación de los Estatutos de Foncine, en 1986.

Con tales cambios logran eliminar los incentivos relacionados con la calidad de las películas y se aumentan de manera considerable los montos establecidos para el antes llamado incentivo adicional. Este era calculado sobre la base del rendimiento de las películas en taquilla. Así, mientras más producía una película, más incentivo recibía, sin importar los valores estilísticos, narrativos o conceptuales que el filme poseyera.

Con tal modalidad, películas típicas de lo que la redacción de la revista *Cine-oja* denominará el “cine de la degradación”, un tipo de cine que hereda sus formas y argumentos de la pornochanchada brasileña³⁰, ya extinta en ese país en los años 80 o, peor aún, de la decadente puercochanchada argentina. Ejemplos de este cine que utilizaba el sexo, el humor grueso y *vedettes* muy ligeras de ropa serían títulos como *Noche de machos* (Tito Rojas, 1986), como representación de una comedia dirigida al público masculino o *Retén de mujeres* (Carlos López, 1988), una falsa denuncia social que aprovecha el ámbito de las cárceles de mujeres para mostrar escenas de lesbianismo y más mujeres semidesnudas.

Estas películas, que utilizaban argumentos y tipos de representación ya caducos, al estar rodeadas de abundante publicidad, “lograban recaudaciones que pasaban de largo los 6 millones de bolívares (del tiempo de la presidencia de Lusinchi) y cada uno de ellos [de los filmes] recibió como regalo del Estado cifras superiores a los 3 millones de bolívares”³¹. Sin embargo, películas como *Profundo* (Antonio Llerandi, 1988), que no lograron contar con promociones significativas, pero que contenían respetables propuestas formales, se convirtieron en productos deficitarios nunca compensados a sus productores, de acuerdo con el mismo editorial de *Cine-Oja*.

Por supuesto, con una estructura como esta todas las producciones exitosas, por lamentables que fueran, recibían dinero del Estado, y más dinero mientras más taquilla hacían. Ante esta situación no resulta sorprendente que la Comisión de Foncine encargada de otorgar los incentivos fuera eliminada. Tampoco que el subsidio, que permaneció vigente, se aplicara de manera automática. Además, los premios a la calidad se mantuvieron en el Estatuto, pero pocas veces se otorgaron, demostrándose así la importancia mínima que este aspecto adquiriría dentro de la “nueva” institución.

Hay que agregar que a través de las modificaciones realizadas en los estatutos se logró eliminar la capacidad de acción de todas las Comisiones, ya

30 La pornochanchada brasileña es un género que mezcla el erotismo y la comedia, exaltando las dotes amorosas del macho brasileño y los voluptuosos cuerpos de las “mulatas de fuego”.

31 Editorial de *Cine-oja* 25

que estas pasaron a hacer simples recomendaciones al Directorio quienes, de ahora en adelante, tomarán todas las decisiones.

Así, esta primera modificación de los Estatutos originales de Foncine cierra una *etapa democrático-culturalista* para dar inicio, en 1986, a una serie de cambios que conformarán la *etapa industrialista* de la institución.

Sin embargo, a pesar de las crisis económica que vive el país, del aumento del costo de los insumos para la realización de las películas debido a los nuevos precios del dólar y pese a las nuevas políticas del Fondo, en 1986 se producen 18 largometrajes (aunque no todos se estrenaron en su momento), bien fuera a través de la financiación de Foncine, por medio de coproducciones, producciones independientes cuyos gastos solían correr por cuenta de los propios cineastas o gracias a la intervención de algunas instituciones culturales.

Por otra parte, el tipo de criterios impuesto en el nuevo Estatuto de Foncine parece determinar algunos de los contenidos narrativos o temáticos de ciertos filmes al favorecer abiertamente los proyectos que mostraran alguna tendencia a convertirse en posibles éxitos de taquilla. Pero, curiosamente, muchas de las otras películas, realizadas con diversas modalidades de producción parecían buscar los mismos objetivos.

De esta manera, realizaciones tan discutibles como *Asesino nocturno* (Joaquín Cortés), un fallido *thriller* psicológico con sus debidas escenas de erotismo *soft*; *La generación Halley* (Thaelman Urgelles), que aprovecha la popularidad de una cantante de rock venezolana para atraer la atención del público juvenil con un supuesto estilo cercano al vídeo clip; *La matanza de Santa Bárbara* (Luis Correa), una amarillista reconstrucción de un sangriento hecho real; *De mujer a mujer* (Mauricio Walerstein), también basada en sucesos reales, partía del “concepto menos que pedestre de espectáculo mezclado con la pretensión de estar hablando de la realidad” (Marrosu, 1986b: 3) o *Noche de machos*, recibían dinero del Estado mientras competían con filmes que poseían interesantes propuestas estéticas, narrativas e ideológicas, pero que carecían de apoyo publicitario, del respaldo del público y, por tanto, se convertían en productos deficitarios a la vista de Foncine. Casualmente, todas estas producciones provienen de 1986, año en que se aprueban los nuevos estatutos del Fondo.

En el lado contrario, entre los filmes que poseían un mayor grado de elaboración estética o narrativa y que se convertían en productos deficitarios según los nuevos criterios, estarían *Amazonas, el negocio de este mundo* (Carlos Azpúrua,), agudo documental “en torno a las denuncias de sectores militares en activo, de religiosos y de relevantes científicos con relación al (sic) atropello del que son víctimas las tribus indígenas del Amazonas venezolano por parte de las misiones evangélicas norteamericanas Nuevas Tribus” (Cinemateca Nacional de Venezuela, 2000: 64); *De cómo Anita Camacho quiso levantarse a Marino Méndez* (Alfredo J. Anzola), simpática recreación de la mentalidad de la clase media venezolana que utiliza la perspectiva de una joven provinciana que trabaja limpiando casas en Caracas; *Manon* (Román Chalbaud), adaptación argumentalmente fiel de la obra de Prévost al contexto nacional de la época y *Reinaldo Solar* (Rodolfo Restifo), basada en la primera novela de Rómulo Gallegos³². Todas, de nuevo, producidas y estrenadas en 1986.

Pero la lista se extiende, al menos, hasta 1989 cuando el panorama político y económico venezolano parece sufrir un nuevo cambio. Así, a lo largo de estos años sigue compitiendo y ganando el cine de la degradación gracias a títulos como *Colt comando 5.56* (César Bolívar, 1987), *Inocencia mortal* (Mateo Manaure, 1987), *Inocente y delincuente* (Daniel Oropeza, 1987), *Con el corazón en la mano* (Mauricio Walerstein, 1988), *Música nocturna* (Jacobo Penzo, 1988) o *Mujer de fuego* (Mario Mitrotti, 1989), frente a nuevos intentos, más o menos logrados, de mostrar cierta madurez cinematográfica.

En este último grupo se ubican *Los años del miedo* (Miguelángel Landa, 1987), reconstrucción de la persecución, tortura y asesinato de Alberto Carnevali, líder de Acción Democrática, durante la dictadura perezjimenista, que simula ser un testimonio histórico del suceso; *Ifigenia* (Iván Feo, 1987), audaz exploración formal que parte de la novela de la escritora venezolana Teresa de la Parra para construir una imagen de la Venezuela burguesa de principios del siglo pasado y la situación de la mujer en esa sociedad, que rompe abiertamente ciertas convenciones al utilizar recursos como la ubicación

³² Es de hacer notar, como en ocasiones anteriores, que esta enumeración se basa en la lista de filmes rodados en 1986, aunque muchos de ellos no fueron estrenados sino varios años después. Casos extremos en este grupo serían *Cubagua* (Michael New, Venezuela-Cuba-Panamá), estrenada cuatro años después de su terminación o *El día que me quieras* (Sergio Dow, Venezuela-Colombia), que sólo se exhibiría en una ocasión y con carácter de función privada.

de la cámara frente a la infraestructura de rodaje, dejando ver micrófonos, luces y técnicos o colocándola en lugares aparentemente inexistentes del espacio diegético; *Operación billete* (Olegario barrera, 1987), una emotiva comedia sobre la marginación a la que son sometidos los ancianos y los niños en Venezuela por su carácter de “sujetos económicamente improductivos” y *La oveja negra* (Román Chalbaud, 1987), artificiosa alegoría de la decadencia en la Venezuela postsaudita.

También dentro de este período se ubica *Macu, la mujer del policía* (Solveig Hoogsteijn, 1988) (Fig. 60), digna de mencionarse por haberse convertido no sólo en un éxito de taquilla que superaría las recaudaciones de las grandes producciones de Hollywood estrenadas en la cartelera venezolana de ese año, sino también por los debates y discusiones que despertó en el ámbito de la cultura y la sociedad venezolanas.



Fig. 60: *Macu, la mujer del policía*

El argumento de *Macu* toma como punto de partida un hecho real ya mencionado e investigado por el documental *Ledezma, el caso Mamera*. Sin embargo, y a diferencia de lo que suele suceder en otros filmes venezolanos que siguen la tendencia de la reconstrucción de hechos criminales, la película de Hoogsteijn desdramatiza el hecho del cual parte, pues cuando se inicia ya

los tres jóvenes asesinados han desaparecido. De esta manera la realizadora evita mostrar cualquier imagen relacionada con el sangriento hecho y consigue profundizar en la dimensión psicológica y sociológica de los dos personajes principales: Ismael, el policía de edad madura y Macu, su mujer, casi una niña. A través de diferentes analepsis, primero Macu va recordando los sucesos inmediatos -a causa de la desaparición de sus amigos- para adentrarse, hacia el final de la narración, en su infancia y la relación que mantuvo con Ismael hasta los once años, su futuro marido, poco antes de convertirse en su mujer.

A lo largo de esta evocación se hace evidente que Macu es una criatura que ha vivido sin pensar y sólo ahora adquiere una cierta conciencia de su propio ser. Así, al volver la historia al presente, Macu decide regresar con Ismael, a quien había abandonado a causa de la violencia que ejerce sobre ella y sobre el barrio en general amparado en su condición de funcionario público, y la joven protagonista termina manifestándose como una persona condenada, vendida por su madre siendo una niña y sin otra posibilidad de vida que seguir dependiendo de su esposo-padre.

El caso de *Macu* refleja con claridad la situación de muchos de los cineastas que, en la década de los años ochenta, eligieron el camino de la exploración formal y el compromiso con la realidad nacional. La producción de *Macu* se inició con un pequeño aporte de Foncine; la realizadora comprometió parte de su peculio para culminar el rodaje y, finalmente, a la hora de la terminación debió recurrir a la incipiente industria privada cinematográfica, dirigida por los propietarios de los grandes medios de comunicación venezolanos, arriesgándose a tener que cumplir con una serie de exigencias formales y económicas que, al menos en este caso, no parecen haberse cumplido. Sin embargo, de manera extraordinaria y sorprendente, *Macu* se convirtió en un éxito de taquilla casi sin precedentes y en un suceso cinematográfico con notables repercusiones culturales.

Pero aún con esta prueba de solvencia artística y económica, las presiones sobre Foncine por parte de otros cineastas, en ocasiones de dudosa experiencia, continuaban.

Para 1989, la inflación que padece el país es enfrentada por un nuevo equipo de gobierno. Carlos Andrés Pérez había llegado al poder por segunda vez en su vida política y era el primer presidente venezolano, elegido

democráticamente, que asumía el mando con la experiencia de haber ejercido la presidencia durante un período anterior. Sin embargo, las políticas neoliberales aplicadas por Pérez en materia económica hacen que los recursos del Estado destinados al cine resulten cada vez más insuficientes, aún cuando se produce un aumento de las cifras globales destinadas a la cultura.

Por ello, aparte de las mínimas cantidades de dinero que recibirá Foncine desde el gobierno, una de las consecuencias de las políticas llevadas a cabo por el directorio del Fondo es que este pasa a ser un organismo de segundo nivel. Es decir, ahora el Fondo sólo se encargará de distribuir los incentivos para las pocas películas que logren producirse en su totalidad y que serán, en su mayoría, del cine de la degradación. Paradójicamente, de ser una de las primeras experiencias de descentralización gubernamental en Venezuela, Foncine pasará a ser un ente centralizado y con muy poca vinculación a la hora de tomar decisiones ligadas a la cinematografía nacional.

Una lamentable situación que se comprueba con un par de datos: en el año 1989 Foncine no otorgará ni un sólo crédito para la realización de largometrajes; en 1990 se otorgan seis créditos por un monto total aproximado de 24.850.000,00 bolívares y en 1991 se dan tres créditos por una cantidad más o menos cercana a los 11.000.000,00 bolívares³³.

Roffé (1997: 267) también acota:

En 1990 Foncine recibe apenas 10 millones del gobierno y nada de los exhibidores. La producción no se paraliza totalmente porque a través de Corpoindustria, como 20 años antes, se otorgan 25 millones en créditos. En 1991 los 10 millones para Foncine vienen a través del Conac (Consejo Nacional de la Cultura), aunque tras múltiples gestiones llegan otros 40 millones del presupuesto nacional, que permiten financiar 5 películas en 1992.

Para comienzos de 1991, en un momento en que el Fondo parece dar sus últimos estertores, la presidencia de la institución intenta reanimar su actividad organizando la Semana del Nuevo Cine Venezolano, donde se exhiben ocho filmes -según el programa original- realizados entre 1988 y 1990, que no habían sido estrenados comercialmente y que “forman un conjunto lo bastante importante como para mostrar hacia donde va el cine nacional” (Asociación Civil Cine al Día, 1991: 1).

³³ Fuente: Marrosu, 1997a.

Estos filmes fueron *Un domingo feliz* (Olegario Barrera, Venezuela-Colombia-España, 1988/1991), *Entre golpes y boleros* (John Dickinson, 1988/1991), *La otra ilusión* (Roque Zambrano, 1989/1991), *Jericó* (Luis Alberto Lamata, 1990/1991), *Río negro* (Atahualpa Lichy, Venezuela-Francia, 1990/1991), *Señora Bolero* (Marilda Vera, 1990/1991), *Sherlock Holmes en Caracas* (Juan Fresán, 1990)³⁴, y *Tierna es la noche* (Leonardo Henríquez, 1990/1992).

También en este año, y nuevamente por iniciativa de la presidencia de Foncine, se crea una comisión integrada por los máximos dirigentes del Fondo, entre los que se cuentan miembros de CAVEPROL, la ANAC, el CONAC, distribuidores y exhibidores, todos en mayor o menor medida de confianza para el Ministro de Cultura, José Antonio Abreu, con la finalidad de redactar un nuevo proyecto de Ley de Cine. Curiosamente, este proyecto no fue discutido en las bases, como sí ocurrió con los anteriores. En tales condiciones, tanto el proyecto propiamente dicho como la comisión redactora y la misma presidencia de Foncine se asignaban funciones que adquirirían visos claramente autocráticos dentro de lo que era la tradición en el ámbito cinematográfico venezolano.

En cuanto a los nuevos cambios en los Estatutos de Foncine, se destaca el énfasis en la política -ya en funcionamiento para 1989- de subsidiar indiferenciadamente todos los filmes nacionales sin considerar sus valores cualitativos, y desaparece cualquier referencia a incentivos o premios a la calidad. “Por el contrario la importancia cultural y social del cine como medio de expresión propia es minimizada” (Asociación Civil Cine al Día, 1991: 2).

Por otra parte, el financiamiento de los cinco filmes en 1991 genera el enfrentamiento entre el presidente del Fondo y los miembros de CAVEPROL de un lado, y los de la ANAC en el otro. La crisis en Foncine a raíz de este conflicto obliga a intervenir al Presidente de la República y al Presidente del CONAC, llevándose a cabo un nuevo y último cambio en los estatutos del Fondo que dará origen a una etapa cuyas políticas responden a un *centralismo radical*.

³⁴ En algunas publicaciones, esta película aparece con el título de *Sherlock Holmes' Venezuela*.

Así, el 14 de octubre de 1992 se lleva a cabo una Asamblea General de Foncine donde se nombra un nuevo directorio con Ildemaro Torres -hombre de confianza de José Antonio Abreu, presidente del CONAC y poderoso promotor cultural que disfruta de un magnífico apoyo económico y político por parte de Carlos Andrés Pérez- como presidente. Es de hacer notar que, poco tiempo después, es el propio Abreu quien anuncia el otorgamiento de 800 millones de bolívares destinados al cine nacional. Cantidad que en la realidad nunca llegó a concretarse. En todo caso, es a partir de esta Asamblea, que se modifican por tercera vez los Estatutos de la institución.

Esencialmente, las políticas de 1986 y 1989 se mantienen sin mayores cambios. Continúan las políticas industrialistas y apenas se modifica la estructura de poder y la mecánica para la toma de decisiones, con la diferencia de que la Asociación Venezolana de Críticos Cinematográficos es expulsada de la Asamblea de Foncine y aumentan los representantes oficiales y patronales.

(Ahora la Asamblea) cuenta con 10 representantes oficiales (11 si se incluye el presidente) contra 9 del Sector Privado (6 del sector patronal, 1 del laboral y 2 del cultural), reduciéndose la participación del sector cultural y de espectadores (...) Y el cambio más significativo está en la constitución de las Comisiones. Ahora, las instituciones pueden participar en las Comisiones que quieran, mediante la presentación de temas al Directorio, que a su vez puede rechazar la terna si quiere (aumentando el centralismo) (Asociación Civil Cine al Día, *Ibid.*).

Tales enredos políticos, en un país cuya crisis económica y social se agudizaba día a día y en un medio tradicionalmente desfavorecido como el del cine, no ayudaban a la producción cinematográfica, que se redujo notablemente entre 1989 y 1992. De los 12 filmes producidos en 1988 se pasa a 7 en 1989, 8 en 1990, 5 en 1991 y 2 en 1992. Es decir, 22 películas en cuatro años, de las cuales pocas producciones son dignas de mencionarse.

Entre los filmes a destacar en esta etapa se cuenta *Amerika, terra incognita* (Diego Rísquez, 1989), con la personalísima visión de la historia de Venezuela que ha venido desarrollando su autor desde la etapa del cine en Súper 8, prescinde de los diálogos, no cuenta una historia propiamente dicha y utiliza la iconografía de la historia de Venezuela, ya sea la proveniente de las bellas artes o la de la historia oficial, para recrear diferentes pasajes a manera de unos cuadros vivos muy elaborados.

Por su parte, *Aventurera* (Pablo de la Barra, 1989) es una comedia de enredos políticos que ficcionaliza un famoso atentado contra el presidente Rómulo Betancourt en 1960, durante una celebración oficial; *Cuchillos de fuego* (Román Chalbaud, Venezuela-España, 1990), un intento no muy brillante de continuar la alegoría iniciada por el autor con *La oveja negra*; *Jericó* (Luis Alberto Lamata, 1990) (Fig.: 61), una dramática mirada de la conquista de América, que respeta las normas del cine más institucionalizado para darle verosimilitud a lo que termina siendo un brillante intento de revisión histórica, y *Disparen a matar* (Carlos Azpúrua, Venezuela-España, 1991), notable aparición del documentalista en el largometraje de ficción con un intento de denunciar los abusos policiales en Venezuela a través, precisamente, del género policial

Como puede observarse, de los cinco filmes tres se acercan a la historia nacional, bien sea a través de la alegoría y la “postvanguardia” (*Amerika, terra incognita*), la ficcionalización de la propia historia (*Aventurera*) o el revisionismo histórico (*Jericó*), mientras que *Cuchillos de fuego* intenta recrear ciertos aspectos de la realidad venezolana del momento y *Disparen a matar* se instala en el cine de denuncia.



Fig. 61: Jericó

Pero frente a estos intentos de hacer un cine comprometido con la realidad nacional, el resto de los filmes busca el éxito a través de la imitación de modelos industriales, la degradación o la negación de un referente

reconocible, en todos los casos con la infructuosa intención de llegar a un público internacional.

Así, dentro del primer caso pueden mencionarse *Píntalo de negro* (Luis Lara Gilberto, 1989), historia de unos mafiosos irreconocibles por el espectador nacional y *El caso Bruzual*, versión de una serie policial venezolana que ni siquiera alcanzó el éxito en su transmisión televisiva. En el grupo de la degradación entraría *La mujer ajena* (Livio Quiroz, 1989), mientras que *Un sueño en el abismo* (Oscar Lucien, 1991) inicia una tendencia que será casi dominante durante la década de los años noventa: la de negar cualquier referencia a la realidad nacional con la intención aparente de conquistar un público internacional, hasta ahora no alcanzado.

En todo caso, ninguna película venezolana logró despertar un verdadero interés popular después de *Macu, la mujer del policía*, con las contadísimas e incomparables excepciones de *Disparen a matar* y *Manuela Sáenz, la libertadora del Libertador* (Diego Rísquez, 2000) que, nuevamente, recrean aspectos de la realidad nacional reciente o histórica; lo que demuestra que ni los intentos particulares de los cineastas por alcanzar el éxito económico ni los oficiales, que simulan buscar nuevas salidas para el cine, dieron resultados positivos.

De hecho, ni siquiera la aprobación de una empobrecida Ley de Cine en 1993, ni la desaparición de Foncine ante la creación de un nuevo organismo oficial, el Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC) en 1994, lograrán darle nuevos aires a un proyecto de cinematografía nacional nunca acabado y siempre en peligro de extinción.

2.- Marco teórico

Muchos son los métodos y enfoques para estudiar un filme o un grupo de filmes de ficción. Desde aquellos más o menos tradicionales que se centran en el análisis de los personajes, en sus aspectos psicológicos, físicos y sociales para reconocer los conflictos presentes en la historia y, a partir de allí, establecer algunas propuestas conceptuales, hasta los que parten de teorías más generales como el poscolonialismo, los estudios culturales o el psicoanálisis para aplicarlas al cine.

A priori, ningún método es esencialmente desechable. Cada uno, de acuerdo con su perspectiva, sus intereses y búsquedas, propone opciones útiles para el analista al ofrecer, además, múltiples lecturas y resultados al final del trabajo. En todo caso, la elección de una u otra herramienta, si bien puede responder a cierto rigor cientificista, no escapa a los intereses e inquietudes personales. La oposición objetividad/subjetividad cada día se diluye más en la convicción de que toda elección pasa por el individuo. La elección de un tema a investigar, de un corpus a analizar o de un aparato teórico a utilizar, pasa indefectiblemente por la aplicación de principios y criterios de selección que son, de manera inevitable, personales¹.

Por otra parte, la mayoría de los analistas no están personalmente comprometidos con la creación de teorías o métodos propios. De allí que la libertad de elección se rija por intereses relacionados con su posición política, cultural o, simplemente, con su posibilidad de acceso a textos más o menos recientes. Todo esto niega ciertas opciones de neutralidad o de objetividad. Pero a la vez enriquece cualquier lectura posible y, según se argumenten las observaciones, las hace más o menos válidas.

Como en muchas otras disciplinas y expresiones culturales, la teoría cinematográfica *adopta la forma de palimpsesto; conserva rastros de las teorías anteriores y acusa la repercusión de discursos próximos o limítrofes* (Stam, 2000: 23). Por supuesto, hay teorías que han envejecido de un modo u otro; en algunos casos, ciertas propuestas han demostrado su poca utilidad en casos determinados; otras han evolucionado o se han modernizado y aún perviven; algunos teóricos han abrevado de sus predecesores y han propuesto

¹ Cf. Barthes, 1970.

nuevas formas de acercarse al cine. Toda teoría, al final, expone sus propias limitaciones y alcances. Pero también cada teoría, y esto lo argumenta claramente Stam, complementa a otra en lugar de contradecirla directamente.

A partir de aquí, la tarea del analista es revisar, aplicar criterios, describir, buscar opciones variadas, establecer relaciones dialógicas con la diversidad de los instrumentos y teorías del cine y del análisis, para enriquecer, en la medida de lo posible, sus interpretaciones y lecturas, despojándose así de cualquier prejuicio o creencia que mengüe o limite la experiencia de conocer un filme. En este sentido, *el cine hace casi imprescindible el empleo de parámetros múltiples de interpretación* (Stam, Op. cit.: 14). Todo esto sin olvidar que estamos hablando de países, películas y épocas particulares. Por tanto, los perfiles y las teorías propiamente dichas deben adaptarse a esas realidades.

No se trata entonces de partir de un marco teórico totalizador, único y unívoco: La Gran Teoría. No hay aquí verdades irrevocables. Tomando algo de uno y otro poco de otros, lo que se pretende es plantear un aparato teórico, uno más, que ofrece cierto tipo de resultados. Más o menos justos; más o menos rigurosos. Pero ni más ni menos acertados que aquellos aportes que pueden ofrecer otras opciones. Es decir, se han adoptado ciertos criterios que producirán unos resultados. Y esto con la absoluta conciencia de que otros métodos permitirán otras lecturas que, no por partir de propuestas diferentes, dejan de ser válidos y aceptables.

En general, la teoría del cine en su versión menos jactanciosa trata de proponer conceptos muy generales, mínimas clasificaciones y claras exposiciones. Trata de estudiar el cine desde tres dimensiones. La narrativa, a partir de la historia que presenta un filme y la caracterización y construcción de sus personajes así como el estudio del modo como se presenta la historia, es decir, sus proposiciones narrativas propiamente dichas; la social o conceptual, a través de las propuestas temáticas e ideológicas que presenta una película y su inserción en un mundo concreto; y la estética, antiquísima discusión que ahora, por razones de mera operatividad, se puede limitar al problema del estilo de un cineasta, de un género, de una industria, de una época o, hasta donde sea posible, de una cinematografía nacional.

En las siguientes páginas, no sin criterio pero tratando de mantener esta perspectiva amplia, se expondrán conceptos y teorías que, de acuerdo a cada filme a analizar a lo largo del presente trabajo, abren brechas y perspectivas para su comprensión.

Sólo en el caso de *Pandemónium*, el grupo de conceptos se aplicará de manera exhaustiva. En el resto de los filmes a considerar, y debido a los intereses que guían el desarrollo de este trabajo, el aparato teórico propuesto se utilizará a discreción. Echando mano de aquellas herramientas que resulten pertinentes para cada caso. Lo que sí se tomará en cuenta en todos los filmes serán aquellas propuestas narrativas, conceptuales y estilísticas que merezcan ser destacadas para una comprensión global de la obra de Chalbaud. Siempre de acuerdo a uno o a algunos de los conceptos que se expondrán a continuación.

Es importante aclarar que este entramado teórico usa como eje primordial el trabajo de Roffé (1990), con sus necesarias adaptaciones y actualizaciones. Esta propuesta considera los filmes como textos susceptibles de ser analizados en dos planos, el contenido y la expresión, y concibe el instrumento de análisis como un sistema integrado por varios subsistemas que se describirán más adelante.

Partiendo de esta opción, lo que aquí se presenta se nutre también de ensayos posteriores realizados por profesores, egresados y estudiantes del Departamento de Artes Cinematográficas de la Escuela de Artes (UCV) y, en particular, de las revisiones llevadas a cabo por diversos docentes del área de Teoría y Análisis Fílmico y Cinematográfico de la Mención Artes Cinematográficas. De estas revisiones, la actualización más reciente, realizada en 2010 por las profesoras María Gabriela Colmenares, Isabel González y quien suscribe a través de la financiación del Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico de la UCV, es el trabajo que funcionará como eje central del instrumento de análisis que aquí se expone².

De cualquier manera, y como se dijo al inicio de este capítulo, aparte de esta propuesta inicial, se irán considerando diversas teorías y

² Este trabajo se cita en la bibliografía como un producto del Área de Teoría y Análisis (2010) pues fue presentado como material de uso didáctico en esa área de la Mención Artes Cinematográficas de la Escuela de Artes (UCV).

perspectivas de análisis que, por una u otra razón, puedan enriquecer el trabajo que se desarrolla en esta tesis.

2.1.-Las propuestas narrativas

“Innumerables son los relatos existentes”, afirma Barthes en *Introducción al análisis estructural de los relatos* (1979). Por supuesto, el cine de ficción no escapa a esta certeza. No hay, de hecho, un filme narrativo que no cuente una historia³. He aquí, entonces, el primero de los asuntos a considerar a la hora de estudiar un filme: sus proposiciones narrativas.

Así como no hay filme de ficción sin historia, se asume que no hay historia sin personajes. Desde las teorías más tradicionales, provenientes del teatro y la literatura, hasta postulados recientes herederos del estructuralismo y el formalismo, todos parten de esta seguridad. En este sentido, gran parte de las discusiones acerca del personaje se sitúan, prácticamente desde Aristóteles, en un continuum donde el personaje o es postulado como entidad que actúa, equivalente a un *ser que hace*, o es descrito como el resultado de una acción, un *hacer que hace ser*. Ambos extremos suelen establecer relaciones dialógicas y gran parte de los estudios sobre la construcción dramática consideran esta opción como un elemento de incuestionable importancia. Pero sea como sea estudiado, el personaje ocupa siempre un papel central en el estudio de las narraciones, ya sean orales, escritas o cinematográficas, no importa cuáles sean las perspectivas asumidas por los teóricos o los analistas.

Hasta en las teorías menos canónicas, como la narratología, ya sea en su vertiente modal o en la temática, la noción de historia integra la existencia de dos procesos fundamentales: la *temporalización* y la *transformación del contenido*. A estos dos procesos se agrega la intervención de un *sujeto* humanizado cuyo deseo da lugar a las acciones (Cfr. Odin, 1988). Es decir, el personaje.

³ Conscientemente, se evita aquí la discusión sobre si todo filme es representación y, por tanto, ficción y acerca de los difusos umbrales entre lo narrativo/no narrativo en el cine. Para un interesante resumen de esta polémica, cfr. Aumont, Bergala, Marie y Vemet (1983).

2.1.1.-El personaje: ser y hacer

Bentley (1982) afirma que la dependencia y coordinación existentes entre personaje y acción son tales, que una discusión acerca de la prioridad de uno sobre otro carece de todo tipo de pertinencia. Tal es su cohesión que un personaje es, en gran medida, lo que hace. Y cómo hace esto que hace, agrega el crítico y dramaturgo.

A partir de afirmaciones como ésta puede deducirse que el análisis del personaje viene determinado por sus acciones, aunque en todo momento el analista deba comenzar por reconocer que el personaje no es un ser humano. Es siempre una entidad, como se afirmó arriba, un constructo, una figura, un efecto. Un efecto con apariencia humana o humanizada. Pero efecto al fin.

Este olvido es la razón por la que muchos analistas suelen describir al personaje como si se tratara de una persona real y no de una figura recreada por medio de diversos dispositivos propios de todo relato. Un caso ilustrativo es el de ciertos análisis de películas, de personajes, realizados por psicólogos en sus ejercicios clínicos. Pueden afirmar, pongamos por caso, que el Sam Spade de *El Halcón Maltés* (The Maltese Falcon, John Huston, Estados Unidos, 1941) es como es y mantiene cierto tipo de relaciones con las mujeres por el abandono paterno sufrido en su infancia y los maltratos propinados por su madre, dejando de lado que el personaje, por ser tal, no tiene padre ni madre a menos que sobre ellos se haga mención en el filme. Cosa que no ocurre en *El Halcón Maltés*.

Efectivamente, este uso puede resultar de gran utilidad para el psicólogo y sus oyentes o alumnos porque se convierte en un caso clínico “real”. Pero resulta, cuando menos, una apreciación muy forzada para un análisis cinematográfico propiamente dicho.

Ahora bien, de acuerdo con esta apariencia humana, Egri (1960) parte de una descripción dramática del personaje bastante tradicional con el fin de proponer una caracterización tridimensional del *ser* del personaje, que estaría integrado por tres aspectos.

En primer lugar, el aspectos físico. Este incluye el sexo, la edad, la descripción física, la apariencia y los defectos como marcas de nacimiento o cicatrices. En segundo lugar el aspecto social. Esto es origen socioeconómico y clase, tipo de trabajo, ocupación laboral, educación, destrezas, religión, raza, nacionalidad, ideología, afiliaciones políticas o económicas, hobbies e historia familiar. Finalmente, el aspecto psicológico. Es decir, vida sexual, autoestima, actitud frente a la vida, valores, habilidades, cualidades y coeficiente intelectual.

A partir de este esquema se hace importante aclarar que, desde la perspectiva de la práctica del análisis, este inventario es muchas veces imposible de completar precisamente por lo anotado con anterioridad: el personaje no es un ser humano real y muchos de estos aspectos no son considerados en todas las historias. Por otra parte, el texto de Egri, más que plantearse como una teoría, se presenta como un manual de dramaturgia. De allí que este universo de posibilidades en ocasiones sea necesario para el autor de una pieza teatral o de un guión cinematográfico, pues le resultan útiles para crear su propia imagen mental del personaje. Pero al final, sólo algunas de estas características son realmente visibles en la obra teatral o el filme propiamente dichos. Por esta misma razón, puede resultar hasta innecesario el considerar estos aspectos de manera exhaustiva en un análisis.

Por todo esto, es importante acotar que, sin desechar el valor que estos aspectos pueden aportar para el trabajo que aquí se propone, se hace necesaria una consideración dinámica de esta caracterización de los personajes, de manera que ésta pueda dar cuenta de los rasgos realmente pertinentes y definitorios. Y lo que es más importante aún, ya que se ha hablado del hacer del personaje, una consideración dinámica que permita reconocer los nexos existentes entre el personaje y sus acciones (y por tanto los conflictos) que constituyen la historia propiamente dicha.

Por ejemplo, en un filme venezolano como *Domingo de resurrección* (César Bolívar, 1982) el color de piel de uno de sus protagonistas, FES, interpretado por un actor moreno, es irrelevante para el análisis debido al país de origen del filme y las características físicas de sus habitantes. En *Philadelphia* (Jonathan Demme, Estados Unidos, 1993) el color de piel de Joe Miller (Denzel Washington), el abogado del protagonista, no se menciona

durante buena parte de la película. Sin embargo, en un momento determinado, Miller entra a la habitación de su hija. La niña es negra como el padre y duerme abrazada a una muñeca negra. En ese momento, la puesta en escena destaca la etnia de los personajes y esto es sumamente importante para entender que el filme habla de la discriminación (el protagonista es homosexual y portador del VIH) y de las minorías en Estados Unidos (el abogado es negro), pero también modifica al personaje pues esta escena, que parece agregar poco a la historia propiamente dicha, lleva a Miller a tomar conciencia de la situación de su cliente que, en definitiva, es muy parecida a la suya. A partir de allí, Miller se convierte en un verdadero ayudante del personaje interpretado por Tom Hanks.

Este tipo de observaciones demuestran lo anteriormente expuesto. Es decir, que el personaje, y en particular el personaje cinematográfico, es una construcción, en la cual se van reconociendo diversos atributos y rasgos cuya pertinencia proviene de la historia propiamente dicha, pero también de la puesta en escena, por ejemplo. De allí que, según su uso, este tipo de análisis que se ha calificado de tradicional y muy cercano a lo fenomenológico, permite aceptar el *efecto persona* que producen muchos personajes en el cine de ficción, pero reconociéndolo siempre como una recreación o construcción. Un *efecto de sentido*. Como lo expresa Phillips (1999), los personajes deben considerarse construcciones imaginarias en una historia ficticia.

El *hacer* del personaje siempre es importante para su caracterización. Así Barthes (1979), y con él parte de los teóricos del análisis estructural, reconocen que el análisis del personaje dentro de la estructura de cualquier relato pertenece al nivel denominado precisamente el *nivel de las acciones*. De nuevo, se debe establecer la precaución de establecer distancia con la apariencia humana del personaje.

De hecho, el análisis estructural ya no trata al personaje como un “ser”, sino como un agente o participante. Ya no es una esencia psicológica sino un conjunto de operaciones semánticas mediante las cuales se representan las acciones que movilizan el relato. Pero esta definición tampoco carece de aspectos riesgosos. Al entender los personajes sólo como agentes o participantes se corre el riesgo de limitar su reconocimiento a la participación o

no en determinadas esferas de acción o reconocerlos simplemente por los roles que cumplen dentro de la historia.

En este sentido, un ejemplo claro es el enfoque propuesto por Greimas (1971), quien clasifica los personajes por lo que hacen y no por lo que son. Greimas adapta la estructura sintáctica de la frase y asume que, dentro del relato, los personajes cumplen funciones similares a las previstas por la sintaxis de la lengua hablada. A partir de allí, propone un repertorio reducido de *roles actanciales*. Las primeras cuatro categorías son las de *sujeto* y *objeto*, *destinador* y *destinatario*. Estas categorías corresponderían respectivamente a las funciones sintácticas de sujeto, objeto directo, objeto indirecto y complemento circunstancial. Las otras dos categorías propuestas por Greimas son las de *ayudante* y *oponente*, al parecer, exclusivas del relato.

Siguiendo esta propuesta y de acuerdo con la lectura de Ubersfeld (1998: 48) “un actante puede ser una abstracción (la Ciudad, Eros, Dios, la Libertad), o un personaje colectivo (el coro antiguo, los soldados de un ejército), o una agrupación de personajes (por ejemplo, los oponentes del sujeto o de su acción)”. Un mismo personaje puede asumir, en forma simultánea o sucesiva, roles actanciales diferentes. Es decir, puede ser sujeto y destinatario, o puede pasar de ayudante a oponente (o viceversa), como ocurre con algunos personajes cómicos en las películas de aventuras o el mismo Sancho Panza con respecto a Don Quijote. También, un actante puede estar ausente físicamente del relato y, sin embargo, ser un participante de la acción, siempre y cuando su presencia quede de manifiesto en el discurso de otros personajes.

Tal es el caso de la madre de Norman Bates en *Psicosis* (*Psycho*, Alfred Hitchcock, Estados Unidos, 1960). Desde el inicio de la historia, la madre está muerta, pero gran parte de las acciones y motivaciones del protagonista giran en torno a ella. Así, la madre podría ser tanto el destinador como el ayudante de Norman.

Ahora bien, este modelo actancial, si bien puede resultar útil para describir algunas de las relaciones y conflictos de los personajes, es sumamente reductivo y, por lo general, lleva a una descripción exclusivamente formal y muy abstracta. Pero también es cierto que, y esto corrobora algunas de las observaciones antes expuestas acerca de los valores de las teorías, en numerosas ocasiones este mismo modelo puede ser una herramienta muy útil

para establecer las proposiciones conceptuales de un filme. Tal como se demostrará en 1.6.

A partir de estas aclaraciones y comprendiendo que el personaje no puede ser considerado una persona real ni una esencia eminente psicológica, pero tampoco una simple función sintáctica dentro del relato, puede considerarse que el personaje se presenta como una figura o un “efecto de sentido, que bien puede ser del orden de lo moral o de lo psicológico, pero siempre un efecto de sentido logrado por medio de estrategias discursivas y narrativas”⁴ (Pimentel 1998: 59). Esto quiere decir que el análisis del personaje toma en cuenta tanto los datos presentes en la historia propiamente dicha como ciertos elementos discursivos que contribuyen a su construcción.

Según esta propuesta, el personaje puede ser visto en dos planos diferentes a las tres dimensiones de Egri. Por una parte, el *qué*; es decir, su nombre, su ser y hacer en transformación, y el *cómo* o las formas narrativas, descriptivas y discursivas con las que se va transmitiendo la información sobre la identidad del personaje. Por ejemplo, en el caso antes citado de *Philadelphia*, el “qué” tiene que ver con la etnia del personaje-actor, pero el modo como se destaca esta característica tiene que ver con el “cómo”, donde la escena está mucho más cerca de lo discursivo que de lo propiamente narrativo y muy distante de lo que se entiende como descripción.

A partir de esto, y antes de entrar en detalle en la exposición de cada uno de los dos planos, parece quedar claro que ese *efecto personaje*, tal como lo expone Pimentel, es el resultado de diversas formas de síntesis que el relato, a lo largo del proceso de lectura o del visionado, unifica a través de la descripción o, como en el caso citado, de la apariencia física del actor que lo interpreta y del modo como éste es mostrado.

Este proceso ha sido denominado por Barthes como *semántica de las expansiones* y se define como el mecanismo mediante el cual el lector o el espectador se forma una imagen sintética no sólo de la apariencia física de los personajes, sino también de su retrato moral a partir de un sinnúmero de detalles –semas– ofrecidos por el relato bajo la forma de indicios, informantes,

⁴ Pimentel entiende por estrategias discursivas aquellas que son propias del discurso, del enunciado, y por estrategias narrativas aquellas que son propias del relato.

etc⁵. En este proceso, el lector o el espectador debe abstraer y “etiquetar” secuencias de acción, rasgos de personalidad, juicios sobre el valor de las acciones de los personajes, “dándoles un nombre abstracto capaz de resumir toda una cadena de acciones concretas como valor, cobardía, integridad moral” (Pimentel, op. cit.: 61). Se trata de un proceso de construcción, por parte del lector o el espectador, partiendo de los datos ofrecidos por el relato.

Ya en esta concepción puede reconocerse, entonces, el papel activo del lector o del espectador en la construcción del texto literario o fílmico, pues le es dado construir todo un mundo concreto, espacial, temporal, histórico, psicológico o moral a partir de la información brindada por el texto y las informaciones que el mismo espectador pueda añadir, tomándolas de su propia base cultural e infiriéndolas del texto o filme. Este proceso de lectura “es ya una forma de descodificación, de comprensión de la acción y por ende del agente que la realiza” (*Ibíd.*).

Por tanto, aunque el personaje sea un efecto de sentido, es un efecto que siempre hace referencia a un mundo de acción y valores humanos. Esto es así hasta en aquellas historias donde los personajes poseen una apariencia diferente a la humana. Ya sean animales como en *Dumbo* (Ben Sharpsteen, Estados Unidos, 1941) y *Ratatouille* (Brad Bird, Estados Unidos, 2007), extraterrestres como *Alien* (Ridley Scott, Estados Unidos/Reino Unido, 1979) y *E.T.: el extraterrestre* (*E.T.: The Extraterrestrial*, EEUU, Steven Spielberg, 1982), seres cibernéticos como C3-PO y R2D2 en *La guerra de las galaxias* (*Star Wars*, George Lucas, Estados Unidos, 1977) y *Wall-e* (Andrew Stanton, Estados Unidos, 2008) o hasta objetos, como los juguetes animados de *Toy Story* (John Lasseter, Estados Unidos, 1995). Y es que el acto de narrar “es un ‘contrato de inteligibilidad’ que se pacta con el lector, con el objeto de entablar una relación de aceptación, cuestionamiento o abierto rechazo entre su mundo y el que le propone el relato” (Pimentel, op. cit: 62.).

Por todo esto, vale repetir que el relato casi siempre nos presenta un mundo de acción humana en el que el lugar central corresponde al personaje, no sólo como posición sintáctica a la manera greimasiana, sino también como “constante transformación del orden de lo físico, lo moral e incluso lo

5 Cif. Barthes, 1970.

psicológico, transformación que se opera en el eje del tiempo” (*Ibid.*). De allí la importancia de determinar los factores discursivos, narrativos, descriptivos y referenciales que hacen del personaje un efecto de sentido. Estas constantes transformaciones se manifiestan, según Phillips (Op. cit.: 24), en las acciones y lo dicho por los personajes (el hacer), pero también a través de sus *pensamientos, sueños y fantasías* (el ser) que permiten comprenderlos a ellos y a sus actitudes dentro de la historia.

2.1.2.-El qué del personaje: identidad e individualidad

Si se consideran en detalle los factores que producen lo que se ha denominado el efecto personaje, habría que volver a la propuesta de Egri. Aquella concepción tridimensional que habla de atributos físicos, psicológicos y sociales, agregando los morales, por ejemplo, y dejando en claro que esos atributos se desarrollan en una dimensión temporal. Pero habría que tomar en cuenta otros rasgos definitorios que se relacionan con la *identidad* y la *individualidad* (o individuación) del personaje.

En general, el elemento común para esa individuación y permanencia de un personaje es el *nombre*⁶. Pero en el caso del cine de ficción, esta identidad viene apoyada también en la *apariencia*, la *voz gestual* y la *voz hablada* del actor que lo interpreta (Infra 3.2.1). Barthes (1970: 102) asegura: “Lo que es hoy caduco en la novela, no es lo novelesco, es el personaje” ya que, en general, el estructuralismo considera que el personaje no es más que un nombre al que se le van agregando adjetivos (atributos).

A partir de estas afirmaciones, el nombre del personaje puede ser *motivado*. Es decir, que estaría justificado por algún elemento de la historia o de la proposición conceptual que puede derivarse de aquella, pero también puede ser más o menos *referencial*. Así, para tratar de aclarar estas categorías, se hace necesario recurrir a toda la nomenclatura y ejemplos que propone Pimentel a partir de las reflexiones de Hamon (1977).

⁶ Cf. Pimentel, Op. cit.

Los nombres de los personajes, entonces, oscilan entre la máxima plenitud y el máximo vacío referenciales. En el primer caso estarían los nombres propios históricos como Julio César en la obra de Shakespeare, Gandhi en la película de Richard Attenborough (Reino Unido/India, 1982) o Bolívar en la película del venezolano Diego Rísquez (*Bolívar, sinfonía tropical*, Venezuela, 1979). El otro extremo, el de la total abstracción, estaría ocupado por personajes que equivalen a un concepto o una alegoría (*La Libertad guiando al Pueblo*) o los que representan el máximo vacío referencial como aquellos denominados por un pronombre (él), un sustantivo (la mujer), un número o hasta por un código, como el personaje de THX que le da nombre a la película de George Lucas (THX 1138, Estados Unidos, 1971).

En los filmes históricos como *Los diez mandamientos* (The Ten Commandments, Cecil B. DeMille, Estados Unidos, 1956), los biográficos como *Malcolm X* (Spike Lee, Estados Unidos/Japón, 1992), mitológicos como *Romolo e Remo* (Sergio Corbucci, Italia/Francia, 1961) o personajes de ficción tan conocidos como Hamlet, simplemente el nombre de los personajes los va llenando de contenidos conocidos previamente por el espectador. Moisés, Ramsés o Nefertiti, en el primer caso; el mismo título de los filmes en los casos de Lee y Corbucci o las condiciones espirituales que evoca el nombre del Príncipe de Dinamarca en cada una de las versiones cinematográficas de la obra teatral de Shakespeare, resultan ejemplos ilustrativos.

En algunos casos, se utiliza el nombre de una figura histórica, literaria o mitológica asignándolo a un personaje con atributos similares a los de dicha figura. En otros, puede usarse el nombre de figuras históricas o mitológicas en relación con personajes cuyas cualidades físicas, psicológicas o morales resultan opuestas a las de la figura cuyo nombre replican. Dos ejemplos claros serían el Hércules propuesto por Friedrich Dürrenmatt en su pieza *Hércules y el establo de Augias*, donde el personaje aparece para hablar de la culpa y la responsabilidad en el mundo occidental contemporáneo sin perder sus cualidades míticas. Del otro lado estaría el Hércules de *Freaks* (Tod Browning, Estados Unidos, 1932) que a pesar de ser el personaje más “apuesto” del filme, el forzudo del circo, se caracteriza por su vileza y ruindad frente a la solidaridad de Phroso y Venus.

Por supuesto, en la narrativa en general y en el cine en particular abundan los personajes cuyos nombres carecen de referencias claras. Es decir, nombres que no remiten a figuras o atributos preconcebidos. En estos casos, asegura Pimentel, se presentan al inicio del relato como recipientes vacíos, “blancos” semánticos que el relato irá llenando en forma progresiva.

Pero incluso cuando la denominación del personaje no es propiamente referencial, puede estar motivado en mayor o menor grado. Esta motivación puede ser social como Lady Windermere o el Vizconde de Valmont o estar relacionada, por ejemplo, con aspectos físicos, como en el caso de Sancho Panza. Como un ejemplo curioso puede citarse al personaje protagónico femenino de *Rebecca* que no posee nombre ni la nombran nunca mientras que el título del filme hace referencia, como se dijo más arriba, a la esposa muerta de Maxim de Winter, que no aparece en todo el filme y es nombrada constantemente por los personajes.

Por último, el personaje puede estar más o menos individualizado al colocarle más o menos atributos. Se trata entonces de rasgos que le confieren su particularidad, algún tipo de cualidad, característica o individualidad. En este caso habrá que volver, como se comentó antes, a considerar la apariencia física, la gestualidad y la voz del actor a la hora de estudiar el personaje. Esta vez relacionándolo con las características de la puesta en escena, su ser y su hacer.

De nuevo, algunos elementos de la puesta en escena como el traje, los accesorios o el acento pueden resultar determinantes y significativos en este tipo de estudio, pues según el modo como se manifiesten darán al personaje un mayor o menor grado de individualización o, simplemente, podrán presentarse como meros tipos o estereotipos. El ejemplo de la niña durmiendo con la muñeca negra en *Philadelphia* vuelve a ser una buena ilustración de lo comentado o el uso del vestuario, el acento o las imágenes de la ciudad como indicios de la clase social de los protagonistas en *Ladrones de bicicletas* (Ladri di biciclette, Vittorio de Sica, Italia, 1948).

2.1.3.-Hacer del personaje

Se ha dicho que la identidad del personaje se construye en función de su ser. Es decir, de su nombre y su individuación. Sin embargo, el *hacer* del personaje también es importante si se le considera como un ser que hace y un hacer que hace ser.

Siempre según Pimentel, a lo largo del relato el personaje suele pasar por un proceso de repeticiones, acumulaciones y transformaciones. Como los filmes narrativos tienden a representar una temporalidad, por lo general este proceso se da y se verifica precisamente en el tiempo de la historia. Los cambios y transformaciones del personaje pueden ser de carácter físico, psicológico, moral o social, entre otros aspectos. Y aunque hay casos, no tan comunes, donde los personajes no se transforman, como en *Amarcord* (Federico Fellini, Italia/Francia, 1973), son muchos los filmes donde las transformaciones físicas y psicológicas de los personajes son el centro de interés de la historia.

Tal es el caso de Jeff Brundle en *La mosca* (The Fly, David Cronenberg, Estados Unidos, 1986) quien, a través de la metamorfosis vivida luego del accidente durante su experimento, pasa de ser una especie de científico ermitaño a un monstruo, sumamente posesivo, que utiliza su deformidad para manipular a Veronica, el personaje femenino que lo ama y protege. Sin embargo los héroes de aventuras, como James Bond o Indiana Jones, se mantienen idénticos desde el inicio hasta el final de la historia sin mayores transformaciones físicas, sociales o psicológicas. Por otra parte, esas transformaciones pueden ser motivadas y justificadas por las situaciones y la misma historia, pero también pueden ser repentinas, injustificadas y hasta incoherentes.

2.1.4.-Relaciones, conflictos y líneas narrativas

Otra forma de concebir el personaje dramático, y por tanto el personaje cinematográfico, es como una actitud ante las circunstancias y hacia

sí mismo. En este sentido, la acción se construye a partir del dinamismo que relaciona los objetivos del personaje y los obstáculos que se le presentan para el logro de esos objetivos. Esos obstáculos suelen surgir de las *relaciones consigo mismo*, que también pueden ser vínculos dobles y conflictivos, *con los otros personajes o con el entorno*. Por su parte, esas relaciones son el origen del *conflicto* propiamente dicho, y éste no es más que una dinámica de oposiciones entre voluntades que se empeñan en alcanzar un objetivo y de resistencias que se configuran dentro y fuera del personaje para frustrar esa intención.

Las consideraciones anteriores llevan a explicar, en primer lugar, las relaciones del personaje consigo mismo. Estas relaciones se manifiestan, de manera fundamental, a través del modo como está representado el mundo exterior, el entorno, por el propio personaje. Estas relaciones y conflictos pueden tener una representación *interna* al personaje o bien *externa* a él. En el primer caso, el personaje quiere conquistar a la chica, pero es tímido o debe cumplir con una terrible promesa, como le ocurre al protagonista de *El romance de Astrea y Celadón* (Les amours d'Astrée et Céladon, Eric Rohmer, Francia/Italia/España, 2007), quien le ha jurado a su amada no volver a dejarse ver ante ella pero desea, con todo su ser, volver a estar con ella. El segundo caso lo ilustra con claridad el drama de Romeo y Julieta, donde los personajes deberían coronar su amor con la aceptación social, pero las familias se oponen.

Entonces, al reconocer las relaciones del personaje consigo mismo y sus representaciones, se determina el modo como sus propios atributos intervienen en la dinámica de los conflictos que lo van transformando a lo largo de la historia. En este sentido habría que retomar la propuesta de Egri, pues analizando los aspectos físicos, psicológicos y sociales del personaje se pueden lograr interesantes resultados al reconocer, a partir de esos atributos, sus relaciones con las representaciones internas de sí mismo y del entorno.

El segundo tipo de relaciones que pueden establecerse en este apartado son las que se constituyen entre los personajes. Éstas dan cuenta de la ubicación del personaje dentro del universo espacial, temporal e histórico del filme, pero también de los vínculos de aquél con otros personajes que lo rodean. De acuerdo con la fortaleza de estos vínculos se puede reconocer la magnitud de los conflictos, y el modo como se establecen estos vínculos

permite establecer rasgos para su caracterización. Por lo general esos vínculos suelen tener una doble cualidad de atracción y rechazo.

El tercer tipo de relaciones tiene que ver con el personaje y su entorno. La teoría tradicional establece que un personaje es la suma de su carácter y del medio ambiente. Estos dos factores determinan sus acciones. Lo importante es que la relación del personaje con su entorno ocupa un lugar relevante en la dinámica de las acciones, tanto en el nivel de las simples situaciones como del universo espacial y temporal de la historia.

Según Lawson (1976), "el carácter (personaje) sólo puede ser comprendido en términos de una activa relación entre el individuo y el mundo en que se desenvuelve. Tan pronto el carácter es aislado del medio, se convierte en una cualidad, o grupo de cualidades, que se supone que implican una serie de otras cualidades".

El entorno también está estrechamente vinculado con el espacio y su construcción. De hecho, esta observación es relevante cuando ese espacio determina la acción. Dos ejemplos típicos de cómo el espacio, y por tanto el entorno, determina la acción de los personajes son las películas de aventuras o los westerns, donde el espacio suele jugar un importante rol en el par ayudante/oponente.

En un caso como *La Reina Africana* (The African Queen, John Huston, Reino Unido/Estados Unidos, 1951) la agresiva naturaleza del continente africano es uno de los mayores obstáculos que enfrentan los dos personajes principales para lograr sus objetivos. Otro tanto ocurre en el western *Río Rojo* (Howard Hawks, Estados Unidos, 1948), donde el espacio no sólo es un obstáculo para lograr el objetivo, sino que influye de manera determinante en el carácter de Dunson (John Wayne) que pasa de ser un empleador relativamente justo a un tirano alcohólico.

Pero la concepción del entorno va mucho más allá del espacio. Puede y suele estar relacionada con situaciones políticas, sociales, culturales o económicas. La lista de filmes donde una de estas condiciones determina las acciones, objetivos y transformaciones de los personajes es numerosa. En *Ladrones de bicicletas*, son las condiciones sociales y económicas; en *La vida de los otros* (Das Leben der Anderen, Florian Henckel von Donnersmark, Alemania, 2006), la política; en *La empresa perdona un momento de locura*, la

situación laboral y en *Craddle Will Rock* (Tim Robbins, Estados Unidos, 1999), la cultural, económica y política.

En este sentido, en un film ya citado, *La Reina Africana*, no sólo el paisaje determina las acciones de los personajes. También lo hace la situación política y bélica que los rodea. Ésta, a su vez, los convierte en héroes y resulta fundamental para el estudio de las proposiciones conceptuales presentes en el filme. Algo muy parecido ocurre en *La dama desaparece* (*The Lady Vanishes*, Alfred Hitchcock, Reino Unido, 1938). En ambos casos, es la guerra o su inmediatez lo que permite reconocer la exaltación del patriotismo británico y de los valores eurocéntricos como dos de los asuntos fundamentales tratados por los filmes.

En cuanto al conflicto propiamente dicho, y según lo expresado anteriormente, éste no es más que una dinámica de oposiciones entre voluntades y resistencias. En un sentido más amplio es el choque o la tensión entre fuerzas opuestas. Es la *coexistencia de tendencias contradictorias en un individuo* (DRAE, Consulta: 29 de marzo de 2010). En el ámbito de la dramaturgia, los conflictos pueden ser *externos* o *internos*.

Los conflictos externos son quizás los más sencillos de reconocer, pues en muchas ocasiones se presentan de manera explícita. En la mayor parte de estos casos, los filmes simplemente presentan la lucha entre dos bandos: buenos contra malos, policías contra ladrones, humanos contra extraterrestres. En general, un conflicto externo suele poner en peligro la integridad física del personaje, pero no sus convicciones morales o éticas. Para Indiana Jones, todos los conflictos a los que se enfrenta son externos y al enfrentar los obstáculos, enemigos hindúes o árabes, por ejemplo, no se plantea si es ético o no el aniquilarlos.

Pero por supuesto que hay casos donde esta oposición no es tan obvia y ciertas condiciones externas no necesariamente se transforman en obstáculos. En el filme venezolano *La empresa perdona un momento de locura*, la situación socioeconómica del protagonista, Mariano, de clase media baja, no constituye para él un estado contrapuesto a sus intereses. Su conflicto es laboral y su proceso como personaje lo lleva de la pasividad a la acción en una toma de conciencia en cuanto a las condiciones de trabajo, pero sin

aspiraciones de ascenso social alguno. Así, una circunstancia externa, las condiciones laborales, generan un conflicto interno en el personaje.

Sin embargo también existen conflictos cuyos polos se ubican en lo que puede llamarse, por pura convención, el interior del personaje. Son los denominados conflictos internos que, por lo general, sí ponen en cuestión la integridad moral, ética o psicológica del personaje. Amenazan el equilibrio del personaje, su integridad, su esencia: su ser. Estos conflictos pueden expresarse a través de las acciones o de los diálogos y pueden hacerse explícitos o no.

En *Fanny y Alexander* (Fanny och Alexander, Ingmar Bergman, Suecia/Francia/República Federal Alemana, 1982), uno de los tíos de los niños le confiesa a la esposa, llorando, que los maltratos a los que la somete tienen su origen en la situación económica por la que atraviesan, en su frustración, su cobardía y en su incapacidad para intentar superarlos, lo que lo convierte en un hombre violento muy a su pesar. Por el contrario, en *El jardinero fiel* (The Constant Gardener, Fernando Meirelles, Reino Unido/Alemania, 2005) cuando el empleado de la Embajada, amigo de la pareja protagónica, debe notificar al personaje masculino la muerte de su esposa, no hay palabras. Es la actitud del personaje (del actor) lo que deja ver el conflicto y la lucha interna por contarle lo sucedido al amante y fiel esposo que se dedica, en paz consigo mismo y su entorno, a cuidar el jardín. En este segundo caso, el espectador debe deducir el conflicto del personaje a partir de las relaciones de éste consigo mismo, con el otro personaje, de sus acciones y del entorno.

Pero en un filme puede haber uno o varios conflictos a resolver. Puede tratarse de un conflicto único o pueden presentarse varios conflictos principales o un conflicto principal y varios menores. En todos los casos, cada conflicto determina una *línea narrativa*. De esta manera, un filme puede tener, y en general tienen, varias líneas narrativas a las cuales puede hacerseles un seguimiento más o menos coherente a lo largo de la historia. El protagonista, por ejemplo, puede enfrentar varios conflictos: la oposición de un enemigo al que debe vencer, la obtención de los favores amorosos de la mujer a la que pretende y el enfrentamiento con la presión de sus superiores en el mundo laboral. Éste suele ser el caso que se presenta en los policiales, donde el protagonista debe enfrentarse con los delincuentes y capturarlos o acabar con ellos, tiene que superar la crisis matrimonial que esta situación desencadena y

desenmascarar la corrupción reinante en su lugar de trabajo, donde lo presionan para que no siga investigando. Por su parte, a los personajes secundarios pueden presentárseles otros conflictos. En *Arma mortal* (Lethal Weapon, Richard Donner, Estados Unidos, 1987), Murtaugh, el ayudante de Riggs, se ve obligado a enfrentar problemas familiares que involucran a su hija.

2.1.5.-Estados iniciales y finales: modificaciones de los personajes

Según los personajes van acometiendo acciones, superando obstáculos, resolviendo conflictos o fracasando en esa lucha, su esencia suele ir transformándose. Esto es común a toda narración salvo en casos como los ya citados de James Bond o Indiana Jones o en el de los superhéroes como Superman o Spiderman. Pero en general los personajes van transitando de un estado a otro, ya sea físico, psicológico o social, pongamos por caso. Esto, además, puede ocurrir en una o en varias oportunidades a lo largo de la historia.

Sobre este aspecto, la teoría teatral tradicional afirma que en todo drama los personajes se modifican. Así, el ejemplo típico es Nora en *Casa de muñecas* de Henrik Ibsen. Al inicio de la obra, Nora es presentada como una “atolondrada ave cantarina” para terminar convirtiéndose en una mujer adulta. Comienza comportándose como una niña, pero la serie de descubrimientos que realiza a lo largo de su historia la conducen a la madurez intelectual y sentimental y finalmente se rebela contra su esposo, la familia y, por ende, contra la sociedad de su época.

Un caso ilustrativo y muy utilizado en la literatura y el cine es el que recrea la experiencia de El Viaje. Un traslado físico que representa una trayectoria intelectual o emocional con un aprendizaje y una modificación profunda de los personajes. Un ejemplo es *La Reina Africana*. Otro, no menos citado, es *Thelma and Louise* (Ridley Scott, Estados Unidos/Francia, 1991), donde dos mujeres, más o menos reprimidas por sus maridos y el mundo masculino, huyen por varios estados de Estados Unidos para finalmente tomar conciencia de su situación de sumisión y subvertir ese orden convirtiéndose en

justicieras de las mujeres. Por otra parte, tanto en un film como en el otro, la transformación de los personajes en sus aspectos social y psicológico implica una transformación física. Estas modificaciones también pueden producirse en los llamados personajes colectivos: la tripulación del barco y el pueblo de Odesa, que pasan de la pasividad y la humillación por la represión a la conciencia revolucionaria en *El acorazado Potemkin* (Bronenosets Potyomkin, Sergei M. Eisenstein, URSS, 1925).

En general, las transformaciones de los personajes terminan ilustrando, bien *procesos de mejoramiento* o aprendizaje, bien *procesos de degradación* que, ni en un caso ni en el otro, tienen por qué estar ligados a la condición moral de los personajes, sino más bien, y por lo general, con el tipo de relaciones que establecen con el resto de los personajes y su entorno. Estas transformaciones, que también suelen estar determinadas por el logro de los objetivos y la superación de los conflictos, por lo general reciben algún tipo de *sanción* que puede ser positiva o negativa.

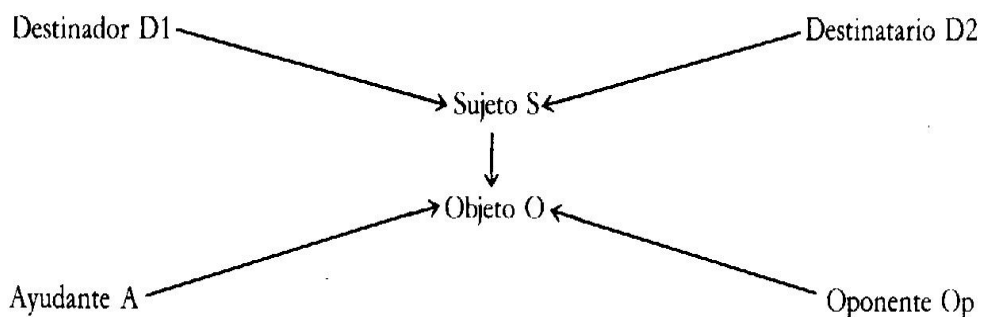
Las narraciones más tradicionales suelen ilustrar un proceso de mejoramiento o aprendizaje que recibe una sanción positiva. En *Alicia en el País de las Maravillas* (Alice in Wonderland, Tim Burton, Estados Unidos, 2010), tras su viaje, Alicia madura (cosa que no ocurre, o al menos no de manera tan explícita, en la historia de Lewis Carroll) y termina convirtiéndose en una audaz empresaria que viaja a China a expandir los negocios iniciados por su padre. Todo esto con la aprobación, al menos, de uno de los personajes del mundo al cual pertenece Alicia.

También en casos tradicionales, cuando un personaje es sometido a un proceso de degradación la sanción es negativa. En *La guerra de los Roses* (The War of the Roses, Danny de Vito, Estados Unidos, 1989), los protagonistas pasan de ser un matrimonio idílico a tratar de aniquilarse el uno al otro como última posibilidad de supervivencia individual. Ante semejante degradación, ambos personajes perderán la vida al final de la historia. Un caso más ambiguo se presenta de nuevo en *Ladrones de bicicletas*, donde Ricci mantiene su integridad hasta la última escena, cuando al flaquear es sancionado de forma negativa por la sociedad, mientras que los vínculos familiares y la solidaridad entre padre e hijo se hacen más sólidos.

2.1.6.-Los actantes: otra forma de entender los personajes

En la propuesta de Greimas (Op. cit.), que como se dijo antes parte de la estructura sintáctica de la frase, el ser y el hacer de un personaje se diferencian por los rasgos distintivos de otros personajes frente a los cuales aquel actúa, rigiéndose esta distinción por normas de oposición, complementándolos o estableciendo equivalencias de unos con respecto a otros. En este caso, el estudio se lleva a cabo tomando en cuenta el rol de los otros personajes y el resto de los elementos de la historia.

El llamado modelo o cuadro actancial propuesto por Greimas es fundamentalmente una descripción paradigmática del hacer de los personajes, que se convierten en instancias narrativas organizadas de acuerdo con su valor posicional y oposicional, tal como lo explica Eco (1981). Los actantes, entonces, se presentan en parejas posicionales y oposicionales. Sujeto/Objeto y Destinador/Destinario, en el primer caso, y Ayudante/Oponente en el segundo, formando el siguiente esquema:



Es importante aclarar que un mismo actante puede ocupar más de una posición dentro de este esquema o funcionar como ayudante y, más tarde, como oponente dentro de una misma historia, tal como se expondrá más adelante. Un ejemplo del primer caso puede ser la Reina de *Blancanieves y los siete enanos*, que puede funcionar como sujeto que desea aniquilar a Blancanieves para seguir siendo la más bella, y como destinatario, en tanto sus acciones sólo benefician a la Reina misma.

Siguiendo a Ubersfeld (Op. cit.), los miembros de la pareja Ayudante/Oponente se definen por sus acciones a favor o en contra del sujeto propiamente dicho o bien en contra del deseo de éste por el objeto. Estos actantes pueden variar sus posiciones pues, en múltiples ocasiones, el hacer de un ayudante u oponente no depende de la voluntad de éste sino, por ejemplo, de su torpeza.

Es decir, un ayudante puede convertirse en oponente y viceversa. Es el caso de ciertos personajes cómicos como los pajes que, si bien acometen acciones para facilitar las aspiraciones del protagonista, por su torpeza se convierten en oponentes. El ejemplo típico, claro está, es Sancho Panza. En el cine abundan: el personaje de Danny de Vito en *En busca de la esmeralda perdida* (Romancing the Stone, Robert Zemekis, México/Estados Unidos, 1984) o el jovencito Danny en *Last Action Heroe* (John McTiernan, Estados Unidos, 1993).

La pareja Destinador/Destinario suele ser la más difícil de definir. Como afirma Ubersfeld, sus componentes no son sencillos de determinar pues no siempre están integrados por personajes reconocibles en la historia. El destinador suele aparecer como la motivación fundamental que empuja al sujeto a actuar. Ubersfeld aclara que el término motivación está totalmente desprovisto de un significado psicológico interiorizado por el sujeto. Por lo general, se trata de una fuerza social, un sentimiento, cierta razón ideológica o política que da sentido a las acciones del sujeto. Es por ello que el destinador suele verse como uno de los elementos portadores de la significación ideológica de la historia⁷.

Por su parte, el destinatario es el beneficiario de la acción del sujeto. Así, su identificación permite reconocer cuál es el sentido de la acción propiamente dicha. El sentido de la acción puede ser individual cuando el beneficiario de la acción es sólo el mismo sujeto como ocurre con la Reina de *Blancanieves*, o colectivo cuando el beneficiario es una parte de la sociedad, una comunidad o una clase social, por ejemplo. Aclara Ubersfeld que esta categoría puede hallarse ausente dentro de la historia, en cuyo caso representa

⁷ Sobre el término significación ideológica, cf. Ubersfeld (Op. cit.).

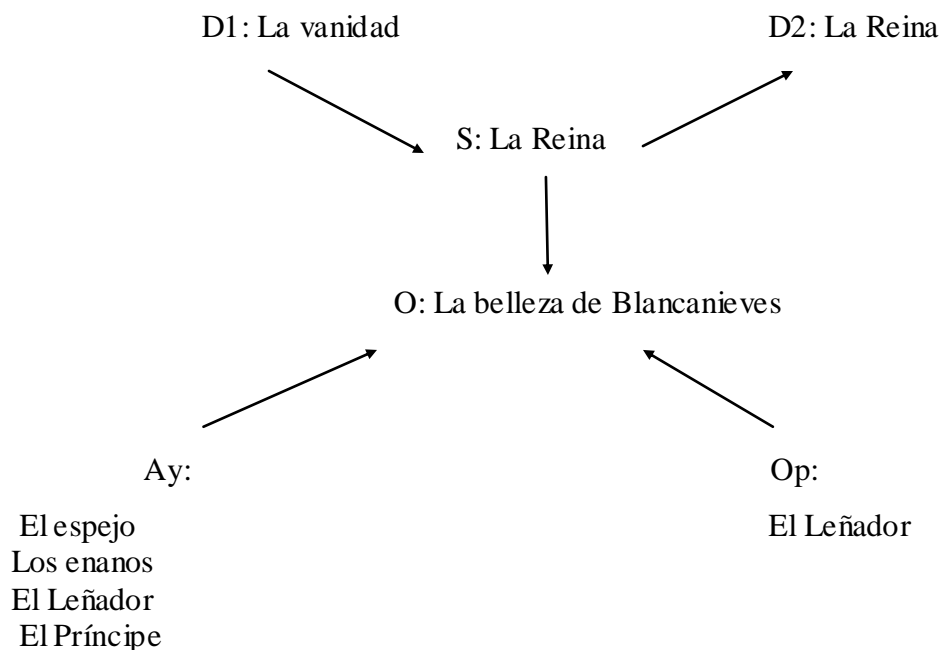
el vacío, la desesperación, una acción que no se dirige a nada ni a nadie, como podría ocurrir en la mayoría de las obras de Beckett.

La pareja Sujeto/Objeto es considerada primordial en todo relato y determina la acción. El objeto marca el sentido de la búsqueda del sujeto. Por supuesto, para alcanzar el objeto, el sujeto se topa con diversos obstáculos y va arrastrando en su movimiento la acción de la historia. Por ello, suele identificarse al héroe o al protagonista como el sujeto, aunque esto no siempre tiene que ser así de sencillo.

El objeto, por otra parte, es aquel actante deseado o buscado por el sujeto, bien sea en un sentido amoroso, en el sentido de la búsqueda de un tesoro, la consecución de transformaciones o mejoras sociales. El objeto puede ser real o ideal pero debe estar “textualmente presente”(Ubersfeld, Op. cit.: 56). Por su parte, el deseo del sujeto siempre es positivo, de allí que un personaje vengador no pueda cumplir el rol de sujeto, pues su deseo es negativo, destructivo. Lo mismo ocurre con los personajes que se limitan a conservar los que tienen. “La voluntad conservadora no compromete fácilmente una acción si le falta la fuerza dinámica y conquistadora del deseo. El héroe <<conservador>> puede ser un oponente o, a lo más, un destinador, pero no un sujeto” (Ibíd.).

En el ya citado ejemplo de *Blancanieves y los siete enanos*, el sujeto sería La Reina y el objeto la belleza de Blancanieves. El destinador La Reina y su vanidad y el destinatario el mismo sujeto. Los oponentes son el Leñador, los enanos y quizá el mismo Príncipe, mientras que los ayudantes serían el Espejo y las artes de hechicería⁸.

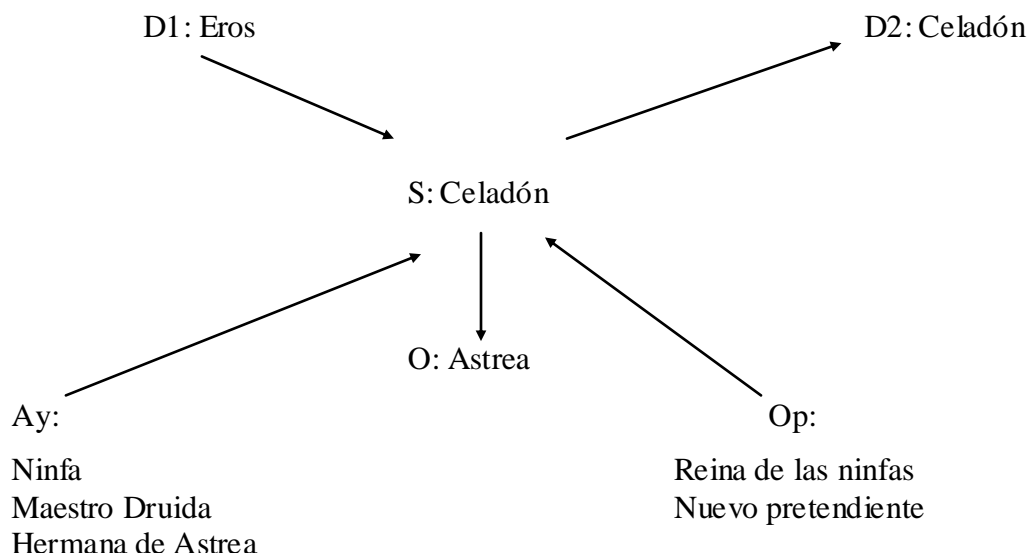
⁸ “Todo sistema actancial funciona (...) como la combinación de varios <<lugares>> paradigmáticos. Todo ocurre como si cada actante fuese el lugar de un paradigma; de ahí todo ese posible juego de sustituciones” (Ubersfeld, Op. cit. 57).



En un filme como *Ladrones de bicicletas*, cuya narración es transparente y clásica, el destinador puede ser la necesidad de supervivencia que lleva al sujeto (Ricci) a la búsqueda del objeto que es la bicicleta y esa supervivencia está representada por la familia, por la posibilidad de mejorar su situación y por el mismo entorno socioeconómico. El destinatario sería Ricci y su familia y, por ende, la sociedad, mientras que los ayudantes son Bruno, María y los amigos, y los oponentes el viejo que conoce al ladrón, los amigos del ladrón y la misma sociedad italiana del momento.

En las historias de amor, el cuadro actancial suele repetirse a pesar de que las situaciones puedan ser diferentes. *El romance de Astrea y Celadón* puede funcionar nuevamente como ejemplo. Celadón, que es el sujeto, desea recuperar el amor de Astrea, el objeto, pese a haberle prometido no dejarse ver más por ella. El destinador es Eros⁹ y el destinatario, el mismo Celadón. Los ayudantes serían la ninfa que protege al sujeto, el maestro druida y la cuñada de Celadón, mientras que los oponentes serían la Reina de las ninfas, que está enamorada de él y el nuevo pretendiente de Astrea.

⁹ Cfr. Ubersfeld, Op. cit.



Resumiendo lo hasta ahora dicho, puede afirmarse que el nombre del personaje, su ser y su hacer, constituyen la base de su identidad. Es decir, el qué del personaje, mientras que el significado del personaje, su valor, se constituye por repetición, por acumulación, por oposición con respecto a otros personajes y por transformación y determina, en gran medida, la interpretación de las propuestas conceptuales presentes en un filme.

2.1.7.-El cómo del personaje: presentación y caracterización

Siguiendo las propuestas de Pimentel, tanto la presentación como la caracterización del personaje se pueden producir a través de las acciones, así como por el *discurso* del propio personaje o de otros personajes, o por medio del discurso del narrador, a través de la descripción de su apariencia y de la descripción de su entorno. En cuanto a las descripciones, es importante tener en cuenta qué tipo de narrador las produce y considerar la perspectiva o el punto de vista desde el cual el personaje es descrito o caracterizado. Así, la presentación del personaje puede ser más o menos objetiva o subjetiva, según aquella esté filtrada o no por la mirada de algún otro personaje, o si se trata de una visión ideológica o moral predominante en el relato.

En este sentido, la identificación del narrador y el punto de vista resultan fundamentales para reconocer el grado de confiabilidad de la narración

o la descripción. Así, el hecho de que la narración de los actos del personaje sea realizada por un narrador omnisciente y en tercera persona, no garantiza que la información sea “objetiva” ni confiable. Lo importante es reconocer que estas formas narrativas y discursivas son una forma de aportar información sobre el ser y el hacer del personaje desde las diversas perspectivas posibles.

Volviendo a la propuesta realizada por Pimentel, y siempre adaptándola a la narración cinematográfica, la primera forma de *descripción* de un personaje es el *retrato* visual o verbal. La imagen física de un personaje fílmico puede provenir de su representación visual y/o de la información que ofrezcan otros personajes o el narrador a través, por ejemplo, de una voz en off proveniente de un espacio y un tiempo irreconocibles dentro de la historia del filme.

En *Crónica de un amor* (Cronaca di un amore, Luchino Visconti, Italia, 1950), lo primero que vemos de Paola Molon, la protagonista, son fotos de su juventud en su pueblo natal. Enseguida, los detectives contratados por su marido hacen comentarios sobre las fotos y el muy conveniente matrimonio contraído por Paola con Enrico, un empresario milanés, así como sobre su próspera situación actual. En la segunda secuencia de escenas, ya en el pueblo, el detective recibe información de los maestros, conocidos y amistades de Paola, sobre la época en que estudiaba en el liceo, su temperamento, sus variadas relaciones amorosas y las especulaciones acerca de las razones que la llevaron a salir de ese entorno. Finalmente vemos a Paola, interpretada por una impecable Lucia Bosé, temperamental y caprichosa, saliendo de un exclusivo restaurante, envuelta en un costoso abrigo de pieles, celebrando su cumpleaños número 26 en compañía de Enrico y sus amistades de la burguesía milanesa.



Fig. 1: La joven Paolo Molon



Fig. 2: Paola y su entorno

Se recrean aquí tres formas distintas de presentar al personaje: a través de antiguas fotos (retrato visual) (Fig. 1), a través del discurso de otros personajes (retrato verbal) y por la representación visual del personaje en su entorno cotidiano y su relación con este (a través del entorno propiamente dicho), dando así indicios acerca de sus relaciones con otros personajes, en particular con el marido, los amigos, los lugares que frecuenta y, por supuesto, su clase social (Fig. 2).

En el caso de las fotos, la imagen de la joven y fresca Paola va acompañada de los comentarios resabiados de los detectives que, por su misma clase social, no ocultan cierto desprecio hacia los empresarios y sus jóvenes esposas. Entre las que se cuenta, claro está, Paola. Los testimonios posteriores, del director del liceo del pueblo, de un anciano profesor, del conserje, del inútil marido de Matilde así como la actitud de esta última funcionan, cada uno en su estilo, para hablar sobre diversos aspectos de la vida e intereses de Paola. Sin embargo, tanto para el detective como para el espectador, todos están velados por algún tipo de impresión: la mala memoria del director, los chismes del viejo profesor, los comentarios morales del conserje, las divagaciones del marido de Matilde o el claro desprecio que esta manifiesta hacia su antigua compañera de estudios. Es la aparición definitiva de Paola y su relación con el entorno, una presentación que aparenta realizarse sin mediación de instancia narrativa alguna, lo que permite al espectador comenzar a construir una imagen confiable del carácter de la protagonista.

En el MRI, la descripción suele ir de la mano con la acción. Pero en otras formas de representación menos institucionalizadas la descripción puede

darse de manera independiente de la acción, de formas tan diversas que deben ser descritas en el propio análisis de los personajes. En esos casos, la información puede provenir directamente del narrador y el grado de confiabilidad dependerá de la ilusión de objetividad que este produzca. Y ese grado de confiabilidad suele depender del modelo descriptivo que se utilice. *Mientras mejor embone con los modelos cognitivos propuestos por el saber de la época, mayor será la ilusión de que la descripción no sólo es “completa” sino “imparcial”* (Pimentel, Op. cit.: 71).

Por otra parte, el mayor o menor grado de exhaustividad en la descripción es un indicio *del valor que el narrador le confiere al personaje descrito* (*Ibid.*), siempre tomando en cuenta los juicios del primero sobre el segundo con sus consecuencias ideológicas. Por ilustrativa, se presenta la siguiente cita de *La prima Bette* de Honoré de Balzac, utilizada por Pimentel en su texto.

Hortensia se parecía a su madre pero tenía los cabellos dorados, naturalmente ondulados y tan abundantes que deslumbraban. Tenían el resplandor del nácar. Bien se veía en ella el fruto de un matrimonio honesto, de un amor noble y puro en toda su fuerza. Era un movimiento apasionado en la fisonomía, una alegría en las facciones, un impulso de juventud, una riqueza de salud, lo que vibraba fuera de ella y que producía rayos eléctricos. Hortensia llamaba la atención. Cuando sus ojos de un azul ultramarino, nadando en el fluido que en ellos vierte la inocencia, se fijaban en un transeúnte, él se estremecía involuntariamente (...) Grande, rolliza sin ser gorda, con su talle esbelto que igualaba en nobleza al de su madre, ella merecía el título de diosa que tanto prodigaban los antiguos autores.¹⁰

En *Tiburón* (*Jaws*, Steven Spielberg, Estados Unidos, 1975), un filme apegado a los cánones del MRI, el personaje de Brody, padre y esposo ejemplar y dedicado jefe de la policía de Amity Island, es descrito y caracterizado en toda su individualidad. Se destaca su apariencia física, las armónicas relaciones con su esposa y sus hijos, su compromiso laboral y su buen entendimiento con la comunidad de la isla pese a ser un extranjero en el sitio.

Así, Brody es presentado en su habitación, al amanecer, conversando con su esposa Ellen, luego en la cocina, donde bromea con su hijo mayor sobre un pequeño accidente doméstico y, finalmente, en su entorno laboral y vecinal

¹⁰ De Balzac, Honoré. *La cousine Bette*. París, Librairie Générale Française. 1984. Citado por Pimentel (Op. cit.). Traducción de Luz Aurora Pimentel.

al atender la llamada que anuncia el primer ataque del tiburón. Se destacan entonces, a través de la cotidianidad, el entorno familiar, laboral y vecinal del personaje, muchos de los atributos de su carácter. Esta presentación se lleva a cabo a partir de breves escenas donde el entorno, las relaciones con otros personajes y hasta consigo mismo van determinando las acciones de Brody que, a su vez, reiteran las características que el espectador va infiriendo a lo largo de este fragmento. Otros personajes del filme están menos individualizados (Ellen y el Alcalde de la isla) y algunos apenas son reconocibles por jugar un único rol en la historia, como la madre del joven Alex Kitner, cuya descripción básica se produce a través del entorno (la escena de la playa antes de que el joven sea atacado por el tiburón) y por su apariencia (el luto riguroso que luce cuando responsabiliza a Brody de la muerte de su hijo).

Por otra parte, y tal como queda mostrado en la cita de *La prima Bette*, la descripción física de un personaje conlleva un “retrato moral” del mismo. Así, al realizar la caracterización del personaje, el narrador define también su propia postura ideológica y, en el caso de Balzac, la del mismo autor, pues no hay en esta descripción ironía alguna, como tampoco la hay en la de la prima Bette, quien es fea simplemente por ser representación del campesinado, de la cultura rural.

En el caso de *Tiburón*, Brody es un hombre ejemplar y así es mostrado. Esposo fiel, padre comprensivo, con vocación de servicio (es policía) y amable con todos los miembros de la comunidad por más impertinentes que resulten. Pero además, Brody personifica la ley y el orden (familiar y social) por lo que se presenta como el personaje catalizador ante los conflictos que se dan entre los otros dos miembros del equipo que saldrá a capturar al monstruo: Hooper, científico, académico, joven, con conocimientos “teóricos” sobre la naturaleza de los tiburones, y Quint, pescador de la zona, veterano de guerra y con una experiencia “práctica” sobre el comportamiento de los escualos. Brody, entonces, representa el equilibrio que las normas sociales y legales garantizan a una sociedad por lo general idílica como lo es Amity Island teniendo que enfrentarse, además, con los intereses económicos del Alcalde, que van en contra de la tranquilidad del pueblo. Es decir, su digno papel de policía, como la brutalidad de la Prima Bette, refleja una clara posición ideológica dentro de las propuestas conceptuales presentes en el filme.



Fig. 3: Brody y su entorno: entre la amenaza, la política y la ciencia

Ahora bien, cuando un personaje se describe a sí mismo o es descrito por otros, el grado de subjetividad de la información puede resultar mucho mayor. Tal como ocurre con el ejemplo citado de *Crónica de un amor*. En estos casos se hace necesario reconocer ese grado de fiabilidad, bien sea a través de las relaciones de quien describe con lo descrito o por los intereses u objetivos del personaje que emite el discurso.

En este sentido, el ejemplo típico es *Rashomon* (Akira Kurosawa, Japón, 1950), con los relatos de los diversos testigos del crimen. En el famoso juicio a Tajomaru se van presentando los relatos de cada uno de los involucrados en el crimen. Todos narrados desde la perspectiva, la objetividad y los intereses particulares de los personajes. Un caso similar se presenta en otro filme ejemplar, *Ciudadano Kane* (Citizen Kane, Orson Welles, Estados Unidos, 1941).

Los filmes de la serie *Cuentos morales* de Erich Romer pueden ilustrar, y muy bien, estos casos. Por ejemplo, en *El amor después del mediodía* (L'amour l'après midi, Francia, 1972), Frédéric constantemente reflexiona sobre sí mismo, el amor a su mujer, su fidelidad en el matrimonio y las sensaciones que despiertan en él las otras mujeres, realizando así su propio retrato moral. Hace lo propio también con Chloé, mujer liberal que tuvo una aventura con él mientras era pareja de su mejor amigo. Pero la atracción de Frédéric por Chloé y la relación que él está a punto de iniciar con la chica es justo lo opuesto a la visión idílica que él ofrece de sí mismo y de su matrimonio. Así, aunque la voz narradora es la Frédéric, la visión que él ofrece es puesta en entredicho por lo que se muestra y por lo que el espectador percibe a través de la historia.

En cuanto al modo como el personaje es presentado a través del entorno, Pimentel afirma que el espacio físico y social suele funcionar como marco y sostén de la historia, pero se debe agregar que también puede convertirse en el lugar donde se presentan las propuestas conceptuales y algunos sentidos connotados de la propia historia. El entorno, además, puede producir indicios sobre el destino posible de los personajes.

Un ejemplo de cómo el espacio determina el carácter, la actitud y las acciones de un personaje es el caso ya citado de *Río Rojo*, donde la agresiva naturaleza lleva a Dunson por un proceso de degradación que lo convierte en un tirano alcohólico. En otro caso citado, *La Reina Africana*, es también la naturaleza uno de los factores que favorecerá el surgimiento de la relación amorosa entre Charlie y Rose.

Por su parte, en *La empresa perdona un momento de locura*, el destino de Mariano está determinado por el entorno laboral, donde domina la corrupción sindical y la explotación patronal. Así Mariano, un obrero sin conciencia de su condición, se rebela un día frente a la injusticia que sufre un compañero y destruye las máquinas de la empresa, se convierte en el héroe de sus iguales mientras el patrón le costea las consultas con una psicóloga. Frente a la presión laboral de los líderes sindicales, la presión familiar por parte de la esposa y la económica, ejercida por sus superiores, Mariano flaquea en su lucha y termina siendo el hazmerreir de todos sus compañeros.

También hay casos donde la interioridad de los personajes se refleja o va cambiando según el espacio donde éste actúa. En *Relaciones peligrosas* (*Dangerous Liaisons*, Stephen Frears, Estados Unidos/Reino Unido, 1988), la Marquesa de Merteuil se mueve entre el espacio público y el privado. El público está representado por la sala de su palacio y otras residencias de gente de su clase; el privado son sus habitaciones. En los espacios públicos, la Marquesa se muestra dura, inflexible, cruel o es simplemente hipócrita. En sus habitaciones, la Marquesa se quita la máscara, evocada por el maquillaje de la época, y hasta es capaz de llorar (Fig. 4). Por si fuera poco, la puerta que separa las habitaciones de la sala está cubierta por un espejo que, visto desde afuera, distorsiona todo el mundo exterior.

El entorno puede reflejar la heroicidad o la capacidad de sacrificio de un personaje, de manera tal que pone de relieve o sirve de contraste para sus

atributos. De nuevo en *Ladrones de bicicletas*, la lucha de Ricci termina en fracaso y, al tomar la decisión definitiva, es el propio entorno el que destaca su envilecimiento, aunque el plano final, Ricci y Bruno alejándose de la cámara tomados de la mano, destaca el fortalecimiento de los vínculos familiares pese al contexto adverso que se acotó anteriormente. Este contraste entre las características del entorno, la decisión final del personaje y sus actitudes demuestra que aquel puede enaltecer o envilecer al personaje, y estas redimirlo o subrayar la sanción definitiva que éste finalmente recibirá.



Fig. 4: En privado, la Marquesa se quita las máscaras.

Existe también la posibilidad de mostrar al personaje a través de su propio discurso, el de otros personajes o el del narrador. El discurso de los personajes puede referirse a sí mismo o a otros y es una importante fuente de información para su estudio. Este discurso, que Pimentel denomina *figural*, se constituye como un punto de vista sobre el universo espacial, temporal e histórico del filme. En algunos casos, también demuestra una postura ideológica que puede atribuirse al personaje, pues éste la manifiesta de forma más o menos explícita.

Este tipo de discurso es clave en filmes como *Rashomon*, *El amor después del mediodía* o *El romance de Astrea y Celadón*. En los tres casos, los personajes tienden a describirse a sí mismos y a describir su relación con los demás, estableciendo sus propios valores, principios o ideología.

Afirma Pimentel que el llamado discurso figural puede manifestarse a través de diversas formas. La primera es la forma *directa*, donde el personaje emite su discurso sin mediación alguna aparente. En el cine, puede aparecer en

los diálogos con otros, también como voz en off o como monólogo. En estos casos puede funcionar como caracterización, cuando se describe a sí mismo o a otros personajes, como lo hace el tío Oscar, de *Fanny y Alexander*, en lo que es su confesión ante la esposa que se convierte, además, casi en un monólogo. Lo mismo ocurre en el encuentro entre Scott y su padre en *My Own Private Idaho* (Gus Van Sant, Estados Unidos, 1991), cuando aquél habla de su condición actual y de su promisor futuro, así como de su relación con el padre. Los interrogatorios, como los que se presentan en *Bastardos sin gloria* (Inglourious Basterds, Quentin Tarantino, Estados Unidos/Alemania, 2009), también son favorables a la aparición de este tipo de discurso.

Otros rasgos importantes a considerar en estos ejemplos tienen que ver con el texto dicho por el actor, el acento utilizado, el volumen y el tono (Infra 3.2.1), que se pueden convertir en elementos esenciales para la construcción, bien sean rasgos idiolectales, estilísticos o conceptuales, que tanto el filme como el espectador hacen del personaje.

Ejemplos hay muchos: el acento y dialecto de los afroamericanos del Bronx en las películas de Estados Unidos tales como *Jungle Fever* (Spike Lee, Estados Unidos, 1991), la aparición de los diversos idiomas coexistentes en Italia en el montaje teatral de *Cesare deve morire* (Paolo Taviani y Vittorio Taviani, Italia, 2012), o el provocador tono y el volumen escandaloso utilizado por María Félix en *La cucaracha* (Ismael Rodríguez, México, 1959) frente a la discretísima forma de hablar de hablar del personaje interpretado por Dolores del Río .

Otra forma de manifestación de este discurso es la *gnómica* que aparece cuando los personajes *toman la palabra para expresar opiniones, máximas o sentencias* (Pimentel, Op. cit.: 89). Godard, por ejemplo, suele poner en boca de sus personajes diálogos y textos tomados de obras ajenas o de reconocidos filósofos. Resnais, por su parte, coloca al investigador científico Henri Laborit a interpretarse a sí mismo en *Mi tío de América* (Mon Uncle d'Amérique, Alain Resnais, Francia, 1980) para que explique sus teorías sobre la conducta humana y, en particular, sobre la conducta de sus personajes al tiempo que forma parte de uno de los niveles narrativos del filme.

El discurso figural también puede presentarse de forma *indirecta* cuando el discurso del personaje es delegado al discurso de otro que, en este

caso, puede ser el narrador o bien otros personajes. Esta forma indirecta puede ir desde la transparencia del discurso narrativo a través de un diálogo o el uso de una voz en off claramente identificable con un narrador hasta el ocultamiento total de la palabra del otro.

Un ejemplo literario de esta forma se encuentra en *Las alas de la paloma*, de Henry James. La aparición de la forma indirecta invita a identificar hacia cuál de estos dos polos tiende la *delegación* o *transposición* del discurso y del personaje analizados. Pimentel aclara que la operación de transposición puede darse también a través de la convergencia de dos discursos, el del narrador y el del personaje. Pero por lo general, en el cine predomina el discurso directo: el personaje habla de sí mismo, otros personajes hablan sobre él, o simplemente es mostrado en su representación visual, en su hacer, que lleva a conocer su ser.

2.1.8.-A manera de resumen

Hasta aquí, se ha tratado de exponer algunos de los conceptos que suelen estar presentes como elementos básicos para el análisis de las proposiciones narrativas en un filme de ficción. A grandes rasgos, puede tomarse en cuenta lo siguiente: el personaje es una instancia fundamental para que exista la narración. Se supone que sin personajes no puede haber historia. Éste se define, en principio, por su ser y su hacer.

Aunque se sabe que un personaje no es un ser humano sino un efecto, efecto persona, éste puede ser analizado de manera tridimensional tal como lo proponen las teorías dramáticas tradicionales cercanas al análisis fenomenológico y dramático. Esto es, a partir de sus características físicas, psicológicas y sociales.

Por otra parte, como el personaje puede ser considerado un ser que hace y un hacer que hace ser, el hacer del personaje es determinante para establecer muchas de sus características. De ahí el reconocimiento del qué es y del cómo es presentado ese ser. Cuando se habla del qué, se suele establecer la identidad del personaje a través de su nombre o de sus atributos, su apariencia

y su voz, por ejemplo. De este modo, los personajes se van individualizando en cada historia. Esta individualización del personaje se manifiesta, también, a través de su hacer.

El hacer, a su vez, está íntimamente relacionado con las acciones acometidas por el personaje, y éstas con las relaciones que aquel mantiene consigo mismo, con otros personajes y con su entorno, así como con el tipo de conflictos que el personaje debe enfrentar. La identificación del o los conflictos presentes en un filme permiten, además, reconocer la manifestación de una o varias líneas narrativas a las cuales debe hacerseles un seguimiento más o menos coherente, según el filme a estudiar. Finalmente, las acciones acometidas por el personaje para lograr sus objetivos y enfrentar sus conflictos lo van transformando, llevándolo a atravesar procesos de mejoramiento o degradación que son sancionados de manera positiva o negativa según el caso, dejando lugar para la lectura de otro tipo de proposiciones o connotaciones que serán tratadas más adelante.

Otra forma de analizar los personajes, distinta pero no necesariamente excluyente, es la teoría de los actantes propuesta por Greimas y desarrollada desde una óptica menos reductiva y formal por Ubersfeld. Esta clasificación se basa en la acción de los personajes, por lo que éstos son ubicados como actantes según lo que hacen y no según lo que son.

Aparte de esto, Pimentel ofrece herramientas para reconocer cómo es presentado y caracterizado el personaje a partir de la presencia o no de un narrador en esta actividad narrativa o descriptiva y de la óptica o perspectiva desde la cual se llevan a cabo estas actividades. Con esto se definen, no sólo ciertas acciones y relaciones del personaje consigo mismo o con el resto de los personajes, sino también la mirada que éste ejerce sobre ellos o la mirada del narrador sobre sus personajes, creando diferentes tipos de discursos.

Hasta aquí, puede hablarse de un sistema de análisis tradicional de las propuestas narrativas de un filme que se complementa con propuestas más recientes como la de Pimentel y la misma Ubersfeld. Sin embargo, dentro del análisis de esas proposiciones narrativas se encuentra el modo como la historia es presentada o cómo se construye ésta a partir del relato. Éste es el asunto que se tratará a continuación.

2.1.9.-Historia, relato, narración

Aún en 1956, Edgar Morin afirmaba en *El cine o el hombre imaginario*¹¹ que la esencia de la imagen en movimiento era la narratividad. Con sus argumentaciones filosóficas y antropológicas y gracias también a su talento literario, convenció a muchos intelectuales, cineastas y público de la época de semejante certeza. Sin embargo, en 1970, Noël Burch desmonta todas estas creencias con *El tragaluz del infinito*¹² a través de un recorrido que echa mano a la historia social y económica del cine.

Al demostrar que el cine narrativo surge de tres factores fundamentales como lo son algunas tradiciones populares vinculadas con el vaudeville, el melodrama, los números de feria y el circo; con el carácter científico del aparato y, algo más tarde, con las influencias de manifestaciones artísticas como la novela y el teatro burgueses, “hoy está firmemente asentada la idea de que la relación del cine con la narratividad tiene menos que ver con la ontología de la imagen cinematográfica que con una serie de condicionantes históricos, económicos y sociales que así lo decidieron” (Carmona, 2000: 184). De manera que estas influencias determinaron definitivamente la narración cinematográfica que, en este sentido, poco se diferencia de la novela y el teatro burgueses. Esto es particularmente cierto en el caso del MRI.

Bajo la premisa de que la novela y el teatro burgueses dominan parte de los modos narrativos del cine, puede entonces estudiarse las articulaciones que se establecen entre la *historia* y el *discurso*. Este tipo de relaciones son propias del terreno de la narratología. A partir de esta propuesta teórica, los conceptos a utilizar en este punto se apoyan en los trabajos de Genette (1983 y 1989). Propuestas que se apoyan en el análisis del discurso a través del estudio de la enunciación y que se enmarcan en lo que el mismo Genette denomina *narratología modal*, que se diferencia de la *narratología temática*, cuyo principal exponente es A. J. Greimas.

11 Para este trabajo se utilizó la edición de 2001. Barcelona, Paidós.

12 Para este trabajo se utilizó la edición de 1987. Barcelona, Paidós.

La narratología modal también puede considerarse como narratología de la expresión frente a la temática, que sería propia del contenido. La primera se relaciona con las formas de la expresión y toma en cuenta el soporte utilizado para narrar. Esto es *materias de la expresión manifestada por uno u otro de los medios narrativos (imágenes, palabras, sonidos, etc.)*, y *entre otros, niveles de narración, temporalidad del relato y puntos de vista* (Gaudreault y Jost, 1995: 20). De esto se deduce que todo relato pone en sucesión una serie de acontecimientos, administra una temporalidad y selecciona una perspectiva.

Por su parte, la narratología temática se centra en la historia contada, las acciones y funciones de los personajes y de los actantes. Según esta tendencia, si las acciones de los personajes son relatadas a través de imágenes y sonidos, como en el cine, o por las palabras, como en la novela, no tiene mayor relevancia. Por ello, elegir la primera de estas disciplinas en el ámbito del cine significa reconocer la combinación de

la generalidad –prácticas predicables de **toda** narración, **cualquiera** que sea la materia expresiva que la encame- con la especificidad, para atender debidamente los condicionamientos particulares que las peculiaridades características de la expresión fílmica susciten en su caso (Carmona, Op. cit.: 186).

Esta elección lleva entonces a trabajar con tres conceptos fundamentales. En primer lugar debe considerarse el concepto de *historia* o *diégesis*. Se entiende por *historia* o *diégesis* el universo espacio-temporal-histórico que puede ser construido por el receptor del mensaje tomando como base las informaciones directamente suministradas por el texto (el filme en este caso) y las informaciones que pueda añadir el receptor, tomadas de su propia base cultural, infiriéndolas de la información dada por el texto¹³. Existen, sin embargo, diferencias sutiles entre el término historia y diégesis. Sobre todo en la tradición de las teorías del cine. Así, la diégesis es propiamente ese universo espacio-temporal-histórico, mientras que por historia suele entenderse la consecución de las acciones presentes en un filme. De cualquier manera, la participación del espectador es fundamental para ambas construcciones, pues tanto ese universo espacio-temporal-histórico como la consecución de las

13 Cfr. Roffé, 1990.

acciones son elaborados por el receptor durante el desarrollo y al final del filme, tomando en cuenta tanto las informaciones suministradas por el texto como aquéllas que pueda añadir de su propia base cultural, siempre y cuando éstas puedan ser inferidas a partir del propio texto.

Por su parte, el *relato* es el *discurso que* <<narra>> (Carmona, Ibíd.) y puede ser considerado como el enunciado propiamente dicho. Como objeto material, todo relato está clausurado. Es decir, posee un inicio y un final, formando un todo en oposición al “mundo real”¹⁴ que, según Metz, no tiene principio ni fin. El relato, además, siempre es producido por alguien. Un alguien que no es sólo el autor empírico, sino que remite a la existencia de un autor-enunciador implícito así como a la presencia de un lector modelo con la capacidad de actualizar ese enunciado.

Por último, se debe considerar la *narración* como el acto productor del texto narrativo y, por extensión, como el conjunto de la situación real o ficticia desde la que ésta se lleva a cabo¹⁵. *Sin acto narrativo no hay enunciado y tampoco hay contenido narrativo* (Carmona, Op. cit.: 187). Como se dijo anteriormente, es el acto de narrar el que ordena una serie de acontecimientos, administra un tiempo y selecciona una perspectiva. Estas tres actividades – contar una historia, darle una secuencia temporal y decidir cómo narrar – configuran las categorías básicas de la disciplina narratológica propuesta por Genette. En este sentido se habla de *voz*, *tiempo* y *modo*, respectivamente. Categorías que, como puede observarse, se derivan de la gramática del verbo.

A partir de esta clasificación, la voz pone en relación la situación o instancia narradora con la historia y su presencia o ausencia en ésta; el tiempo establece las relaciones temporales entre diégesis y relato, entre el *tiempo diegético* y el *tiempo representado* o, tratándose de cine, el *tiempo fílmico*¹⁶ y el modo, relacionado con las formas y grados de la representación narrativa. Es decir, la forma como se distribuye la información con respecto a los personajes y las acciones.

14 Cfr. Gaudreault y Jost, Op. cit.

15 Cfr. Roffé, Op. cit.

16 Cfr. Roffé (1990).

Analizar un texto narrativo, en este caso un filme, implica entonces establecer relaciones entre historia y relato, relato y narración y, siempre y cuando esto sea posible, entre historia y narración.

2.1.10.-La voz: narradores e historia

Una aclaración importante a la hora de iniciar una discusión sobre el análisis de la voz es la que establece diferencias entre los términos de *narrador* y *autor*. En principio, se trata de dos instancias que corresponden a niveles de análisis diferentes. En el caso del cine, el autor suele identificarse con lo que Eco (Op. cit.) llama autor pragmático. Así se estaría designando a la persona material, al individuo que lleva a cabo la realización de un texto y que en el cine suele identificarse con el director o realizador de un filme. Mientras que el narrador designa una instancia textual que, en algunos casos, correspondería a lo que Eco llama autor textual, un lugar del texto en el cual aparece delegado el acto narrativo. Greimas y Courtés (1982), por su parte, consideran al narrador como un actante de la enunciación que puede identificarse o no con alguno de los actantes del enunciado. En general, autor y narrador no coinciden.

Considerando entonces al narrador como un actante de la enunciación, éste se convierte en la instancia principal que contribuye a crear la historia. Puede decirse que, lo que en el texto literario se manifiesta como una voz que en su acto enunciativo produce un texto y facilita la construcción de un universo diegético, en el filme se asimila a aquella instancia que, a través de las bandas de imagen y sonido, contribuye a crear un universo diegético de manera similar a aquella voz literaria. Se debe tomar en cuenta que, tanto en los textos literarios como en los filmes, pueden presentarse uno o más narradores.

Genette (1989) propone diversas situaciones y categorías para analizar la voz que narra, pero en el caso del cine sólo dos parecen ser realmente relevantes. La primera de ellas tiene que ver con los *niveles narrativos*, es decir, con las relaciones de interdependencia entre los diferentes narradores que participan en un texto. La segunda está referida al estudio de la

persona que, según Genette, tiene que ver con las relaciones de inclusión entre el narrador y la historia¹⁷ que contribuye a crear.

Con respecto a los niveles narrativos, existen dos categorías básicas. Cuando el narrador está fuera de la historia que él mismo contribuye a generar y produce una narración de primer nivel se habla de un *narrador extradiegético*, o cuando está dentro de la historia y da lugar a una nueva narración, entonces se habla de un narrador *intradiegético*.

Aunque existen muchas excepciones, los filmes que adoptan el MRI suelen recurrir a un narrador extradiegético, donde el narrador, la situación y el acto de narración no pueden ser identificados, están totalmente ocultos para, precisamente, naturalizar el discurso de manera tal que éste parece generarse de manera espontánea. De este modo, sólo se produce una narración de primer nivel. Los ejemplos son innumerables: *King Kong* en cualquiera de sus versiones, *Fiebre de sábado por la noche* (*Saturday Night Fever*, John Badham, Estados Unidos, 1977), *Un día muy especial* (*Una giornata particolare*, Ettore Scola, Italia/Canadá, 1977), *Thelma and Louise*, *Billy Elliot* (Stephen Daldry, Reino Unido/Francia, 2000), o *Zona de miedo* (*The Hurt Locker*, Kathryn Bigelow, Estados Unidos, 2008), son sólo algunos títulos.

Pero en ocasiones puede aparecer una voz en off que también produce narraciones de primer nivel y el narrador sigue siendo extradiegético. En *Rebecca*, la voz en off de la protagonista que evoca su sueño de la noche anterior, da pie para que narre todos los acontecimientos del filme sin que se produzca un segundo nivel narrativo. La voz en off que se escucha en varios momentos de *Vicky Cristina Barcelona* (Woody Allen, España/Estados Unidos, 2008) no se corresponde con ninguna instancia de la historia y produce, nuevamente, un único nivel narrativo. Lo mismo ocurre con ciertos usos de los intertítulos o *escrituras* al inicio o durante el desarrollo de un filme. Es el caso de los famosos textos escritos con los que comienzan todos los episodios de la saga *Star Wars* (George Lucas), que informan sobre los antecedentes de cada uno de los filmes y ubican al narrador, a quien no conocemos, en un período muy posterior al de la historia narrada. O las escrituras que explican el origen de la estatuilla en *El halcón maltés* al inicio

¹⁷ Genette habla de diégesis. En este trabajo, como se aclaró anteriormente, se hablará de historia por ser el término que, convencionalmente, ha sido adoptado por gran parte de los teóricos del cine.

del filme, sólo con la intención de dar un efecto de verosimilitud histórica a los acontecimientos. Lo mismo ocurre con las páginas del libro que narra la historia del Rancho Red River y que se van intercalando entre las diferentes escenas de *Río Rojo*.

Como ejemplo de narradores intradieгéticos, aquéllos que están dentro de la historia y dan origen a un segundo nivel narrativo, puede citarse un momento de *El discreto encanto de la burguesía* (*Le charme discret de la bourgeoisie*, Luis Buñuel, Francia/Italia/España, 1972), donde un soldado que se encuentra en un café, se acerca a la mesa de los personajes femeninos para contarles un episodio de su infancia. Aquí el personaje del soldado se convierte en un nuevo narrador, diferente al que narra la situación del presente dieгético, y crea una narración de segundo nivel que, además, está recreada por las imágenes y sustentada en la voz en off del personaje. Un caso llamativo se presenta en *Cría cuervos* (Carlos Saura, España, 1976): Ana, una mujer adulta, cuenta lo que le sucedió cuando era niña durante unas vacaciones de verano. Sin embargo, esta evocación sólo se hace notable para el espectador luego de que ha transcurrido una buena parte del filme, cuando Ana adulta aparece por primera vez, mirando a cámara y reflexionando sobre lo que está contando. A partir de aquí, sus intervenciones frente a la cámara o su voz en off dejan en claro que la historia de su infancia es realmente una narración de segundo nivel. En *Amarcord*, varios personajes se dirigen a la cámara casi interpelando al espectador y cuentan historias del pueblo, verdaderas o falsas, o simplemente evocan situaciones que son inubicables dentro de la historia propiamente dicha, creando en todos los casos narraciones de segundo nivel. Por supuesto, si en una narración de segundo nivel, aparece un nuevo narrador, ésta será una narración de tercer nivel y así sucesivamente.

El estudio de la *persona* esencialmente tiene que ver con el grado de pertenencia del narrador a la historia que contribuye a producir. Siguiendo a Genette, todo relato, o es producido por un narrador ajeno a la historia, es decir, habla de “otros”, o es producido por una narrador que habla de una historia de la que forma parte. De acuerdo con esto, la elección no es sólo entre dos formas gramaticales, sino entre dos actitudes narrativas, por lo que las formas gramaticales no son sino una consecuencia mecánica. La decisión estaría, entonces, en hacer contar la historia por uno de los personajes o

contarla a través de un narrador extraño a dicha historia. Cuando el narrador es una entidad extraña a la historia, se denomina *heterodiégetico*; si el narrador cuenta una historia de la que forma parte, se denomina *homodieético*.

El narrador *heterodiégetico* también es muy común en los filmes que se acercan al MRI. Desde la persona inidentificable que nos cuenta *Thelma and Louise*, por seguir con los ejemplos arriba citados, hasta la voz en off de *Vicky Cristina Barcelona* o el supuesto autor de las páginas que describen la historia de *Río Rojo*. Ahora bien, esto no quiere decir que en este tipo de filmes no pueda presentarse un narrador homodieético, como ocurre en *Rebecca*, por ejemplo, donde la segunda señora de Winter cuenta su propia historia a partir de la evocación del sueño que tuvo la noche anterior al inicio de su narración.

En consecuencia, pueden reconocerse cuatro combinaciones posibles de estos tipos de narradores: un narrador extradiégetico/heterodiégetico, que es un narrador de primer grado y produce una historia de la cual se halla ausente, como en el caso de *Drácula* (Dracula, Tod Browning, Estados Unidos, 1931) o en *Julie and Julia* (Nora Ephron, Estados Unidos, 2009), pese a que se cuentan dos historias paralelas en dos momentos históricos distintos.

Un narrador extradiégetico/homodieético, que produce una narración de primer nivel en la cual participa como personaje, tal como Alex en *La naranja mecánica* (A Clockwork Orange, Stanley Kubrick, Reino Unido/Estados Unidos, 1971). Aquí, la situación desde la cual Alex narra su propia historia es desconocida para el espectador, pero su voz en off, que lo ubica en un momento posterior al de los acontecimientos narrados, hace saber que es él mismo quien la cuenta.

Existe también un narrador intradiégetico/heterodieético, es decir, que forma parte de la diégesis de la narración de primer nivel y que, en un momento dado, se convierte en narrador de segundo nivel contando una historia en la cual él no participa, como el personaje de Mary Shelley en *La novia de Frankenstein* (Bride of Frankenstein, James Whale, Estados Unidos, 1935), quien reunida con Lord Byron y el poeta Shelley les cuenta la continuación de la famosa historia, o los amigos de Danny en *Broadway Danny Rose* (Woody Allen, Estados Unidos, 1984), que recuerdan la historia del personaje principal sentados en un café neoyorquino.

Por último, puede aparecer un narrador intradiegético/homodiegético, aquél que produce una narración de segundo nivel en la cual participa como personaje. Es el caso del soldado de *El discreto encanto de la burguesía* o Kim, el personaje interpretado por Winona Ryder en *Edward Scissorhands* (Tim Burton, Estados Unidos, 1990), que ya anciana le cuenta a su nieta el episodio de su vida con Edward.

Es importante aclarar que, prácticamente en todos los casos, las historias presentan un narrador heterodiegético/extradiegético, que crea una narración de primer nivel tal como puede observarse en filmes como *La novia de Frankenstein*, *Edward Scissorhands*, *Broadway Danny Rose* o en *El amante* (*L'amant*, Jean-Jacques Annaud, Francia/Reino Unido/Vietnam, 1992). Por otra parte, la aparición de un narrador intradiegético no sólo produce una narración de segundo nivel, sino que ésta se convierte en una *metadiégesis*, o sea, una historia dentro de otra historia.

Por supuesto, la manera de reconocer estos narradores y esas metadiégesis suele basarse en el análisis de las formas expresivas, como el uso de la voz en off, de las disolvencias y hasta el texto dicho por los actores. De este último caso, *La noche de San Lorenzo* (*La notte di San Lorenzo*, Paolo Taviani y Vittorio Taviani, Italia, 1982) es un buen ejemplo. Casi al inicio del filme, el abuelo cuenta la historia de Héctor, el personaje de *La Ilíada*. Su narración es meramente verbal, no está acompañada por imágenes de la historia contada y, sin embargo, en ese momento el anciano se presenta como narrador produciendo una narración de segundo nivel que es, ya se dijo, un episodio de la mítica historia.

Todo este planteamiento tiene una serie de consecuencias narrativas que deben tomarse en cuenta. La presencia de un narrador heterodiegético pretende crear la sensación de cierto grado de objetividad, tal como ocurre en los casos ya citados de *Río Rojo* o *El Halcón Maltés*. Un narrador homodiegético, por el contrario, puede involucrar cierto grado de subjetividad en la narración, como lo demuestra el tono con que Alex hace los comentarios en off en *La naranja mecánica*. Y esto no es más que una pequeña muestra del tipo de observaciones que pueden derivarse del estudio de las funciones de la voz en un filme o en un grupo de filmes.

Estas categorías propuestas por Genette, así como otras presentes en sus textos y que no han sido comentadas en este trabajo, han demostrado su utilidad en innumerables textos de análisis. Sin embargo, debe destacarse que en el cine actúan de manera simultánea diversos elementos (o códigos) y no únicamente el lingüístico como ocurre en la literatura. En este sentido, deben tomarse en cuenta las diferencias y complejidades que esto implica y que, sin duda, pueden aparecer en cualquier filme. Es decir, debe considerarse la interactuación de diferentes códigos. En particular los relacionados con las imágenes y banda de sonido y, sobre todo, los correspondientes a los diálogos, que suelen ser los principales productores de información semántica en un filme.

2.1.11.-El tiempo: relato e historia

Como tantas veces se ha dicho, la recreación del tiempo es un acto determinante en el cine. No sólo por las representaciones temporales propias de cualquier narración, sino porque es en el cine donde, de manera indiscutible, la percepción del texto está plenamente determinada por *las condiciones de monovisión ofrecidas por la pantalla* (Carmona, Op. cit.: 188) que, por su misma condición, limitan la “libertad de visión” del espectador. Es claro que, en el teatro por ejemplo, el espectador puede centrar su atención en un personaje o en otro, en un detalle de la escenografía y, en muchos casos, hasta en el aparataje teatral. Con la literatura ocurre otro tanto. El lector puede volver a un capítulo o un párrafo anteriores, también puede saltárselos o simplemente dejar la lectura para otro día. En condiciones más o menos tradicionales, es decir, en una sala de cine y no durante el visionado doméstico de una película en DVD o en Blu Ray, esas opciones no existen. Por supuesto, es condición del cine narrativo la selección de los acontecimientos a mostrar, de manera que la construcción temporal del relato también es selectiva.

Para estudiar este tipo de construcciones, Genette plantea una segunda categoría, propia también del análisis narratológico y también proveniente de la gramática del verbo: el *tiempo*. En este sentido, la intención

es establecer relaciones entre el *tiempo relatante*, propio del relato, y el *tiempo relatado*, es decir, el tiempo diegético, el que configura el tiempo de la historia. Puede hablarse entonces, sin confusión posible, de tiempo diegético como el tiempo de la historia y del tiempo representado o tiempo del discurso. Para efectos del análisis del filme parece pertinente hablar de un *tiempo fílmico*, correspondiente al tiempo relatante y de un *tiempo diegético*, que se corresponde con el tiempo relatado¹⁸. De esta manera, y coincidiendo con la propuesta de Genette, el estudio del tiempo puede dividirse en tres tipos de relaciones determinadas por el *orden*, la *frecuencia* y la *duración*.

El *orden* confronta la disposición de los acontecimientos en el filme, el relato, con la sucesión cronológica de estos en la historia. En algunos filmes pueden darse rupturas cronológicas con respecto al orden en que se supone deben suceder esos acontecimientos en la historia. En este sentido, es condición de la naturaleza del relato la propiedad de anticipar o retrasar información sobre acontecimientos de la historia que aquél contribuye a construir. A estas figuras, Genette las llama *anacronías* y son parte de los mecanismos que permiten disponer el orden temporal de lo relatado. Así,

(se) denomina analepsis a la evocación a posteriori de un acontecimiento anterior al momento de la historia en que nos hallamos (...) mientras que la intervención de un acontecimiento que llega antes de su orden normal en la cronología es una prolepsis (Gaudreault y Jost, Op. cit.: 114).

La analepsis se corresponde de manera más o menos clara con lo que en el lenguaje de la práctica técnica se denomina *flashback* y la prolepsis podría hacerse corresponder con el llamado *flashforward*.

Estas anacronías, es decir, las analepsis (flashbacks) y las prolepsis (flashforwards) pueden ser de tres tipos: *internas*, *externas* o *mixtas*. Se consideran internas cuando la temporalidad de la anacronía se sitúa dentro del tiempo que abarca la temporalidad de la historia propiamente dicha. Son externas cuando el momento de inicio y el momento final de la anacronía son anteriores al comienzo de la historia en la analepsis y posteriores al momento final de aquélla en la prolepsis. Las anacronías mixtas corresponden a los casos que se ubican entre lo externo y lo interno.

18 Cfr. Roffé, 1990.

Hay casos o unidades un poco más complejas en cuanto a su ubicación temporal dentro de la historia. Una de éstas sería la *silepsis*, “reagrupamientos anacrónicos regidos por cualquier tipo de parentesco espacial, temático o de otro tipo (excepto temporal)” (Genette, 1989: 121). Los famosos pavorreales que acompañan algunas de las apariciones de Kerensky en *Octubre* (Oktyabr, Sergei M. Eisenstein, URSS, 1928) son un claro ejemplo de agrupamiento anacrónico de imágenes (silepsis) regidos por un criterio eminentemente temático.

Por su parte, Roffé (Op. cit.) explica que algunas secuencias que muestran retrospecciones y anticipaciones alrededor de un tema como los recuerdos que suscita en un personaje la visión de un cierto objeto o la llegada a un lugar configuran este tipo de unidades en las que la conexión temporal se ve rebasada por un principio de unidad cuya importancia es mayormente local. Por último, Genette llama acronías a los casos en que no es posible establecer la “relación cronológica entre el tiempo de la historia y el tiempo del discurso, como ocurre en *El año pasado en Mariembad* (Alain Resnais, 1961)” (Carmona, Op. cit.: 189).

El concepto de *duración* pone en relación la duración del filme o de la unidad fílmica estudiada con la duración del tiempo de la historia. En el caso del cine, lo que se ha dado en llamar tiempo fílmico puede ser menor, igual o mayor que el tiempo de la historia. Así, el filme juega con la temporalidad simulando, por ejemplo, la temporalidad real. Tal como ocurre en *La soga* (Rope, Alfred Hitchcock, Estados Unidos, 1948) y en muchos planos secuencia de múltiples películas. En otros casos, el relato se acelera para incluir intervalos temporales que pueden ser bastante significativos y el tiempo fílmico es menor que el tiempo diegético, o bien se detiene en la expansión de un tiempo diegético determinado, como ocurre con las escenas o fragmentos en cámara lenta, donde el tiempo fílmico termina siendo mayor que el tiempo diegético.

Este tipo de trabajo puede aplicarse a la totalidad del filme, pero es en el nivel de las escenas y de las secuencias¹⁹ donde sus resultados dan pistas sobre el modo como el filme distribuye el tiempo en la elaboración de la

19 Cf. Casetti y Di Chio, 1991 y Carmona, Op. cit.

historia. En *Ciudadano Kane* el filme narra, con gran velocidad, casi ochenta años en la vida del personaje. Luego, y con apreciables variaciones de velocidad, va desarrollando detalladamente algunas de las situaciones, como el deterioro del matrimonio con Emily Norton o la ruptura definitiva con Susan Alexander, y para ello la velocidad desciende hasta que, en algunos casos, el tiempo fílmico y el tiempo diegético llegan a ser casi iguales.

Pero como se dijo antes, el estudio de la duración también puede aplicarse a la totalidad del filme y llevar a una interpretación global que conduce a lo que se puede denominar como *densidad temporal*. Así,

la densidad temporal de un film puede estimarse haciendo la división del tiempo fílmico entre el tiempo diegético. Si el valor es cercano a 1, el tiempo es muy denso, como sucede en *La soga* (...) Si dividimos los 119' de **Citizen Kane** entre los 60 y tantos años que dura la historia, da un resultado de un cienmilésimo (...) La densidad temporal es mínima (Roffé, Op. cit: 112).

Otros casos que deben considerarse son las *elipsis*, en las que el tiempo fílmico es igual a cero (y por tanto la densidad podría considerarse infinita) y aquellos casos en los que el tiempo diegético parece detenerse y por tanto puede considerarse como igual a cero. Una de estas situaciones es aquella que podría asimilarse con lo que en literatura entendemos como descripciones. Aunque Genette no habla de cine, puede usarse el concepto en nuestra disciplina simplificándolo, pero sin dejar de tener en cuenta que las elipsis y las descripciones no sólo afectan la velocidad de relato, sino que con sus apariciones omiten o destacan cierta información más o menos pertinente para la historia.

Un caso ilustrativo de la importancia que pueden llegar a tener estas omisiones se da en *Sexto sentido* (*The Sixth Sense*, M. Nighth Shyamalan, Estados Unidos, 1999), donde a través de una elipsis presentada de un modo más o menos arbitrario, luego de que el personaje de Bruce Willis recibe el disparo, se omite la información más importante del filme: la muerte del protagonista. Acontecimiento que sólo se conocerá durante el desenlace, cambiando completamente la lectura del filme que venía realizando el espectador desprevenido. Por su parte las descripciones, como claras expansiones tienden a producir la impresión de que el tiempo diegético no está transcurriendo, se detiene y es igual a cero.

En cuanto a la *frecuencia*, lo que se propone es comparar la cantidad de veces que un acontecimiento se presenta en el filme con la cantidad de veces que sucede en la historia. Cuando la aparición de un acontecimiento corresponde a su acaecer único en la historia, se habla de frecuencia *singulativa* o de *singularidad*. Por el contrario, si un suceso único en la historia aparece representado varias veces en el relato, se habla del uso de la frecuencia *repetitiva* o de *repetición*. Un ejemplo clásico se presenta de nuevo en *Ciudadano Kane* con el debut de Susan Alexander Kane en la Ópera de Chicago, que es mostrado desde la perspectiva narrativa de Leland y desde la de la propia Susan siendo, por supuesto, el mismo y único debut. Finalmente, en un filme se puede presentar una clase de acontecimientos similares que tienen lugar en la historia. Entonces se habla de frecuencia **iterativa** o *iteración*.

En el caso de la lengua, verbos como “soler” o aquellos que producen la sensación de acciones en desarrollo como “besuquear”, son representativos de la iteración. En el caso del cine, este término siempre ha requerido de ciertas precisiones. Carmona, por ejemplo, afirma que la iteración se basa en “una sola presentación narrativa de varios momentos de la historia” (Op. cit.: 191), pero enseguida se aclara que la imagen cinematográfica, por su especificidad, parece impedir la iteración, aunque si todo objeto fotografiado “remite a la categoría a la que pertenece (...) una sola presentación de un hecho **representa** el conjunto de actividades idénticas realizadas por el sujeto en el tiempo de la historia” (*Ibid.*).

Por otra parte, y esto puede resultar hasta obvio, la presencia del texto dicho o de las escrituras pueden dejar constancia de frecuencias iterativas. En *El gran dictador* (*The Great Dictator*, Charles Chaplin, Estados Unidos, 1940), la voz en off del narrador anuncia, refiriéndose a Hinkel, que “sus múltiples ocupaciones lo mantenían en constante actividad” y de inmediato se muestra al personaje, firmando papeles, tocando piano, contestando un teléfono, posando para los escultores, presenciando nuevas técnicas para la guerra, por lo que se asume que sus días “suelen” ser siempre así.

En otros casos, y de nuevo asumiendo la dificultad del cine para representar ideas del tipo de abstracción que representa la iteración, aquél

puede recurrir a lo que Genette denomina *pseudoiteratividad*. Por tal se entiende

la representación de una clase de sucesos mediante una ocurrencia particular que actúa al modo de una frase del tipo “este acontecimiento (singular) pertenece a una clase de acontecimientos similares, de la cual él no es más que un representante” (Área de Teoría y Análisis, Op. cit.: 25).

Por último y para ilustrar, como en las categorías anteriores, algunos de los posibles usos dados a estos términos, se puede afirmar siguiendo a Genette que con la repetitividad se logra la resemantización de segmentos particulares del filme y con la iteratividad, la construcción económica de situaciones.

2.1.12.-El modo: selección y restricción de la información narrativa

Tal como lo propone Genette, para hablar del modo como se organiza la información narrativa en relación con la voz del narrador es necesario remitirse a las concepciones de *diégesis* y *mímesis*, propuestas por Platón. A partir de éstas, puede hablarse de diégesis cuando el autor (el poeta) habla en su propio nombre evitando cualquier tipo de ilusión al lector o, como en el ejemplo clásico de *La Ilíada*, invocando a la divinidad para que ésta se exprese: “Canta, oh diosa, la cólera del Pelida Aquileo”. Cuando se habla de mímesis, ésta trata de crear “la ilusión de que es otro el que habla” (Carmona, Op. cit.: 192) o, como se comentó en párrafos anteriores, se trata de producir la impresión de que la historia surge y se desarrolla de manera espontánea, natural. En esta manifestación suelen citarse, como gran ejemplo clásico, las artes teatrales. “En el primer caso se da mayor importancia al informador, en detrimento de la información; en el segundo caso, los términos se invierten” (Ibíd.).

También vale destacar, aún siguiendo a Carmona, que la diégesis siempre es producto de un narrador y que aquella no puede existir sin la presencia de éste. Es por ello que siempre debe considerarse el término de *modo* de la representación narrativa en torno al narrador y su relación con lo

que sabe (nivel cognoscitivo), lo que narra (nivel narrativo) y lo que ve (nivel de mostración). A partir de estas afirmaciones puede decirse que el modo, luego de haberse reconocido desde dónde y quién actúa como instancia narrativa, pretende establecer cómo se narra.

La definición de modo tiende a coincidir con la propuesta por Littré, citada por Genette, y que tiene que ver con “las diversas forma del verbo usadas para afirmar más o menos la cosa de la cual se trata” (Roffé, Op. cit.: 104), determina la certeza y confiabilidad de la afirmación y ofrece diversos puntos de vista acerca de lo expresado. Un ejemplo típico se aprecia en la frase “mañana **juega** el Madrid” que expresa cierta seguridad frente a la poca certeza que puede ofrecer el afirmar “mañana **gana** el Madrid”, aunque esta segunda, sin duda, denota el deseo o la tendencia deportiva del emisor. Esto demuestra, a su vez, que el modo también deja entrever, a la manera en que lo hace cualquier punto de vista, “la expresión del juicio u opinión que el discurso formula” (Carmona, Op. cit.: 194). Pero sobre esto se volverá más adelante.

Retomando la propuesta de Genette, éste nuevamente plantea tres categorías para el análisis del modo: *focalización*, *perspectiva* y *distancia*. En general los tres términos, y en particular el primero, intentan sustituir la concepción clásica del *punto de vista*. Expresión que, en el caso de los discursos verbales o literarios, “tiene un alcance fundamentalmente metafórico” (Ibíd.), mientras que en el cine “adquiere un sentido literal” (Ibíd.). Así, el modo engloba una serie de principios que determinan la selección y la restricción de la información como partes esenciales de la disciplina narratológica. Lo que se plantea básicamente es el estudio de la organización del relato en el discurso y, en el caso del cine, del discurso fílmico.

Aclarados estos puntos, puede decirse que el término *focalización* es el primero de los mecanismos de regulación de la información narrativa que aquí se considerarán y se aplica a los problemas relacionados con el saber narrativo. Es decir, el grado de conocimiento del narrador con respecto al grado de conocimiento de los personajes. En este sentido, existen relatos donde el narrador cuenta, dice, sabe más de lo que conoce cualquier personaje, como ocurre con el narrador omnisciente según las teorías más clásicas, y se habla de *focalización cero*. Luego están los relatos donde el narrador dice lo mismo que sabe el personaje. Se habla entonces de *focalización interna* o relato

focalizado. Por su parte, la focalización interna puede presentarse bajo tres modalidades: fija, variable o múltiple. Fija, cuando todo el relato se centra en la visión de un único y sólo personaje, como suele suceder en el cine negro; variable, cuando pasa de un personaje a otro en una o varias oportunidades, juego bastante común, por cierto, en muchas de las novelas de Henry James y sus experiencias con el punto de vista. Se considera como focalización interna múltiple cuando se parte del conocimiento de varios personajes para narrar un mismo acontecimiento. Por último, está la *focalización externa*, aquella donde el narrador cuenta menos que lo que sabe el personaje. Se trata de relatos en los que la instancia narradora no tiene acceso a la conciencia de los personajes. Es, dicho en otros términos, una visión desde afuera. Gaudreault y Jost (Op. cit.), con la intención de adaptar el trabajo de Genette al cine, proponen la llamada *focalización espectral*, que se caracteriza por una desproporción cognitiva a favor del espectador. Ésta puede manifestarse a través de la imagen, del sonido o por medio del montaje cuando éste permite que el espectador reciba informaciones narrativas que son ignoradas por el personaje.

Ya en el ámbito del cine, estos mecanismos pueden reconocerse más o menos con cierta precisión. Aunque no de manera excluyente, la focalización cero y la interna fija suelen resultar dominantes en los filmes del MRI. La focalización cero se manifiesta en relatos tan tradicionales como *Thelma y Louise* o en géneros como el western (*Río Rojo*) y el cine de aventuras (cualquiera de los episodios de *Indiana Jones*). Lo mismo ocurre con la focalización interna fija. Aunque igual puede presentarse en filmes más o menos distantes del MRI, es típica, por ejemplo, del cine negro, el thriller o los filmes de detectives, donde gran parte del suspenso se mantiene gracias al recurso de restringir la información narrativa a los grados de conocimiento de un único personaje. También es el recurso utilizado por las narraciones en primera persona, como ocurre en las películas de detectives, o en muchas otras adaptaciones literarias que utilizan esta figura. Es el caso, por ejemplo, de *Rebecca*, novela narrada en primera persona por la protagonista y que, en la versión para cine, se retoma este uso a través de la voz en off al inicio del filme y con la presencia constante de la segunda señora de Winter en todas las escenas de la película.

En cuanto a la focalización interna variable, un caso interesante es *Vértigo* (*Vertigo*, Alfred Hitchcock, Estados Unidos, 1958), donde durante toda la primera parte del filme la información se centra en Scottie, que es el personaje focal. El espectador sabe de Madeleine sólo lo que ve y escucha Scottie hasta después del supuesto suicidio de la protagonista, cuando Scottie conoce a Judy. Pero una vez que él la interpela a este personaje y conversa con ella en el hotel, arbitrariamente la focalización pasa a Judy, quien evoca cómo fue realmente la “muerte” de Madeleine, mostrando lo que debería ser el desenlace del filme. Luego de esta escena, la focalización vuelve a centrarse en Scottie y su afán de convertir a Judy en Madeleine. Aparte de los efectos cognitivos que producen estos recursos a lo largo del filme, el narrador consigue también afectar la percepción del espectador, quien durante una buena parte del filme se ha identificado con Scottie y su investigación sobre el trauma de Madeleine. Pero una vez que el espectador está al tanto de lo que no sabe el personaje, se distancia de él y pasa a ser un observador de los niveles de manipulación y degradación a los que puede llegar el protagonista en su búsqueda por obtener o revivir esa mujer ideal e inexistente.

Semejante uso de la focalización logra cometidos que van más allá del simple suspenso, aunque éste no deja de estar presente a lo largo de toda la historia. Y es que esos usos resultan clave y ejemplares en muchos otros filmes de Hitchcock. En *Psicosis* (*Psycho*, Estados Unidos, 1960), la focalización interna fija también domina toda la primera parte del filme. Así, por ejemplo, se escucha la conversación de Norman Bates con su madre desde la habitación y el punto de vista de Marion, de manera que el espectador ignorará la inexistencia de la madre. Luego de la muerte de Marion, la focalización es cero y es a través de recursos como la angulación (el famoso plano picado de Norman en las escaleras llevando en brazos a su madre) se mantiene la restricción de la información fundamental para la construcción definitiva de la historia hasta el desenlace.

En el caso de *Los pájaros* (*The Birds*, Estados Unidos, 1963) la focalización es interna fija. Pero en otra escena clásica, cuando Melanie espera la salida de los niños en el parque de la escuela de Bodega Bay, gracias a la escala del encuadre, la focalización pasa a ser espectral al mostrar en plano general lo que está ocurriendo con los pájaros a espaldas de Melanie que fuma

un cigarro totalmente inconsciente de la situación . Éste, además, es uno de los recursos más utilizados por Hitchcock: lograr que el espectador maneje más información de la que poseen los personajes para crear suspenso y, sobre todo, para evitar la simple sorpresa tan utilizada por el cine de terror tradicional²⁰.

En cuanto a la focalización interna múltiple, suelen mencionarse dos casos paradigmáticos. El ya citado debut de Susan Alexander en *Ciudadano Kane* y los diversos puntos de vista desde los que se narra el crimen en *Rashomon*, aunque existen otros ejemplos más recientes como *Vantage Point* (Pete Travis, Estados Unidos, 2008).

La focalización externa es la menos común en el cine narrativo, tal vez porque de realizarse una película donde se mantenga este tipo de focalización a lo largo de toda la historia podría resultar ininteligible. Pueden encontrarse, sin embargo, ejemplos aislados en fragmentos como el inicio de *Paris, Texas* (Wim Wenders, RFA, Francia, Reino Unido, 1984) y el de *My Own Private Idaho* (Gus Van Sant, Estados Unidos, 1991) y tal vez como caso extremo, *El año pasado en Marienbad*.

Por último, habría que aclarar que tanto en literatura como en cine, existen casos donde puede dominar un tipo de focalización (por lo general interna fija), pero que en un momento determinado esta situación se transgrede. De nuevo Hitchcock en *Con la muerte en los talones* (North by Northwest, Estados Unidos, 1959) es un buen ejemplo cuando, simplemente a través de un leve movimiento de cámara, luego de que Thornhill abandona la mansión de los Townsend en compañía de la policía, se devela una información que el protagonista de la historia nunca podría poseer. Este caso, además, es una clara demostración del valor que tiene en el análisis narratológico el soporte (el medio) utilizado para narrar, tal como lo propone Genette a través de la narratología modal. A este tipo de transgresión de lo establecido en el relato, Genette lo llama *paralipsis*.

Tratando de acercar la lectura literaria de *Figuras III* a la disciplina del cine, Jost (citado por Gaudreault y Jost, Op. cit.) propone dos términos nuevos para el análisis narratológico, precisamente con el fin de evitar la

20 Cfr. Truffaut, 1983.

confusión entre saber y ver. Algo que puede convertirse en todo un conflicto durante el análisis de un filme.

Se trata de la *ocularización* y la *auricularización*. Utilizando al propio Genette y su ejemplo de *Rashomon*, los autores aclaran que si bien la película muestra cuatro relatos diferentes sobre el mismo acontecimiento, ésta muestra a los personajes desde el exterior, contradiciendo el principio propuesto de que el saber, en el caso de la focalización interna, está restringido al del narrador, y así *el personaje focal no tendría, dentro de este régimen, que ser designado “desde el exterior”* (op. cit.: 140). Así, *ocularización* y *auricularización* logran separar el punto de vista visual y el cognitivo.

Por *ocularización* se entiende “la relación entre lo que la cámara **muestra** y lo que el personaje supuestamente **ve**” (Ibíd.), mientras que “‘focalización’ sigue designando el punto de vista cognitivo adoptado por el relato” (Ibíd.). A partir de esta concepción se proponen dos posturas posibles en relación a la imagen propiamente dicha: la *ocularización interna* y la *ocularización cero*. *Ocularización interna* es aquella en la que un plano “está anclado en la mirada de una instancia interna” (Gaudreault y Jost, Op. cit.: 141), por lo general, el personaje. A riesgo de caer en la metáfora, puede decirse que la imagen está siendo vista por unos ojos (los del personaje). Este tipo de focalización, además, puede ser de dos clases: *interna primaria* e *interna secundaria*.

En la *ocularización interna primaria*, la mirada es sugerida por la cámara, así como se sugiere la materialidad de un cuerpo no visible por el espectador. La imagen se transforma entonces en un indicio. De nuevo el inicio de *Rebecca* se convierte en una clara ilustración del caso, cuando la cámara simula mostrar en subjetiva lo que describe la segunda señora de Winter. Es decir, lo que ésta “ve” en el sueño que cuenta. Por supuesto, hay otros mecanismos que permiten reconocer este tipo de *ocularización*: la utilización de los *caches* que sugieren el uso de unos binoculares o un telescopio o la representación de una parte del cuerpo en primer plano, como las manos de Otelio en la versión de Orson Welles (*Othello*, Estados Unidos, Francia, Italia, Marruecos, 1952), cuando éste se desplaza para asesinar a Desdémona o el brazo con la pistola que acaba con la vida de Archer en *El Halcón Maltés*.

La ocularización interna secundaria se produce cuando se debe recurrir al contexto para identificar al personaje que mira. Es decir, la subjetividad de la imagen está construida por una contextualización. En general por los *raccords* de mirada y en los casos del plano-contraplano. “Cualquier imagen que enlace con una mirada mostrada en pantalla, a condición de que se respeten algunas reglas << sintácticas >>, quedará anclada en ella” (Gaudeault y Jost, Op. cit.: 143).

Por su parte, la ocularización cero remite a un gran imaginador. No conlleva la mirada reconocible de ningún personaje o instancia diegética alguna. Éste es el uso dado con más frecuencia en gran parte prácticamente en todo los filmes, pero en algunos casos, más o menos distantes del cine de la transparencia, la cámara puede subrayar la autonomía del narrador. Es famoso el ejemplo de la reja que “atrasamos” pese a la advertencia al inicio de *Ciudadano Kane*. Un sugestivo juego con la ocularización cero y la interna secundaria se presenta en la escena final de *Muerte en Venecia* (Morte a Venezia, Luchino Visconti, Italia/Francia, 1971). En apariencia, se trata de un uso rutinario de planos y contraplanos. Sin embargo, la belleza de Tadzio es exaltada gracias a que es Aschenbach quien mira, mientras que éste es mostrado desde una posición no marcada por instancia diegética alguna, absolutamente inconsciente de su decadencia y deterioro físicos, lo que ilustra sus transformaciones internas a lo largo de todo el filme y hasta puede considerarse como un comentario del narrador sobre el personaje.

En cuanto a la auricularización, Jost parte de la certeza de que en el cine es posible construir un punto de vista sonoro, auricular, “mediante el tratamiento que se les da a los ruidos, a las palabras o la música, en definitiva, a todo lo que es audible” (Sic) (Gaudreault y Jost, Op. cit.: 143). Como en la ocularización, la auricularización trata de establecer relaciones entre lo que oye el personaje y lo que se escucha en la banda sonora. Aunque los asuntos ligados a la relación entre imagen y sonido serán tratados más adelante, en este apartado vale la pena mencionar las dificultades que plantea, según los autores, construir la posición auditiva del personaje.

En primer lugar, el sonido fílmico suele estar desprovisto de una dimensión espacial pese a los adelantos técnicos de los que disfruta el espectador en una sala de cine o en su propio *home theater*. Se trata entonces

de la llamada *escucha acusmática*²¹. Luego está el problema de la individualización de lo escuchado, de modo que es complicado establecer quién oye qué. Como solución, el MRI ha optado por privilegiar la inteligibilidad del diálogo reduciendo el resto de la información auditiva a lo estrictamente necesario en cuanto a los ruidos y a lo efectivamente útil en el caso de la música. Sobre todo en el caso de la música no diegética. Esto lleva, entonces, al tercer asunto, precisamente esa inteligibilidad de los diálogos cuyo origen parece ubicarse en la defensa del “cine hablado” frente al “cine mudo”. Sin embargo, Jost, sin prescindir de este contexto, trata de indicar “las grandes líneas de lo que es (y de lo que podría ser más frecuentemente), el sistema de las auricularizaciones” (Gaudreault y Jost, Op. cit.: 146).

Así, en concordancia con lo expuesto anteriormente y en el orden propuesto por el mismo Jost, se presentan la auricularización interna secundaria, la auricularización interna primaria y la auricularización cero. El primer caso se da “cuando la restricción de lo oído a lo escuchado está construida por el montaje y/o la representación visual” (Ibíd.). Ocurre así cuando un personaje se desplaza por los pasillos de un cabaret, por ejemplo, y el volumen de la música sube o baja según la distancia que aquel mantenga con respecto al escenario o la fuente diegética del sonido, como ocurre con los desplazamientos del profesor Rath en *El ángel azul* (*Der blaue Engel*, Josef von Sternberg, Alemania, 1930). Podría decirse que, en este caso, se trata de una representación “realista” de lo escuchado por el personaje. En la auricularización interna primaria *un sonido remitirá a una instancia no visible sólo cuando ciertas deformaciones (filtro, pérdida de una parte de las frecuencias, etc.) construyan una escucha particular* (Ibíd.). En este caso, esas deformaciones tienden a separar *la banda sonora del realismo* y remiten a *la subjetividad de una escucha* (Carmona, Op. cit.: 196).

En cuanto a la auricularización cero, Gaudreault y Jost explican que se trata de aquellos usos donde el sonido no está retransmitido por ninguna instancia diegética y remite, echando mano a la propuesta de Eco, al narrador implícito. Es una utilización que va de lo más convencional, la música no diegética baja de volumen para dejar oír los diálogos, hasta los usos más

21 Ver infra 3.3.2.

heteromórficos, como la abrupta desaparición de la música diégetica en una escena de *El desprecio* (Le mépris, Jean-Luc Godard, Francia/Italia, 1963) para permitir la escucha de los comentarios en susurros que se hacen los personajes.

Finalmente, puede afirmarse que si bien existe una clara correspondencia entre los términos y las categorías de focalización, auricularización y ocularización, la variedad de opciones de uso en las películas es tan rica que sólo el análisis particular de cada caso, tanto en el plano de los contenidos narrativos como en el de las opciones expresivas, permite definir la importancia de estas propuestas a la hora de llevar a cabo el análisis de un filme.

Luego de esto, el análisis del modo propuesto por Genette ofrece un segundo término a considerar: la *perspectiva*. En principio, con este término se intenta deslindar la voz que narra de la perspectiva que orienta el relato. En el caso de Genette, el término remite a la presencia de un filtro que domina un tipo de selección y combinación de la información narrativa. El modelo nuevamente intenta sistematizar el análisis de la relación entre la historia y el discurso narrativo, por lo que termina definiendo la perspectiva narrativa como “una restricción de ‘campo’, que es en realidad una selección de la información narrativa, lo cual implica la elección (o no) de ‘un punto de vista’ restrictivo” (Pimentel, Op. cit.: 95).

Precisamente Pimentel realiza una revisión y ampliación de la noción de perspectiva y propone ir más allá de la selección y restricción de la información narrativa, que es sobre lo que se centra Genette, para hablar de cuatro tipos de perspectivas: la de del *narrador*, de los *personajes*, de la *trama* y del *lector*. Según la autora, cada una de estas perspectivas es capaz de expresar diversos “puntos de vista”²² o planos de tematización: espaciotemporal, cognitivo, afectivo, perceptual, ideológico, ético y estilístico. De esta manera se revela, una visión del mundo (ética, ideológica) que en parte viene determinada por la elección o no de las distintas formas discursivas que estructuran el relato.

22 Por punto de vista Pimentel pretende designar los diversos planos que expresan, diversifican y matizan esa perspectiva orientada que es la perspectiva narrativa como noción general (...) los puntos de vista, más que estructuras, constituyen formas diversas de tematización de la perspectiva. (Op. cit.: 97)

Como ya se ha comentado, Pimentel restringe su trabajo al ámbito literario. Al tratar de adaptarlo al estudio del cine, la perspectiva del narrador y la del personaje parecen ser útiles, pues ya no sólo es importante cuánto se narra sino desde qué perspectiva y, como lo demuestra la autora, la voz, la focalización y la perspectiva no tienen por qué coincidir en todos los casos. De hecho, la perspectiva propia del narrador suele verse afectada por su elección focal.

Cuando se habla de relatos con focalización cero, por ejemplo, “la perspectiva del narrador es *independiente* de la de los personajes, en ocasiones es incluso *antagónica*” (Pimentel. Op. cit.: 101). Así ocurre en la relación que establece el narrador con los personajes en *Barry Lindon* (Stanley Kubrick, Reino Unido, 1975), donde este expresa abiertamente sus opiniones sobre aquellos, o bien cuando estos puntos de vista se manifiestan por la selección y el estilo de presentación de lo narrado.

En el cine, casos en los que se corresponden formas narrativas y estilos que exponen un punto de vista desde la selección de la focalización cero se encuentran en una buena parte de las películas de Luis Buñuel como ocurre, sólo por nombrar una, en *Viridiana* (España/México, 1961) durante la escena, por ejemplo, de la cena y del festejo de los mendigos y el uso que se le da, a través del volumen, al Ave María que aquellos danzan.

Por otra parte, debido a que la focalización interna permite una convergencia más amplia de perspectivas, la del narrador tiende a gravitar entre la *conciencia focal*²³ (la del personaje) y la de la propia instancia narradora. Puede haber entonces diversos grados de convergencia según se pueda o no distinguir la perspectiva del narrador como diferente de la conciencia del personaje. Se habla entonces, en los relatos de focalización interna, de una perspectiva *consonante* o *disonante*.

Cuando se presenta una perspectiva consonante, la conciencia del narrador y la conciencia focal se encuentran, coinciden en la frontera que en otros casos las separaría. Es decir, la voz narrativa nunca abandona la conciencia focal (del personaje). En literatura, un ejemplo es *El retrato de un artista adolescente* donde, pese a estar narrada en tercera persona, nunca se

23 Cfr. Pimentel, Op. cit.

abandona la perspectiva del protagonista: Stephen Daldry. En el cine, un ejemplo más o menos clásico son algunas manifestaciones del cine negro o las películas de detectives donde, salvo en contadas excepciones, nunca se abandona la perspectiva del investigador, tal como ocurre, por nombrar sólo un filme, en *El Halcón Maltés*. Aquí el espectador, debido a la coincidencia de perspectivas entre el narrador y el personaje de Sam Spade, confía plenamente en la información que éste posee y, como él, cae en las mismas trampas y padece los mismos engaños. De esa manera, las limitaciones y opiniones sobre el orden temporal, perceptual e ideológico provienen de la conciencia de Spade y poco hay en la narración que pueda sugerir la individualidad del narrador. Es éste un caso claro, además, de un narrador que se hace transparente.

En el caso de la perspectiva disonante, el narrador puede limitar sus restricciones cognitivas, perceptuales, espaciales o temporales a las del personaje focal. Pero los grados en que esta operación se lleva a cabo y la individualidad de su punto de vista varían. De un modo u otro, la percepción del narrador acerca de los personajes, la trama, el tiempo o la misma ideología se impone sobre la de la conciencia del personaje. La larga escena de la conversación entre Marion y Norman Bates en *Psicosis*, a través de los pájaros disecados que ambientan la habitación y el uso que de éstos se hace en el encuadre anuncian o dan indicios sobre el carácter de Norman y sobre el peligro en que puede encontrarse el personaje femenino, pese a que el relato está focalizado en Marion y aunque ésta sea completamente ignorante de esa situación. Es así como en este segmento del filme se destaca la importancia que adquieren para este tipo de identificaciones la puesta en escena, el modo cómo esta es registrada por la cámara y la relación que se establezca entre focalización y ocularización.

Otro ejemplo se encuentra en la ya citada y descrita escena final de *Muerte en Venecia*, donde el juego entre la ocularización interna y cero determinan la percepción de Aschenbach sobre Tadzio y la del narrador sobre Aschenbach. Situación que proviene, además, del original literario. Allí también el lector está limitado a la conciencia del protagonista, pero según avanza el relato la perspectiva del narrador se impone sobre la del personaje hasta llegar a niveles claramente antagónicos.

Es importante señalar también que cuando se presenta una perspectiva disonante, “con que haya divergencia en una de las siete restricciones (espacial, temporal, cognitiva, perceptual, afectiva, estilística e ideológica), se introduce una clara nota de disonancia” (Pimentel, Op. cit.: 104).

Por último, el tercer concepto propuesto por Genette para el análisis del modo es el de distancia. El término distancia se refiere a aquella que se establece entre el narrador y su relato, el filme. Cuando el narrador establece una distancia máxima entre él y lo relatado, aquél tiende a desaparecer y la obra tiende a la *transparencia*. Así, se subraya la sensación de que el relato no está siendo manipulado por entidad alguna y la historia simula producirse de forma natural, como si se generara de manera espontánea en el presente²⁴. Es el caso de gran cantidad de relatos en tercera persona y de las películas más clásicas de Hollywood que buscan la identificación inmediata del espectador con los personajes o las situaciones, como en *Thelma y Louise*, *Fiebre del sábado por la noche* o *The Hurt Locker*.

Cuando el narrador minimiza esa distancia y la instancia narrativa, de un modo u otro, se manifiesta en la narración, se habla de *opacidad*. Hay múltiples mecanismos para que se perciba esa presencia. Desde la narración en primera persona o la voz en off que domina un filme como *Casino* (Martin Scorsese, Estados Unidos/Francia, 1995) o la de Luis leyendo el diario de su hija en *Elisa, vida mía* (Carlos Saura, España, 1977) hasta recursos estilísticos como la presencia de Ana niña en unas escenas que ella evoca, pero en las que nunca estuvo realmente presente en *Cría cuervos*, o el larguísimo plano secuencia al final de *El pasajero* (Professione: Reporter, Michelangelo Antonioni, Italia/España/Francia, 1975), que deja fuera de campo acciones fundamentales para la construcción de la historia.

Con respecto a la transparencia, existe una declaración de Otto Preminger que ilustra muy bien de qué se trata esto:

el film ideal es un film en el que no se note al director, en el que el espectador nunca sea consciente de que el director hace algo deliberadamente. Naturalmente todo tiene que hacerlo deliberadamente, eso es la dirección. Pero si alguna vez

²⁴ Como ocurre con otros términos relacionados con el análisis del modo, la distancia también está relacionada con la relación mimesis/diégesis. En el primer caso, el relato tiende a la transparencia, en el segundo, a la opacidad.

llegara a hacer un film con tanta simplicidad que nunca se advirtiera un cambio de plano o un movimiento de cámara, creo que ese sería el éxito real de la dirección (Preminger, 1962: 20).

También a través de la filosofía del lenguaje puede considerarse este asunto de la transparencia. Por ejemplo, Schaff (1966) considera que ésta se presenta cuando se deja de percibir completamente la forma material del signo y sólo se tiene consciencia de su aspecto semántico. De manera que en el cine, la transparencia puede definirse como la cualidad de un mensaje cinematográfico por la cual parece que éste carece de emisor, que se produce como un hecho natural y no cultural, y toda la información semántica y estética que transmite es recibida de forma tan natural y directa por el espectador que éste pierde conciencia del soporte de esa información, de lo que en términos clásicos sería la materia de la expresión. La opacidad tendría, entonces, las características opuestas a esto.

Lo mismo ocurre con la propuesta de Benveniste (1980) acerca de la diferencia entre historia y discurso (mímesis/diégesis) y expuesta también por Metz (1974) para aplicarla al cine y afirmar que éste, en su manifestación más clásica, es un *discurso* que se presenta como *historia*. En este caso es importante destacar, tal como lo hace Carmona (Op. cit.: 187), que la característica del *discurso* es mostrar “ostensiblemente las marcas de la enunciación mientras que la **historia** sería un relato que tiende a suprimir todas las huellas del trabajo del sujeto de la enunciación”. Así, cuando un filme exhibe su condición de discurso, las marcas del enunciador, se hablaría de opacidad y cuando oculta esa condición, cuando disfraza el *discurso* de *historia*, como algo “de ningún sitio y que nadie cuenta” (Carmona, Ibid.), tiende a la transparencia.

Si bien es cierto que estos grados de opacidad y transparencia vienen dados por la presencia o no del emisor del mensaje, en el cine puede afirmarse que esos niveles también se relacionan con el trabajo llevado a cabo por el realizador a la hora de la construcción del filme, desde la puesta en escena y su registro hasta el momento del montaje y la postproducción. Por ello, las teorías más tradicionales tienden a hacer corresponder el cine de la transparencia con el cine industrial y la opacidad con el cine de autor, aunque es claro que ninguno de los dos extremos se dan en estado puro, sino que se producen

mezclas y términos medios. De hecho, ya no se discute que en muchos filmes de la industria de Hollywood se cuelan rasgos de lo que se solía denominar cine de autor. Es el caso de directores como Martin Scorsese o Tim Burton, por ejemplo, quienes desde la propia industria crean filmes con rasgos estilísticos reiterativos que permiten al espectador reconocer una película como de uno u otro realizador.

En Scorsese, los bruscos movimientos de cámara utilizados en *Mean Streets* (Estados Unidos, 1973) o en *After Hours* (Estados Unidos, 1985) o la presencia más o menos constante de actores como Robert de Niro o Leonardo di Caprio en el plano de lo meramente estilístico así como la aparición de temas como la comunidad italiana en Nueva York o una ambigua percepción del catolicismo, en el plano ideológico, que están presentes en *Mean Streets*, *El taxista* (Taxi Driver, Estados Unidos, 1976), *Goodfellas* (Estados Unidos, 1990) y hasta en un documental como *Il mio viaggio a Italia* (Italia/Estados Unidos, 1999).

Por su parte, en la filmografía de Burton también pueden encontrarse esas reiteraciones estilísticas o temáticas, como el uso de las elaboradas y casi barrocas escenografías que van desde *La gran aventura de Pee-wee* (Pee-wee's Big Adventure, Estados Unidos, 1985) hasta *Alicia en el país de las maravillas*, la presencia de Johnny Depp y Helena Bonham Carter en muchos de sus filmes o de Christopher Lee o Vincent Price, así como la exploración crítica de la clase media norteamericana en *Edward Manos de Tijera* o en *Charlie y la fábrica de chocolate* (Charlie and the Chocolate Factory, Estados Unidos/Reino Unido, 2005) o los seres cuya monstruosidad puede residir en su apariencia física o en su incapacidad para adaptarse a algún tipo de norma social, tal como ocurre en *Beetlejuice* (Estados Unidos, 1988) y en *Ed Wood* (Estados Unidos, 1994) y a Victor en *El cadáver de la novia* (Corpse Bride, Reino Unido/Estados Unidos, 2005), respectivamente.

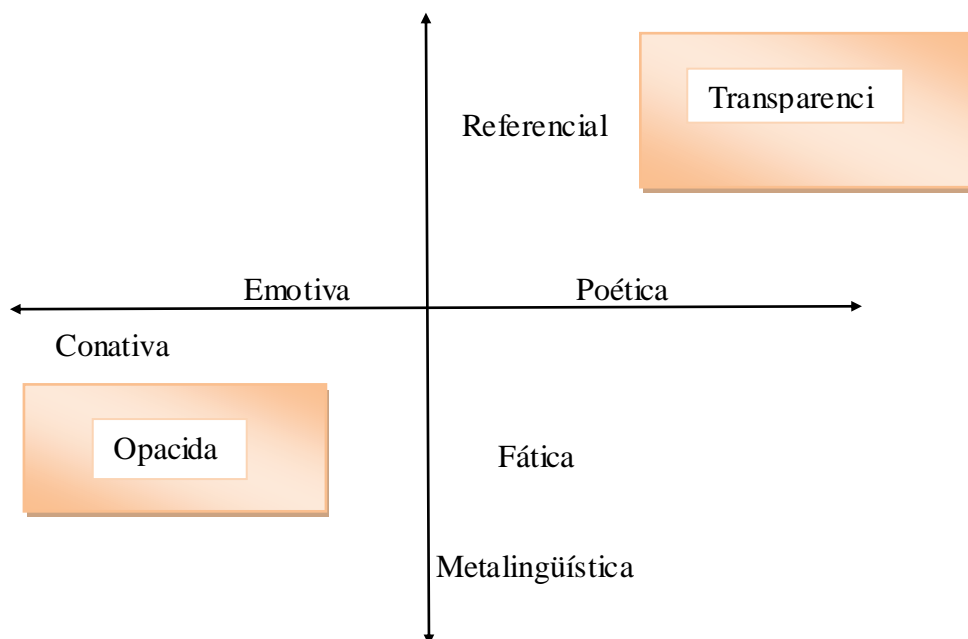
Casi en el otro extremo de esa forma de etiquetar el cine estarían los llamados “autores” que, sin embargo, trabajan básicamente con cine de género, más o menos apegados al MRI, como Stanley Kubrick en *Senderos de gloria* (Path of Glory, Estados Unidos, 1957), *Full Metal Jacket* (Reino Unido/Estados Unidos, 2001: *Odisea del espacio* (Reino Unido/Estados Unidos, 1968) o *La naranja mecánica*; John Huston, en una carrera que va

desde *El Halcón Maltés* hasta *Annie* (Estados Unidos, 1982) y *El honor de los Prizzi* (*Prizzi's Honor*, 1985) y el mismo Antonioni con un estilo totalmente apegado al cine negro en *Crónica de un amor*.

Todos estos ejemplos sirven, fundamentalmente, para ilustrar el grado de dificultad que puede alcanzar el análisis de la distancia, pues están en juego instrumentos y conceptos tan distintos y distantes como las funciones del lenguaje, el estilo o el llamado *pacto comunicacional*²⁵. Sin embargo, la identificación de esos niveles de transparencia y opacidad permite reconocer una serie de claves compositivas directamente relacionadas con la construcción y establecimiento de un estilo determinado, bien sea en un filme o en un grupo de filmes como, de modo muy general, se intentó establecer en los párrafos anteriores y que resultan fundamentales para el análisis y sus resultados definitivos.

Pero volviendo a las funciones del lenguaje, bien estén consideradas desde la perspectiva de Jakobson o desde algún otro de los tipos de la preceptiva tradicional, es innegable que en muchos filmes domina una función referencial o informativa donde la presencia del emisor suele ser mínima. Son los casos en los que el filme se centra en la información relacionada con el tiempo, el espacio, los personajes y sus acciones y donde el narrador, por lo general, tiende a ocultarse. Mientras que en otros casos, puede dominar la función emotiva, donde “se apunta a una expresión directa de la actitud del hablante ante aquello de lo que está hablando” (Jakobson, 1974, 353) o la función poética, que en este caso se centraría en la construcción del mensaje, es decir, el estilo. De este modo, el uso o dominio de alguna de estas funciones del lenguaje opera en cierta forma de modulación de la distancia. De hecho, el siguiente cuadro ilustra claramente esa correspondencia directa entre funciones del lenguaje y transparencia y opacidad.

²⁵ Sobre las relaciones entre distancia, funciones del lenguaje y pacto comunicacional, cfr. Roffé, Op. cit.



Así, la experiencia de Fellini, personaje, realizador y en ocasiones narrador de *La entrevista* (Intervista, Italia, 1987) no sólo deja muy en claro la presencia del emisor y su actitud ante aquello de lo que habla, sino que hace que también dominen la función metalingüística cuando el filme pretende ser un documental sobre el trabajo del realizador, y la poética y la fática, al poner en escena el rodaje de un filme que forma parte de la historia de la película así como al hacer que Marcello Mastroiani y Anita Ekberg recreen, veintisiete años después, la famosa escena de *La dolce vita* (Italia/Francia, 1960) en la Fontana di Trevi. Todo esto le da al filme un nivel de opacidad que se refleja, por ejemplo, en la dificultad que puede presentarse al intentar segmentarlo en escenas según el criterio tradicional de continuidad espaciotemporal²⁶.

Sin embargo, no sólo la consideración de las funciones del lenguaje ayudan establecer estos niveles. *La primera carga al machete* (Manuel Octavio Gómez, Cuba, 1969), que también es un filme de ficción construido a través de un modo de representación documental, podría considerarse transparente por utilizar fundamentalmente las funciones referencial e incitativa. Pero en este caso, es el tipo de pacto comunicacional que plantea el filme lo que lo hace tender a la opacidad. El espectador debe estar consciente de la época en que se rodó y de la época que recrea, la Guerra de Independencia cubana, o la

26 Cf. Casetti y di Chio, 1991.

imposibilidad del uso del cinematógrafo para la época en que supuestamente es filmada la película. Aquí también es importante el uso de algunos elementos propios de la forma fílmica como la proyección de segmentos de película en negativo o el uso del alto contraste.

Precisamente, esa construcción de la forma fílmica y la aparición de un estilo es otra manera de establecer los niveles de distancia del emisor en un filme determinado. Según Bordwell y Thompson, el filme funciona como un sistema y los elementos narrativos y estilísticos son subsistemas del primero. El modelo global de relaciones entre los diferentes subsistemas de elementos es el que configura la forma. De modo que la forma es “el sistema total que percibe el espectador en una película (...) el sistema global de relaciones que podemos percibir entre los elementos de la totalidad de un filme” (Bordwell y Thompson, Op. cit: 42).

Los llamados elementos estilísticos, habría que aclarar, conforman el conjunto de las diferentes técnicas cinematográficas de las que dispone el medio. Su uso convencional o más o menos original define el estilo del filme y hasta de un cineasta. Así, en algunos casos se habla de estilos no tradicionales u “originales” frente a otros que podrían calificarse como formas dominantes o convencionales, concepciones que también permiten hablar de estilos heteromórficos o isomórficos según el caso²⁷. Ahora bien, este modelo de referencia debe ser construido de acuerdo con referentes más o menos tipificados y que, por lo general, recurren al MRI o, según Bordwell y Thompson, al cine clásico de Hollywood y a los diferentes usos que pueden darse a la construcción de una forma fílmica en particular.

La percepción de la forma artística, por tanto, se lleva a cabo a partir de esas pistas que da la obra de arte y de las experiencias anteriores del espectador en relación con otras obras. Tales experiencias constituyen convenciones que pueden cumplirse o no en una obra en particular. Los géneros cinematográficos resultan un ejemplo del uso de convenciones ampliamente aceptadas, sin embargo, ciertos filmes pueden intentar en un momento determinado romper con la norma o simplemente no complacer las expectativas del espectador. Esto demuestra, además, que la forma puede

27 Cfr. Roffé, Op. cit.

regular, entre otros aspectos, la respuesta emocional del espectador, sus expectativas en relación con la historia, la interpretación de los sentidos del filme y la valoración que de éste pueda realizarse. Es decir que, en efecto, cada filme propone su propio pacto comunicacional que el espectador puede aceptar o no según sus experiencias anteriores y sus expectativas del momento.

Esto lleva, a su vez, al asunto de la originalidad y la repetición. Roffé (Op. cit.: 107) aclara que no se trata de utilizar

el relativismo implícito en el hecho de que para un espectador muy culto los márgenes de originalidad en los modos de uso pueden resultar mucho más estrechos y por el contrario para un espectador menos avezado ese margen puede resultar muy amplio.

Por el contrario, si se trata de convenciones ampliamente aceptadas, habría que “encontrar unos indicadores socialmente aceptables” (Ibíd.). Así, Roffé propone que la posibilidad de considerar el cine como un lenguaje logotécnico según la concepción de Barthes facilita todo este asunto al convertir el filme, no ya en un producto como las lenguas, que son claramente sociales y donde en su transformación participan todos los miembros de una comunidad, sino que las innovaciones o las transgresiones a la convención en el área del cine provienen de un individuo o de un grupo reducido de individuos que posteriormente se socializan o no.

Cuando este proceso de socialización ocurre, la innovación termina siendo convención. Algunos usos de cámara y de montaje propuestos por Godard, como la hipercontinuidad del plano en la larga escena de *Vivir su vida* cuando Nana escribe la carta ofreciéndole sus servicios a una *madame*, pudieron haber desconcertado al público de la época, mientras que ahora pueden resultar un recurso hartamente conocido. Sin embargo, tanto en el momento de su estreno como en la actualidad, el uso citado sigue produciendo la sensación de distanciamiento en el espectador que parece buscarse constantemente a través de la forma del filme.

Así, y para demostrar las relaciones entre forma fílmica, usos de los recursos cinematográficos y transparencia y opacidad, puede afirmarse que cuando en un filme se opta por soluciones expresivas o formales que no se corresponden con un uso corriente, suele ocurrir que el espectador toma

conciencia de la existencia del medio y su forma material, convirtiéndose el uso en una marca que remite al propio filme y a su construcción. De esta manera se genera algún grado de pérdida de la transparencia, se acorta la distancia entre el emisor-narrador y el espectador y se afecta la supuesta naturalidad con que se genera el relato. Aparecen y aumentan, entonces, los diversos grados de opacidad en un filme.

El tercer término que puede utilizarse en el análisis de la distancia es el ya nombrado *pacto comunicacional*. En gran medida, éste se relaciona con los aspectos de la forma fílmica, pues se define como “el conjunto de expectativas, en cuanto a argumentos, desenlaces, personajes, conflictos, soluciones de conflictos e inclusive en cuanto al grado de transparencia en el uso del lenguaje, que tiene una comunidad de espectadores ante un filme o un grupo de filmes” (Roffé, Op. cit.: 108).

En el caso del cine, puede afirmarse que el pacto comunicacional funciona como una especie de práctica social que se extiende por largos períodos, de manera que algunos de los usos dados a los aspectos antes citados tienden a verse como prácticas naturales. Se trata de un contrato de inteligibilidad y éste se sustenta en la repetición sucesiva de esos argumentos, personajes o usos lingüísticos. Como ocurre con gran parte del cine de género, la repetición constante de ciertas fórmulas a nivel industrial terminan haciendo popular y naturalizando creencias más o menos pertenecientes a lo imaginario o meramente cultural. Ocurre con infinidad de historias donde el policía no sólo es el representante de la ley, sino de la justicia. Afirmación que se vuelve peligrosamente convincente en personajes que van desde *Dirty Harry* (Estados Unidos, Don Siegel, 1971) hasta los protagonistas más o menos corruptos de *Honor y orgullo* (*Pride and Glory*, Gavin O'Connor, Estados Unidos/Alemania, 2008), sin dejar atrás al Sargento Riggs de *Arma mortal* (*Lethal Weapon*, Estados Unidos, 1987). Esto también puede manifestar a través de algunos *tropos del imperio*, fundamentalmente eurocéntricos, presentes en filmes de aventuras²⁸. Ahora bien, se dice que el pacto comunicacional se produce o funciona cuando las expectativas son satisfechas, mientras que no se produce

28 Sobre este asunto, cf. Shoat y Stam, 2002.

cuando esta satisfacción no se da, apareciendo de nuevo los grados de transparencia u opacidad según el caso.

Para que el espectador pueda formularse estas expectativas existe también otra serie de indicadores que se emparentan con los llamados *paratextos* propuestos por Genette. Entre otros, pueden reconocerse la publicidad realizada para el filme, el género al cual pertenece o bajo el cual se publicita, los nombres de los actores y, en ocasiones, hasta el director. Así, cuando se cumple el pacto y el filme brinda elementos para fortalecerlo, el espectador aceptará los fenómenos sobrenaturales de los filmes de terror sin necesidad de justificación lógica (extensional) alguna, al igual que acepta los poderes extraordinarios de Superman, Spiderman o de los X-Men. En este sentido, mientras los elementos que integran la forma fílmica faciliten la participación en ese pacto, más transparente será el filme. Cuando éste no cumple con esas convenciones, más se acerca a la opacidad, tal como ocurre con la construcción de los personajes y la elección de los actores en *Eyes Wide Shut* (Stanley Kubrick, Reino Unido/Estados Unidos, 1999), cuya presencia y acciones en el filme no se corresponden con lo que el público puede esperar de una pareja, tan conocida en la ficción y en la realidad, como la que representaban Nicole Kidman y Tom Cruise para el momento de la producción y el estreno.

Por último, hay que destacar que existen otras perspectivas desde las cuales abordar el asunto de la distancia, siempre a partir de Genette. González (1997), por citar sólo un ejemplo, centra su propuesta del análisis de la distancia en teorías que se mueven entre la lingüística, conceptos propios del análisis del discurso y la teoría de la enunciación, fundamentándose en autores como Benveniste, Weinrich, Metz y Román Gubern, dentro de un contexto realmente multidisciplinario.

2.1.13.-La construcción del espacio fílmico y el espacio cinematográfico

Otro aspecto que ha ingresado al estudio de la narratología es la construcción del espacio y, en el caso particular del cine, las relaciones en la

construcción del llamado espacio fílmico con respecto al espacio cinematográfico²⁹. En toda narración, entonces, es imposible concebir “un acontecimiento *narrado* que no esté inscrito en un *espacio* descrito” (Pimentel, 2001: 7) de modo que “la narración (predominantemente temporal) está subordinada a la descripción (predominantemente espacial)” (Pimentel, Op. cit.: 8). El propio Genette (1989) notaba ya que casi la única forma de dar cuenta de los sucesos de una historia era ubicándolos en el marco de algún tipo de descripción. De hecho, cuando en esta investigación se trató el tema del personaje³⁰, se presenta como inevitable el hacer mención al entorno donde se desarrolla la trama, ya sea desde una perspectiva histórica y social o específicamente espacial, para caracterizar y reconocer el modo como pueden ser presentados y caracterizados los personajes.

Lo cierto es que la reflexión sobre estos procesos no es nada nuevo. Se sitúa, por lo menos, en la mencionada concepción platónico-aristotélica sobre mimesis y diégesis. A partir de esta concepción y durante muchos años, las definiciones de descripción se basaron en la idea de *ilusión de realidad* y del uso de *la palabra como espejo*. Todavía en 1975, Fontanier utiliza términos como “descripción viva y detallada” a través de “la enumeración de sus aspectos sensibles”³¹. De manera que, bien entrado el siglo XX, aún había quien definía la descripción, y por tanto los mecanismos de representación del espacio, como una visión del mundo muy lejana a la exposición de instrumentos que permitieran analizarla como práctica discursiva, bien fuera en la literatura o en el cine.

En el caso del cine, además, debe considerarse que la unidad básica de la narración es la imagen: “un significante eminentemente espacial” (Gaudreault y Jost, Op. cit.: 87). De modo que el cine presenta siempre, y a la vez, “las acciones que constituyen el relato y el contexto en el que ocurren” (Ibíd.), por lo que en el cine priva la presencia simultánea de acciones y espacio en oposición a la narración literaria, que por su naturaleza verbal, impone el carácter sucesivo de estos dos componentes.

29 Por razones operativas y evidentemente ligadas a la disciplina que ocupa el centro de este trabajo, parece acertado hacer corresponder el término espacio cinematográfico con el comúnmente denominado espacio del relato y espacio fílmico con el de espacio de la diégesis. Por su parte, los términos fílmico y cinematográfico se derivan, en este caso, de las definiciones propuestas por Metz (1974)

30 Ver supra, 1.4 y 1.7.

31 Citado por Pimentel, Op. cit.: 17.

Probablemente basado en este tipo de reflexiones, en 1970 Noël Burch publica lo que en principio sería una serie de artículos sobre la práctica técnica y terminó siendo un libro pionero para la teorización: *Praxis del cine*. Así, por su exhaustividad, su agudeza en las exposiciones y su defensa del valor del análisis para el cine en general y para los realizadores en particular, el texto supera el simple catálogo propio de un manual y se instaura en la teoría y los estudios cinematográficos como uno de los primeros intentos por sistematizar y relacionar la reflexión teórica y la práctica técnica. Precisamente, la primera parte del libro se titula *Elementos de base* y su primer capítulo, *Cómo se articula el espacio-tiempo*. El título de la primera parte es bastante ilustrativo: se observarán o sistematizarán aquellos constituyentes básicos del cine narrativo y, en primer lugar, formando parte de éstos, la articulación espaciotemporal.

Así, Burch reconoce el filme “como una sucesión de *trozos de tiempo* y de *trozos de espacio*” (Op. cit.: 13) planteando, de una vez, esa necesaria articulación, propia de la narración y determinante en el caso del cine. Gracias a esta apreciación se reconoce, además, que “entre dos desplazamientos sucesivos (hay) dos duraciones sucesivas” (Op. cit.: 14) y esto lleva, a su vez, a establecer tres tipos de relaciones. En este caso, y porque se está hablando de articulaciones en el ámbito espaciotemporal, entre dos tomas (o planos), una toma A y una toma B.

Las relaciones en este caso son de *continuidad* o *discontinuidad*. Se presenta continuidad temporal entre dos tomas cuando en la toma B aparece el mismo fragmento de espacio visto en A. Se puede definir como “todo cambio de eje o de tamaño (raccord en el eje) sobre un mismo sujeto en un mismo decorado” (Burch, Op. cit.: 18). En el caso de la discontinuidad pueden presentarse dos casos. Bien que la toma B muestre un espacio diferente al de la toma A, pero evidentemente próximo al fragmento de espacio visto antes, o bien que la toma B no pueda situarse por relación alguna en el mismo espacio de la toma A.

Estas relaciones llevan a su vez a hablar de *raccord* y éste puede establecerse entre los objetos, al respetarse la ubicación espacial de cada uno de ellos en los diferentes planos; entre los espacios propiamente dichos, estableciéndose a través de miradas, direcciones o posiciones; o en el nivel

espaciotemporal, como ocurre en las persecuciones donde, pese a los desplazamientos de los vehículos y las diferentes tomas desde las cuales se registra la acción, la velocidad de los autos se mantiene siempre igual. En ese caso, como aclara Burch, lo que se mantiene es la “apariencia” de continuidad. Aunque Gaudreault y Jost (Op. cit.) prefieren hablar de *contigüidad directa* tal como ocurre con el muy citado ejemplo del plano-contraplano.

De esta manera, la apariencia de continuidad espacial se produce por semejanza y contigüidad y la de discontinuidad por novedad o reconocimiento previo o retrospección. Así, el filme muestra un espacio fragmentado, bien sea por los planos o por una discontinuidad espaciotemporal aún más obvia. Todo esto puede definirse como el espacio cinematográfico, mientras que el espectador construye espacios continuos, próximos, contiguos y, finalmente, un espacio global que sería el espacio diegético total.

Pongamos por caso la escena de una conversación filmada en plano y contraplano. En cada caso se observará un espacio distinto con un personaje diferente. Sin embargo, el espectador construye un único espacio: el del lugar donde se desarrolla el diálogo. En *Haz lo correcto* (Do the Right Thing, Spike Lee, Estados Unidos, 1989) ellas calles del barrio Bed Stuy están mostradas de fragmentada, con espacios claramente reconocibles como la pizzería de Sal o la casa de Mother Sister. Sin embargo, el espectador logra construir un espacio diegético continuo que implica más de una manzana de la zona, donde cada ambiente se relaciona con el otro por continuidad, contigüidad y proximidad. En casos donde la densidad espacial es más baja, como en *Thelma y Louise*, el espacio global abarcaría todo el recorrido de las protagonistas, desde el pueblo donde residen hasta el Gran Cañón en Colorado, incluyendo espacios como el bar donde ocurre la violación o el motel donde Thelma conoce a J.D.

Obviamente, esta forma de presentar el espacio cinematográfico suele corresponderse con el MRI, donde se busca cierta continuidad formal y, sobre todo, donde se intenta hacer casi imperceptibles los cambios entre los planos con continuidad o proximidad. Por esta misma razón, excepciones hay muchas. En *Providencia* (Providence, Alain Resnais, Francia/Suiza, 1977) al espectador se le hace casi imposible construir ese espacio global que en principio evoca el anciano moribundo pues en un momento, por ejemplo, el balcón de la casa da a un bosque y, en el plano siguiente, al mar. Lo mismo

ocurre en *El año pasado en Marienbad*, donde el espacio fílmico (o “real”, como lo llama Burch) está constantemente “puesto en duda, en el que el espectador nunca podría orientarse” (Burch, Op. cit.: 23).

Por otra parte, y tal como lo comenta el mismo Burch, las experiencias soviéticas y muchas otras, utilizan esta característica del plano cinematográfico para poner en evidencia la naturaleza discontinua del espacio cinematográfico. Del lado contrario estarían experiencias que buscan la continuidad absoluta, no ya en el sentido en que la utiliza Godard en *Vivir su vida*, donde semejante hipercontinuidad busca precisamente destacar la naturaleza del medio, sino para privilegiar el “realismo” del cine. En este caso se incluyen filmes como *La terra trema* (Luchino Visconti, Italia, 1948), *Crónica de un amor* o *La sogá*.

El otro aporte de Burch para el estudio de la construcción del espacio en el cine se relaciona con su concepción de lo que está comprendido en el *campo* y lo que está fuera de campo. Para exponer este punto de vista, Burch parte de la certeza de que la imagen proyectada en la pantalla posee, en realidad, seis *segmentos*. Los que determinan los cuatro bordes de la pantalla: dos horizontales y dos verticales; un segmento que podría ubicarse, no sin cierto artificio, detrás del lugar del espacio donde se sitúa la cámara; y otro que comprende lo que está detrás de la escenografía o más allá del horizonte.

Sobre estos dos últimos segmentos, y ya en un tono más cercano a la narratología propiamente dicha, Gaudreault y Jost consideran que el espacio detrás de la escenografía apunta hacia la existencia del enunciatario o hacia la reacción del espectador. Como en la escena de *Vértigo* en el bosque, donde da la impresión de que Madeleine ha desaparecido como un fantasma hasta que se descubre que está oculta tras una de las secuoyas. De manera que el personaje que la observa, Scottie, ha sido situado tras una pista falsa y el espectador, gracias al efecto producido por la focalización y la ocularización internas, ha caído en la misma trampa.

Por su parte, el espacio ubicado detrás de la cámara, en lo que Gardies definiría el “fuera-de-campo real del rodaje como lugar de origen del discurso”³², puede situarse del lado de la enunciación y no del enunciado.

³² Citado por Gaudreault y Jost (Op. cit: 94).

Probablemente un caso típico serían aquellos momentos en que un personaje interpela a la cámara, cosa que puede producir diferentes efectos. En general, suele buscarse el humor o, tal como se acostumbraba en el teatro del Siglo de Oro español, representar en una especie de aparte la expresión del pensamiento del personaje. Pero en una comedia como *Annie Hall* (Woody Allen, Estados Unidos, 1977), se presenta un interesante uso de éste y de otros espacios. El personaje de Alvy Singer aparece primero sobre un fondo unicolor en un espacio irreconocible, hablando hacia cámara y presentándose como el narrador de la historia en un primer nivel narrativo, al parecer dirigiéndose al receptor del mensaje y no al enunciador. Luego, en un momento de su propia historia, durante una discusión con un desconocido, Alvy invoca a Marshall McLuhan, y éste aparece con absoluta naturalidad desde atrás de un cartel de cine ubicado a la derecha de la pantalla. Por si fuera poco, luego de la intervención del teórico, Alvy se vuelve a cámara y comenta lo sucedido y, ahora sí cabe preguntarse: ¿se dirige al espectador o a ese enunciador mencionado por Gaudreault y Jost, involucrándolo en la inusual resolución de la situación?

Pero volviendo a las definiciones propuestas por Burch, lo que se encuentra en *campo* es simplemente aquello que puede percibirse en el marco de los cuatro bordes de la pantalla. Según Aumont (1989: 30), éste sería “la dimensión y la medida espacial del encuadre”. Sin embargo, lo que realmente resulta un aporte de Burch es la consideración de los espacios *fuera de campo*, no visibles y que pueden ubicarse, como ya se expuso, bien sobrepasando esos bordes, bien detrás del lugar ocupado por la cámara o más allá de lo que se muestra al fondo de la composición de la imagen³³.

A estas alturas de los estudios cinematográficos puede resultar una simpleza especificar cómo se reconocen o se intuyen esos espacios fuera de campo, pero lo que sí se debe destacar es cómo esos espacios fuera de campo se pueden volver concretos o no para la construcción que lleva a cabo el

33 En general, los espacios fuera de campo que superan los bordes superior e inferior de la pantalla parecen ser poco significativos, salvo en los casos de algunos planos cuya angulación es en picado o en contrapicado o en acciones que se ubican en escaleras. De hecho, los picados y contrapicados pocas veces enriquecen el fuera de campo. Como ejemplo de esto estaría, en el primer caso, la imagen de Norman Bates trasladando a su madre en *Psicosis*, que no cambia la percepción espacial del espectador, sino que le restringe información fundamental para la construcción de la historia. En el segundo caso, un ejemplo ilustrativo sería un plano a través del suelo por donde camina Hammett en la película del mismo nombre (Win Wenders, Estados Unidos, 1982) y que no pasa de ser un efecto de composición.

espectador de lo que aquí se ha llamado espacio global o espacio fílmico, y que es otro aporte notable de Burch.

El espacio fuera de campo es, por definición, imaginario. En general toda imagen, fija o no, tiende a superar los bordes que la enmarcan. Cualquier cuadro de Van Gogh, por ejemplo, invita a mirar un mundo que existe más allá de la propia pintura. Prueba de ello es el episodio *Cuervos*, incluido en *Los sueños* (Akira Kurosawas' Dreams, Estados Unidos/Japón, 1990), que el realizador dedica a una de las pinturas del artista holandés. Ese espacio, que por su naturaleza el espectador nunca percibe realmente, Burch lo llama *fuera de campo imaginario*. Pero en el cine, bien sea por un movimiento de cámara o por un simple cambio de plano, el espacio que estaba fuera de campo puede volverse visible y pasa de ser un fuera de campo imaginario a un campo concreto, tal como ocurre con la pintura de Van Gogh en el filme de Kurosawa o, si no, de manera retrospectiva, por asociación entre lo visto en el plano anterior y lo que es mostrado en ese momento, bien sea a través de diversos planos o por el movimiento de la cámara. En el caso del fuera de campo imaginario que permanece como tal, parece pertinente acotar que su existencia o importancia es, como afirma Burch, episódica o fluctuante a lo largo de un filme.

Por supuesto, hay muchas formas de destacar o restarle importancia al fuera de campo. El uso de las entradas y salidas de los personajes, el plano y contraplano, la dirección de una mirada o un aspecto que Burch no considera y que es el sonido³⁴. Más adelante se abundará en un asunto tan importante como las relaciones entre imagen y sonido en el cine, pero aquí vale la pena destacar el sonido fuera de campo o *en off* que en muchísimos casos remite al fuera de campo imaginario. En una escena de *Haz lo correcto*, Sal y su hijo Pino mantienen una discusión sentados a la mesa de la pizzería. La mesa, a su vez, está ubicada ante el ventanal de la fachada del local. En un momento dado aparece Smiley ofreciendo las postales de Malcolm X y Martin Luther King y Pino sale a echarlo con violencia. Tras una corta discusión, ambos salen del reencuadre producido por el ventanal (la cámara se mantiene en el interior de la pizzería) pero se oyen sus voces y los gritos de los vecinos del barrio, con lo

³⁴ El capítulo 6 de Praxis del cine está dedicado, en parte, a la relación entre la banda de imagen y la banda de sonido, pero no la considera desde la perspectiva aquí expuesta.

cual el espectador cierra la acción que se ha desarrollado fuera de campo, pero en un fuera de campo del cual vienen las voces de los personajes y que en realidad resulta conocido por el espectador gracias a escenas anteriores, es decir, por retrospección.

Sobre este asunto del sonido, Gaudreault y Jost proponen considerar también la propuesta de Gardies acerca del uso de la voz en off o de la música no diegética, pues ambas son marcas que revelan “el enunciado mediante las informaciones específicas que vehicula y la enunciación en la medida en que estas informaciones emanan de un lugar que no es el de la propia diégesis”³⁵. Son casos en los que el narrador no forma parte de la diégesis, es heterodiegético, pero que en ocasiones hasta se coloca por encima de los personajes como en el ejemplo citado de *Barry Lindon*.

También es cierto que muchos filmes muestran espacios tan fragmentados que es difícil construir con claridad el llamado espacio fílmico. Esto ocurre en *El año pasado en Marienbad*, mientras que en *Haz lo correcto* la multiplicidad de los planos y el uso de los encuadres y la angulación, que pueden parecer una forma de fragmentación a través de la imagen, no impiden la ubicación espacial de los inmuebles y los personajes presentes en esa única manzana de Bed Stuy donde se desarrollan los acontecimientos.

Ahora bien, en el caso del MRI y en particular del cine clásico de Hollywood, la causalidad, esa lógica de los posibles narrativos que suele adjudicar sólo un efecto a cada causa, tiende a subordinar el espacio a esta premisa. Por ello, se busca la transparencia, es decir, que el paso de un plano a otro pase desapercibido. De modo que la construcción del espacio se aleje de la aparente arbitrariedad entre plano y plano presente en un filme como *El año pasado en Marienbad* para plegarse a los cánones más tradicionales de las artes de representación occidentales. Por ello, apuntan Bordwell, Staiger y Thompson (1997: 55), “fotógrafos y directores invocan cuadros famosos como referencias”, tal como lo hacía también el drama teatral burgués.

De esto se derivan algunas de las características que dominan la construcción del espacio en este tipo de cine. La primera de ellas es el interés por las composiciones centradas, donde “el cuerpo humano erguido establece

³⁵ Citado por Gaudreault y Jost (Op. cit.: 94).

uno de los principales estándares de encuadre” (Bordwell, Staiger, Thompson, *Ibíd.*). Esto, por ejemplo, se mantiene aún hoy en día y hasta con el uso de la inestable cámara en mano que, en función de subrayar el realismo de la imagen, todavía mantiene la composición centrada como norma. Ejemplos claros de este uso se presentan en filmes como *The Hurt Locker* y en *Distrito 9* (District 9, Neil Blomkamp, Estados Unidos/Nueva Zelanda/Canadá/Suráfrica, 2009), mientras que los planos generales tienden a cargar el peso de la composición en la parte inferior de la imagen, tal como se deriva de la tradición paisajística.

Puede que este tipo de apreciaciones parezca aportar poco a un estudio narratológico del espacio, pero dejan muy en claro el modo como el encuadre y la composición determinan la percepción del espacio en un filme en particular, cosa que no deja de tener importancia para el análisis y, sobre todo, para la percepción del estilo. Y demuestran, a la vez, que en este tipo de cine el cuerpo humano, y por tanto los personajes y sus acciones, suelen ser el centro de atención de la narración. Cosa que no ocurre, por ejemplo, en numerosos encuadres de los filmes de Antonioni o de Renoir³⁶. Lo mismo pasa con la frontalidad. Tal como se representa en la pintura renacentista, los actores pueden mostrar su rostro de perfil, pero el cuerpo, en ocasiones de manera absolutamente antinatural, se mantiene de frente. Una composición que seguramente proviene del teatro.

De este tipo de construcciones, entonces, se deduce que la narración clásica de Hollywood, y por tanto la de muchos otros filmes apegados al MRI, tienen como objetivo la orientación espacial, de modo que se busca “una ‘colocación’ general del espectador en una posición ideal de inteligibilidad” (Bordwell, Staiger y Thompson, *Op. cit.*: 60). De esta manera, además, se aleja la atención del espectador de los bordes de la pantalla, con lo que se acentúa la naturalización de lo visto y de la historia que se está mostrando, tal como lo plantea Burch (1987) al hablar de efecto diegético.

³⁶ Véase el análisis de Burch (1985) sobre *Nana* (Francia, 1926).

2.1.14.-La causalidad y la concatenación de las acciones

Otro de los aspectos que se puede considerar dentro de la narratología modal y a partir de las propuestas de Genette (Op. cit.) es la causalidad dentro del relato. Es decir, las causas que determinan las acciones de los personajes y los efectos que éstas producen en ellos, en otros personajes o en el entorno.

En su afán por naturalizar la condición artificiosa del relato, las teorías dramáticas tradicionales o las teorías miméticas, y por ende los filmes del MRI, parten de la suposición de que a cada causa le corresponde un efecto, aunque resulte harto sabido que en nuestra cotidianidad más próxima semejante lógica prácticamente no se produce nunca. Precisamente por esto, Propp reconocía que un cuento es un encadenamiento de acciones acometidas por un grupo de personajes a la vez que demostró la permanencia de estos elementos y de las relaciones entre ellos. Es decir, el *encadenamiento de las acciones*.

Con su narratología temática, por ejemplo, Greimas (1971) intenta superar el esquema de Propp con otra propuesta no menos generalista: la teoría de los actantes y los programas narrativos organizados por pares oposicionales que generan funciones muy limitadas y reiteradas en todas las narraciones. Mientras Bremond (1979) por su parte, busca desmontar completamente esa naturalización del relato al proponer su *lógica de los posibles narrativos*. Pero es finalmente Barthes (2009)³⁷ quien consigue realizar el aporte definitivo a este asunto fundamental para el análisis de los relatos al reconocer una importante variedad de relaciones entre los personajes, sus acciones y el encadenamiento de éstas. Encadenamiento que Barthes denomina *concatenación de las acciones*.

Por otra parte, este aporte de Barthes es importante porque abandona el esquema del cuento tradicional para enfrentarse con los relatos literarios, sin duda mucho más complejos y también más parecidos al relato cinematográfico en general. Esto le da, por supuesto, significación a acciones que en principio pueden parecer intrascendentes o que en apariencia sólo funcionan como un mecanismo para ligar dos acciones principales. De esta manera, además, se evita la concepción de la estructura narrativa como unitaria y jerárquica en

³⁷ El texto original proviene de 1971y fue editado por The Pennsylvania State University Press.

todos los casos. Otra observación importante es que dentro de estos relatos se presentan detalles que no sólo concatenan las acciones, sino que producen indicios e informaciones sobre caracteres de los personajes, atmósferas, lugares o fechas significativos, así como reflexiones y usos lingüísticos que *el análisis tiene que integrar ordinariamente en el campo simbólico de la obra* (Op. cit.: 269). Son estos elementos, entonces, los que le dan al relato *su andadura 'legible', su apariencia de racionalidad narrativa, lo que los antiguos llamaban su verosimilitud* (Ibíd.) o lo que aquí se ha denominado como la naturalización del relato.

Así, es el relato mismo, según palabras del propio Barthes, el que va seleccionando la forma en que se concatenarán las acciones, asegurando su supervivencia y haciendo parecer que, en realidad, es el propio personaje quien parece elegir su destino. De esta manera cada justificación, cada coartada, obtiene la apariencia de un móvil psicológico, moral o pasional, por ejemplo.

Ahora bien, para este tipo de reconocimientos Barthes parte de la propuesta de Bremond y reconoce que en todo relato hay unidades mínimas de acción que pueden, a su vez, integrarse en secuencias susceptibles de ser nombradas. De este modo, unidades como “partir”, “trasladarse”, “llegar” y “permanecer” pueden agruparse en la secuencia del “viaje”, agrupándose en cadenas tal como lo propone Bremond y, a la vez, individualizándose. De esta manera, y sin pretender reducir todas las opciones a una nomenclatura limitante, Barthes propone varios tipos de relaciones entre las acciones que aseguran el *desarrollo racional del relato* (Barthes, Op. cit. 274).

La primera relación es la *consecutiva* y en ella lo temporal tiene el mayor peso. Lo consecutivo se corresponde con lo consiguiente; lo que viene después deviene por lo que estaba delante como la “ida y vuelta” de un viaje. Son consecutivas, por ejemplo, las acciones de Kate Miller en la secuencia del museo en *Vestida para matar* (Dressed to Kill, Brian De Palma, Estados Unidos, 1980), donde el tiempo pasado en cada estancia la lleva a otra y por consiguiente a encontrarse desde diferentes ángulos y situaciones con el desconocido.

La siguiente opción es la concatenación *consecuencial* y es, como se comentara anteriormente, una de las más comunes. Se asume aquí, más o menos con rigor, que a cada causa le corresponde un efecto. Una acción

determina la siguiente aunque, como en el caso anterior, toda la situación queda penetrada por la temporalidad. Entrar al bar de carretera en *Thelma y Louise*, bailar con el hombre, la agresión sexual y el crimen son acciones que van produciendo consecuencias. En este caso, negativas para los personajes.

En tercer lugar está la relación *volitiva* e implica que, como su nombre lo indica, la ejecución de una acción está determinada por la voluntad del personaje. Si en el caso anterior las consecuencias de una acción pueden ser positivas o negativas, aquí la voluntad del personaje no garantiza que la acción se desarrolle hasta su cumplimiento. Sam Spade acepta el caso de El Halcón Maltés por necesidad económica, pero también por voluntad propia al sentirse atraído por la joven O'Shaughnessy.

La relación *reactiva* asegura que una acción vaya seguida de su reacción, pero a diferencia de la consecencial, aquí se trata de un efecto más cercano a lo biológico o del temperamento del personaje y estaría, en muchos casos, en el lado opuesto de la volitiva. En *El resplandor* (*The Shinning*, Stanley Kubrick, Reino Unido/Estado Unidos, 1980), a cada acto de violencia de Jack en contra de la familia, Wendy reacciona, tratando de huir, evitar la violencia y salvar a su hijo.

Cuando el relato advierte sobre el comienzo y/o la duración de una acción se habla de un tipo de concatenación *durativa*. La necesidad de interrumpir o cerrar una acción se convierte, para Barthes, en una imposición, una restricción de la lengua narrativa. Tal como ocurre en la mayor parte de los filmes convencionales donde, por regla general, cada escena corresponde a una acción o situación en particular aunque ésta se presente como consecuencia de acciones anteriores o sea el origen de nuevas situaciones. Ése es, en todo caso, uno de los mecanismos fundamentales para la sobrevivencia del relato.

Por último, se habla de relación *equipolente* cuando las secuencias de acciones se presentan como pares oposicionales, una acción genera su contraria. La típica secuencia perseguidor-perseguido es un claro ejemplo de esta situación. Si un personaje huye, otro lo persigue.

La sencillez de este tipo de relaciones, que en principio pueden parecer triviales y hasta sumamente obvias, es precisamente lo que las hace significantes en un relato que va más allá del cuento popular, y donde cada una de las acciones que acomete un personaje pueden ser significativas a la hora de

caracterizarlos y reconocerlos en el orden de lo moral o lo psicológico. Por otra parte, y aunque Barthes lo esboza pero no lo comenta abiertamente, estas relaciones pueden encontrarse en acciones que van de una escena a otra y hasta entre una secuencia de escenas y otra.

Hay que considerar también que estas relaciones, y otras que podrían identificarse en cualquier relato, provienen de meras convenciones que se han ido actualizando a lo largo de siglos de escritura y lectura, por lo que es esa misma experiencia la que nos permite identificarlas y le da, a su vez, el carácter de verosímil a un relato. Por supuesto, puede presentarse un relato donde estas relaciones, aunque presentes pues de lo contrario sería un texto casi incomprensible, no sean tan claras. No siempre, y eso hay que tenerlo en cuenta, las acciones de un personaje están plenamente justificadas o las razones por las cuales actúa de una manera en particular son del todo claras. Esto originará un nuevo trabajo que sería el de establecer otro orden, otras relaciones que expliquen esa conducta.

Probablemente y tras una primera visión, el espectador pueda preguntarse por qué el personaje de Jack Nicholson en *El pasajero* decide cambiar de identidad tal como parecen hacerlo también la chica y la esposa en el desenlace del filme. Casos como éste, por ejemplo, ameritan nuevas reflexiones y demuestran que el trabajo de Barthes no se agota en ese texto pionero. De hecho, considerando el ejemplo de Antonioni, puede citarse su propuesta de que en algunos casos lo que se suprime es, precisamente, la propia historia. Además el relato, y más propiamente el relato cinematográfico como lo acepta el mismo Barthes, tienen la capacidad de resumir en pocas imágenes muchas acciones, con lo cual esa *red accional* tiende a la reducción y no, como suele suceder en otros casos, a la amplificación.

Para terminar, vale la pena destacar una de las observaciones finales que hace Barthes relacionada con la legibilidad del relato y sus múltiples opciones. En este sentido, son esas convenciones seculares antes señaladas y su cumplimiento las que garantizan el carácter legible de un texto, su naturalidad. Pero también es cierto que, por artificioso, el relato puede exhibir su antinaturalidad a través de cualquier transgresión narrativa, tal como en los ejemplos citados de *Annie Hall*, las construcciones metafóricas de los filmes de

Eisenstein o el retroceso de la imagen como en un vídeo para retornar siempre a la misma escena en *Vantage Point* (Pete Travis, Estados Unidos, 2008).

2.2.-Las propuestas conceptuales

Todo texto, y por ende toda historia, es discurso y en mayor o menor grado todo discurso se convierte en vehículo de ideas, es productor de sentidos. Un comercial de televisión o una valla publicitaria terminan siendo casi una imposición de una marca sobre otras; un poema genera efectos estéticos a través de su propia forma y propone conceptos, por sencillos que sean, sobre la juventud, el amor o la ética. Los filmes, por tanto, no escapan de esta condición. De hecho, entre las características del cine de ficción se cuenta su capacidad de producir proposiciones conceptuales.

Sobre este asunto, la discusión también es antigua, múltiple y rica. Si bien es ampliamente aceptada la idea de que el cine es portador de ideas, cómo se producen, quién las expresa o de qué manera se perciben, son preguntas que han involucrado a numerosos teóricos y diversas disciplinas. El mismo psicoanálisis, por ejemplo, a partir de los trabajos de Metz sobre la relación del espectador con el cine, por supuesto la semiología desde cualquiera de sus perspectivas, y muchas de las lecturas feministas de filmes de Hollywood, han centrado parte de su atención en las ideas sustentadas por las películas y el punto de vista desde el cual se exponen.

En principio, es ampliamente aceptado el hecho de que un filme no sólo cuenta una historia y utiliza los elementos que le brinda la técnica cinematográfica para ello, sino que a través de ambas opciones propone un mundo concreto con determinados valores morales, éticos, sociales, políticos o culturales. En otras palabras, un filme expresa las tensiones existentes entre éste y la sociedad que lo produce. Por ello, toda película es susceptible de ser interpretada por cualquier grupo, bien sean los habitantes de un país diferente al de la procedencia de la obra o de una época distante a la de su primera exhibición, así como puede ser vista por una comunidad interpretativa o un individuo en particular.

Así, siguiendo todo un proceso de abstracciones, puede lograrse el reconocimiento de una serie de proposiciones conceptuales propias de cada filme a partir del estudio de su composición narrativa y, como se verá más adelante, del estilo dominante. Como en otros casos, además, para el estudio de las proposiciones conceptuales del filme es válido echar mano a diferentes disciplinas y teorías que pueden ir desde la lingüística y la semiología a teorías del cine como el neoformalismo u otras propuestas cercanas al análisis propiamente dicho, sin dejar de lado las teorías más generales y múltiples disciplinas que, en este caso, resultan fundamentales para el reconocimiento de los sentidos presentes en un filme.

2.2.1.-El filme: un proceso de interpretación

Tal como lo afirma Eco (1975), todo producto cultural es un proceso de comunicación, lo cual implica un sistema de significación cuyo funcionamiento, si bien no es asunto de este trabajo, está presente en cada uno de estos productos que, a su vez, lo van proponiendo de acuerdo a mecanismos contruidos de forma más o menos particular en cada caso. En cuanto al cine, cada filme, de nuevo de manera más o menos original, propone su propio plan o mapa de lecturas o para decirlo con Eco, su desciframiento o interpretación.

Como sistema de comunicación que invita a la interpretación, el filme propone un método de lectura que parte de una forma ya existente, *de modo que la información de llegada fuese equivalente a la información de salida* (Carmona, Op. cit.: 52). Esto implica que ese contenido es producto de *una determinada forma de recepción y apropiación* (Ibíd.). Lo que demuestra, tal como lo afirma Barthes (2009), que leer es a la vez escribir y así el espectador de cine termina convirtiéndose en coautor, pues desde hace décadas se ha desechado la idea del espectador como un ente pasivo, que se limita a recibir las historias e ideas presentes en un filme. Muy por el contrario, y ya los trabajos de Metz lo demuestran, el receptor de un mensaje cinematográfico es un elemento activo en la construcción de sentidos y significados³⁸.

³⁸ Sobre este asunto, cf. Carmona (Op. cit.).

Es entonces esa capacidad del espectador de relacionar los sentidos explícitos o denotados, la historia, con sentidos más amplios, connotados, lo que permite reconocer una propuesta conceptual que, de nuevo y parafraseando a Barthes, no está al final sino que atraviesa el filme. Por ejemplo, *Ladrones de bicicletas* no sólo es la historia de un personaje en busca de su herramienta de trabajo que le ha sido robada, sino que puede ser interpretada como una recreación de la situación económica y social de la Italia de posguerra, las relaciones del individuo con ese aparato social y, en particular, con la familia. De esta manera, como espectadores somos capaces de entablar *un diálogo con un texto y hacerlo hablar como resultado de nuestra interpelación*, (pues) *el sentido no está inscrito en el texto, sino que ha de ser producido como resultado* (Carmona, Op. cit.: 46).

Por todo esto, los filmes, su composición formal, sus historias y los componentes sociohistóricos propios del momento de su producción constituyen un modo de ver y de delimitar su lectura. Pero también la situación desde la cual el filme es recibido, los componentes sociohistóricos de la recepción, la cultura del espectador o los conocimientos que sobre la película posea quien la ve, determinan parte de la visión global de ese filme. Por ello, y como se expresó anteriormente, toda historia expone también un juicio u opinión sobre los personajes, situaciones, entorno y, en ciertos casos, hasta sobre su propia naturaleza.

Se habla también, en este caso, de elementos extratextuales, intertextuales o paratextuales³⁹ que, de un modo u otro, influyen la lectura final. Es el caso, nuevamente, de *Ladrones de bicicletas* cuya lectura no pudo ser ni fue la misma para los espectadores que la vieron en el momento de su estreno que para los jóvenes del siglo XXI. Actualmente, esa lectura viene determinada por una concepción más moderna de la pobreza y la economía, el conocimiento que se pueda tener del Neorrealismo italiano o por los numerosísimos textos que hablan de la película.

Otra forma de lectura, por ejemplo, es la que proponen los llamados filmes de época. La adaptación cinematográfica de *Orgullo y prejuicio* (*Pride and Prejudice*, Joe Wright, Francia/Reino Unido, 2005) no sólo es una

39 Cfr. Genette, 1989.

recreación de los acontecimientos narrados en la novela de Jane Austen, sino una visión contemporánea sobre la familia y los valores sociales actuales a partir de unos personajes que desarrollan sus acciones en una época muy anterior a la de la producción del filme. Así el peso de las apariencias, por ejemplo, el pensamiento liberal frente al conservador o la sumisión de la mujer a las convenciones sociales son propuestas presentes en el filme sobre las que se adopta una perspectiva en particular. Por otra parte, el interés que la obra de Austen ha despertado no sólo en diversos cineastas, sino en teóricas del feminismo, por ejemplo, dan una prueba de cómo la lectura de los textos, y por ende de los filmes, se van adaptando y enriqueciendo en cada época.

Para sistematizar este tipo de lecturas se han propuesto múltiples aparatos teóricos. Es por ello que en este trabajo se hace necesario exponer algunos conceptos que, de manera más o menos comprobada, permiten llevar a cabo un proceso de interpretación capaz de ir más allá de los sentidos denotados, esos que hacen posible el reconocimiento de una historia en un filme en particular, para llegar a un nivel más alto de abstracción: la lectura de los sentidos connotados o de la propuesta conceptual presente en un filme.

2.2.2.-Concreto y abstracto: la carga ideológica

Tal como lo afirman Casetti y Di Chio (Op. cit.) la carga ideológica de un filme o el análisis de sus “aspectos ideológicos no puede hacerse en el exterior de la historia (pues) la ideología no es algo que no tenga tiempo ni lugar”, lo que obliga al estudioso a remitirse a un contexto determinado, bien sea el de la propia producción del filme o el del momento de su recepción.

Pero también por esta misma razón se hace indispensable considerar algunos conceptos básicos relacionados con este tipo de análisis y la *cooperación interpretativa*⁴⁰, pues el análisis de esas propuestas conceptuales se refiere a la interdependencia de temas y subtemas que se encuentran en el nivel más profundo de la lectura de un filme, es decir, el nivel de mayor abstracción. De esta manera se revela el punto de vista desde el cual se

40 Cf. Zunzunegui, 1989.

abordan esos temas y permite comprender la evolución y las relaciones existentes entre esos temas, así como el reconocimiento de los nexos existentes entre los temas y el argumento de cualquier narración y, en particular, del filme. Se trata entonces de un asunto que plantea una serie de problemas relacionados con lo *concreto*, lo *abstracto* y lo *general*.

A grandes rasgos, el término *concreto* se aplica a lo que se experimenta como efectivamente real, pero lo “efectivamente real” puede definirse de varios modos, por lo que algunos filósofos consideran que debe limitarse a lo sensible, a lo físico. Suele afirmarse que las cualidades, en cuanto son experimentadas sensiblemente, pueden ser consideradas como concretas. Así, lo concreto se identifica a menudo con algo compuesto (Ferrater Mora, 1976). Zunzunegui (1989) recuerda que los llamados signos icónicos *parecen apuntar no hacia categorías o clases de objetos, sino hacia objetos precisos, singulares y concretos*. Por ello, el objeto filmado se convierte en representante *de la categoría a la que pertenecen y a la que remite* (Zunzunegui: *Ibíd.*).

Por el contrario, lo *abstracto* proviene de la operación de aislar, de separar mentalmente una parte del todo. Las ideas abstractas serían entonces conceptos que sólo retienen los caracteres generales de una clase de objetos, y que se pueden utilizar en los razonamientos independientemente de esos objetos que representan, según lo plantea Ferrater Mora (*Op. cit.*). Por abstracción, entonces, se conoce la operación mediante la cual se elaboran los conceptos, pero también todo el producto de esa operación. Citando a Bhattacharya, Zunzunegui (*Ibíd.*) afirma que toda imagen también es abstracción *pues, como toda representación, la visual **abstrae** una serie de rasgos particulares de una circunstancia dada*.

En cuanto a lo *general*, Akoun y Noiray (1974: 143) afirman que este término se aplica, por ejemplo, *a todos los individuos de una clase dada*, aunque también a ciertos juicios. También se puede afirmar que ciertas generalizaciones son representaciones, como en el caso del signo lingüístico. De esta manera, una palabra como /árbol/ no se refiere a una planta en concreto⁴¹.

41 Cfr. Zunzunegui, *Op. cit.*

Este tipo de procesos de reflexión, aplicados al cine, permiten destacar la importancia que tiene el establecimiento de referentes extratextuales para la comprensión del filme. Son referentes que, de un modo u otro, destacan las problemáticas conceptuales planteadas en el filme y la relación de éste con la sociedad en la cual se produce o se recibe. Relaciones que se conectan con la sociedad, con la ideología, la cultura y la propia obra cinematográfica, entre otras muchas opciones.

Así, el estudio de las propuestas conceptuales lleva a un nivel de abstracción que refiere a ideas, conceptos y valores presentes en el filme y que se construyen sobre el nivel de la historia, la propuesta narrativa, pero también sobre una estructura temática, esas propuestas conceptuales que pueden deducirse o abstraerse en un nivel más general que el de lo narrado y lo mostrado.

La historia de *Terciopelo azul* (Blue Velvet, David Lynch, Estados Unidos, 1986) recrea un mundo sórdido y decadente en una sociedad aparentemente idílica como la norteamericana, con lo cual podría estudiarse como una denuncia, o al menos una crítica, sobre el mundo de las apariencias en esa sociedad. Sin embargo, el desenlace, que no parece adoptar una perspectiva irónica sobre lo mostrado, retoma el concepto tradicional de familia y el protagonista es mostrado como el héroe que recibe a la doncella como premio, con el reconocimiento de las mujeres mayores del grupo. La concepción del héroe clásico, además, se presenta en varias de las acciones acometidas por el personaje masculino a lo largo de la historia. Por ello, con esta sanción tan positiva, el filme parece contradecirse entre lo mostrado a lo largo de su historia y el reconocimiento final de las convenciones de esa sociedad.

Este ejemplo es una muestra de que en un filme pueden presentarse uno o más temas dominantes y uno o más temas secundarios, estos últimos subordinados o no a los y las relaciones entre ellos conforman todo un entramado temático. Por otra parte, y si se continúa con este proceso de abstracciones, puede seguirse la evolución de esos tópicos desde el principio hasta el final del filme y así reconocer aspectos tales como su sentido general, el tratamiento o puntos de vista desde el cual se abordan esos temas en el filme y una determinada orientación ideológica.

Retomando la afirmación de Barthes acerca de que el sentido va atravesando el texto, se puede decir que en el caso de los filmes es posible seguir el desarrollo de uno o varios temas en el transcurso de la película y así entender o interpretar gran parte de las propuestas conceptuales. Ante esta presuposición, algunos términos de la lingüística general y, en particular, algunos conceptos sistematizados por Greimas (1971) pueden ser de utilidad en el reconocimiento de esas propuestas.

2.2.3.-Las isotopías y la coherencia del discurso

Greimas (Op. cit.) presenta el término *isotopía* como uno de los componentes que aseguran la cohesión y la coherencia en los discursos. Por ello, el concepto aborda un problema eminentemente textual. Para explicarlo, el autor afirma que la coherencia textual debe relacionarse con un concepto más amplio que es el de isotopía. Ésta se entiende como la permanencia recurrente a lo largo del discurso de un mismo haz de categorías justificativas de una organización paradigmática. La función de la isotopía sería, entonces, *asegurar la **homogeneidad** del discurso enunciado facilitando su coherencia* (Zunzunegui, Op. cit.: 89).

Ahora bien, las definiciones de términos como isotopía, coherencia y cohesión parten de la existencia, a su vez, de la redundancia, la reiteración y la repetición de una serie de elementos que siempre son similares o, al menos, compatibles. Esta certeza permite a Lozano, Peña-Marín y Abril (1989) concluir que la isotopía puede considerarse una resultante de la repetición de elementos de significación de igual categoría cuya aparición garantiza la verdadera coherencia semántica y textual, de manera que la redundancia de determinados elementos semánticos da como resultado una base permanente de referencias, gracias a las cuales el discurso se hace coherente. Puede decirse que la isotopía es la forma que tiene el discurso de confirmar que, en general, siempre se está hablando de lo mismo.

En el ejemplo de *Terciopelo azul*, cuando se dice que el filme muestra una sociedad en decadencia pese a la visión final del filme, es porque

este tema se presenta en varias escenas fundamentales unidas por una o más líneas de sentido; es decir, por las isotopías.

Como puede observarse, hay diversas maneras de considerar el término isotopía. En el caso del análisis del discurso más tradicional, la isotopía no es un procedimiento propiamente dicho que se aplica a la hora de reconocer cierto tipo de sentido, *sino un concepto básico para la definición de procedimientos: las diferentes isotopías, relacionadas entre sí, que existen en un discurso constituyen su universo* (Marchese y Forradellas, 1978: 223). Para Greimas, en cambio, se trata de un conjunto de categorías semánticas redundantes que garantizan una lectura uniforme de la obra. Pero también pueden reconocerse como operaciones referidas a la *construcción del <<espacio de lo narrado>> y el <<tiempo de la acción>>* (Zunzunegui, Op. cit.: 90), con lo que se hablaría de isotopías narrativas, o como estructuras actanciales que *mantienen la identidad actor/personaje a lo largo de todo el relato* (Ibíd.), tratándose entonces de isotopías figurativas. En las interpretaciones arriba expuestas sobre *Terciopelo azul* domina, en cambio, la concepción de las isotopías temáticas o conceptuales, que es el uso que se la dará al término a lo largo de este trabajo.

Angenot propone se use también el término de isotopía para el análisis semiótico de la narrativa: <<los actantes y las funciones (ellos mismos isótopos en el enunciado narrativo) se reagrupan normalmente en dos conjuntos opuestos con redundancia parcial en los presupuestos subyacentes a la lógica narrativa: isotopías del mundo y del antimundo (del agresor) en el cuento folklórico; isotopías de la “sociedad degradada” y de los “valores auténticos” en la novela (según Lukács y Goldmann). Se produce entonces una polarización del “universo” de la narrativa que es también una polarización del campo ideológico>> (Marchese y Forradellas, Op. cit.: 224).

Según esta concepción, se puede decir que las isotopías funcionan como una categoría semántica que colabora con el reconocimiento de las propuestas conceptuales de un filme. Eco (1981: 74) concluye el capítulo sobre este tema afirmando que las isotopías se refieren *a la constancia de un trayecto de sentido que un texto exhibe cuando se le somete a ciertas reglas de coherencia interpretativa*. De este modo, las isotopías funcionan como los

tensores de la propuesta conceptual, dando lugar a la cohesión de un texto a partir de su coherencia⁴².

Luego de todos estos comentarios, puede observarse que el término propuesto por Greimas se refiere a elementos paradigmáticos bastante semejantes entre sí, cuya aparición suele estar determinada por un problema textual particular. Estas reiteraciones funcionan como paradigmas ya que van apareciendo y desapareciendo a lo largo del filme. Es ésta la condición que las acerca al eje de lo paradigmático y no al sintagmático y, por ello mismo, no suelen presentar un desarrollo como el que puede reconocerse en el universo narrativo del filme, en los personajes, en sus relaciones o transformaciones. De hecho, son muchos los casos donde las isotopías aparecen como proposiciones casi indiscutibles.

Así, en cantidad de filmes estadounidenses sobre la guerra de Vietnam, los orientales son mostrados como seres monstruosos sin escrúpulo alguno o como los aborígenes primitivos que adoran un ser superior, tal como lo hace *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, Estados Unidos, 1979). También presentan proposiciones casi irrefutables muchos policiales donde el protagonista representa la ley y los delincuentes son tan malignos que deben ser aniquilados por cualquier medio. La gama de posibilidades que presenta este tema va desde la propuesta de *Harry El Sucio*, donde el personaje comete toda clase de excesos, pero dentro del marco legal propuesto por el filme, hasta otros casos como *Cop Land* (James Mangold, Estados Unidos, 1997), donde la ley se hace tan elástica que casi desaparece. En estos casos, las concepciones del bien y del mal son tan maniqueas que parecen aprobar la existencia de personajes y grupos que garanticen la limpieza social.

Por supuesto, estas propuestas pueden ser mucho menos esquemáticas y sus limitaciones sólo estarían impuestas por la perspectiva desde la cual se va a considerar el filme o por la propia cultura del analista. Por ejemplo, existen películas donde se plantean dos concepciones opuestas y una de ellas triunfa sobre otra, como ocurre en *Little Miss Sunshine* (Jonathan Dayton y Valerie Faris, Estados Unidos, 2006) con las dos concepciones de

42 Entendemos por tensores aquellos elementos que tienden a unir las partes, tensándolas, en el sentido en que se usa en la construcción. La tensión no sería la que separa las partes, sino la fuerza que las une, apretándolas unas con otras (Roffé, Op. cit.: 114).

vida propuestas: una liberal y feliz, otra convencional y opresiva. Aunque también hay filmes donde las isotopías y los temas son presentados con mucha más complejidad y con una carga ideológica que genera discusiones. Esto ocurre con algunos de los llamados autores como Scorsese, Antonioni o Godard y, en menor medida, con Spielberg o Woody Allen.

Pero todas estas apreciaciones lo que demuestran es que las proposiciones narrativas presentes en un filme y, como se verá más adelante también las estilísticas, presentan siempre una innegable carga ideológica, ya sea de manera explícita como en *The Boxer* (Jim Sheridan, Estados Unidos/Irlanda, 1997) o casi ocultándola a través del espectáculo, como ocurre en cualquier episodio de la serie de *Indiana Jones*. De hecho, Marchese y Forradellas le dan una importancia definitiva a esta relación al afirmar que la lectura de un texto cualquiera debe *construir los modelos de las varias isotopías que caracterizan a un texto ya sea sobre el plano del contenido (...) ya sea sobre el plano de la expresión* (Op. cit.: 223-224).

Por su parte, Eco considera las isotopías como *la coherencia de un recorrido de lectura* (Op. cit.: 74) y, en todos los casos, al tratar este concepto se toma en cuenta el aspecto discursivo del texto. También Ricoeur (1982) asegura que el sentido del texto consiste, entre otras condiciones, en sus articulaciones internas y en la subordinación jerárquica de las partes al todo. De manera que el sentido también reside en el ligamen interno.

Sin embargo, no puede dejarse de lado lo acotado anteriormente. Y es que un determinado texto sometido a un determinado contexto sociocultural puede poseer más de una lectura. De nuevo se acepta que *la ideología no es algo que no tenga tiempo ni lugar*⁴³. Obviamente, la diversidad cultural permite establecer categorías textuales diferentes. Es el caso del famoso ejemplo que ilustra la frase */el perro del comisario ladra/*. Ella ofrece una lectura diferente si con la palabra */perro/* se hace referencia a la mascota del comisario o al comisario mismo. Otro ejemplo serían los textos religiosos cristianos que, en la Edad Media y para la comunidad cristiana en general, pueden ser considerados como verdaderos. Sin embargo, en la actualidad

43 Supra 2.2.

pueden estudiarse como textos literarios, de ficción, y por ser ficción se consideran como falsos.

Ahora bien, como afirma Eco (Op. cit.), el texto es a la vez *invariante*. Es decir, aquellos escritos religiosos, verdaderos o de ficción, siguen tratando los mismos temas aún en nuestra época. Así, el *Cantar de los cantares* continua siendo un texto amoroso, bien sea dedicado al amor espiritual o al amor carnal, a partir precisamente de las isotopías. También gracias a las isotopías pueden detectarse los valores de verosimilitud y credibilidad.

En el caso del cine, los filmes de ficción representan siempre un mundo concreto, pero también existe la posibilidad de partir de ese mundo concreto y por medio de diversas asociaciones compararlo con nuestro mundo cotidiano. De manera que *el discurso se abre a la realización de lo que denominaremos extensiones parentizadas o presuposiciones –transitorias- de la identidad entre el mundo al que el texto se refiere y el mundo de nuestra experiencia* (Zunzunegui, Op. cit.: 90). Esta operación, en principio, está claramente asociada con la condición de verosimilitud de un filme. Es decir, su verdad discursiva⁴⁴.

Lo verosímil, entonces, está asociado con la capacidad del discurso de remitir a un referente conocido o mundo posible que, como se verá más adelante, se relaciona con el carácter extensional del texto y se diferencia, a su vez, de la credibilidad, que no necesariamente acude a un referente más o menos cotidiano, sino a la estructura interna del discurso o a su relación con otros discursos. La verosimilitud de *The Hurt Locker* radica, entre otros aspectos, en su referencia hacia un mundo externo al filme, la guerra de Irak, mientras que muchas obras de ciencia ficción recrean un mundo concreto que solemos aceptar como creíble por su propia construcción o por su relación con obras anteriores del mismo género.

Aunque para que se den estas condiciones, ese mundo probable debe presentar valores morales y psicológicos compatibles con lo cotidiano, de manera que se haga posible el llamado *pacto comunicacional* entre el filme y el espectador. Es así como se acepta que *lo verosímil actúa como una reducción*

44 Cfr. Zunzunegui, Op. cit.

de <<lo posible>>, representando una **reducción cultural y arbitraria de los posibles reales** (Ibíd.) que, más allá de la mera estructura narrativa, se sustenta también en ese proceso de abstracciones que son las isotopías.

Por su parte, la teoría neoformalista, aunque centre su enfoque en lo estético, no niega que los filmes transmiten significados. Lo que se elimina de esta postura es *la escisión entre forma y contenido, el significado no es el resultado final de la obra, sino uno de sus componentes formales* (Thompson, 1988: 11)⁴⁵ y también desde esta perspectiva, este puede considerarse desde las denotaciones y connotaciones. Así, Thompson reconoce que el neoformalismo trabaja con cuatro niveles básicos de significado.

En relación con la denotación, se asume que existe un significado *referencial* que permite reconocer la identidad de ciertos aspectos que pueden identificarse como provenientes del mundo real. Este significado puede asociarse fácilmente a lo que aquí se ha denominado historia. *Toro salvaje* (Ranging Bull, Martin Scorsese, Estados Unidos, 1980) cuenta la historia del proceso de autodestrucción de un boxeador, Jake La Motta, un personaje que existió en la vida real. En este contexto, puede hablarse de significados *explícitos*. Ideas más o menos abstractas expresadas claramente por el filme. En *Rango* (Gore Verbinski, Estados Unidos, 2011) los personajes expresan su molestia por el modo como el Alcalde hace negocios con el agua perjudicando al pueblo.

Las connotaciones, por su parte, envían a un nivel más alto de elaboración y requieren de la interpretación para ser entendidas. Los significados *implícitos* necesitan de esa interpretación. Thompson utiliza un ejemplo sumamente ilustrativo de este caso: los siete minutos de calles vacías que dominan la secuencia final de *El eclipse* (L'Eclisse, Michelangelo Antonioni, Italia/Francia, 1962) que remite a la esterilidad de la vida de los personajes y de la sociedad moderna. Por último, está aquella clase de significados que, haciendo uso también de la interpretación, van más allá del propio filme y definen o ayudan a definir su relación con el mundo. Lo que antes se ha tratado como las tensiones entre la obra y la sociedad que las produce o recibe. Estos son los significados *sintomáticos*.

45 Traducción de Amaranta León, Escuela de Idiomas Modernos, Universidad Central de Venezuela (febrero de 2008).

Para aclarar esta propuesta, el neoformalismo utiliza otro término, los *marcos cognoscitivos* como normas aceptadas por una experiencia adquirida previamente y mecanismos para analizar los filmes según un contexto histórico determinado. De este término, a su vez, se derivan tres tipos de marcos: el mundo del día a día, cotidiano, que permite reconocer los significados referenciales que produce una película y los significados sintomáticos relacionados con la sociedad. Luego existe un marco de referencia que involucra a otras experiencias artísticas y cinematográficas y que garantiza que el espectador desarrolle la capacidad de entender y apreciar los filmes, y el marco de uso o función, es decir, reconocer los fines prácticos del filme como los dados a la publicidad, los reportajes, el cine científico o el cine familiar. De esta manera, las funciones de un filme y sus motivaciones están íntima y necesariamente relacionadas con la historia y pueden resultar otra herramienta de gran utilidad a la hora de estudiar las propuestas conceptuales de las que se ha venido hablando hasta ahora.

2.2.4.-Isotopías y jerarquías: los temas de un filme

En *Lector in fabula*, Eco afirma que el término isotopía puede ser casi un *término saco* que lleve a un uso un tanto ambiguo por parte de algunos analistas. Por ello, y para concretar más el asunto, Eco propone distinguir entre isotopía y *topic*, otro concepto útil a la hora de realizar la lectura de un texto y que aquí se utilizará para tratar de definir lo que se reconocerá como los *temas principales* de un filme.

En general, las operaciones que se llevan a cabo para establecer el *topic* (*topicalization* o *tematización*) se hallan en uno de los niveles más complejos de la lectura. El *topic* se entiende, entonces, como *un instrumento metatextual, un esquema abductivo que propone el lector* (Eco, Op. cit.: 126) en oposición a la *fabula*, también en el sentido propuesto por Eco, que es una estructura semántica. La oposición radica, entonces, en que aquél es un instrumento pragmático y ésta, una estructura semántica propiamente dicha.

Por tanto, la definición de topic depende del modo como el lector propone cierta(s) hipótesis para dar respuesta a una pregunta que puede inferirse del texto, pero que no está expresada en él. Según el propio Eco, el resultado de esto es que el lector de un texto, que por lo general invita a la producción de una semiosis ilimitada, por medio del topic llegue a establecer cierta disciplina de interpretación, reduciendo aquella posibilidad, reconociendo en el propio texto los límites interpretativos pertinentes.

De acuerdo con la acepción propuesta por Givón (1990: 740), el topic remite al asunto del tema y el rema. La *topicalidad* reside en los referentes que dependen del discurso. Ciertas cláusulas pueden ser consideradas como tópicas, no sólo por las marcas gramaticales que las convierten en tales, sino porque *suelen estar tan codificadas que ellas mismas son tópicas a través de un cierto trecho de un discurso de múltiples cláusulas. Su topicalidad se debe a los referentes recurrentes en el discurso*⁴⁶.

Ahora bien, para demostrar que la operación de topicalización es una práctica basada en una serie de inferencias, puesto que *reconocer un topic significa proponer una hipótesis sobre determinada regularidad del comportamiento textual* (Eco, Op. cit.: 128), Eco observa que el reconocimiento de un topic *debe contar con alguna selección contextual destinada a establecer que confirma una homogeneidad de comportamiento respecto a la acción señalada por el topic* (Ibíd.).

Entre las señales que orientan al lector (según Eco al Lector Modelo) para lograr el reconocimiento del topic pueden contarse el título; algún tipo de expresión que trata de dejar en claro sobre qué trata el texto; o si resulta menos obvio, habría que buscar el topic a través de la reiteración de una serie de *palabras clave* que, cuando no son muy abundantes, están ubicadas en puntos estratégicos. *En tales casos, el lector debe olfatear, por decirlo así, algo excepcional en determinado tipo de **dispositio** y sobre esa base aventurar su hipótesis* (Eco, Op. cit: 130). Esto, entonces, no es más que una forma o un proceso de interpretación.

Por otra parte, como un texto puede presentar más de un topic, se plantean entonces ciertas jerarquías en cuanto a su clasificación. Existirían,

46 La traducción es mía.

pues, *topic de oración, topic discursivos, topic narrativos, y macrotopic*. Así, en cada nivel de esta jerarquía, un *topic* establece, como ha sugerido Van Dijk, un *aboutness*, un *referirse a algo* (...) El reconocimiento del *topic* permite realizar una serie de amalgamas semánticas que establecen determinado nivel de sentido o *isotopía* (Eco, Op cit: 130-131).

De este modo, Eco determina las diferencias entre *topic* e *isotopía* y deja en claro que reconocer un *topic* implica un *movimiento cooperativo* (pragmático) que guía al lector hacia el reconocimiento de las isotopías que son, como ya se expuso, propiedades semánticas del texto.

Luego de estas aclaraciones, queda por definir a qué se hace referencia cuando se habla del tema o los temas principales presentes en un filme. El tema de un discurso es el que viene dado por la redundancia y la reiteración de una o varias isotopías. La permanencia de esos elementos a lo largo del texto constituiría el tema del discurso. En virtud de esto, un texto suele hablar de lo mismo bajo un mismo punto de vista. Ese asunto del que habla el texto es su sentido general, el tema.

Por supuesto, existen textos con un tema único tal como sucede con los ensayos científicos, mientras que otros textos se enfrentan con más de un tema. Es el caso de muchos textos poéticos, ciertas formas de la ironía y, en general, todas las obras de arte. En estos casos, el lector, a través del texto, propone sus propias relaciones jerárquicas que pueden enriquecer la lectura como instrumento significativo.

Entonces, cuando se hace referencia a discursos más o menos convencionales, al hablar de tema se suele apuntar hacia alguna *propiedad del significado* o del *contenido del discurso*. Por lo general, no nos referimos al *sentido de las oraciones individuales, sino al discurso como un todo* o de *fragmentos más o menos grandes* (Van Dijk, 1980: 43). Por tanto, puede afirmarse que el tema de un discurso se manifiesta gracias a la aparición de un cierto tipo de estructura mayor que la oración propiamente dicha; una especie de *macroestructura semántica*. Estas macroestructuras, a su vez, *son la reconstrucción teórica de nociones como "tema" o "asunto" del discurso* (Ibid.).

Como puede notarse, al hacer mención acerca del modo como se estructuran los discursos, Van Dijk deja muy claro que está proponiendo

principios generales que no son *particulares al análisis y comprensión del discurso*. Al contrario (...) son *pertinentes para el procesamiento de información semántica compleja en general* (Op. cit.: 56). Es por esta razón que resulta posible tomar, con los debidos matices, algunas de sus observaciones para llevar a cabo un estudio más exhaustivo de lo que se ha denominado como tema. Así, a partir de la definición arriba expuesta, puede inferirse que el tema es, fundamentalmente, el contenido global de un discurso.

Diremos que un discurso es coherente sólo si es también coherente en un nivel más global, y que esta coherencia global se da en cuanto se pueda asignarle un tema o asunto al discurso. En otras palabras, sólo si nos es posible construir una macroestructura para un discurso, puede decirse que ese discurso es coherente globalmente. Entonces (...) hay que definir el tema de un discurso en términos de **proposiciones** (Van Dijk, Op. cit.: 45).

Por supuesto, estas proposiciones no sólo deben conectarse linealmente en el nivel de las llamadas *microestructuras*, sino que es necesario que cada una de las secuencias formadas por aquellas se relacione con las demás de manera global. Es decir, a través de un tema común. De esta manera, el tema, en reglas generales, tiende a reducir la información semántica del texto: se parte de una secuencia formada por varias proposiciones y se traduce a unas pocas o a una sola proposición.

También puede afirmarse, siguiendo aún las propuestas de Van Dijk, que cada una de estas proposiciones no sólo se distingue del resto de los fragmentos del discurso, sino que adquiere cierto carácter dominante con respecto a los demás fragmentos al distinguirse unas de otras. En el caso del discurso narrativo, existe, además, una especie de *superestructura* que define *su orden global y las relaciones (jerárquicas) de sus respectivos fragmentos* (Van Dijk, Op. cit.: 53). A su vez, las reglas que contiene esa superestructura determinarán el orden en que deben aparecer las diversas categorías a la hora de jerarquizarlas.

Pero debe reconocerse que un esquema como éste⁴⁷ resulta aún bastante abstracto. Es decir, así expuesto no hace mayores referencias al

47 En el caso de la narrativa, dicho esquema incluye categorías tales como introducción, complicación y resolución, entre otros. Muchas declaraciones, conferencias, etc., tendrán la estructura de una "argumentación", para la cual categorías como "premisas", "apoyo", "explicación" y "conclusión" pueden ser pertinentes (Van Dijk, Op. cit.: 55).

contenido del discurso. Sólo garantiza que, respetando las categorías propuestas, se obtendrá algún tipo de discurso coherente o, según el caso, una historia. Por otra parte, cada una de esas categorías impone sus propias restricciones con respecto al tipo de contenido que puede presentar esa categoría como tal; restringen, según el mismo Van Dijk, *el sentido global de aquellos fragmentos que caigan dentro de una categoría* (determinada) (Op. cit.: 54).

Resumiendo, al procesar grandes cantidades de información, como la que suele producirse cuando se analiza o interpreta un filme, aquélla se ve sujeta a constantes abstracciones que se van organizando *por medio de la construcción de sentidos, globalmente coherentes, de objetos, de relaciones entre objetos* (Van Dijk, Op. cit.: 56). Así, los diferentes sentidos o las diversas categorías que integran el discurso pueden ser vistas, descritas o interpretadas desde diversos niveles de especificidad, yendo, en muchos casos, de lo más concreto a lo más abstracto.

Es así como realizando estos procedimientos y aplicando los conceptos expuestos se puede afirmar que en un filme como *Ladrones de bicicletas*, entre las principales isotopías estarían la situación de la clase trabajadora italiana de posguerra, la división sexual del trabajo, el papel de la familia en la sociedad, la utilización de la fe y de las creencias religiosas como negocio, las relaciones materiales y sociales en función de la fuerza y los instrumentos de trabajo, el papel de las instituciones del Estado y el sector público de cara a la ciudadanía, la presencia de las clases trabajadora y acomodada como muestra de división social o la relación entre la ciudad y sus habitantes⁴⁸.

En un nivel más general, también puede afirmarse que estas isotopías van produciendo ciertas trayectorias de sentido según el número y tipo de escenas en las cuales se van presentando. Estas trayectorias de sentido, a su vez, pueden resumirse en asuntos como la situación social en la posguerra italiana, las relaciones materiales y sociales de la época, el papel de la familia, la relación entre los romanos y su ciudad y la división de clases. De manera

48 Las apreciaciones sobre las propuestas conceptuales de *Ladrones de bicicletas* están basadas en un trabajo multimedia realizado por Maía Gabriela Colmenares, docente e investigadora del Departamento de Cine de la Universidad Central de Venezuela, para el área de Teoría y Análisis con fines exclusivamente didácticos.

que pueden reconocerse y jerarquizarse tres temas fundamentales: las relaciones socioeconómicas en la Italia de posguerra, las relaciones materiales y sociales y la situación de la clase trabajadora.

Es así como estos instrumentos permiten pasar de la historia a los temas; de las proposiciones narrativas, lo denotado, a las proposiciones conceptuales, lo connotado. Haciéndolo con suma minuciosidad en el primer caso o considerando características cada vez más globales, en relación con las proposiciones conceptuales.

2.2.5.-La perspectiva ideológica

Bajo estas percepciones, el filme se convierte en un vehículo ideológico producto de una orientación determinada, adquirida por una perspectiva bajo la cual se trata un tema en particular. Esto es, dentro de las proposiciones conceptuales, lo que de ahora en adelante se denominará la *perspectiva ideológica*.

Resulta obvio que los filmes, y en particular los filmes de ficción, presentan una orientación ideológica particular. Por eso, en este nivel del trabajo se debe desentrañar esa orientación ideológica que se transmite a través del filme. Una postura que expresa las concepciones totalizadoras, una visión del mundo y a esa perspectiva se vincula todo un sistema de valores.

El cine de ficción, ya sea a través de representaciones de principios psicológicos o morales, parte de conceptos más o menos conocidos, que se desprenden de nuestra experiencia del día a día. Sin embargo, la representación que realiza de éstos está determinada por su carácter ficticio, de manera que la realidad que ha sido tomada como modelo no necesariamente tiene que remitir a lo real propiamente dicho, sino a ese mundo concreto recreado por el filme. De hecho, Lebel (1971) sugiere una doble función ideológica del cine. Esta consiste en reflejar las ideologías más conocidas, por lo general ideologías dominantes, y a la vez producir una *impresión de realidad*.

Pero también por ser social, la ideología existe en el seno de la sociedad y expresa la dinámica interna de la sociedad misma. Así, la ideología

y en particular la ideología del cine del MRI, es equivalente a las ideas de la clase dominante. Éstas tienden a convertirse o imponerse como las de la sociedad y a ser generalización y eternización de los intereses de un sector en particular, pese a que Mannheim (1976) afirme que *el sentido de la historia es que las utopías se transformen en ideologías*⁴⁹.

Es por esto que muchos de los conceptos que condicionan una conducta social tienen su origen en el sistema de valores de la ideología que los determina: lo que es bueno o malo, lo que es posible o imposible, lo bello o feo, lo que es válido o no. Estos valores son difundidos *por la prensa, la literatura, la escuela, es decir, por los canales cuyo dominio ha asegurado la clase dominante, la ideología que circula en una formación dada es, necesariamente, la de la clase dominante* (Sorlin, 1977: 17).

Todas estas percepciones son las que permiten reconocer las perspectivas desde las cuales un filme aborda un tema en particular. Es decir, a partir de estos conceptos es posible reconocer en qué corriente del pensamiento se ubica ese filme. De hecho, esa perspectiva desde la cual son tratados los temas y las isotopías muestra siempre una orientación particular. Se trata de una dimensión ideológica propia de cada filme que puede reconocerse a través de ciertas marcas. Establecer entonces esa perspectiva ideológica no es más que definir el tipo de tratamiento con que se han planteado los temas sobre un asunto dado.

Esto es lo que lleva a recordar el caso ya citado de *Terciopelo azul* y la diferencia presente entre los temas sobre la perversión de la sociedad estadounidense y la propuesta final, que reconoce al héroe y sus valores tradicionales desde una perspectiva muy lejana a la de la ironía o la denuncia social. Algo similar ocurre en el filme venezolano *Crónicas ginecológicas* (Mónica Henríquez, 1994), un homenaje a las mujeres venezolanas que participaron en las reformas sociales y políticas del país en los años 30 del siglo XX. Frente a un modo de representación documental, donde las propias participantes de esas reformas sociales dan su testimonio, se impone una representación de lo femenino, ligado a la parte de ficción del filme, dominada

49 En el proceso histórico pueden surgir representaciones del mundo distintas, generalmente por parte de los grupos dominados, que dejan de compartir, de aceptar aquellas impuestas por los grupos dominantes y proponen una nueva. Esta nueva representación es lo que se denomina utopía y coexiste con la ideología, que sigue siendo la dominante.

por el espíritu romántico, los tules y velos, las imágenes de las glamorosas divas de Hollywood, los meticulosos bordados para el ajuar de bodas y otras tareas consideradas por ciertos grupos sociales como “propias de la mujer”, que son representadas, además, a través de una iconografía sumamente conservadora y sin un ápice de ironía.

Volviendo al ejemplo de *Ladrones de bicicletas*, si se acepta que los temas principales tienen que ver con las condiciones de vida de la clase trabajadora en el contexto socioeconómico de la Italia de posguerra, con sus relaciones materiales y sociales, ya puede deducirse una clave para entender la orientación ideológica del filme. Estas observaciones se sustentan, además, en la representación que hace el filme del mundo concreto de la posguerra italiana y su clase trabajadora. Una vez aceptado esto, puede afirmarse que la visión predominante está inspirada en el marxismo como método para el estudio e interpretación de la sociedad, pero desde una perspectiva que no se corresponde exactamente con la del marxismo militante y revolucionario, sino con la orientación estética del realismo que plantea Lukács⁵⁰.

Tras observaciones como éstas, es importante dejar en claro que existen muy diversas estrategias para llegar a reconocer cuáles son los temas presentes en un filme así como su orientación ideológica. Desde el título, como plantea Eco al hablar del topic, hasta el desenlace, las sanciones positivas o negativas que reciben los personajes, sus conflictos y caracterizaciones, la elección de un género narrativo o de ciertos actores, la representación de una situación sociohistórica determinada y, por supuesto, las proposiciones estilísticas dominantes.

2.2.6.-Semántica extensional e intensional: experiencia real y mundos posibles

Para culminar con estos comentarios sobre el estudio de las propuestas conceptuales en los filmes, parece necesario revisar dos conceptos

⁵⁰ De nuevo, siguiendo la propuesta del trabajo multimedia antes citado.

que pueden facilitar un poco más esta serie de operaciones. Se trata de la *semántica extensional* y la *semántica intensional*.

En principio, hay que recordar nuevamente la importancia que tiene para este tipo de trabajo el establecer vínculos entre el filme propiamente dicho y ciertos referentes extratextuales o con los marcos cognoscitivos propuestos por el neoformalismo. Lo que lleva a considerar el carácter extensional o no de estas lecturas.

Según Eco (Op. cit.), la lectura de un texto no tiene necesariamente que variar porque sus referencias al mundo cotidiano sean más o menos inciertas. Existen textos, y por tanto filmes, que pueden leerse y comprenderse desde una perspectiva que tiende a distanciarse de la factibilidad o no del referente imaginario o simbólico al cual remiten. De hecho, pese a ilustrar un fenómeno que sea poco factible, los filmes pueden poseer la coherencia necesaria para ser inteligibles y comprensibles. Esto remite, además, al asunto de verosimilitud y credibilidad que se comentó en 2.3 y es el caso, como se dijo antes, de muchos filmes de ciencia ficción, pero también de las intrigas construidas por algunos personajes de Hitchcock, como en el caso de *The Lady Vanishes* o *Vértigo*, donde los intrínquilos creados por los villanos para lograr sus objetivos serían absolutamente inverosímiles si los enfrentáramos con la lógica de la cotidianidad. Con respecto a estas formas de significación, Eco habla de *semántica intensional*.

La semántica extensional, al contrario, se interesa por aquellos fenómenos a los cuales, por extensión, hace referencia el texto o el filme. Para reconocer algunas isotopías presentes en *La Reina Africana*, como la exaltación de los valores patrióticos anglosajones sobre los defendidos por los alemanes durante la guerra, se hace necesario *extender* la visión hacia el referente extratextual que es el contexto político europeo durante el cual se desarrolla la historia y que apunta a los ya mencionados significados sintomáticos. En casos más obvios, la semántica extensional se vuelve dominante en aquellos textos donde la condición de verdad se impone, como ocurre con los ensayos científicos y los textos históricos.

Eco (Op. cit.) de nuevo cita a Van Dijk para hablar de *narrativa natural* y *narrativa artificial*. Ambos conceptos tienen que ver con textos que describen acciones. La narrativa natural se refiere a eventos que se presentan

como realmente acontecidos, como los noticieros de televisión, y la artificial trata con individuos y hechos atribuidos a mundos posibles, distintos del de nuestra experiencia cotidiana. En el cine, muchos filmes intentan mezclar ambos tipos de narrativa, bien sea simulando la realidad histórica de los acontecimientos recreados y las declaraciones de los personajes como en *Reds* (Warren Beatty, Estados Unidos, 1981) o integrando a su puesta en escena imágenes tomadas de algún archivo, tal como las utilizadas a todo lo largo de *Malcolm X* (Spike Lee, Estados Unidos/Japón, 1992).

En todo caso, queda sobrentendido que la narrativa artificial no está obligada a decir “la verdad” ni a dar pruebas reales u objetivas de lo que allí se describe, aunque en muchos trabajos de análisis es válido tomar en consideración estas decisiones narrativas. Lo cierto es que para hablar de las proposiciones conceptuales es necesario trabajar, al menos en numerosas ocasiones, en el ámbito de la semántica extensional, a pesar de que el cine de ficción proponga, en cada caso, sus propias condiciones para la interpretación.

2.3.-Las propuestas estilísticas

La tercera categoría relacionada con los tipos de propuestas más comunes en los filmes de ficción son las *propuestas estilísticas*. El término remite a los aspectos formales del filme, a la expresión propiamente dicha. Como en los otros casos, hay múltiples enfoques para tratar este asunto: desde los acercamientos estéticos que van de lo filosófico a las teorías de la recepción y lo exclusivamente formal, hasta las aproximaciones semiológicas que pueden tratar el filme como construcción textual o como un asunto lingüístico. Por ello se intentará aquí establecer una relación dialógica entre algunas de estas tendencias, aunque se hará énfasis en el uso de los recursos técnicos que ofrece el cine para producir sentidos narrativos o denotados y sentidos conceptuales, connotados.

Por supuesto hay que dejar en claro que el término *estilo* cubre amplísimas manifestaciones. Se habla del estilo de un autor al tratarse con un cineasta que, de un modo u otro, ha logrado crear su propio mundo particular,

lleno de referencias comunes. Así, para muchos críticos y teóricos es indudable que existe *el cine* de Ingmar Bergman, de Federico Fellini o de Woody Allen. Con frecuencia se afirma que los géneros narrativos imponen su propio estilo, como el uso de la pradera estadounidense, los caballos, el vestuario y el pueblo en los westerns o la recreación de naves espaciales, la presencia de seres extraterrestres y los ambientes asépticos en ciertos filmes de ciencia ficción. Otro modo de acercarse a este asunto, ya que no es la idea hacer un lista exhaustiva de trabajos, sería la propuesta de Bordwell, Staiger y Thompson (Op. cit.) sobre el estilo dominante en toda una época de producción de una industria, como es el caso del *cine clásico de Hollywood*.

Es importante acotar que, por más tradicional que se presente un filme en su aspecto expresivo, toda película tiende a ser diferente de las demás. En este sentido, se acercan a los actos discursivos tal como los considera la lingüística tradicional y el análisis del discurso. Es decir, son manifestaciones individuales, originales e irrepetibles⁵¹, como lo es también cada una de las visiones que un espectador puede realizar de un mismo filme. Sin embargo, más que hablar de una lengua cinematográfica o intentar trazar una gramática del cine, que son términos que invitan a crear una estricta normativa como sucedía con los antiguos manuales de cinematografía, se propone hablar de *usos* de esa lengua o, aún más claro, de los usos de los recursos técnicos que provee el cine. Ya se trate de operaciones específicas del medio, como el montaje o los movimientos de cámara, bien menos específicas como la técnica de actuación o el uso de un tipo de música en particular.

De esta manera se reconoce, en primer lugar, ese carácter individual, original e irrepetible del filme y además se deja en claro la multiplicidad de usos posibles y la seguridad de que sólo algunos pueden aparecer o no en una película. También esta concepción, y luego de un análisis más o menos detallado de esos usos, permite que puedan establecerse posibles criterios aplicados a esa construcción formal y que se infieren del propio hacerse del filme. Criterios que suelen manifestarse como constantes y dominantes y que, en muchos casos, influyen también en las propuestas narrativas y conceptuales. Aunque se debe reconocer también que, como en el caso de la lengua, los

⁵¹ La concepción de acto de habla Searle, (2001) resulta ilustrativa de cómo se considera el filme con respecto a esta afirmación.

filmes se presentan como un producto social y, por tanto, su proposiciones formales se basan en un conjunto de convenciones más o menos adoptadas y aceptadas por la sociedad. De hecho y tal como lo afirma Carmona (Op. cit.), de manera progresiva se han interiorizado, canonizado, convencionalizado, determinadas formas de representar la naturaleza por medio de ciertos modelos icónicos.

Ahora bien, no hay que olvidar que esos criterios, o elementos dominantes como los denomina Mukarovsky (2000), no necesariamente revelan las intenciones del artista o del realizador del filme, pues éste resulta un individuo inaccesible en la mayoría de los casos de análisis y, como mucho, sería tarea de la psicología el tratar de desentrañar esas intenciones a partir de la obra de un artista o de un cineasta. Como expresa el mismo autor, los elementos que estructuran la obra deben reconocerse en la obra misma, aunque con pleno conocimientos de que cada lector puede reconocer un o unos elementos dominantes, de acuerdo con la perspectiva de la interpretación y la misma cultura del lector.

Por otra parte, y tal como se han desarrollado los temas relacionados con las proposiciones narrativas y conceptuales antes expuestos, se considerarán varios aspectos dentro del estudio del estilo. Aunque con toda la conciencia de que esos aspectos coexisten e interactúan simultáneamente en el filme produciendo determinados efectos, aquí estarán divididos en cuatro sistemas que remiten al orden en que se construye un filme durante su proceso de producción. Así, en este estudio no se considerará el guión propiamente dicho ni el proceso de preproducción, pues aunque ambos dejan marcas en el filme, por lo general resultan inaccesible para el analista. Pero sí pueden analizarse, entonces, la *puesta en escena*, su *registro* sobre los respectivos soportes de imagen y sonido, así como las *modificaciones* de esos registros indistintamente si se llevan a cabo durante el proceso de rodaje o en la postproducción y, finalmente, el *montaje*. Rasgos realmente concretos que pueden apreciarse en todo filme y que, como se dijo antes, coexisten e interactúan de manera particular en cada caso.

2.3.1.-Sobre el estilo

Entre los múltiples teóricos que han enfrentado el asunto del estilo desde perspectivas como la estética, la lingüística, la semiología o el psicoanálisis, el trabajo de los neoformalistas, y en particular el de Bordwell, Staiger y Thompson, se ha convertido en referencia para la academia norteamericana por la cantidad de textos publicados y la prolífica publicación de sus análisis.

Como es sabido, estos autores estudian el cine como arte y algunas de sus consideraciones se centran en la diferencia entre la percepción estética y la del día a día⁵², ocupándose de la experiencia estética propiamente dicha. Sin pretender entrar en el ámbito de lo cognitivo, que es otro campo explorado por esta corriente de la teoría del análisis, es necesario recordar que la percepción estética, a diferencia de la cotidiana, requiere de una disposición por parte del individuo para percibir “de otra manera”. De hecho, los “objetos estéticos” suelen construirse de forma tal que, ya desde su concepción formal, exigen esa disposición y su propia construcción reclama una forma de atención diferente. Es el caso de quien entra a un museo a *ver* cuadros y esculturas, o del que va a una sala a *escuchar* un concierto o del espectador que asiste al cine a *ver* y *oír* una película.

Esto demuestra que el estilo en una obra de arte, y en general de todo discurso producido para ser percibido en condiciones diferentes a las del día a día, responde precisamente a una construcción premeditada, es un artificio pleno de dispositivos que reclaman nuestra atención y posee ciertos elementos más o menos dominantes que pueden reconocerse durante el trayecto seguido por su receptor para comprenderlo. Una concepción que además se aplica, según los autores nombrados, no sólo a grandes obras de arte, como suelen ser calificados los filmes de Bergman o Visconti, sino también a ciertas producciones de la cultura de masas, como los filmes que ellos consideran pertenecientes al llamado cine clásico de Hollywood.

En esta búsqueda de una definición de estilo, Mukarovsky (Op. cit.) reconoce las *normas estéticas* como uno de los principios básicos de la construcción artística. Éstas incluyen la unidad, la innovación, el decoro, la

⁵² Cf. Thompson, Op.cit.

armonía y la estabilidad, entre otras. Ahora bien, esas normas que ahora pueden llamarse estilísticas *constituyen una serie de supuestos acerca de cómo debe comportarse una película, acerca de qué historias debe contar y cómo debe contarlas, acerca del alcance y las funciones de la técnica cinematográfica y acerca de las actividades del espectador* (Bordwell, Staiger, Thompson, 1997: XIV), no sólo para el cine industrial hollywoodense, que es lo que estos autores estudian, sino para gran parte de los filmes de ficción, porque además, y eso es innegable, en el uso o aparición de un estilo influyen las *normas sociopolíticas* de la época, tal como lo expone el propio Mukarovsky.

Así un realizador, y por ende su filme, pueden apearse a una tradición más o menos institucionalizada e ir plegándose a alternativas limitadas, en cuyo caso se habla de una utilización isomórfica de los elementos de la técnica cinematográfica, mientras que en otros, menos convencionales, el filme se aleja de lo tradicional para llevar a cabo un uso heteromórfico de esos recursos⁵³. Precisamente esta opción es una de las características del cine como lenguaje logotécnico, donde una proposición estilística novedosa puede ir socializándose hasta convertirse en una simple convención o bien mantenerse como un uso aislado en un filme, en un grupo de filmes o en las propuestas individuales de un cineasta.

Por su parte, y aún abordando el tema desde su propia perspectiva, los neoformalistas también aceptan que para hablar de un estilo no se pueden dejar de lado los aspectos sociales e históricos relacionados no sólo con la evolución técnica y los sistemas de producción, sino también con los modos de recepción del público. Es claro que no son ni pueden ser iguales los filmes producidos por la industria de Hollywood, con grandes presupuestos, que los de ciertas cinematografías nacionales más modestas, como algunas europeas, o los producidos por aquellas que son mucho más artesanales, como gran parte del cine de América Latina de la década de los setenta.

Otro asunto importante dentro de la propuesta neoformalista es el concepto de *dispositivo*. Los dispositivos, según la definición de Thompson (Op. cit.), son elementos singulares de la estructura de un filme que cumplen

53 Cfr. Roffé, 1990.

una función determinada. Un dispositivo puede ser un movimiento de cámara, un encuadre, un patrón de iluminación, un estilo de actuación o ciertos significados individuales o generales. *Los dispositivos relevantes son aquellos que se repiten a lo largo del film y que conforman patrones de uso* (Thompson, Op. cit.: 15). Estos dispositivos, además, se van presentando a lo largo de los sistemas propuestos por Bordwell, Staiger y Thompson (Op. cit.): la narración, el tiempo y el espacio. De acuerdo con esta propuesta, los dispositivos dominantes y el sistema en el que éstos se presentan definen, en gran medida, el estilo del filme.

Bajo estas premisas, finalmente, puede definirse el estilo como los rasgos dominantes en la constitución de un filme, bien sea en las propuestas narrativas, espaciales, temporales o propias del medio expresivo, que pueden reconocerse a lo largo de la obra y que se manifiestan como normas estéticas más o menos fijas. No se trata, en todo caso, de normas rígidas, unívocamente impuestas, sino de una gama de alternativas que pueden presentarse o no en cada filme con sus respectivas variaciones, de manera tal que se configura como un sistema complejo de fuerzas específicas interconectadas y en constante interacción dinámica. El estilo, por otra parte, depende de ciertas condiciones históricas, sociales y económicas, como la evolución de la técnica cinematográfica o los diversos modos de producción.

Como en los puntos anteriores ya se tomaron en cuenta los sistemas narrativos, espaciales y temporales a través del estudio de las proposiciones narrativas, esta parte del trabajo se centrará en el estudio de aspectos o dispositivos más cercanos a los recursos con los que cuenta el medio, el cine, para construir esos sistemas. Es decir, y tal como se acotó anteriormente, el análisis de la puesta en escena, su registro a través de los soportes de imagen y sonido, las modificaciones de esos registros y el montaje.

2.3.2.-La puesta en escena: lo que existe y es registrado

En principio, el concepto de *puesta en escena* cinematográfica no se diferencia mucho del de *puesta en escena* teatral. Generalizando un poco,

puede decirse que la puesta en escena es aquello que existe en la realidad en un momento dado para ser registrado por la cámara y el micrófono en sus respectivos soportes. Pero afinando más esta definición, se puede considerar que la puesta en escena para el cine se mueve entre aquélla que ha sido construida especialmente para ser registrada por la cámara y el grabador de sonido .

De manera más detallada, Roffé (1990: 124) afirma:

Lo que es registrado puede haber sido construido, organizado y ejecutado sólo para ser registrado y no tener existencia histórica antes ni después de las operaciones de registro como sucede con los noticieros y en cierta medida con los documentales. Es obvio que hay mucha mezcla y es frecuente encontrar en filmes de ficción elementos –como sucede con muchos escenarios, por ejemplo- que tienen una existencia histórica y a veces en algunos documentales se insertan elementos, como un personaje, que no tienen existencia histórica.

Para ilustrar, el apartamento donde se desarrolla *La soga* es una escenografía especialmente diseñada para la ocasión, con paredes móviles que permitían ciertos desplazamientos de la cámara. Un caso contrario, es la existencia previa que posee el bosque de secoyas o el Golden Gate, para seguir con Hitchcock, donde se rodó una de las famosas escenas de *Vértigo*, donde Madeleine intenta suicidarse.

Sin embargo, tanto en el cine de ficción como en el documental esta condición no es tan rígida y ambas opciones suelen mezclarse. Ahí está el caso de *Vértigo*, pero podría citarse también *Malcolm X*, con el uso de las calles de la ciudad y de imágenes tomadas de reportajes y de archivos sobre Martin Luther King o los documentos de la golpiza a Rodney King. Por su parte, muchos documentales utilizan la puesta en escena y la interpretación actoral para recrear, por ejemplo, ciertos personajes o acontecimientos. Se trata de casos como el de *Los rubios* (Albertina Carri, Argentina, 2003), documental donde una actriz interpreta el papel de la realizadora en su viaje real para evocar la convivencia con sus padres, secuestrados y asesinados por la dictadura en 1977.

Ahora bien, Carmona (Op. cit.: 127) afirma que el término puesta en escena *aplicado al trabajo fílmico, describe la forma y composición de los elementos que aparecen en el encuadre*. En este sentido, según Carmona habría

que incluir en el término *puesta en escena cinematográfica*, no sólo lo que existe en la realidad y puede ser captado por la cámara y el grabador de sonido, sino *aquellos aspectos propios de lo cinematográfico (movimientos de cámara y escala y tamaño de los planos)* (Ibíd.), aparte de los compartidos con el espectáculo teatral.

Obviamente, en el proceso de recepción de un filme tanto la puesta en escena propiamente dicha como los movimientos de cámara, la escala seleccionada o el tamaño de los planos resultan inseparables y tanto unos como otros determinan también el análisis o la interpretación. Pero en este trabajo, y por motivos meramente operativos, se ha decidido estudiar por separado la puesta en escena y el modo como ésta es registrada por la cámara con la casi certeza de que las variaciones en los resultados no tienen por qué entrar en contradicción con un trabajo que considere ambas instancias como inseparables.

Así, puede tomarse en cuenta la afirmación de Casetti y Di Chio (Op. cit.: 127) de que *en el nivel de la puesta en escena el análisis debe enfrentarse al contenido de la imagen*. Esto es considerar los elementos visibles en el encuadre, desde los objetos, las personas y los paisajes, hasta las palabras, los gestos y las situaciones.

Aunque ya hace tiempo que se viene trabajando en el asunto de los componentes de la puesta en escena, bien sea desde la perspectiva semiológica, por ejemplo, o desde el neoformalismo, estos siguen estando muy poco formalizados o sistematizados. De hecho, lo que se presenta a continuación no es más que otro de esos intentos partiendo de las propuestas de Kowzan (1989) y Pavis (1996). Tomando como eje el texto pionero de Kowzan y la visión algo más actualizada de Pavis, ambos con sus respectivas adaptaciones al contexto del cine, puede afirmarse que los elementos que conforman la puesta en escena son susceptibles de estudiarse, básicamente, como aquellos *propios del actor* y los que se encuentran *fuera del actor*.

En cuanto a los primeros es innegable que, en el teatro en general y en el cine de ficción en particular, la presencia del actor resulta fundamental para la producción de propuestas narrativas, estilísticas y conceptuales. Esta

presencia se manifiesta, en principio, por la voz y por el texto dicho, por el aspecto del actor y por sus movimientos y desplazamientos pues, como se acotó en 1.2, el actor presta una cierta apariencia para la caracterización y construcción del personaje. Por lo general en occidente, el actor

establece sistemáticamente un papel: 'compone' una partitura vocal y gestual en la que se inscriben todos los indicios de su comportamiento verbales y extraverbales, lo que proporciona al espectador la ilusión de que se halla ante una persona verdadera (Pavis, Op. cit.: 72).

Partiendo de estas concepciones y sin dejar de seguir a Kowzan, aunque agregando otros casos, los recursos del actor que podrían analizarse estarían agrupados en tres series: el texto dicho o la *voz hablada*, los gestos y movimientos o la *voz gestual* y la *apariencia*. O lo que es lo mismo, el análisis de la *voz* y el *cuerpo* del actor. Como en el caso de la puesta en escena en general, es importante señalar que también el trabajo del actor en el cine suele estar íntimamente relacionado con los registros de imagen y sonido. Pero por ahora, y manteniendo una gran cercanía con la propuesta de Kowzan, se considerarán las tres series antes mencionadas y que se engloban entre los recursos propios del actor.

En primer lugar está la voz hablada. O sea, el texto que es dicho por el actor, que si bien produce una información semántica bastante exacta, su sentido definitivo puede variar al tomar en cuenta otros aspectos como la *palabra* propiamente dicha, el *tono* utilizado, el *timbre* y el *volumen*.

Así, la *palabra* está relacionada con el texto dicho y puede considerarse del modo como lo propone su acepción lingüística. Se trata entonces de las palabras pronunciadas por los actores durante el rodaje. En este sentido, Pavis (Op. cit.: 203) afirma que

el texto que se emite en escena ya está integrado a una puesta en escena (...) pues el actor, ayudado por todos sus colaboradores, ya lo ha puesto en voz, realizando **ipso facto** una puesta en escena vocal que hace del texto dramático el objeto de una representación.

En general, el análisis del texto dicho debe considerar, al menos, la continuidad o discontinuidad de la palabra; las pausas, su uso, duración y

ubicación dentro del texto y *la velocidad de la elocución en relación con la norma cultural e individual del auditor* (Op. cit.: 144).

Esto también tiene que ver con ciertos usos de algunos sonidos que pueden delatar estados de ánimo. No sólo las interjecciones, según el caso, sino también cierta reiteración de sonidos como la aliteración en algunos versos de Shakespeare; ciertas palabras o términos, de nuevo Shakespeare, pueden revelar el estatus social que ocupa un personaje; los arcaísmos pueden ubicar al espectador en una época histórica o la hipercorrección puede aparecer como característica de un personaje.

Todo esto hace que la palabra, en el caso de la puesta en escena, cumpla una función semántica más o menos convencional, pero también que adquiera *una función semiológica suplementaria en el nivel de la fonología, de la sintaxis o de la prosodia* (Kowzan, Op. cit.: 133). Y ello porque todo diálogo es portador, al menos, de dos tipos de contenido. Un contenido denotado, que equivale al enunciado propiamente dicho, y un contenido que se relaciona con las *informaciones concernientes a las condiciones de producción de los enunciados* (Ubersfeld, Op.cit.: 198).

Esta condición del diálogo y su contenido está íntimamente vinculada con el *tono*. El tono es uno de los rasgos paralingüísticos que deben tomarse en cuenta a la hora de estudiar el trabajo de los actores. Con el tono dado a un texto se relacionan las emociones y las intenciones del personaje. También con su saber cognitivo y su credibilidad. Suele presuponerse que el uso de un tono u otro a la hora de emitir una alocución suele revelar un estado de ánimo que, según la norma actoral seleccionada, puede estar en concordancia o no con la actitud corporal. Pavis (Op. cit.: 203) afirma que a través del tono *la voz se colorea –de un modo indeleble– con las emociones que expresa y genera a un tiempo; y traiciona y traduce estados involuntarios e inconscientes del locutor*, o para decirlo con mayor precisión, del personaje. Para Kowzan, lo que él denomina tono incluye también la entonación, el ritmo, la velocidad, la intensidad y el acento.

En términos fisiológicos, el *timbre* es el resultado del *modelado del sonido de la laringe y los motivos de sus cambios* (Pavis, Op. cit.: 144). Según esta descripción, pueden reconocerse diversas modulaciones en la voz y, hasta cierto punto, las motivaciones que producen esos cambios. Muchas de estas

elecciones, como también ocurre con el tono, deben parecer estar supeditadas a las intenciones y emociones que el actor pretende recrear o transmitir. Por último, el *volumen* tendría que ver con *la acentuación, la puesta en relieve, o la anulación de la voz* (Ibíd.).

En general, puede afirmarse que el texto dicho y la voz que permite su transmisión generando un sentido más o menos predeterminado, aún son susceptibles de muy numerosos intentos de sistematización que permitan llevar a cabo un análisis más o menos exhaustivo, ya sea desde la perspectiva de una semiología clásica, que se limita a intentar comprender la función comunicativa de la lengua, hasta intentos más audaces como el de Barthes (1978) al referirse al estudio del *grano de la voz*. Entre los más recientes están los relacionados con los conceptos de imitación, personificación, representación, verosimilitud, credibilidad y realismo propuestos por McDonald (2000), que van desde el polo de lo que él denomina el código histriónico hasta el realista.

El primero se acerca a una gestualidad muy distante de la que sería la conducta cotidiana y es común del cine mudo, por ejemplo. Un tipo de trabajo, el de gran parte del cine mudo, que se corresponde con las convenciones de cierta tradición teatral de la época adaptándola, eso sí, al medio cinematográfico. El realista, por otro lado, suele acercarse al trabajo de los llamados actores del Método, es decir, la propuesta stanislavskiana que promueve el Actor's Studio así como a las interpretaciones más personales, como las de Marlon Brando, Robert de Niro o Johnny Depp quienes, en cierto modo, permiten que prevalezca su propia personalidad actoral sobre el personaje. Por supuesto, esa concepción de realismo está sujeta también a una serie de convenciones claramente definidas en las artes occidentales y, entre uno y otro extremo, se encuentran muchos matices, como el distanciamiento propuesto por Bertolt Brecht o el uso dado a esta por los actores de Godard en filmes como *A bout de souffle* (1960, Francia) o *Vivir su vida* (*Vivre sa vie*, Francia, 1962), cuya actuación distanciada se subraya, además, por la composición, los movimientos de cámara, la escala y la ubicación de los mismos actores en el encuadre.

La segunda serie de conceptos a definir son los que conforman la *voz gestual* que está constituida por la *mímica*, los *gestos* y los

desplazamientos. Así, dentro de lo que Pavis denomina la voz gestual, la *mímica* sería uno de los elementos que con mayor claridad logra percibirse a la hora de estudiar el trabajo actoral. En general, suele entenderse por *mímica* la *expresividad visible del cuerpo* (Pavis, Op. cit.: 78). Es decir, todo aquello relacionado con posturas, actitudes, ruidos realizados con las manos, los dedos o la boca, por ejemplo, estilización o no de los movimientos, poses y, en general, las diferentes opciones que posee quien actúa para *fijar la atención en la utilización del cuerpo* (Ibid, 80). Son, como los denominaría Kowzan, signos quinésicos, quinestésicos o cinéticos y se considera que, luego de la palabra y su forma escrita, son los gestos que se pueden realizar con el cuerpo *el sistema de signos más desarrollado* (Op. cit.: 135).

En cuanto al *gesto* (Fig. 5), hay que aclarar que para muchos autores, incluso para Kowzan y Pavis, éste y el término *gestualidad* incluyen todos los aspectos relacionados con el uso del cuerpo por parte del actor. Sin embargo, aquí se separará el gesto de la *mímica* con el objetivo de segmentar y ampliar aún más las posibilidades de este trabajo. Desde este punto de vista, el estudio de los gestos se acerca al reconocimiento de las expresiones faciales que puede proponer un actor. Por otra parte, y tal como ocurre con el tono elegido por el actor a la hora de emitir una alocución, el gesto puede estar en concordancia o no con el texto expresado, poniendo en entredicho, en el segundo caso, la credibilidad, las intenciones o las convicciones del personaje. Igual que la *mímica* del cuerpo, un gesto puede sustituir a la palabra o corresponderse con formas de comunicación que van más allá de la propia palabra al transmitir emociones o sensaciones corporales.



Fig. 5: Un gesto icónico: *El acorazado Potemkin*

El tercer aspecto a considerar dentro de la voz gestual son los desplazamientos. Más o menos en concordancia con lo que otros autores llaman los *movimientos escénicos del actor* o simplemente la *planta de movimientos*, este término designa la ubicación del actor con respecto al espacio escénico y con otros actores, así como la variedad de posiciones que éste puede adoptar con respecto a uno y otros, con su orientación o disposición en relación con ese espacio escénico, con el resto de los actores, con la ubicación de la cámara y con la del espectador con respecto a la escala o al encuadre utilizados. Pueden estudiarse también los modos de desplazarse, sus entradas y salidas de escena o del cuadro impuestas por la ubicación de la cámara o los movimientos colectivos. Los desplazamientos son, en todo caso, *las modalidades de ocupación del espacio escénico* (Pavis, Op. cit.: 78) (Fig. 6). Por otra parte, la ubicación y los desplazamientos del actor en el espacio, así como la manera en que éstos son mostrados por la cámara para ser percibidos por el espectador, juegan un papel tan importante en la composición del cuadro que, en ocasiones, el actor se transforma en un elemento gráfico más de esa composición, tal como ocurre en las imágenes finales de Tazio frente al mar en *Muerte en Venezia* (Fig. 7).

Por último, queda por tomar en cuenta la *apariencia* del actor, que incluye los recursos relacionados con *vestuario, peinado, maquillaje y accesorios*. Pues así como es fundamental para la construcción y comprensión de un personaje lo que dice, cómo lo dice y cómo se mueve, el aspecto que presta el actor para ese personaje lo termina de definir completamente.



Fig 6: Desplazamientos: La víctima se aproxima a los victimarios. *El acorazado Potemkin*



Fig. 7: ¿Tadzio o David? Mímica, composición e intertextualidad: *Muerte en Venecia*

El *vestuario* puede considerarse como el atuendo, el traje que cubre el cuerpo del actor. Tradicionalmente, el vestuario es visto como un elemento significativo que produce sentidos o efectos emotivos. Así, suele estudiarse como un vehículo para construir contenidos narrativos relacionados con las características del personaje, por ejemplo⁵⁴.

Es importante destacar que, a partir de la década de los años noventa, los Estudios Culturales, la teoría de la moda y algunas tendencias del feminismo actual han tratado de establecer relaciones entre cuerpo, vestuario e identidad cultural. Aunque no en todos los casos, este tipo de trabajos puede resultar de utilidad para el análisis del vestuario o de su uso en el cine.

También con el fin de proponer bases teóricas sobre las cuales analizar el vestuario se han escrito algunos trabajos que pueden optar por una corriente más o menos cercana al psicoanálisis (Squicciarino, 1990), a la historia del traje (Payne, 1972), a las aproximaciones feministas (Doane, 1989) o al consumo cultural (Spigal y Mann, 1989). Pero en general, el vestuario que luce un personaje suele reflejar algunas de sus características. La indumentaria del personaje suele dar indicios sobre su edad o sus conflictos ante ésta; su sexo o el modo como el personaje construye su género; la pertenencia a una jerarquía, clase social, o las aspiraciones de este tipo que pueden presentar ciertos caracteres dramáticos; su nacionalidad, religión o profesión; pero también rasgos ambientales como el clima, la época histórica, el lugar en el cual se desarrolla la acción y hasta la hora del día. Lo importante es que el vestuario *puede cumplir una función específica como elemento articulador del significado* (Carmona, Op. cit.: 131).

54 Cfr. Church Gibson (2000).

Refiriéndose al vestuario teatral y confirmando lo arriba expresado, Pavis (2000: 180) asegura que “Como cualquier otro signo de la representación, el vestuario es significativo (pura materialidad) y, a la vez, significado (elemento integrado en un sistema de sentido)” e intenta una clasificación de las funciones del vestuario más allá de lo que él llama “patología del vestuario”. Esto es el apego excesivo a la arqueología, la historia y la estética.

Así, las tres funciones primordiales del vestuario serían la *caraterización*, la *localización de las circunstancias de la acción* y la *localización del **gestus** global del espectáculo*. La primera produce información sobre el “medio social, época, estilo y preferencias individuales (del personaje)”, en el segundo caso se trata de la identificación (o disfraz) del personaje y la tercera tiene que ver con la “relación de la representación, y del vestuario en particular, con el universo social” (Ibíd.) recreado por la historia y la puesta en escena Fig. 8).



Fig. 8: Vestuario y *gestus* global. *La naranja mecánica*

En cuanto al desnudo, Pavis afirma que no se trata del “grado cero del vestuario, pues “más bien es el (vestuario) que, por su familiaridad y adecuación a nuestros valores, representa el grado cero” (Op. cit.: 182). También reconoce que, como el propio atuendo, el desnudo puede cumplir diversas funciones entre las que cita lo erótico, lo estético o la “<<inquietante extrañeza>>” (Ibíd.).

Por su parte, el *peinado* suele considerarse como una continuación o parte del vestuario. Uno de los trabajos más minuciosos, aunque poco apegado a una disciplina académica propiamente dicha en parte por la época en que fue realizado, tal vez sea el análisis de Wood (1965) sobre el cine de Hitchcock y,

en particular, sobre las coincidencias en el aspecto físico de los personajes interpretados por Tippi Hedren y Jessica Tandy en *Los pájaros*, donde incluye el peinado de las dos actrices. En este mismo trabajo, Wood destaca las incidencias que producen, en *Vértigo*, el peinado de Kim Novak cuando representa a Madeleine y el que luce Carlota Valdés en su retrato. Sin olvidar que esos peinados son, precisamente, una de las imágenes que da origen a las pesadillas que padece Scotty luego de su segundo fracaso como agente del orden.



Fig. 9: Se peinan y se visten de la misma manera: Tippi Hedren y Jessica Tandy. *Los pájaros*.

Puede decirse entonces que el peinado, además de formar parte de la apariencia del actor dentro de un filme determinado, puede funcionar como indicio de las características psicológicas o socioeconómicas de un personaje o, por ejemplo, de la vanidad y el cuidado por la apariencia física que dominó toda una época y que se representa en el peinado y el cuidado del pelo de Tony Manero en *Fiebre de sábado por la noche* (John Badham, Estados Unidos, 1977).



Fig. 10: El peinado de Tony Manero. *Fiebre de sábado por la noche*

Con respecto al maquillaje también puede observarse que, salvo en los casos de efectos especiales, éste es otro de los elementos relacionados con la apariencia del actor que ha sido poco considerado por los teóricos del cine. Según Kowzan (Op. cit.: 137), el maquillaje *contribuye, junto con la mímica (el gesto), a constituir la fisonomía del personaje (y) como sistema de signos está en relación de interdependencia directa con la mímica del rostro*. Pero en general, el uso de este elemento suele resultar casi anodino cuando sólo busca cierto aspecto de naturalidad y se trata de que pase desapercibido, aunque en otros filmes, como en *La naranja mecánica*, el maquillaje busca subrayar los rasgos violentos o sociales de los personajes, pongamos por caso.

Algunas tendencias teóricas actuales estudian el maquillaje como una forma de escritura corporal, lo que también hacen con los tatuajes, si es que éstos no son, al final, otra forma de maquillar, de ocultar o de revelar. Lo cierto es que algunos de esos usos tienden, como ocurre con el vestuario, a buscar sólo una sensación realista o naturalista. Aunque, paradójicamente, muchos de los efectos especiales alcanzados a través de muy elaborados artificios del maquillaje, por monstruosos o repugnantes que resulten, sólo intentan crear ese efecto naturalista, como ocurre en todos los casos de *El planeta de los simios* o en *La mosca* (David Cronenberg, Estados Unidos/Reino Unido/Canadá, 1986), usos tan extremos que el maquillaje termina convirtiéndose realmente en una máscara y, por tanto, también puede influir en la mímica, el gesto y hasta en la voz de los personajes. Carmona (Op. cit.; 131) clasifica el maquillaje como *neutro* cuando “naturaliza” un rostro bajo los focos o *marcado*, para indicar actitudes, o estados de ánimo de los personajes o provocar un determinado efecto en la percepción de los espectadores.



Fig. 11: Naturalismo y máscara. *La mosca*.

Así se van presentando casos interesantes como en *El vestidor* (The Dresser, Peter Yates, Reino Unido, 1983), donde el maquillaje de Otelio que utiliza el personaje de Albert Finney cuando se dispone a interpretar al Rey Lear no sólo revela su profesión –la de actor-, sino que destaca los nebulosos laberintos por los cuales se pierde su mente senil. La última acción-ceremonia acometida por la Marquesa de Merteuil en *Relaciones peligrosas* (Fig. 4) por una parte le da un vuelco al discurso literario de Laclos y en cierta medida lo hace contemporáneo, mientras que también funciona como un claro epílogo que le permite al espectador intuir lo que será el destino del personaje, al que hemos visto ocultarse a través del maquillaje, al igual que lo hace Valmont, durante toda la primera secuencia del filme. Por último, la naturalidad de Louise, por ejemplo, entra en claro contraste con los excesos cosméticos de Thelma durante las primeras escenas del filme de Ridley Scott.

Siguiendo con la propuesta de Kowzan en relación con los elementos de la puesta en escena relacionados con el actor quedan por citar los *accesorios*. El autor los ubica en los linderos entre el vestuario y la utilería y el decorado. Un caso claro se presenta con el uso dado a la prenda que menciona el título de la obra de Oscar Wilde, *El abanico de Lady Windermere*, que primero se utiliza como un elemento presente en el atuendo del personaje, casi como parte de su vestuario, para luego desencadenar todo el drama de la obra al ser descubierto en la casa del posible amante de la protagonista, convirtiéndose en un objeto de la utilería o el decorado. En un accesorio que forma parte del drama principal. En este sentido, otro ejemplo clásico sería el pañuelo de Desdémona en *Hamlet* de Shakespeare. En el cine, son clásicos los gags creados a partir del uso de objetos que generan tensión dramática y determinan las acciones de los personajes tal como ocurre con los utensilios de la cocina moderna en la famosísima escena de *Mi tío* (Mon oncle, Jacques Tati, Francia/Italia, 1958) (Fig. 12) o con la cantidad de objetos cotidianos que continuamente parecen poner en peligro la integridad física del protagonista en todas las películas de Chaplin.

Así, aún cuando en la mayoría de los casos los accesorios son reconocibles como objetos de la vida cotidiana, al ser utilizados con funciones estéticas y narrativas éstos se trastocan y adquieren nuevos significados de acuerdo con los usos que se les pueda dar según transcurre la historia, llegando

a convertirse, en muchas ocasiones, en uno de los más claros ejemplos del modo como se lleva a cabo el proceso de producción de sentidos denotados y connotados⁵⁵.



Fig. 12: Objetos y modernidad. *Mi tío*

En cuanto a los recursos que se encuentran *fuera del actor* puede decirse que están constituidos por aquellos elementos perceptibles en la puesta en escena y que, sin formar parte del actor ni de su trabajo, lo complementan o lo condicionan. Objetos tangibles, elementos que se perciben a través de la vista o el oído forman, casi en su generalidad, este conjunto.

Entre todos los dispositivos que se pueden encontrar en este rango, tal vez uno de los que más fácilmente se percibe a la hora de apreciar un filme es la *escenografía* y el *decorado*. A menudo considerados como una sola y misma cosa, aquí se tratará de distinguir entre ambos, aún cuando los dos conceptos terminan configurando el espacio escénico propiamente dicho. Se llamará *escenografía* a aquellos elementos, por lo general concebidos como inmuebles, espacios urbanos o paisajes naturales, que representan un lugar, haciéndolo con mayor o menor apego a la percepción naturalista que de éste se pueda tener. Es decir, aquellos espacios –construidos o no para el rodaje del filme– que permiten reconocer que la escena se desarrolla en un entorno determinado.

La escenografía suele facilitar la ubicación histórica de los acontecimientos y ser fiel a esa época o, por el contrario, estilizar esa representación hasta los extremos e incluso desaparecer casi por completo. Filmes como *Orgullo y prejuicio* o *An Education* (Lone Scherfig, Reino

⁵⁵ Una interesante reflexión sobre este asunto se presenta en el trabajo pionero de Barthes (2009) sobre los objetos.

Unido, 2009), que se desarrollan en tiempos anteriores al momento de su rodaje, intentan recrear la época de la manera más fiel posible según convenciones e imágenes reconocibles. En cambio, la escenografía, el vestuario, el maquillaje y hasta las actuaciones en *Los diez mandamientos* (The Tenth Commandments, Cecil B. DeMille, Estados Unidos, 1956) o en *Cleopatra* (Joseph L. Mankiewicz, Reino Unido/Estados Unidos /Suiza) son tan exageradamente estilizados que, en ocasiones, el aspecto de las escenas tiende a corresponderse con el gusto de la época de la producción y no con el entorno histórico registrado en frescos y grabados (Fig 13).



Figura 13: Escenografía y decorado: Un Egipto bucólico. *Los diez mandamientos*

Vale la pena recordar, además, lo que ya se comentó en 3.2, y es que en el caso del cine, la escenografía puede tener una existencia histórica previa y posterior al rodaje como también puede haber sido especialmente construida para la realización del film, en cuyo caso ésta suele dejar de existir una vez finalizado el proceso de filmación de la película.

En cuanto a la diferencia que se trata de establecer entre escenografía y *decorado*, este último estaría más cerca de lo que puede considerarse como la ambientación del lugar en el cual se desarrolla la acción. De modo que en ciertos casos es la decoración propiamente dicha la que deja en claro la época en que se desarrollan los acontecimientos. Por ejemplo, en la versión de *Drácula* de John Badham (Dracula, Estados Unidos/Reino Unido, 1979) la historia se desarrolla en un castillo medieval, pero la aparición de gramófonos y otros elementos industriales, así como el vestuario de los actores, hacen saber al espectador que en realidad los acontecimientos suceden hacia principios del siglo XX.

En todo caso, la ambientación, considerada del modo como aquí se hace, proporciona nuevas pistas acerca de la ubicación temporal de los acontecimientos, de los gustos o del estatus socioeconómico de los personajes o sobre el estilo de representación seleccionado y dominante en el filme. En esta última opción se presenta una interesante muestra en *Walker* (Alex Cox, Estados Unidos/México/España, 1987), historia sobre un mercenario estadounidense que impone un régimen autoritario en Nicaragua a mediados del siglo XIX, época que respeta el filme. Sin embargo, a lo largo de la película van apareciendo ejemplares actuales de la revista *Time*, computadores personales, modernísimos vehículos deportivos, para finalizar con la invasión vía aérea de los *marines*. Todo esto, para establecer paralelismos entre la conducta colonialista e imperialista de los Estados Unidos y sus mercenarios en el siglo XIX y la de los militares casi a finales del siglo XX, bajo el gobierno de Ronald Reagan.

También la propuesta de Ubersfeld (Op. cit.) podría aplicarse al espacio escénico cinematográfico. La autora afirma que el espacio escénico como *signo icónico* establece relaciones con varias instancias. De las cuales, en el caso del cine, dos de ellas parecen ser pertinentes. Las relaciones del signo icónico con el universo histórico en el cual se inscribe y con las realidades psíquicas y las posibles representaciones de las distintas instancias del Yo del personaje, como ocurre con los espacios donde se desarrollan algunas de las alucinaciones del protagonista de *Spider* (David Cronenberg, Canadá/Reino Unido, 2002).

Otro de los elementos que se encuentra fuera del actor es la *iluminación*. Kowzan (Op. cit.: 142), siempre refiriéndose al teatro, afirma que este recurso suele ser *aprovechado principalmente para destacar otros medios de expresión, (aunque) puede también tener un valor semiológico autónomo*. En este sentido, la iluminación cumple, entre otras funciones, la de delimitar el espacio escénico o el lugar de la acción, dejar marcas acerca del momento del día en que se desarrolla la acción, si es mañana, tarde o noche, por ejemplo, o ubicarla espacialmente, destacar objetos o actores, así como proyectar ciertos colores que no están presentes o que no se destacan en la escenografía propiamente dicha. La iluminación *colorea los elementos visuales (espacio,*

escenografía, vestuario, actores y maquillaje) confiriéndoles una determinada atmósfera (Pavis, Op. cit.: 195).

En muchas representaciones teatrales de *Viaje de un largo día hacia la noche*, de Eugene O'Neill, suele recurrirse a un destello de luz sobre el escenario para simular el faro que arroja la casa de la familia, colaborando así a la ubicación espacial de la historia y justificando el sueño de Edmund, uno de los protagonistas, de ser marinero. Mientras que el uso de la iluminación en un filme como *Querelle* (Rainer Werner Fassbinder, Alemania Occidental/Francia, 1982) resulta, cuando menos, desconcertante por la aparición de luces cuya fuente parece injustificable en el espacio recreado, que en ocasiones sólo destacan objetos o partes del cuerpo de los actores o simplemente proyectan gamas de colores que no están presentes o no están tan definidos en la escenografía propiamente dicha.



Fig. 14: ¿Una iluminación sugerente? *Querelle*

Ahora bien, es muy improbable que un elemento aislado de la puesta en escena, como la iluminación, pueda convertirse en transmisor de información semántica. Sólo la interacción de varios de esos elementos lo logra. Un poco a la manera como describe Eco (1975) el funcionamiento de los s-códigos. Si esto es así, elementos como el ahora considerado afectan específicamente los estados afectivos del receptor ofreciendo primordialmente información estética, funcionando como lo que el mismo Eco (Op. cit.) denomina *estímulos programados* y también funcionaría como una de las justificaciones del uso de la iluminación en el ejemplo de *Querelle*. En este caso podría hablarse, usando la terminología neoformalista, de una motivación artística⁵⁶. Pero si el espectador logra deducir ciertas informaciones

⁵⁶ Cfr. Thompson, Op. cit.

aparentemente semánticas, como el momento del día en que se desarrolla la acción o la ubicación espacial, esto se debería más a la construcción de un signo motivado, en este caso no convencional⁵⁷, y a la conexión de cierto uso de la iluminación precisamente con alguna representación icónica ya socializada.

Carmona (Op. cit.) reconoce cuatro categorías que funcionan en el dispositivo retórico de la puesta en escena. La *calidad*, que se relaciona con la intensidad de la iluminación y que determina en parte el dibujo óptico; la *dirección* de la luz, que produce determinados efectos en la composición; la *fuerza*, que puede ser diegética o no y el *color*, precisamente como producto de las tres anteriores, aunque debido a su importancia y a los múltiples usos que se le puede dar en el cine, este concepto puede ser estudiado de manera autónoma.

En general, el uso del color y su estudio envían al tema de las convenciones en el análisis de los colores y su uso significativo. Kowzan (Op. cit.) acota que

sólo un acuerdo, una norma, pueden dotar a los colores de un papel sémico, y un nuevo acuerdo, otra norma, pueden hacer cambiar su valor significativo (...) En el teatro, la motivación y la arbitrariedad en la utilización de los colores se suman a una tendencia general que refuerza el carácter motivado. Motivados o arbitrarios, los signos de color no son necesariamente convencionales. La luz roja del acto IV de **Orfeo en los infiernos** de Offenbach ('el teatro arde' indica el texto de Hector Crémieux), o en **Huis Clos** de Sartre, sería un signo convencional, motivado por la tradición cultural relativa al infierno, mientras que la luz azul tamizada de **El sueño de una noche de verano** sería un signo motivado, pero no convencional, pues su motivación resulta de un fenómeno natural y no de una convención, es decir, de un acuerdo convenido socialmente.

También existen muchas convenciones en cuanto a los "significados" del uso del color. Muchas de ellas, como afirma Kowzan, alcanzadas a través de diversos acuerdos sociales o culturales. Tal vez por ello, una buena cantidad de críticos reconocen que en todos los episodios de *La guerra de las galaxias* los valores positivos de los miembros de la fuerza están representados por el blanco en el vestuario y la escenografía, mientras que la maldad del ejército de Darth Vader es representada por la oscuridad y sus trajes negros. Sin embargo, un uso menos convencional de esto lo lleva a cabo

57 Cfr. Kowzan (Op. cit.).

Kubrick en *La naranja mecánica*, vistiendo al ultravioleto Alex de blanco impoluto a pesar de sus terribles acciones (Fig. 8).

Por otra parte, una de las características del color es que afecta al resto de los elementos de la puesta en escena, incluidos los actores, y está relacionado y definido por la iluminación, la escenografía, el vestuario y el maquillaje, entre otros muchos aspectos visuales que configuran un espectáculo, o en este caso, un filme. En reglas generales, los colores seleccionados en la representación de los ambientes que se hace en un filme pueden suscitar emociones y sensaciones, pues como la luz, en muchas ocasiones el color tiende a producir una mayor carga de información estética que semántica. Por estas razones, *una observación rigurosa de las coloraciones dará cuenta del efecto que producen en el espectador y de la construcción emocional del espectáculo* (Pavis, 1997: 194). Una afirmación que puede ilustrar el uso dado al color en filmes como *El desierto rojo* (*Il deserto rosso*, Michelangelo Antonioni, Italia/Francia, 1964) o *Gritos y susurros* (*Viskningar och rop*, Ingmar Bergman, Suecia, 1972) (Fig. 15).

Anteriormente se afirmó que los recursos fuera del actor que se manejan en la puesta en escena son objetos tangibles, elementos que se perciben a través de la vista o que pueden escucharse. Es el caso, obviamente, de la *música* que, sin importar el modo como haga su aparición en el filme, siempre forma parte de su puesta en escena. Se comenta esto porque, en general, se consideran dos tipos de música o dos modos de utilizar la música a lo largo de la puesta en escena de un filme. Se trata del uso *diegético* y del uso *extradiégetico* o *incidental* .



Fig 15: Rojo y blanco. *Gritos y susurros*

En general, la música –otro claro ejemplo de información estética cuando no se trata de canciones- tiende a crear sensaciones afectivas en el espectador y/o a mostrar ciertos gustos o emociones del personaje y hasta puede formar parte del ambiente en el cual se desarrolla la acción. Los dos últimos casos pueden resultar claros ejemplos del uso diegético de la música. Por tanto, se considera música diegética a aquellas apariciones musicales que, de acuerdo con el filme considerado, poseen una fuente de sonido reconocible como perteneciente a la historia, como una orquesta que está en escena, un gramófono o un modernísimo equipo de sonido.

En el lado opuesto se encontraría la música incidental, aquella cuyo origen en la historia resulta irreconocible y que tiende o bien a producir uno de esos estímulos programados que se mencionaron anteriormente o, si no, puede funcionar como una marca del emisor que llegue a crear ciertos sentidos un poco más abstractos a lo largo del filme. Siendo o no incidental, en algunos casos la música no pasa de ser simple ambientación mientras que en otros puede convertirse en un aporte fundamental a la hora de crear ciertos efectos, como el suspenso por ejemplo.

Pero de uno u otro modo, la música puede haber sido compuesta especialmente para el filme, como sucede en una cantidad inmensa de filmes. En películas como *Crazy Heart* (Scott Cooper, Estados Unidos, 2009), la música forma parte de la historia pues ésta cuenta las experiencias de un cantante de música country a lo largo de una de sus decadentes giras. Pero también pueden utilizarse composiciones preexistentes y, en muchos casos, bastante conocidas. El uso extradiegético de *El Danubio azul en 2001: Odisea del espaci* (2001: *Space Odyssey*, Stanley Kubrick, Estados Unidos/Reino Unido, 1968) es ya un ejemplo clásico a citar, como también lo son las composiciones de Mahler a lo largo de *Muerte en Venecia*. Otros filmes, como *The Big Chill* (Lawrence Kasdan, Estados Unidos, 1983), echan mano a temas popularizados por cantantes y filmes anteriores a la fecha de realización de la película, actualizándolos y produciendo nuevos sentidos a la hora de llevar a cabo la interpretación.

Un caso peculiar del uso de la música dentro de la filmografía venezolana se presenta en *El pez que fuma* (Román Chalbaud, Venezuela, 1977), en donde sólo se utiliza música popular latinoamericana y en especial

caribeña, tanto de manera diegética como incidental, para dar pistas al espectador sobre ciertos aspectos de la historia, para que funcione como comentarios que tratan de mostrar a los personajes como *tipos* sociales o para hacer énfasis en algunas de las circunstancias por las que atraviesan esos personajes. Si bien en este caso se trata de canciones, es decir, piezas que van acompañadas de letras cantadas, por lo que éstas de por sí producen información de tipo semántico además de estético, como uso particular de la música, el filme de Chalbaud no deja de ser llamativo.

Quedaría por considerar el más problemático de los casos, el de los filmes popularmente conocidos como *musicales*, tan peculiar y complejo que la abundante bibliografía dedicada a este asunto deja en claro la magnitud del problema, por lo que, en este trabajo, sería un verdadero error pretender aclarar un asunto de ese tenor en dos o tres párrafos.

El tercer elemento de la banda de sonido, ya se dijo, son los ruidos, cuya importancia dentro del cine de ficción es innegable. En sus memorias, Constantin Stanislavski cuenta, a modo de anécdota, que al poner en escena las obras de Chejov, él, como director, siempre echaba mano del mismo recurso al inicio de la representación para subrayar el carácter naturalista de las obras del dramaturgo. Por ello, al abrirse el telón solía aparecer la escena vacía de personajes y sólo se dejaban escuchar algunos ruidos: el canto de los pájaros, el sonido del agua de un río o la música lejana proveniente de un piano. Así, el espectador asumiría de inmediato que la acción se desarrollaba en una casa de campo o en un jardín cercano a un río o en el hogar de una familia de artistas, por decir algo. Aunque la reiteración de este recurso parece haber disgustado a Chejov, el comentario de Stanislavski resulta sumamente ilustrativo en cuanto al valor que pueden adquirir los ruidos en el teatro y, posteriormente, el valor que alcanzaron en el cine. Lo cierto es que esta anécdota demuestra, por una parte, que el uso de los ruidos junto con otros elementos puede facilitar la construcción de una propuesta estética y, por otro lado, logra dar fe del modo como esos usos llegan a aportar elementos significativos para la narración y la construcción de la historia en un filme en concreto.

En general, se entiende por *ruidos* todos aquellos sonidos diferentes a la palabra o los diálogos y a la música y que al aparecer de manera independiente no producen información semántica ni suelen producir

información estética por sí mismos. Los ruidos pueden ser producidos durante el rodaje del filme o en el estudio, a través de los mecanismos que ofrece la fase de postproducción. También pueden ser producidos por el actor de manera voluntaria o involuntaria, a través de un grito o de un gruñido en el primer caso, o simplemente al caminar; por los objetos, al ser manipulados por los actores o también por el simple roce del vestuario con el cuerpo del intérprete, lo que demuestra que los ruidos pueden producirse de manera involuntaria para luego ser intervenidos o no en la fase de postproducción, o bien pueden provenir de actos como rasgar un papel o romper el cristal de un espejo; pueden producirlos los objetos mismos, como el silbido de una tetera al hervir el agua o las campanadas de un reloj o puede tratarse de sonidos que evocan la naturaleza, como los pájaros y el río de Stanislavski, el maullido de un gato o el trueno en medio de una tempestad.

Así, la conjunción en una banda final de los diálogos, la música y los ruidos configuran el *sonido* en un texto fílmico. Considerado de esta manera, el uso dado al sonido en un filme se convierte en un aspecto de gran alcance para reconocer las proposiciones narrativas y estilísticas y en un elemento a tomar en cuenta a la hora de definir estas proposiciones. Además, el modo como está presente el sonido en un filme colabora, no sólo a reforzar la construcción del entorno por parte del espectador, sino también a la definición de los espacios y las acciones dentro y fuera de campo, así como en su concepción como fuera de campo imaginario o concreto, tal como se demuestra en el ejemplo antes citado de *Haz lo correcto*.

2.3.3.-Los registros de la puesta en escena: imagen y sonido

Durante el rodaje de un filme, parte de la realización de la puesta en escena y todo su registro se realizan de manera simultánea. Por razones meramente operativas, como se aclaró antes, aquí se separan en dos sistemas diferentes. Así, los registros de la puesta en escena se manifiestan a través de dos bandas, la banda de las imágenes y la del sonido que, como ya se dijo, está conformada por los diálogos, la música y los ruidos.

En el caso del cine, los movimientos de cámara, los conceptos de campo y fuera de campo y los movimientos dentro del cuadro forman parte de lo que Metz consideraba como lo específicamente cinematográfico. Y como casi desde los inicios de la teoría del cine estos elementos fueron considerados tales, son muchas las propuestas que se han realizado para su estudio. En específico, la semiología ha jugado un papel muy importante en estos estudios, al menos en los últimos cuarenta años, que van desde los aportes primigenios de Barthes hasta los trabajos de Baudry o Kuntzel, por sólo citar un par de ejemplos.

Sin embargo, no ocurrió lo mismo con el estudio de la banda sonora debido a que, como se acaba de acotar, el paradigma semiótico se fundó mucho más en el estudio de la imagen que en el del sonido. Son básicamente los trabajos de Michel Chion y Rick Altman los que han aportado un notable desarrollo al análisis de la grabación y de la reproducción sonora en el cine.

En las siguientes páginas, se intentará definir los principales componentes que permiten el estudio de la imagen y el sonido en el cine para, posteriormente, revisar las no poco problemáticas relaciones entre estos dos elementos.

Sobre el registro de la imagen son ya de larga data y cuantitativamente notables las propuestas y discusiones sobre conceptos tales como percepción y representación, así como sobre lo icónico y lo simbólico y los códigos de reconocimiento y de representación icónica. Tras una serie de amplios escritos, puede asumirse que en el cine domina lo icónico en correlación con lo semántico que, por una parte permite el reconocimiento de las imágenes al recurrir a las llamadas *unidades culturales* (Eco: 1975) y, por otro lado se manifiesta también a través de los diálogos y las escrituras que aparecen en un filme. Así, la finalidad del *código de representación icónica* es establecer qué artificios gráficos se corresponden con rasgos de contenido y cuáles con los elementos pertinentes destacados por el código de reconocimiento.

A partir de este acuerdo, puede afirmarse, sin ánimos de hacer un resumen histórico sobre la evolución de estos términos y sus diversas acepciones, que dentro del cine se manifiestan elementos o dispositivos

específicos que, de acuerdo con su uso permiten construir esos *artificios gráficos* que llevan a una proposición narrativa, conceptual o estilística.

En primer lugar, uno de estos dispositivos que es perceptible casi de manera inmediata para el espectador de un filme es el *encuadre*, o sea, el marco que limita la imagen, convirtiéndose en el recurso que, por una parte, permite seleccionar el material que queda incluido en la imagen y el que no o, para expresarlo con propiedad, en campo y fuera de campo. En consecuencia, también sirve de base para la composición, tal como ésta es entendida en el mundo de las artes plásticas, dejando en claro, por supuesto, que en el caso del cine se trata de una imagen dinámica, en movimiento. De hecho, el encuadre *forma el elemento básico a partir del cual se puede estructurar la composición plástica del campo* (Zunzunegui, Op. cit.: 159).

Justamente dentro del encuadre, pueden percibirse otros aspectos como la *angulación*. En este caso, la ubicación de los planos horizontales o verticales del eje óptico de la cámara en relación con los planos horizontales y verticales de la puesta en escena registrada, determina lo que se denomina angulación. Normalmente, los márgenes verticales del encuadre y de la puesta en escena coinciden y el plano horizontal también coincide con el del horizonte de la imagen. Es lo que suele considerarse una angulación *normal*, tal como suele ocurrir con las representaciones icónicas en la mayor parte de los casos de la perspectiva renacentista. Si por el contrario, estos márgenes forman algún tipo de ángulo se habla de *picado*, cuando la puesta en escena es registrada colocando la cámara por encima del horizonte, o *contrapicado*, cuando la puesta en escena es vista desde un ángulo por debajo del horizonte.

Ejemplos sobre este tipo de uso hay muchos. De hecho, es un recurso tan codificado que suele asumirse que el primero se usa para mostrar la superioridad de un personaje y el segundo para minimizarlo. Sería el caso de los picados utilizados en *Ciudadano Kane* (Fig. 16 y Fig. 17) para mostrar al protagonista o, si no, el contrapicado utilizado para mostrar a Susan Alexander, absolutamente sola en la enorme mansión, armando interminables rompecabezas. Pero sólo con esta última descripción queda demostrado que semejante presuposición simplifica bastante las cosas, pues esa dramática imagen de Susan viene integrada no sólo por el contrapicado, sino por el uso de la escenografía, la ambientación, la escala de la toma y la misma magnitud del

rompecabezas. Otro ejemplo tradicional, pero que demuestra las diversas funciones que puede cumplir este recurso es el famoso plano en picado de Norman Bates bajando las escaleras con su madre en brazos, en *Psicosis*, que se convierte en un mecanismo de restricción de la información para el espectador y un potenciador del suspenso y de la sorpresa que brinda el desenlace. Existe también la llamada *angulación inclinada*, que es cuando no coinciden las líneas verticales de la imagen con las de la puesta en escena, muy utilizada en ciertos filmes propios de la cultura pop de los años sesenta y explotada con mucho humor en la clásica serie televisiva sobre *Batman* de esa época.



Figs. 16 y 17: Picados y contrapicados en *Ciudadano Kane*

Otro elemento a considerar es la *profundidad de campo*, que establece una relación entre lo que está en foco y lo que está fuera de foco en una imagen. En el caso de la imagen cinematográfica, suele suceder que los objetos y personajes estén ubicados de manera tal que capten la atención del espectador y, por tanto, se mantengan en foco, mientras que todo aquello que se encuentra en el plano anterior y posterior a éstos quedan fuera de foco. Es importante aclarar que la profundidad de campo viene determinada por una serie de recursos técnicos como la distancia focal, apertura del diafragma y hasta la misma iluminación. Por supuesto, existen múltiples variaciones desde el punto en que la profundidad de campo pueda ser muy amplia hasta casi nula. Lo cierto es que, como afirma Zunzunegui (Op. cit.: 160) la profundidad de campo ya no es sólo *un elemento esencial del camino del cine a ser una*

asíntota de la realidad (Bazin), sino que es considerada como un procedimiento de producción de sentido **alternativo** al montaje en sentido estricto.



Fig. 18: La profundidad de campo en función del personaje. *El lobo de Wall Street*

Todo esto lleva a considerar el concepto de *escala* que, en gran medida, determina todo lo anterior o viene determinada por aquellos. También como en las artes plásticas, el concepto de escala está relacionado con la proporción de los objetos, en especial de la figura humana que se toma generalmente como parámetro respecto al campo. En el cine, los tipos de escala más codificados son los llamados *planos*, que van desde el plano detalle, cuando sólo una parte de la figura humana ocupa todo el campo hasta el plano general o gran plano general donde aquella ocupa un espacio mínimo. Entre las opciones intermedias se encuentran el primer plano, el plano medio, el plano tres cuartos o plano americano y el plano entero con sus respectivos matices. Por supuesto, estas escalas pueden variar en una misma toma bien sea por el movimiento de los actores o por los movimientos de cámara, del mismo modo que en una misma imagen varias figuras humanas se muestran a distintas escalas según su ubicación dentro de la composición del cuadro.

Este concepto lleva, a su vez, a tomar en cuenta los *movimientos de cámara*, que es otro de los componentes que puede considerarse como específicamente cinematográfico. Se habla entonces de los movimientos de cámara como los que ésta puede realizar bien sea sobre su propio eje o de desplazamientos propiamente dichos. En general, se habla de panorámicas horizontales o verticales cuando son sobre el propio eje de la cámara. La nomenclatura para hacer referencia a los desplazamientos es un poco más

compleja pues en muchos casos estos son irregulares, por lo que se hace casi imposible intentar una fijación de tipos y suele recurrirse a una descripción más o menos detallada de cada movimiento. Ejemplos de esta complejidad serían los largos planos secuencia al inicio de filmes como *Un día muy especial* o *The Player* (Robert Altman, Estados Unidos, 1992).

Para finalizar con este punto, se debe hacer referencia a otro tipo de registro de la imagen y que en general son denominados como *escrituras*. Según Dubois (1979), las escrituras, también llamadas por algunos teóricos del cine *grafías* o *didascalias*, son representaciones de la lengua hablada mediante signos gráficos y, siendo el lenguaje hablado un código de comunicación de primer grado, éstas serían de segundo. Por supuesto, las escrituras se vienen utilizando desde el cine mudo con los intertítulos que servían para ubicar al espectador espacial o temporalmente, para representar los diálogos y hasta para darle intensidad a algunas escenas a través del diseño de estas escrituras, como en el caso de la palabra /huelga/ en la película de Eisenstein (Stachka, URSS, 1925) (Fig. 19).



Fig. 19: Un uso emblemático de la tipografía. *La huelga*

Tal como ocurre con la imagen en movimiento, el sonido, y en particular el sonido en el cine, constituye un acontecimiento que se desarrolla en el tiempo y que involucra múltiples constituyentes separados que se organizan de manera familiar y reconocible dentro una dimensión temporal

necesaria para su producción y una dimensión espacial necesaria para su recepción. Es por esto que muchos teóricos como Altman (1992) y Chion (1993) sostienen que la descripción del sonido debe tomar en cuenta tanto su producción como su recepción.

Ahora bien, la diferencia fundamental entre los sonidos percibidos en el día a día, una percepción práctica, y en una proyección cinematográfica, percepción estética⁵⁸, es que estos se encuentran organizados de manera tal que produzcan algún sentido o efecto en el espectador ya que forman parte, si seguimos a los neoformalistas, de lo que suele ser una obra artística. Por lo tanto, se trataría sonido manipulado que, según los intereses del cineasta y su obra puede seguir las convenciones de un supuesto naturalismo o alejarse de él de acuerdo con los cánones tradicionales de representación de cada época.

Como se dijo antes, en la práctica de la grabación del sonido para cine, ya se haga en directo o se trate del llamado sonido postsincronizado⁵⁹, ésta no contiene un sonido cualquiera tal como se produciría en el día a día, sino que se trata de la representación de ese sonido. Esto porque toda grabación y su reproducción quedan marcadas por las circunstancias particulares en que se realiza. Todos estos elementos proporcionan nuevos datos al espectador pues durante el proceso de grabación se ha creado un punto de escucha implícito. De allí que el sonido en el cine, grabado y reproducido para los espectadores, se convierta en una representación/interpretación y no una simple reproducción de un hipotético “sonido original”⁶⁰.

Se tratará siempre de una recreación, de una representación de lo que se pretende sea la forma de escucha cotidiana. Por ello, pongamos por caso, el cine de Hollywood al seguir el MRI, tiende a dar predominio a la banda de diálogos sobre las otras bandas. Esto privilegia la información relacionada con el tiempo, el espacio y los personajes, naturalizando tanto el estilo narrativo dominante como el hecho de que los ruidos y la música pocas veces opaquen la inteligibilidad de los diálogos.

58 Para una definición de los conceptos percepción práctica y percepción estética, cfr. Thompson, Op. cit.

59 Se denomina sonido postsincronizado a aquel cuya grabación se realiza de manera independiente del registro de la imagen. Esto involucra la producción de los ruidos de ambiente, diálogos y otros sonidos en estudios de grabación, de manera tal que se sumen a la banda de imágenes durante el proceso de modificaciones de registro y montaje o edición (postproducción). Incluso en un film con sonido directo, suelen añadirse ruidos adicionales, además de la música incidental, durante la fase de la edición sonora.

60 Sobre este asunto cfr. Gaudreault y Jost, Op. cit.

Existen, entonces, una serie de propuestas teóricas y aparatos conceptuales dirigidos hacia el análisis del sonido, cuyos autores primordiales son los ya citados Altman y Chion, que resultan de utilidad a la hora de considerar las relaciones entre imagen y sonido tomando en cuenta que esos estímulos visuales y sonoros, como ya se dijo, producen información estética y semántica, interactúan y se mantienen en diálogo constante.

Es por esto que Chion (Op. cit.) propone el término *audiovisión* para hablar de esa interacción. Así, se entiende por tal la actitud perceptiva asumida por el espectador frente a los medios audiovisuales a partir de la ya mencionada condición del flujo audiovisual, donde la percepción visual y la sonora se influyen y se modifican mutuamente.

Frente a esta opción, aparece el llamado *valor añadido* que puede definirse como el modo como un sonido enriquece una imagen o secuencia de imágenes. Gracias a este “valor”, la palabra, según Chion, estructura la visión y la enmarca mientras que la música puede cumplir dos funciones básicas.

Así, cuando se habla de *música empática* se hace referencia a aquellas melodías que se adaptan al ritmo plástico, temporal o dramático de la escena. Se habla de *música anempática* cuando en algún sentido se percibe como “distinta” a la situación narrativa. En estos casos, es el efecto de contraste o yuxtaposición lo que puede intensificar los estímulos programados hacia el espectador.

Como un ejemplo del primer caso pueden citarse prácticamente todas las películas de género y en *Río Rojo*, por citar un filme y un género en particular, puede notarse durante toda la primera parte del viaje, donde las cabalgatas de los *cowboys* van acompañadas por melodías y canciones espectaculares que tienden a enaltecer la valentía y los valores positivos que representa Dunson en ese momento. Del otro lado estaría el uso dado por Scorsese a la música de Mascagni durante las violentas escenas de boxeo o los duros entrenamientos de Jake en *Toro salvaje*.

Como la banda de sonido en un filme incluye la música, pero también los diálogos y los ruidos, otros conceptos que se desprenden de lo propuesto por Chion y la *audiovisión* son los de *escucha acusmática* y *escucha visualizada*. La primera se refiere a la posibilidad de presentar algún elemento de la banda de sonido sin mostrar la fuente que lo produce. En el caso

contrario, la visualizada tiene la característica de dejar ver la fuente que produce el sonido.

A partir de estas dos opciones, y tal como ocurre con las nociones de campo y fuera de campo propuesta por Burch (1985), Chion habla del *sonido fuera de campo* cuando la fuente de este no es visible aún siendo diégetica. Es decir, cuando la fuente no es mostrada ya sea de manera temporal o a lo largo de toda la escena. Por supuesto, existen sonidos cuyas fuentes son visibles y distinguibles. Por lo que queda claro que estos conceptos surgen de la oposición antes mencionada de escucha acusmática y escucha visualizada.

A un nivel si se quiere más técnico, suele hablarse de sonido *in* cuando la fuente es reconocible en la imagen y forma parte del universo espaciotemporal de la historia mientras que el sonido en *off* no posee una fuente reconocible en ese universo espaciotemporal y no pertenece a ninguna instancia reconocible de la historia. Esto ocurre con los comentarios de los narradores que no forman parte de la diégesis o con la llamada música incidental. Sin embargo, ciertos usos de la voz en *off* estarían en el umbral de esta acepción como ocurre, por ejemplo, con ciertos pensamientos de los personajes que son representados, precisamente, a través de la voz en *off*.

A partir de esta categorización, Chion distingue también un *fuera de campo activo*, donde el sonido acusmático funciona como indicios para el espectador dando pistas o creando expectativas o influyendo en los ritmos plásticos y temporales del montaje. Se trata de sonidos cuya fuente puntual está en la escena y ofrece datos que van más allá de la mera ambientación que es precisamente la función del *fuera de campo pasivo*. Este se caracteriza, básicamente, por crear ambientes, buscar cierta identificación por parte del espectador, pero no sin exigirle ningún tipo de inferencia o abstracción de mayor complejidad.

En *Revolutionary Road* (Sam Mendes, Estados Unidos/Reino Unido, 2008) cuando se escucha el sonido de los vehículos que transitan por la autopista sin que estos se vean, durante la primera discusión de la pareja protagonista, se puede hablar de fuera de campo pasivo, pues éste simplemente reafirma la información acerca del lugar en el cual se desarrolla la escena. Algo parecido ocurre al inicio de *Orgullo y prejuicio*, cuando prácticamente desde la imagen en negro empieza a oírse el canto de las aves que acompañarán todo el

paseo de Elizabeth por la campiña. También en *Revolutionary Road*, durante la visita de Frank al camerino de April, aquel sale del encuadre y se escucha un portazo. De inmediato, el espectador entiende que el personaje ha salido de la habitación y ha salido molesto. Se trata, en este caso, de un ejemplo de fuera de campo activo.

Chion también hace la acotación de que el sonido puede crear un fuera de campo de extensión variable. Esto quiere decir que el ambiente sonoro puede ir más allá del espacio concreto, extendiéndose alrededor de los personajes o del campo propiamente dicho. Es el caso mencionado anteriormente de *Haz lo correcto*.

Otro ejemplo serían ciertos usos dados por Woody Allen en filmes como *Manhattan* (Estados Unidos, 1979) o *Hannah y sus hermanas* (*Hannah and Her Sisters*, Estados Unidos, 1986), donde la cámara fija, el encuadre y la composición permiten que los ruidos y diálogos producidos por los personajes fuera de campo den información no sólo sobre lo que dicen, sino sobre las actividades que están realizando mientras hablan: abrir un grifo, cepillarse los dientes, etc.

2.3.4.-El montaje: un criterio organizativo

Finalmente, resulta obligatorio considerar *la serie de códigos* (que) *articulan el proceso de composición y reunión de todos los elementos para construir el film* (Carmona, Op. cit.: 109). Es decir, el montaje.

Una definición fundamental para el desarrollo de la teoría y el análisis del montaje es la conocida como *definición amplia del montaje* desarrollada por Aumont, Marie, Bergala y Vernet (Op. cit: 62). Allí se expone que *el montaje es el principio que regula la organización de elementos fílmicos visuales y sonoros, o el conjunto de tales elementos, yuxtaponiéndolos, encadenándolos y/o regulando su duración*.

Desde su aparición, esta definición fue aceptada de inmediato por varias razones. En primer lugar, dejaba de lado *la base empírica proporcionada por la práctica tradicional de los montadores* (Ibíd.) y confirmaba una afirmación hecha en el primer capítulo del mismo texto acerca

del modo como los realizadores, sobre todo en los inicios del cine, iban creando términos en la medida en que éstos se hacían necesarios para referirse a la práctica y, por esta misma necesidad, eran adoptados por la teoría, ampliándolos. De hecho, esta *definición amplia del montaje* no sólo considera el montaje como una operación llevada a cabo por un técnico de manera más o menos artesanal, sino que al calificarla de *principio* ya deja en claro la aplicación de un criterio, de una forma de pensamiento, para regular (y no sólo para organizar o unir) esos elementos fílmicos visuales y sonoros. La propuesta de los autores, además, intenta profundizar sobre el montaje en dos direcciones: los objetos del montaje propiamente dichos y sus modalidades de acción.

Por otra parte, al considerar el montaje como principio, éste pasa a ser *una técnica de producción de sentidos (de significantes, de emociones)* (Aumont et alii, Op. cit: 67) capaz de ser definido por sus *funciones*: un término que, nuevamente, amplía el concepto mucho más allá del puro efecto-montaje, pues mientras éste remite a la descripción de casos concretos y verificables, aquéllas muestran, como toda abstracción, cierta vocación a la formalización *incluso si lo que importa es asegurarse la existencia, o la posibilidad, de actualizaciones reales en los casos que se tendrán que examinar (Ibíd.)*. Así, se habla de tres funciones del montaje: *función sintáctica, función semántica y función rítmica*.

La *función sintáctica* es la que asegura las relaciones formales y que pueden ser de *enlace* o de *disyunción*, o lo que suele llamarse marcas de puntuación o de transición. Entre estas últimas estaría el fundido encadenado o la disolvencia. En cuanto a los mecanismos de enlace formal, suele considerarse el *raccord* como la forma más clara de reforzar cualquier tipo de continuidad. De esta concepción también se desprende la existencia de formas de linealidad o de alternancia, pudiéndose hablar, en el primer caso, de montaje paralelo, lo que suele expresar *una comparación entre dos términos desiguales en función de la historia (Ibíd.)* y de montaje alterno cuando se representa la simultaneidad de dos o más acciones.

El montaje alterno es típico de escenas de persecución o de salvamento, como en el inicio de *Some Like it Hot* (Billy Wilder, Estados Unidos, 1959) donde se alternan las acciones entre los perseguidos y los

perseguidores o, si no, en la escena final de *Thelma and Louise*, al observarse claramente dos situaciones diferentes: la de las dos mujeres a punto de tomar una decisión definitiva y la del policía tratando de evitar cualquier tipo de desenlace trágico.

Además, en el nivel del análisis relacionado con la construcción espaciotemporal, el montaje alterno se caracteriza por la presencia de cierta discontinuidad espacial (perseguidor/perseguido, por ejemplo) en conjunción con una notable continuidad temporal, como en las escenas más clásicas del salvamento de último minuto.

En oposición, el montaje paralelo carece de este tipo de relaciones espaciotemporales y el criterio para su aparición o funcionamiento suele ser un poco más abstracto. En este sentido, el montaje paralelo responde a la necesidad de hacer comparaciones, producir metáforas, o recrear otras figuras retóricas gracias a la combinación de varias imágenes o a la yuxtaposición de diversos elementos en las bandas de imagen y sonido. Se trata de *una comparación entre dos términos desiguales en función de la diégesis* (Aumont et alii., 1983: 68). Una vez más, el famoso ejemplo de Kerenski y el pavo real en *Octubre* resulta una clara ilustración.

La *función semántica* parece corresponderse con lo que las teorías clásicas suelen llamar *montaje narrativo* o *montaje normal*, es decir que en principio asegurarían el encadenamiento de las acciones según una relación espaciotemporal o de causalidad. En todo caso, es la función universalmente reconocida del montaje y para los autores pueden presentarse dos casos: la producción de *sentidos denotados* y la producción de *sentidos connotados*. Los sentidos denotados son esencialmente espaciotemporales y remiten a la construcción de la historia. Los connotados, más abstractos y muy diversos, contemplan aquellos casos en que se establecen relaciones entre elementos diferentes para producir sentidos como los paralelismos, la causalidad o la comparación, entre otros.

Aún cuando ambas formas de producción de sentidos suelen estar presentes en todos los filmes narrativos, puede afirmarse que en muchas películas tradicionales de género, y como se pretende que funcione todo en el MRI donde la historia se presenta por sobre cualquier otro aspecto, es posible

hablar de un dominio de lo denotado y de filmes o de montaje transparentes⁶¹. Del lado opuesto, estarían los filmes de las vanguardias a comienzos del siglo XX o los ejemplos ya típicos de la imagen de Kerenski o el rebaño de corderos yuxtaponiéndose a la multitud de obreros entrando a las fábricas al inicio de *Tiempos modernos* (Modern Times, Charles Chaplin, Estados Unidos, 1936).

Por último, y tal como la exponen los autores, la función rítmica fue reconocida y considerada desde los tiempos del paradigma ontológico de la teoría del cine⁶². Sin embargo, más allá de hablar de “música de la imagen” o del llamado “cine puro” como en la década de los años 20 del siglo pasado, Aumont et alii. aseguran que el ritmo fílmico depende realmente de la combinación o la superposición de dos tipos de ritmos: los *ritmos temporales* y los *ritmos plásticos*.

Los ritmos temporales suelen asociarse a la banda sonora pues la vista, que bien percibe las proporciones o “ritmos espaciales”, no percibe con tanta claridad los ritmos de duración. Sin embargo, y aquí la aclaratoria es muy válida, no hay por qué excluir de esta categoría la posibilidad de reconocer la duración de algunas formas visuales. Por su parte, los ritmos plásticos se relacionan con los problemas clásicos de los teóricos de la pintura del siglo pasado y son producto de la organización de las superficies en el encuadre, la composición, la angulación, el dibujo óptico, la profundidad de campo, las intensidades luminosas, el uso del color o los movimientos de cámara entre muchas otras posibilidades.

Es importante acotar, tal como lo hacen los autores, que la presencia o el predominio de una de estas funciones no impide la coexistencia o interacción de las otras. Así, por ejemplo, durante las cabalgatas en *Río Rojo* hay un efecto de enlace de varios planos a través del *raccord* en la dirección de los movimientos; se produce un sentido denotado por convención, que se traduce en continuidad temporal y recorrido espacial; un sentido connotado a través de los grandes planos generales y el coro heroico de la banda de sonido y un efecto rítmico dado por los mismos movimientos de los actores a caballo y los tipos de unión utilizados entre un plano y otro o por el mismo uso de la

61 Tal como lo plantea Sánchez-Biosca (1996), no deja de ser curioso que en la práctica dominante del montaje o en el MRI, al contrario de lo que ocurría en otras manifestaciones artísticas donde la costura y la fisura de las partes de una obra configuraban una manifestación de estilo o estética, en este tipo de cine se pretendió siempre ocultarlas, tornar invisible la práctica del montaje.

62 Sobre los paradigmas de la teoría del cine en la posguerra, cfr. Casetti, 2000.

disolvenca que es, a la vez, un mecanismo de enlace propio de la función sintáctica.

2.4.-Principios compositivos: los criterios de la composición

El concepto de *principios compositivos*⁶³ se halla estrechamente relacionada con la de *sistema textual* y *forma*, tanto en el sentido que la semiología le da al término como en el que le otorgan los neoformalistas respectivamente, sin que deba buscarse en esto contradicción alguna.

Desde la perspectiva de aquella disciplina, y al menos desde las proposiciones de Hjelmslev (1972), la forma es lo que garantiza la solidaridad entre la expresión y el contenido en lo que actualmente se denomina función signo. Esto significa que la forma se deriva del sistema de posiciones y oposiciones en virtud del cual se constituyen los llamados s-códigos semánticos y/o expresivos. En este sentido, es importante destacar que el código, al igual que los principios que garantizan la unidad de la forma fílmica para los neoformalistas, es una convención social, un fenómeno cultural que puede cambiar con el tiempo.

Tal vez por ello, la percepción consciente de la forma es producto de todo un proceso de observación, identificación e interpretación que permite reconocer los vínculos entre cada una de las partes. Estos vínculos, a su vez, presentan ciertas formas de regularidad que se manifiestan en cada filme en particular.

Podría pensarse entonces que la forma es algo evidente en todos los filmes, absolutamente visible y de manera inmediata. Pero volviendo a los postulados de la semiología, la identificación de esta lógica interna que establece la solidaridad entre las partes y que permite el funcionamiento de ciertas regularidades sólo puede lograrse mediante el estudio de manifestaciones concretas, en nuestro caso, los filmes.

Eco (1975) afirma que el intérprete de un texto, por tanto el espectador de cine, se ve obligado a reconocer y “desafiar” los códigos

63 Cfr. Roffé, Op.cit.

existentes mientras va creando hipótesis interpretativas que funcionan como formas tentativas de codificación. Sin embargo, pueden presentarse formas no previstas por la convención. Así, frente a textos y contextos más complejos, el intérprete, al reconocer que alguna parte del filme se apega a usos preexistentes, elaborará nuevas hipótesis para reconocer convenciones no tan explícitas o que deben postularse así sea *ad hoc*.

Así, en el cine el espectador postula desde hipótesis meramente narrativas hasta otras que podrían estar relacionadas, por ejemplo, con la reiteración de un movimiento de cámara. En un filme de género como *Río Rojo* se puede suponer que, una vez iniciado el arreo, la naturaleza se convertirá en obstáculo para el logro del objetivo de los personajes. No es tan previsible, sin embargo, el proceso de degeneración psicológica de Dunson, pero luego se hace más o menos probable un futuro enfrentamiento entre éste y el joven Matt.

Para interpretar el famoso prólogo de *Persona* (Ingmar Bergman, Suecia, 1966), el espectador debe recurrir a otros mecanismos como el de agrupar las diversas imágenes por temas: las que revelan el carácter cinematográfico del propio filme, las relacionadas con el sacrificio, las que evocan el cristianismo, las que hablan de la soledad o la muerte o las vinculadas con la maternidad para tratar de establecer un sentido final o un tema por sencillo que éste resulte. Y aunque parezca obvio, en *La soga*, el espectador reconoce el hecho de simular que ha sido realizada a través de una toma única como un mecanismo para demostrar que el tiempo fílmico es igual al tiempo de la historia, así como para darle un carácter más realista o crear un efecto de mayor verosimilitud.

En el caso del estudio de las proposiciones estilísticas, como se ha ilustrado con el ejemplo de *La soga*, se trata de reconocer los usos particulares de los elementos cinematográficos en los filmes estudiados. Dichos usos pueden corresponderse o no con ciertas convenciones, en general, con las del MRI. Pero tanto en un caso como en otro, las desviaciones de la norma juegan siempre un papel determinante pues, hay que recordar nuevamente, los filmes son resultado de un proceso de creación estética y, como tales, siempre buscan algún grado de originalidad.

De esta manera, la identificación de los llamados principios compositivos de un filme supone para el analista realizar operaciones similares a las que Eco (Op. cit.) denomina *abducción*, *hipercodificación* e *hipocodificación*. La abducción remite a la formulación de hipótesis antes mencionada. Es una forma de inferencia que utiliza la síntesis como mecanismo de reflexión, en la que una situación poco convencional puede explicarse a través de una regla general y, por consiguiente, esa suposición es considerada como probable.

Por su parte, la hipercodificación asigna significados a pequeñas expresiones, mientras que la hipocodificación es la operación que se realiza cuando no se poseen reglas más precisas de interpretación y reconoce, siempre según Eco, porciones macroscópicas como unidades pertinentes de un código que se está creando o que debe reconocerse como nuevo. Estas unidades suelen transmitir porciones vagas de contenido, pese a que no puedan reconocerse las reglas que permiten la combinación de sus elementos o su articulación más coherente.

Esta coherencia en la interpretación, además, puede generar que ese uso se socialice y convencionalice, lo que parece haber sucedido con algunos movimientos de cámara y composiciones presentes en filmes de Godard como *A bout de soufflé* y *Vivir su vida*, mientras que otros pueden mantenerse fuera de la convención y reconocerse como más originales. Por otra parte, gracias a su coherencia ciertas interpretaciones producen lecturas no previstas. Esto demuestra la flexibilidad y la creatividad propias de todo lenguaje y la forma en que se producen las innovaciones, incluso en el cine.

En la teoría neoformalista, que descarta las propuestas de la semiología para sus análisis, el concepto de *forma* adquiere una importancia vital y aparece como consecuencia del estudio del estilo en un filme. En su sentido más amplio, la forma fílmica es *el sistema global de relaciones que percibimos entre los elementos de la película* (Bordwell y Thompson, Op. cit.: 40). Especificando un poco más, se puede afirmar que la unidad de un filme viene dada por la capacidad del espectador de relacionar activamente diferentes elementos presentes en la película como un sistema. De esta manera, el filme se presenta como un conjunto unificado de elementos relacionados e interdependientes.

Ahora bien, si la forma en el cine es la interrelación general entre varios sistemas de elementos, se considera que cada uno tiene una o más **funciones** (Bordwell y Thompson, Op. cit.: 51), de manera que los diversos elementos pueden jugar uno o más roles dentro del sistema. Por ejemplo, en *Thelma y Louise* la historia requiere que ambas mujeres inicien un viaje juntas. Thelma, por temor al esposo, no está muy decidida, pero es precisamente la presencia y la actitud déspota del marido lo que la lleva a dejar su casa. Por otra parte, Thelma posee un carácter opuesto al de Louise. Es desordenada, inmadura y casi ridículamente coqueta. Sin estas características, presentadas desde la secuencia inicial del filme, sería imposible detectar su transformación como personaje: Thelma toma conciencia de su situación como mujer y esposa, madura y decide tomar la justicia por su mano.

En cuanto a la similitud y la repetición se debe reconocer que en los filmes hay elementos que se repiten y que, por lo general, crean y satisfacen expectativas formales, sobre todo cuando lo hacen con un patrón regular. Aunque éste, por supuesto, no necesariamente existe en todos los filmes. Similitud y repetición, entonces, se convierten en principios importantes para la forma fílmica. En el caso de la teoría neoformalista, esos elementos que se repiten en un filme se denominan *motivo* y pueden ser desde un objeto, como la pistola en el caso de *Thelma y Louise*; una línea del diálogo, como ciertas frases emitidas por el protagonista de *El escritor fantasma* (*The Ghost Writer*, Roman Polanski, Francia/Alemania/Reino Unido, 2010) o los intertítulos que adelantan la acción al inicio de cada uno de los cuadros de *Vivir su vida*. En general, este tipo de repeticiones puede presentarse a manera de *similitudes generales* o *duplicación exacta*.

Por otra parte, los motivos ayudan a generar los llamados *paralelismos*, es decir un proceso mediante el cual un filme invita al espectador a comparar dos o más elementos para reconocer sus similitudes. Al encontrarlos, el espectador suele esperar que, cada vez que aparezca uno de estos motivos, se presente también cierta forma de reiteración. Para Bordwell y Thompson este mecanismo en particular produce parte del placer de ver un filme.

Pero una película no sólo se compone de repeticiones y similitudes. Para generar el interés en la historia y en el filme en general son necesarias la

diferencia y la variación, es decir, el contraste y el cambio. Así, la diferencia se convierte en otro principio fundamental de la forma fílmica que avanza en paralelo con lo ya conocido o reiterado. Por ello, ciertas repeticiones de motivos pueden adquirir la forma de variaciones, tal cual sucede en la música, o bien como claras oposiciones, como ocurre con el ejemplo clásico del uso del blanco y negro para representar la vida de Dorothy en Kansas y de los colores vivos para representar el mundo de Oz y la ensoñación en *El mago de Oz* (The Wizard of Oz, Victor Fleming, Estados Unidos, 1939). Pero al final, y tal como lo expresan Bordwell y Thompson, repetición y variación son dos caras de la misma moneda que van oscilando de una a otra.

Un modo de reconocer cómo funcionan la similitud y la diferencia en la forma fílmica es a través del reconocimiento de unos principios de desarrollo a lo largo del filme. El *desarrollo* se constituye como una estructura de elementos similares y diferentes que suelen presentarse como una *progresión* que, a su vez, se manifiesta como una *regla*. En general, el desarrollo formal de un filme se puede describir como *una progresión que se mueve desde el inicio, pasando por un punto medio, y llega hasta el final* (Bordwell y Thompson, Op. cit.: 54).

En el caso de *Thehma y Louise* éste es, como muchos otros filmes y *road movies*, la historia de un viaje, pero también es la huída de un crimen o la transformación de los personajes, de mujeres más o menos sumisas en conscientes transgresoras de las normas sociales y leales defensoras de su autonomía e independencia. Es así como la interacción constante entre similitud y diferencia, repetición y variación, lleva al espectador a un conocimiento activo del sistema formal de la película; un desarrollo formal que termina convirtiéndose, efectivamente, en un *proceso*.

Por último, puede suceder que en ese sistema fílmico total se presente un elemento que parezca estar fuera de lugar en relación, afectando la totalidad. Por supuesto, como ocurre cuando se habla de transparencia y opacidad, la unidad es una cuestión de grados. De hecho, en ciertas películas la desunión puede ser sistemática y convertirse en un rasgo común.

Precisamente Thompson (1988) realiza un análisis de *Laura* (Otto Preminger, Estados Unidos, 1944) a partir de un movimiento de cámara presente en el filme que, si bien resultaba convencional para la época, su uso

particular en el filme resultaba desconcertante, razón por la cual la autora decide tomarlo como eje para poner en duda la supuesta resolución realista del filme.

Volviendo de nuevo al ejemplo de *Thelma y Louise*, el filme se presenta mayormente unitario. Una demostración de esto es que toda la película, una vez iniciado el viaje, será contada a través de la perspectiva de los dos personajes femeninos. Sin embargo, en un momento dado se presenta un enfrentamiento con un policía en pleno desierto, al que ellas encierran en el maletero de la patrulla para luego irse del del lugar. Minutos más tarde se presenta la única escena de todo el filme donde no están presentes las protagonistas o el personaje de Hal, el policía. Un ciclista rastafari escucha el llamado del policía, se acerca a la patrulla y, por un orificio de bala, le hace respirar el humo de su cigarro de marihuana.

Esta escena rompe con los criterios de unidad dominantes en el filme, tanto porque no se ajusta a la perspectiva de los personajes seleccionada por el narrador como porque parece innecesaria para el posterior desarrollo de los acontecimientos. ¿Qué papel juega entonces? Fundamentalmente, cerrar la situación del policía, una función bastante débil como justificación, pero es que a la vez permite hacer un chiste sobre los representantes de la ley que, en un filme como éste, no sólo resulta pertinente sino que se convierte, tal como lo definiría Barthes, en un elemento del discurso más que de la historia y lleva al espectador, por empatía, a identificarse con los infractores y los outsiders como lo son las protagonistas y el joven ciclista.

Reconocer, entonces, algunas de estas cualidades en un filme dado y las relaciones entre ellas para tratar de definir o reconocer la forma fílmica resulta un proceso útil a la hora de establecer lo que en este capítulo se ha dado en llamar los principios compositivos. Estos, a su vez, sólo pueden ser reconocidos como tales una vez que se ha cumplido con los procesos de descomposición, reconocimiento y descripción de sus propuestas narrativas, conceptuales y, en gran medida, las estilísticas.

2.4.1.-Los principios compositivos como síntesis

Llegado este punto se hace necesario definir un término que se ha venido esbozando a lo largo de todo el aparte anterior. Se trata de los principios compositivos. Éstos pueden definirse como el criterio o el grupo de criterios que organiza en los aspectos narrativo, conceptual y estilístico la totalidad del filme, su globalidad o estructura. Estos criterios regulan, a su vez, ciertas constantes o regularidades cuya justificación y *motivación* responden al patrón propuesto.

En cuanto a estas motivaciones, Thompson (1988) propone cuatro tipos. La primera es de tipo *compositivo*. Esta determina el uso de un elemento o dispositivo dado a partir de la causalidad narrativa y la construcción del espacio y el tiempo. Es el tipo de motivación utilizada por los filmes del MRI para producir, entre otras cosas, el necesario efecto diegético.

La motivación *realista* se relaciona con las experiencias y conocimientos del espectador en relación con su entorno, cotidianidad o mundo inmediato. Es así como se hace verosímil o no cierta característica de un personaje o se ubica un filme como *Ladrones de bicicletas* en un contexto diferente al de otro, con otras fórmulas narrativas y estilísticas, como *THX 1138*, por ejemplo.

La llamada motivación *intertextual* se explica cuando un uso o dispositivo dado solo se justifica a través de la alusión a la cita a otras obras artísticas o, haciendo honor al término tal como lo proponen los autores más clásicos, a otros textos. Esto ocurre a menudo en las películas de Tarantino y en particular en *Inglorious Basterds* (Estados Unidos/Alemania, 2009) y en *Django Unchained* (Estados Unidos, 2012) con las constantes alusiones al *spaghetti western* bien sea en el plano narrativo con los nombres de los personajes o en la forma fílmica propiamente dicha a través del uso de la música o de ciertos actores vinculados al subgénero.

Por último, la motivación *artística* se justifica por su valor estético, apuntando hacia los afectos del espectador o hacia la producción de un estímulo programado. Según Thompson, cuando un elemento del filme, un dispositivo, se presenta por este motivo contribuye a la percepción de la forma abstracta global de la obra. Aunque existen numerosos ejemplos, un uso

emblemático es el descubrimiento del dispositivo escénico en filmes como *Y la nave va* (*E la nave va*, Federico Fellini, Italia/Francia, 1983), entre otros muchos que echan mano al mismo recurso.

Reconocer estas regularidades (o las posibles desunidades) identificando sus funciones y sus motivaciones es el mecanismo básico para reconstruir el filme como sistema y su estructura. Así, el filme se convierte en un objeto ideal construido por el analista y lo convierte en un objeto nuevo, conocido⁶⁴. Es por estas razones que la identificación de los principios compositivos son producto de la síntesis, de la interpretación, de la puesta en relación del contenido y la expresión.

Así, con el reconocimiento de los principios compositivos, termina de cohesionarse los tres tipos de propuestas que se han venido considerando en este capítulo. Es decir, aquellas relacionadas con la narración y que toman en cuenta tanto la caracterización clásica (fenomenológica) de los personajes, sus relaciones, conflictos y transformaciones como su ser, hacer y el modo como todo esto es presentado no sólo por el narrador sino también por aquellos elementos propios del relato que van dando diversos tipos de información sobre lo que se narra; las proposiciones conceptuales, relacionadas con un nivel más alto de abstracción y que llevan a enunciar temas e ideas presentes en los filmes y, por último, las proposiciones estilísticas, que están compuestas por aquellos elementos más o menos específicos del cine y que permiten reconocer la forma fílmica de cada obra y sus propuestas formales.

⁶⁴ Sobre este asunto, cfr. Aumont y Marie (Op. cit.).

3.-*Pandemónium*: el caos (social) como principio compositivo

En este capítulo se abordará lo que es el punto central de la presente investigación: el análisis de *Pandemónium: la capital del infierno* a partir del aparato conceptual expuesto anteriormente. Esto con el fin de reconocer algunos de los principios compositivos que dominan la construcción de la forma fílmica relacionándola, a su vez, con el contexto en el cual fue producido el filme y con el que es recreado por la historia.

Para alcanzar este objetivo es necesario, en primer lugar, ubicar brevemente la filmografía¹ y la trayectoria del realizador en el marco del cine venezolano en general; describir el contexto social, político y económico que recrea el filme así como el del momento en que es producida la película y, por último, realizar el análisis bajo estos parámetros, utilizando el instrumento propuesto, con el fin de comprobar la hipótesis planteada. Es decir, que las proposiciones narrativas, conceptuales y estilísticas del filme, no sólo marcan una ruptura notable con muchas normas altamente socializadas por la producción venezolana de finales de los años 90 y una posición en verdad radical por parte del realizador, sino que la forma fílmica como un todo se corresponde con esa radicalidad que es producto de una situación social determinada.

3.1.-El cine de Román Chalbaud

Con el número más alto de largometrajes dirigidos por realizador venezolano alguno, una reconocida experiencia como dramaturgo y director de teatro e innumerables trabajos en televisión que abarcan miniseries, unitarios, telefilmes y muchísimas telenovelas, Román Chalbaud debe ser el más popular de los cineastas venezolanos. Aunque esta fama no garantice que su trabajo en tan diversos ámbitos haya sido estudiado con el rigor que merecería para

¹ El análisis detallado de gran parte de las películas de Chalbaud, así como el estudio de las relaciones de cada filme con su contexto, se llevarán a cabo en el capítulo 4 de este trabajo.

establecer su representatividad y significación en el ámbito de la cultura venezolana.



Fig. 1: Román Chalbaud

Empezando por el mero aspecto biográfico, que como en otros casos parece estar claramente relacionado con el tipo de películas que producen muchos cineastas, hay que acotar que Román Chalbaud nace en la ciudad de Mérida, estado Mérida, en 1931. Una zona que, para una época dominada por la oscura tiranía del general Juan Vicente Gómez, resultaba absolutamente lejana de la capital venezolana: rural, dependiente de la pequeña agricultura y ganadería y ubicada en la casi inaccesible cordillera de los Andes.

Muy influenciados por la cultura española, suele caracterizarse a los merideños como practicantes de la religión católica, conservadores y retraídos. Este dato parece importante, pues su madre se divorció en esa ciudad hacia el año 1932, lo que probablemente implica una actitud liberal bastante distinta a la que se difunde de los merideños y llevó a que Chalbaud fuera criado en una familia de mujeres: su madre, su abuela y su bisabuela.

Hacia 1936 la familia se traslada a Caracas en lo que fue el primer éxodo masivo del campo a la ciudad, producto de la caída de la producción agrícola nacional, fundamentalmente basada en el café y el cacao, y el surgimiento de la nueva riqueza venezolana, el petróleo, así como de la aplicación de los conceptos positivistas de desarrollo que dominaron esos años.

Ya en Caracas, Chalbaud inicia su educación formal en la Escuela Experimental Venezuela, institución pública que, para esa época y hasta no hace mucho tiempo, fue ejemplo de vanguardia en estrategias docentes, ensayos pedagógicos y políticas de cogobierno. Los estudios de bachillerato,

que no llega a culminar, los realiza en otra institución de avanzada, el Liceo Fermín Toro, donde tendrá su primera experiencia teatral con el Teatro Experimental del liceo, dirigido por Alberto de Paz y Mateos: inmigrante español, republicano, compañero de García Lorca en el grupo La Barraca, que dejó en Venezuela una importante enseñanza y trabajos teatrales.

En 1950 gana el primer premio del Concurso de Teatro del Ateneo de Caracas con la obra *Los adolescentes* que nunca llegó a ser montada pues, al parecer, resultaba poco adecuada para una época en que, nuevamente, Venezuela vivía otra dictadura militar. Esta vez, la del general Marcos Pérez Jiménez.

Justo en esos años, la empresa Bolívar Films, que desde 1942 hasta mediados de los años cincuenta representa el intento más ilustrativo de producir cine en el país, inicia el proyecto de realizar largometrajes de ficción con criterios industriales y comerciales². Bajo esta premisa, y asumiendo que la exportación de personal con experiencia sería garantía de profesionalismo y estándares de calidad competitivos con respecto a otros mercados latinoamericanos, se emplea la fórmula de la coproducción, en especial con Argentina y México. Es en esta empresa donde Chalbaud comienza a trabajar en cine como asistente del mexicano Víctor Urruchúa en dos largometrajes, *Seis meses de vida* (Venezuela, 1951) y *Luz en el páramo* (Venezuela, 1953).

En 1953, Chalbaud realiza su primer estreno teatral, *Muros horizontales*, y también se incorpora al personal de la primera experiencia televisiva venezolana en la Televisora Nacional de Venezuela, empresa del Estado que iniciará sus transmisiones en noviembre de 1952. Allí se desempeña como director y en 1956 retoma la actividad teatral con el estreno de *Caín adolescente*, también de su autoría, y comienza a preparar el rodaje de la versión para cine que culminará treinta meses después debido, entre otras circunstancias, a que en 1957 cae preso por una denuncia del director de la Televisora Nacional. En la cárcel permanecerá hasta el 23 de enero de 1958, cuando cae la dictadura perezjimenista tras un alzamiento cívico-militar. Así, el filme *Caín adolescente* es estrenado en noviembre de 1959 en varias salas de

² Sobre la importancia de este proyecto de Bolívar Films, cf. Colmenares, 1999.

Caracas y una en Maracaibo. Sobre la importancia del filme, Marrosu (1997a: 42) comenta:

Si aquí se plantea **Caín adolescente**, más que como inicio como paradigma de un sentido nuevo con el cual entender la producción del cine en Venezuela, no es porque la figura de Chalbaud, con su particular riqueza cultural y su asombrosa capacidad de trabajo sea característica del cineasta venezolano moderno (...) Podría decirse que concretó la intuición de un cine nacional entendido como una originalidad buscada en la cultura propia, apoyada en directrices y capacidades de venezolanos, decidida a mostrar y reivindicar un entorno cotidiano y despojado, y referida a la gran clase desposeída en tanto que único espejo posible del ser nacional.

Por supuesto, la falta de políticas cinematográficas en Venezuela y la carencia de presupuesto para el cine nacional hacen de la realización cinematográfica una actividad realmente esporádica y accidentada, por lo que sólo en 1962 Chalbaud logra realizar un nuevo filme, *Cuentos para mayores*, mientras dedica gran parte de su trabajo a la producción y difusión del teatro.

Con la política de apertura y la llamada pacificación del país bajo el gobierno de Rafael Caldera, Chalbaud regresa a la televisión por la cadena privada Radio Caracas Televisión en 1969. En 1971 logra realizar un cortometraje, *Chévere o la victoria de Wellington*, y en 1974, ya bajo las políticas de financiamiento del Estado, *La quema de Judas*, que logra una importante recaudación para la taquilla nacional.

A partir de este momento, siempre dependiendo de las accidentadas políticas culturales de los diversos gobiernos en Venezuela, Chalbaud se convierte en el cineasta incansable que comenta Marrosu, llegando a realizar trece largometrajes entre 1975 y 1997 aparte de su abundante trabajo en teatro y televisión.

Aunque casi todos los filmes del realizador se comentarán en un capítulo aparte, cabe destacar que es en estas dos décadas donde Chalbaud realiza su obra realmente representativa como pueden ser *Sagrado y obsceno* (1975), *El pez que fuma* (1977), *Manon* (1986), *La oveja negra* (1987) y *Pandemónium, la capital del infierno*, entre otras. Es durante este período cuando se afianza el nombre de Román Chalbaud como un cineasta capaz de crear un mundo propio, bastante personal, donde predomina el costumbrismo como fuente para la construcción de los personajes y las situaciones, se hace

permanente la relación de sus filmes con la realidad venezolana y el interés cada vez mayor por los desposeídos, delincuentes y víctimas del sistema.

Como se verá más adelante, el costumbrismo se refleja en filmes como *Sagrado y obsceno*, que se desarrolla en una casa de vecindad caraqueña, con personajes coloridos y situaciones que van de lo jocoso a lo dramático o en *Carmen la que contaba 16 años* (1978), recreación criollísima de la exótica mujer ibérica de Mérimée/Bizet. Sin embargo, la relación de sus filmes con la realidad nacional es, por lo general, innegable, y va desde la corrupción de las instituciones del Estado en *La quema de Judas*, las supuestas consecuencias del período de pacificación de la guerrilla en Venezuela, nuevamente con *Sagrado y obsceno*, o la crisis de la clase media venezolana tras la primera gran devaluación de la moneda nacional en 1983, reflejada en *Manon*.

Finalmente, la identificación con los desposeídos se va radicalizando en toda su filmografía hasta llegar a *La oveja negra*, cuyos protagonistas son una muchedumbre de delincuentes que viven en un cine abandonado que evoca la cueva de los cuarenta ladrones; *Cuchillos de fuego*, que cuenta la historia de una venganza en el ambiente de un circo de pésima categoría y, por último, *Pandemónium: la capital del infierno*, con sus personajes casi esperpénticos, definitivamente aislados del mundo y una mirada desoladora y casi desesperanzada a una sociedad que parece ingobernable.

Es de hacer notar que la mayor parte de los filmes de Chalbaud son adaptaciones de sus obras teatrales, previamente estrenadas. Así ocurre con *Caín adolescente*, *La quema de Judas*, *Sagrado y obsceno*, *El pez que fuma*, *La oveja negra*, *Cuchillos de fuego* (basada en su obra *Todo bicho de uña*) y, finalmente, *Pandemónium: la capital del infierno*, basada en *Vesícula de nácar*, también de su autoría. Otros de sus filmes, aquellos cuyo origen no está en su propia producción teatral, como *Carmen la que contaba 16 años* y *Manon*, se inspiran en populares novelas que, a su vez, son óperas reconocidas. En estos dos casos, cuenta con la colaboración en el guión de personalidades del teatro venezolano y latinoamericano como José Ignacio Cabrujas y Emilio Carballido.

Casos más aislados serían *Ratón en ferretería* (1985), adaptación de una obra propia, pero con guión de Ibsen Martínez, así como *Cangrejo* (1982) y *Cangrejo II* (1984), según los relatos de Fermín Mármol León con guión de

Juan Carlos Gené y César Miguel Rondón, respectivamente. Es esta condición general de coguionista y director lo que ha hecho que Chalbaud sea considerado como “autor” por la crítica cinematográfica venezolana.

Después de *Pandemónium*, la carrera cinematográfica de Chalbaud se detiene debido a una nueva crisis del sector cinematográfico venezolano y en el 2005, Chalbaud da un extraño giro a su carrera al dedicarse a explorar la historia venezolana, interés que difícilmente se reconoce en sus trabajos anteriores en cine y teatro. Así explora la historia reciente con *El Caracazo* (2005), sobre la revuelta popular de febrero de 1989 que dejó centenares de civiles muertos; la historia del siglo XIX con *Zamora: tierra y hombres libres* (2009), que recrea la vida de uno de los primeros caudillos venezolanos, protagonista de la Guerra Federal (1859-1863) y figura modélica del que fuera presidente de Venezuela, Hugo Chávez, y finalmente *Días de poder* (2011), donde se muestra el proceso de corrupción de un luchador contra la dictadura perezjimenista luego de llegar al poder en los primeros años de la democracia venezolana del siglo XX³.

Realizaciones curiosas en la carrera del cineasta pues son totalmente financiadas y promovidas por el Estado-Gobierno, cosa no tan notable en sus trabajos anteriores, y producidos por y en la Villa del Cine, especie de *Cinecitta* a lo criollo, que forma parte de la Plataforma Audiovisual del sector cultural venezolano, creada bajo políticas gubernamentales y que, en su mayor parte, produce cortos y largometrajes que incluyen propaganda gubernamental embozada, historias adoctrinadoras o meramente aleccionadoras.

3.2.-*Pandemónium* en contexto

Para hablar de *Pandemónium* y su contexto se hace necesario recurrir a dos momentos de la historia venezolana más o menos reciente. Por un lado (2.1), a los aún hoy dolorosos sucesos del 27 de febrero de 1989,

³ Por resultar esta etapa de la producción de Chalbaud tan diferente al resto de su obra y ser producciones sumamente desiguales en sus propuestas narrativas y estilísticas, no se considerarán en este trabajo de investigación. Por otra parte, su producción es posterior al momento en que se decidió trabajar con *Pandemónium* como un filme representativo de ciertas rupturas formales con respecto al resto del cine venezolano de su época.

conocidos como el *Caracazo* y que son representados al final del filme desde una mirada entre festiva y poética que, hasta ese momento, nadie se había atrevido a exponer de tal manera. Pero, por otra parte, también es importante considerar algunas de las situaciones políticas, económicas y sociales que marcaron el país en la década de los años noventa (2.2), cuando se lleva a cabo la producción de la película y que, sin duda, determinan esa visión de un país ingobernable, caótico, que define también el estilo fílmico y narrativo presente en el filme.

3.2.1.-El Caracazo

El 27 de febrero de 1989 se produjo un levantamiento popular que sacudió a toda Venezuela, pero por haberse originado en la capital del país se conoce como el Caracazo. Ese día, en horas de la mañana, se inició una serie de protestas populares en Guarenas, una ciudad dormitorio a cuarenta kilómetros de Caracas, por el alza del costo de la gasolina y del pasaje del transporte público que, en pocas horas, se extendió por todo el país. Las consecuencias fueron realmente trascendentales en los ámbitos económico, político y social, y la más recordada y aún sin esclarecer completamente la representan los centenares de muertos de la población civil en cuarenta y ocho horas de protestas.

Las causas de estos sucesos, aunque no de manera exclusiva, fueron fundamentalmente económicas. A pocos días de haber asumido su segundo período presidencial (de 1989 a 1993, aunque fue interrumpido por la apertura de un juicio en su contra por el Fiscal General de la República y la Corte Suprema de Justicia y ratificado por el Congreso Nacional), Carlos Andrés Pérez anunció la aplicación de un paquete de medidas que afectaban, sobre todo, a las clases más desposeídas y a la pequeña y mediana empresa. Recordado por haber sido el presidente de la “Venezuela Saudita” (1984-1989), ahora le tocaba legislar con criterios de crisis y austeridad.

Este paquete de medidas económicas respondía a los ajustes estructurales que el Banco Mundial ya había aplicado en muchos países de

América Latina y de África. Estas medidas pueden resumirse en el aumento generalizado de los precios de bienes y servicios, en general dejados al juego del mercado; el aumento de todas las tarifas de servicios públicos y, en particular de la gasolina y el transporte público, y la apertura de las importaciones al reducir bruscamente los aranceles y eliminar algunas restricciones y prohibiciones de índole cuantitativo que, como tales, afectaban de manera negativa los empleos y la producción de los sectores obrero y empresarial venezolanos.

Así, el domingo 26 de febrero, desde el Ministerio de Energía y Minas, se anuncia un aumento del 30% en los precios de la gasolina y el transporte que, en cuestión de tres meses, podría alcanzar el 100%. El mismo lunes se produjo la reacción popular. Las protestas comenzaron en Guarenas, pero rápidamente llegaron a Caracas y enseguida se extendieron a diversas ciudades del país como La Guaira, Valencia, Barquisimeto, Maracay, Mérida, Ciudad Guayana y, en especial, por la zona de los Valles del Tuy, otra zona cercana a Caracas cuya población labora en su mayoría en la capital. La protesta se convirtió en poblada donde se saquearon todo tipo de comercios: supermercados y carnicerías, pero también tiendas de electrodomésticos, papelerías, ferreterías y locales comerciales de cualquier tipo. En su inmensa mayoría, quienes participan en estos hechos eran habitantes de zonas marginales de las grandes ciudades.

La situación superó las capacidades de las policías locales y se activó el llamado Plan Ávila, una estrategia que utiliza al ejército para reprimir estas manifestaciones y controlar los disturbios sociales. Esto, junto con el Decreto de Estado de Emergencia, un toque de queda y la suspensión de algunas garantías constitucionales como el derecho al libre tránsito por todo el territorio nacional, a la seguridad personal, la prohibición de ser detenido sin fórmula de juicio, de la inviolabilidad del hogar y de la libertad de expresión, generó un nuevo caos. Esta vez, a causa de la violencia desbordada de las fuerzas represoras contra la población.

Se dice que, sólo en Caracas, hubo más de dos mil locales comerciales saqueados y oficialmente se habla de trescientos muertos y más de mil heridos, prácticamente todos civiles. Pero organizaciones no gubernamentales como el Comité de Familiares de Víctimas (COFAVIC),

afirman que los decesos superaron el millar. A veintitrés años de estos acontecimientos *no hay un sólo funcionario del Estado que haya sido condenado en los casos individuales que se presentaron ante la Corte Interamericana de Derechos Humanos, organismo que emitió una sentencia en este caso, el 11 de noviembre de 1999* (COFAVIC, 2011), pese a que el actual gobierno venezolano conmemora anualmente la fecha como el inicio de la insurgencia ciudadana que culminó con la Revolución Bolivariana que aún vive el país.

Sin embargo, aunque contundentes, resulta muy sencillo afirmar que sólo las medidas económicas tomadas en los primeros días del gobierno de Pérez fueron la causa de estas protestas. El descontento de las clases más humildes y las erráticas políticas socioeconómicas en Venezuela son muy anteriores.

Parte del origen puede ubicarse en la decisión de devaluar el bolívar, llevada a cabo en febrero de 1983 durante el gobierno de Luis Herrera Campins, luego de casi veinte años de un cambio fijo con respecto al dólar. Una decisión que signó el devenir de la situación política, económica, social y cultural de Venezuela. Considerando que la administración anterior (Carlos Andrés Pérez, 1974-1979) había provocado *una profunda ruptura de los “grandes equilibrios”* económicos (Silva Michelena, 1997: 167), el gobierno socialcristiano de Luis Herrera Campins propuso un cambio radical en la política económica que no se diferenciaría en mucho de lo propuesto por Pérez en 1989.

Así, se estimuló la competencia y se eliminaron las limitaciones a las exportaciones, se aumentó el costo de los servicios públicos y de la gasolina y se inició el *proceso ideológico de las privatizaciones* (Ibíd.) bajo un importante aumento del precio del petróleo. Esto trajo como consecuencia un aumento constante del desempleo, un déficit interno que comprometía casi el 11% del Producto Interno Bruto, el aumento de la deuda pública externa mientras los activos internacionales descendían, y un índice de inflación que llegaría al 22% en 1980. Por ello, en febrero de 1983, el gobierno se declara en situación de insolvencia y devalúa la moneda nacional. El precio del dólar pasa entonces de 4,30 bolívares a 13,00 bolívares en cuestión de días. Por supuesto, esto se reflejó en el costo de prácticamente todos los rubros del mercado. Sobre todo

porque Venezuela se sustenta como país monoprodutor y siempre ha dependido de las importaciones, lo que afecta a toda la población, pero en particular a las clases bajas que, en el país, son mayoría.

Entre 1984 y 1986, el gobierno socialdemócrata de Jaime Lusinchi adopta medidas propuestas por el Fondo Monetario Internacional. En general, unas políticas de austeridad que golpeaban con fuerza a las masas populares en términos de desempleo e inflación a las que, para aumentar la crisis, se suma la violenta caída de los precios del petróleo. Es ésta, entonces, la escalada que protagonizan el desempleo y la inflación y que, unidas a las erráticas políticas económicas de tres gestiones presidenciales diferentes, desencadenaron ese fenómeno cuyas causas son eminentemente económicas y que se conoce como el Caracazo.

3.2.2.-*Pandemónium* y el país ingobernable

El 2 de febrero de 1994, asume la Presidencia de la República Rafael Caldera, apoyado por Convergencia, un partido prácticamente creado para lanzar esta candidatura tras la salida del entonces candidato de una de las organizaciones del bipartidismo propio de la democracia venezolana: Copei Partido Socialcristiano (Comité de Organización Política Electoral Independiente). Caldera es, luego de Carlos Andrés Pérez, el segundo presidente electo con experiencia anterior en el cargo y su triunfo tiene que ver con dos circunstancias importantes.

En primer lugar, el discurso que dió en el Congreso de la República, cuando ocupaba el cargo de senador vitalicio, el 4 de febrero de 1992, luego de la intentona golpista liderada por el entonces teniente coronel Hugo Chávez. En segundo lugar, el descalabro de los dos grandes partidos políticos venezolanos, Acción Democrática y Copei, producto de sendas crisis en ambas agrupaciones y la pérdida de confianza de los electores en las viejas organizaciones partidistas.

En aquel discurso, Rafael Caldera condenaba el intento de golpe de Estado utilizando adjetivos como *deplorable* y *doloroso* aunque, al mismo

tiempo, ponía en duda que el objetivo de la sublevación militar hubiera sido el asesinato del Presidente, tal como se exponía y se utilizaba como justificación en el Decreto de Suspensión de Garantías Constitucionales. Allí también advertía que en Venezuela, *por experiencia secular*⁴ y como finalmente sucedió, semejantes suspensiones podrían *convertirse en fuentes de abusos, de excesos, de violaciones absolutamente injustificadas*⁵. El resto de su pronunciamiento fue una detallada defensa de la democracia basada en el antiguo interés común de los dirigentes políticos de fortalecer el sistema, el carácter netamente profesional y no beligerante de las Fuerzas Armadas, la apertura del movimiento empresarial para el reconocimiento de los derechos de la clase trabajadora y la participación del pueblo en el ejercicio de las libertades públicas obtenidas durante este período.

Pero, tal como lo hizo al condenar el golpe, luego entró en una cuidadosa crítica de las instancias e instituciones antes mencionadas y, en particular, manifestaba su preocupación porque, durante estos sucesos, no encontraba *en el sentimiento popular la misma reacción entusiasta, decidida y fervorosa por la defensa de la democracia que caracterizó la conducta del pueblo*⁶ el 23 de enero de 1958. La apatía del pueblo frente a los recientes acontecimientos, afirmó Caldera, eran producto del descontento popular hacia todas y cada una de las políticas gubernamentales. Desde las económicas, bajo la sombra de Fondo Monetario Internacional, hasta las sociales, que incluían el alto costo de la vida, el deterioro de los servicios públicos y la escandalosa corrupción que dominaba todos los ámbitos nacionales. Así, invitaba al presidente y a su gabinete a iniciar rectificaciones profundas en lo que tenía toda la apariencia de ser un discurso que defendía al pueblo y, tangencialmente, ubicaba a los militares golpistas como una pequeña representación de ese pueblo descontento.

Semejante discurso, dado en un momento en que el Congreso había acordado no emitir opiniones sobre la suspensión de garantías, causó el efecto que seguramente el senador esperaba. Por un lado, gran parte de la población se sintió identificada con él y, casi de inmediato, la popularidad de Caldera se

4 Discurso de Rafael Caldera en la sesión conjunta del Congreso de la República del 4 de febrero de 1992. www.analitica.com/biblio/caldera/4fasp.(Consulta : 23 de abril de 2011)

5 *Ibíd.*

6 *Ibíd.*

elevó tan notablemente que se empezó a hablar de él como próximo presidente. Popularidad que, como se demostraría con su victoria en 1993, se mantuvo durante todo este período.

La segunda circunstancia relacionada con el triunfo electoral de Caldera, logrado con el apoyo de un partido político antes inexistente, está relacionada con la caída de los partidos tradicionales. En mayo de 1993, a pocos meses de culminar su período presidencial, Carlos Andrés Pérez es condenado a prisión por malversación de fondos y debe renunciar al cargo para que lo ejerza el presidente del Congreso. Esta situación, por supuesto, crea una profunda crisis en el partido y graves enfrentamientos entre los defensores y los detractores del ahora ex presidente, que finaliza con la salida de la organización de algunos de sus personajes emblemáticos, entre ellos el propio Pérez.

Por otro lado, Rafael Caldera decide aspirar a la Presidencia de la República cuando ya se había decidido que su “delfín”, Eduardo Fernández, fuera el candidato del socialcristiano Copei. La decisión de Caldera se sustentaba en su alta popularidad, y su intolerancia ante lo que se suponía el acuerdo de la mayoría del partido, respondía a su talante algo soberbio. Finalmente, Caldera se retira de Copei, lo siguen unos pocos miembros y crea el partido Convergencia que, como lo indica la denominación, no es más que el punto de encuentro de individuos disidentes de agrupaciones pequeñas que deciden apoyarlo. Por esta razón, durante la campaña electoral se les llamó popularmente “el chiripero”⁷. Es con este grupo, pequeño y heterogéneo, que Rafael Caldera obtiene el triunfo electoral con un 30.46% de los votos, dejando a los candidatos de Acción Democrática y Copei un 23.60% y 22.73% respectivamente.

De nuevo, todas estas situaciones son producto de múltiples circunstancias. Ya se habló de la alta popularidad del candidato para el momento de los comicios y la crisis de los dos grandes partidos nacionales. Pero, sobre todo esto, se presenta de manera tajante la sensación de sociedad ingobernable que percibe gran parte de la población en sus vidas cotidianas.

⁷ En Venezuela, la chinipa es una especie de cucaracha muy pequeña que puede invadir cualquier tipo de espacio interior. Metafóricamente, se llama chiripero a las agrupaciones de individuos de muy diferentes orígenes e intereses que, como las chinipas, parecen salir de todos los rincones de la casa o del país.

Una sensación de ingobernabilidad cuyos orígenes están en el 27 de febrero de 1989 y el 4 de febrero de 1992 más otro intento de golpe, el 27 de noviembre del mismo año. Así, los militares tomaban nuevamente la escena política nacional como si *el presidente de la República y el liderazgo civil hubieran perdido toda capacidad de decisión* (Fundación Polar, 2000: 299), para terminar con la condena a Carlos Andrés Pérez, hecho sin precedentes en la historia democrática venezolana.

Pero además, no se perciben mejoras en la calidad de vida de los ciudadanos y el nivel de pobreza se calcula en 62%; las protestas, a veces violentas, por parte de los diferentes grupos de trabajadores y el sector estudiantil son el pan de cada día; la corrupción es inocultable y la sociedad empieza a manifestarse públicamente contra ella; hay constantes rumores de nuevos golpes de Estado; el deterioro de los servicios públicos, en especial la salud y la educación públicas, es cada vez más alarmante y el aumento progresivo de la inseguridad personal y el desorden público comienzan a preocupar a gobernantes y ciudadanos comunes. También, a la caída de los dos grandes partidos se suma la falta de confianza del venezolano medio en los partidos en general que se traduce, erróneamente, en desconfianza hacia la propia democracia y, por último, el surgimiento en América Latina de la “antipolítica”. Es decir, el repentino ascenso al poder de figuras que no ejercían el oficio de políticos de manera tradicional ni contaron con el apoyo de los grandes partidos de sus países para llegar a sus cargos, como ocurrió con Alberto Fujimori en Perú y Antanas Mockus en Bogotá, Colombia.

Es así como bajo estas circunstancias, los venezolanos le dan la estocada definitiva al histórico bipartidismo de este período democrático en busca de una opción que prometiera la ruptura con el pasado. Sin embargo, hay que decirlo, el nuevo gobierno de Rafael Caldera resultó ser sumamente conservador y actuó en visible alianza con figuras del viejo orden. De hecho, en su discurso de toma de posesión promete nunca acudir al FMI, pero dos años después lanza un programa de rectificación. De nuevo, se incrementan los impuestos, se suspende el control de cambio y se liberan las tasas de interés mientras ocho de cada diez venezolanos vive en niveles críticos de pobreza. Todo esto, unido a una crisis bancaria que llevó a la desaparición de trece bancos estables con la siguiente ola inflacionaria y una súbita contracción del

mercado de trabajo, trae consigo una mayor pérdida de la credibilidad en las instituciones.

El 22 de marzo de 1994, dos meses después de su toma de posesión y pese a los calificativos que emitiera Rafael Caldera el mismo día del intento de golpe de Estado contra los militares alzados, el jefe de esa insurrección, Hugo Chávez, es puesto en libertad luego de que el propio Presidente le sobreescribiera la causa⁸. El hecho se convierte en un verdadero acontecimiento político con una gran fiesta popular y una multitudinaria rueda de prensa por parte de Hugo Chávez nada más y nada menos que en la sede del Ateneo de Caracas.

Aún el país no se había recuperado del Caracazo, de los dos intentos de golpe de Estado, ni del trauma de un enjuiciamiento a un presidente elegido democráticamente, cuando ya los militares liberados por Caldera estaban en la política y buena parte del mundo empresarial, cultural e intelectual venezolano les abría sus puertas permitiendo, por primera vez en casi cuarenta años, que los militares participaran en este tipo de discusiones y actividades.

Para 1997, ya Hugo Chávez y sus compañeros golpistas, entre ellos algunos que terminaron colaborando con el gobierno de Caldera, habían creado su propia agrupación partidista: el Movimiento Bolivariano Revolucionario 200 que luego sería el Movimiento V República. Por otra parte, un partido de data más antigua, pequeño, pero que se había fortalecido luego de las elecciones de 1993, La Causa R, sufre una dramática separación. De allí surge la agrupación Patria Para Todos, como un grupo de “protesta” que apoyará el llamado Polo Patriótico que daría el triunfo a Chávez en 1998, mientras la original Causa R se distancia de los militares y de ese supuesto movimiento contestatario, pese a ser un partido con raíces populares comprobables, surgido de las luchas sindicales en las empresas básicas de la minería en Venezuela, al sur del país.

Ya la “antipolítica” se ha instaurado en Venezuela. Para la campaña electoral de 1998 los protagonistas son dos candidatos inimaginables en los cuarenta años anteriores. Por una parte, Irene Sáez, ex miss universo y

⁸ El historiador Agustín Blanco Muñoz en varias oportunidades ha manifestado su convicción de que Rafael Caldera, el presidente socialcristiano y gran pacificador de la guerrilla venezolana, siempre coqueteó con los insurgentes, y lo ha presentado en varios de sus escritos como aliado de los golpes de 1992. También Hugo Chávez, al ser proclamado Presidente, afirmó ante Rafael Caldera que éste había legitimado el 4 de febrero al suspender la causa y al aceptar, con el sobreescritorio, que no hubo delito.

alcaldesa de Chacao, un pequeño municipio que forma parte de la capital, con un notable peso en la recaudación de rentas para toda la ciudad, y el militar retirado Hugo Chávez. Sáez es dada como ganadora por todas las encuestas hasta que acepta el apoyo de Copei. De nuevo la desconfianza de los venezolanos ante los viejos partidos se impone y Chávez inicia un ascenso indetenible.

Pese a estar acostumbrados al violento lenguaje de las contiendas electorales venezolanas, el verbo de Chávez, que promete “freír en aceite” las cabezas de los partidarios de Acción Democrática, deja perplejos a muchos, pero las apasionadas manifestaciones de apoyo son mayoría. Sus promesas, nunca antes escuchadas y para nada ortodoxas, indignan a algunos, pero son motivo de celebración para otros. *El resentimiento y la rabia de los sectores excluidos es capitalizado en un estilo hasta entonces desconocido de hacer política que mostrará sus dividendos en los resultados de diciembre* (Fundación Polar, Op. cit.: 309).

El 6 de diciembre de 1998, Hugo Chávez es elegido Presidente de la República con el 56% de los votos a su favor frente a un 32.97% de su más cercano contendor. Ese día, Acción Democrática y Copei quedan reducidos a minorías parlamentarias mientras la promesa de acabar con la corrupción y la pobreza se repite el 2 de febrero de 1999, cuando Chávez toma posesión del cargo de Presidente de la República ante el Congreso Nacional.

3.3.-Pandemónium en detalle. Análisis del filme

Pandemónium: la capital del infierno cuenta la historia de Adonai, un poeta sin piernas que en su vida ha escrito un verso, que pasa la vida en su cama perifoneando a través de una radio local que él maneja a su antojo, y sus relaciones con Carmín, Demetria (La Perra) y Atanasia. Juntos forman una familia atípica como pocas, disfuncional como muchas. Carmín es la madre biológica de Adonai y ha adoptado, a su manera, a La Perra. Adonai no tiene pies, y aunque trata de inculcar sus principios al resto del grupo, su condición física le impide convertirse en cabeza de familia. La Perra es la niña-mujer:

joven, inconsciente, inexperta e ignorante. Atanasia es la abuela, la anciana madre de Carmín que pasa la vida postrada en una cama evocando acontecimientos históricos de la Venezuela de los siglos XIX y XX. Frente a este panorama, sólo Carmín, vieja, decadente, sin escrúpulos y ambiciosa, funciona como jefe de familia. Es decir, Adonai, en apariencia, es el protagonista de la historia pero está incapacitado para acometer acciones. Éstas, prácticamente en todos los casos, son llevadas a cabo por los personajes femeninos. Como en un reflejo del mundo exterior, todos ellos conviven en el sótano en ruinas de un edificio abandonado en la cima de un barrio marginal de Caracas.

Fundamentalmente, los eventos presentados en el filme pueden agruparse en dos grandes líneas narrativas: la relación de Carmín con su otro hijo, Radamés, un hombre corrupto que vive en una celda de lujo dentro de una cárcel donde reinan el hacinamiento y la violación de los derechos humanos y la relación amorosa que se establece entre La Perra, Onésimo y Hermes, dos jóvenes delincuentes que son hermanos.

Una vez que Radamés le entrega en custodia a Carmín un maletín lleno de dólares, ambas historias se cruzan cuando La Perra planea con Onésimo y Hermes robar el botín que esconde Carmín. Durante el robo, los esbirros de Radamés lo traicionan, asesinan a los dos jóvenes y consiguen quedarse con el dinero. Por su parte, Radamés, seguro de que el robo ha sido planificado por su propia madre, ordena asesinarla.

Al final, Adonai y La Perra están solos en el sótano cuando se escucha una algarabía poco común en el barrio. Por primera vez, Adonai parece tomar conciencia de su aislamiento y dice: “quiero ver, quiero ver”. Al asomarse, lo que observan es una festiva multitud subiendo al barrio, cargando con grandes piezas de carne, televisores, electrodomésticos de todo tipo, enormes paquetes de papel higiénico y cualquier otro tipo de alimentos y enseres, en una clara referencia a los sucesos del 27 de febrero de 1989. Por un momento, La Perra cree ver a Hermes y corre hacia la multitud, pero se ha equivocado. Llena de ternura, regresa al lado de Adonai quien sigue observando la alegría del pueblo mientras recita sus primeros versos propios que hablan, precisamente, de lo doloroso que es volver a la realidad.

3.3.1.-Pandemónium narrativo

Partiendo del aspecto más tradicional, el análisis fenomenológico de los personajes, en este aparte se considerará como personajes principales a Adonai, Carmín, La Perra y Radamés, por lo que serán estudiados en detalle, pero sin dejar de lado algunos personajes secundarios como Atanasia, Hermes y Onésimo.

En este sentido, lo primero que se percibe en el filme es la voz de Adonai a través de los micrófonos. De inmediato puede deducirse que ejerce algo parecido a un oficio: locutor de una radio de barrio cuyas instalaciones, más que precarias, son primitivas. La voz en off anuncia: “Desde Caracas, Venezuela, transmite Radio Pandemónium: la capital del infierno”. Realizando diversos juegos de voces, Adonai va parodiando antiguas radionovelas, noticias de la página roja de los diarios y comentarios sarcásticos sobre la violencia en las cárceles del país. De este modo, sus palabras ubican al espectador en un ámbito geográfico y social específico, donde la violencia domina por sobre cualquier orden gobernable y deja en claro la posición del personaje frente a la realidad venezolana.

Cuando por fin es mostrado por la cámara, el aspecto físico de Adonai es, cuando menos, grotesco⁹. Se trata de un hombre en sus cincuenta, con barba y pelo largo, sucio y enredado, que siempre viste la misma bata blanca de lienzo curtido que le cubre todo el cuerpo (Fig. 2). Lo más importante de su físico es que no tiene pies por lo que nunca sale de su cama. Esta condición, aún cuando puede funcionar como la metáfora más o menos común acerca del intelectual que nunca tiene los pies sobre la tierra, Marrosu (1997b: 2) la interpreta como *una especie de princesa prisionera de algún encantamiento aunque nadie luche por liberarlo*. Es por esto también que Adonai, siendo en verdad el protagonista de la historia, no acomete acción alguna, sino que irá estableciendo un discurso propio, bien a través de sus comentarios por la radio, bien intentando intervenir en las situaciones y en las relaciones familiares.

⁹ En el sentido dado al término por Bajtin (1989).



Fig. 2: Adonai, en su cama, lee a Vallejo

Adonai trata por todos los medios de ser un poeta, un intelectual y un cronista crítico de la sociedad. Como poeta, nunca ha escrito un verso; por intelectual, vive rodeado de cientos de libros en absoluto desorden que delimitan su cama convirtiéndola en una especie de isla en ese espacio, por demás aislado, que es el sótano; y por obra y gracia de su propia radio, que suena casi perennemente en el barrio pero que nadie parece escuchar, puede sentirse un crítico, casi un subversivo, aunque jamás tenga contacto con el mundo exterior. En el fondo, no importa el rol que trate de ejercer, es un marginal y un marginado. Marginal por vivir al límite de la sociedad, marginado por su propia condición física y su incapacidad para actuar o para sumarse a un medio de producción más o menos tradicional.

Como se dijo antes, la vida familiar del personaje es, cuando menos, atípica. Trata de llevar a Carmín por la senda de la moral y por momentos parece identificarse con los monólogos de Atanasia que, si bien funcionan como digresiones a lo largo de casi todo el filme, sirven para ilustrar la sociedad eternamente en crisis de la Venezuela del siglo pasado. A La Perra la quiere y la protege, pero también es el instrumento para satisfacer sus apetitos sexuales, en general, bastante elementales. En este sentido, parece considerarla como su posesión, pues la olfatea cuando cree que ella puede haber estado con otro hombre, la cela de Onésimo y Hermes y prácticamente espanta a Evelio, el Esbirro de Radamés que suele acompañar a Carmín en sus visitas a la cárcel y que acostumbra a usar la excusa de ir al aseo del sótano para acosar a La Perra.

La ideología de Adonai podría calificarse de utópica y antisistema, aunque está claro que su conducta o su inacción no apoyan tal percepción. En todo caso, sería así como se percibe el personaje y como se define a sí mismo, sobre todo por sus discursos radiales y algunos comentarios sobre la conducta sin ética ni moral de Carmín. Al mismo tiempo, cree en algunos valores tradicionales como la honestidad, la integridad o las relaciones familiares.

Precisamente es el ámbito de la familia lo que realmente humaniza a Adonai como personaje y le produce mayores sufrimientos, pues en varias ocasiones se lamenta o reclama a su madre porque ésta demuestra una clara preferencia por su otro hijo, Radamés, el corrupto que vive en una cómoda celda de la cárcel desde donde mueve sus cuentas en dólares, sus acciones en la bolsa y otros negocios ilícitos. Estas quejas, además, demuestran cierto carácter infantil de Adonai, quien llora como un niño o simplemente hace pucheros cuando reclama atención por parte de Carmín o cuando ésta lo recrimina o afirma abiertamente el valor que para ella tiene Radamés.

Finalmente, como Adonai no acomete acciones propiamente dichas, el único momento donde puede considerarse que el personaje toma una decisión es en la escena final, cuando al escuchar la algarabía de la poblada de saqueadores, afirma “yo quiero ver, yo quiero ver”. Sí, sólo ver. Y esto es efectivamente lo que hace: abrir los ojos, mirar la realidad por primera vez aunque todo se reduzca “a una pobre pirueta dolorosa” como afirman los versos con los que cierra el filme.

Por su parte, el personaje de Carmín, al representar a la madre, es el que instaura la figura de la familia en la historia. También como lo afirma Marrosu (Op. Cit.), es la presencia de la madre lo que permite aceptar cierto carácter artificioso, simbólico o de máscara que domina la construcción de algunos de los personajes, como el propio Adonai, e insertarlos en un contexto creíble y reconocible.

Lo importante en este caso es que Carmín no representa la madre noble y sacrificada tan explotada por el melodrama latinoamericano. Muy por el contrario, el personaje se muestra ambiguo por momentos y con los mayores defectos que se puedan imaginar. En principio, está su apariencia física, cuya dualidad ya habla por sí misma. En casa, en el sótano, Carmín se muestra como una septuagenaria torpe, descuidada, sin maquillaje, despeinada y canosa,

siempre en bata de casa o dormilona y en zapatillas. Pero cuando sale a visitar a Radamés (hay que repetirlo, el hijo corrupto), luce impecable. En sus salidas al exterior, Carmín se maquilla de manera exagerada, usa peluca, gafas oscuras, trajes aparentemente elegantes, guantes en una ciudad donde domina el clima tropical, delicados bolsos y llamativos pendientes, collares y prendedores y, por supuesto, desaparece la torpeza física que la domina cuando está en su cotidianidad (Figs. 3 y 4).



Fig. 3



Fig. 4

Las dos caras de Carmín

Pero esta dualidad de Carmín no sólo se manifiesta en lo físico. Algunas de sus convicciones y creencias se mueven entre polos tan opuestos que es inevitable reconocer al personaje como parte de una doble moral, supuestamente común a todas las capas sociales, que ocupa un lugar importante en la representación del venezolano por el imaginario colectivo. Doble moral que va desde las franjas más humildes hasta los políticos más poderosos y que, según esta afirmación, mostraría su lado más lamentable sobre todo en la clase media, tal como lo ilustran los diálogos del personaje en la escena 34 (ver anexo 1).

Así, cuando la ponen a elegir, Carmín prefiere al hijo corrupto antes que al honesto y, más que a los hijos, su adoración es el dinero. Dinero que obtiene, siempre en pocas cantidades, a través de los trapicheos de Radamés pues Carmín no ejerce ningún oficio que se acerque a los medios de

producción tradicionales. Además, toda esta dualidad que, como se dijo, va más allá del aspecto físico, se manifiesta en sus diálogos. Ya en la escena 4, cuando Adonai llama a gritos a La Perra utilizando los altavoces de la radio, Carmín le reclama a su hijo que utilice un “servicio público” para sus intereses personales. También en esta escena se manifiesta por primera vez su amor por el dinero. Adonai lo guarda en la infinidad de libros que rodean su cama y cuando Carmín los hojea para encontrarlo comenta que los libros serían mucho más interesantes si, en lugar de tener letras, estuvieran llenos de billetes.

Por supuesto, su amor por el dinero la convierte en una mujer interesada y adulatora ante los representantes del poder. En su primera visita a la celda de Radamés se encuentra con otro visitante, un poderoso banquero y exministro al que saluda con afectada cortesía y a quien pregunta con excesiva admiración si aún ejerce cargos en el gobierno. Lo mismo ocurre con el poder militar, fuertemente instaurado en la sociedad venezolana desde hace siglos. Al “servirle” a La Perra a un viejo general, Carmín vuelve a su afectada cortesía, que también utiliza con Radamés, y que contrasta de manera notable con el modo como se comporta en el sótano así como con la brusquedad y la vulgaridad con que se expresa cuando está en familia.

Es también manipuladora. Incapaz de sentir afecto real por ninguno de sus hijos, cada vez que visita a Radamés lo llama “mi hijo querido”, “mi hijo adorado”, porque sabe que va a recibir algún tipo de pago. Lo mismo hace con Adonai cuando le pide dinero o cuando quiere obtener cualquier otro tipo de favor por parte de éste. Y es que, básicamente, Carmín es también una sobreviviente que ha tenido que utilizar, y utiliza, todos los medios a su alcance para conseguir y mantener lo poco que tiene.

En general, Carmín representa muchas de esas creencias que aún hoy dominan gran parte del pensamiento del venezolano promedio y, por consiguiente, sus contradicciones, ambigüedades y doble moral. Ejemplos en el filme hay muchos. En la escena 13, cuando transita escoltada por el patio de la cárcel mientras los presidiarios hacen una huelga de hambre con las bocas cosidas con alambres, Carmín afirma: “que le den gracias a Dios porque viven en una democracia. Con lo que soy yo, los mataba a toditos”. Más adelante, en la escena 28, también en la cárcel, las fuerzas policiales arremeten contra los presos y los aniquilan a balazos. Ante la afirmación de Radamés acerca de que

matando a unos cuantos se resuelve el problema, Carmín se horroriza y se pregunta “¿por qué los tienen que matar?”. Y por si fuera poco, de alguna manera ejerce el catolicismo, pues en el sótano se muestra un enorme altar con una cruz adornada con flores a las que, se supone, ni La Perra, ni Atanasia, ni Adonai le rinden ningún tipo de culto.

En todo caso, el tipo de parlamento antes citado resulta ilustrativo de esa forma de representar al venezolano. Ya no sólo en cuanto a la mencionada doble moral, sino también con respecto a la concepción de la democracia en la época de la producción del filme. En general, esa democracia, la anterior a la llegada de Hugo Chávez a la presidencia, era buena porque la gente hacía “lo que le daba la gana” y, en apariencia, difícilmente era penalizada. Cosa que llevaba a otra polaridad. La democracia era garantía de libertad plena, por lo que también aseguraba la impunidad ante la corrupción, institucionalizándola y naturalizándola.

El carácter pervertido e inmoral de Carmín se manifiesta de muchas otras formas. Por ejemplo, al vender a La Perra al viejo general, vistiéndola con un traje de primera comunión que la hace parecer una novia niña y colocándole lencería provocativa bajo el vestido, para ofrecerla como un obsequio de Radamés y terminar aceptando una gratificación económica por parte del militar. Luego de regalar-vender a La Perra, Carmín regresa al sótano feliz, con una gran cantidad de bolsas llenas de víveres para todo un mes y cuando Adonai le recuerda que el tráfico de personas está penado por la ley, Carmín simplemente se hace la desentendida.

Por otra parte, la brusquedad y vulgaridad de Carmín van acompañadas de momentos de profunda soberbia, como cuando en un ataque de furia al descubrir que La Perra ha huido del general y regresado al sótano, le aclara a la chica su verdadero origen produciéndole el primer gran dolor de su vida. O más adelante, cuando Adonai le reclama su preferencia por Radamés y Carmín, sin ninguna piedad, le recuerda su incompetencia como poeta, afirmando que él, como los loros, sólo repite lo que otros escribieron y que, al morir, nadie lo va a recordar.

Lo que no es juzgado moralmente por ningún personaje ni por el propio contenido del filme es la sexualidad de Carmín, como tampoco es juzgada la vida sexual de La Perra tal como se verá más adelante. En un

momento dado, Adonai califica a su madre como lujuriosa. Poco antes, la propia Carmín ha afirmado que, después del sexual, las apuestas son el mayor placer. Pero lo más importante es que Carmín ha tenido doce maridos y con cada uno tuvo un hijo, cosa que ella comenta con absoluta naturalidad porque, en general, en el filme el sexo es siempre natural. Ya sea para procrear, como medio de vida o como manifestación primitiva, ingenua o amorosa de la condición del ser humano. Por otra parte, esta característica de Carmín representa la situación de muchas mujeres venezolanas, no siempre de las clases más humildes, donde no sólo se hace notar la paternidad irresponsable y los embarazos precoces, sino que suele haber cantidad de mujeres que crían solas a sus numerosos hijos de varios padres.

Finalmente, es el último encargo de Radamés a Carmín lo que termina de definirla en su carácter negativo. Al recibir un maletín lleno de dólares que le encomienda Radamés, se presenta la intriga final de la historia y se muestra en su totalidad la condición moral del personaje de la madre. A partir de aquí, Carmín puede calificarse como una ladrona, traidora, consumidora alienada, procapitalista e imperialista. Carmín besa los billetes casi con placer sexual. No sólo porque es dinero, sino porque son dólares y, en Venezuela, la moneda estadounidense ha sido símbolo de riqueza verdadera frente a la debilidad del bolívar desde su primera devaluación en 1983. Tan es así que, al mostrárselos a Adonai, Carmín afirma que esas caras (la de Lincoln y la de Washington) sí son caras bellas y “no las de nuestros próceres”. Por supuesto, del dinero, lo único que quiere Carmín es gastarlo. Gastarlo todo antes de morir, gastarlo en Montecarlo, en cirugías plásticas para las arrugas, en ropa en Roma, en un título de baronesa en España, en joyas de Tiffany’s y en los casinos de Las Vegas. Es luego de que Carmín finaliza de exponer estos planes cuando Adonai la describe enternecido y, con ese parlamento, con esa descripción, el personaje termina de ser claramente caracterizado. Le dice Adonai: “eres ambiciosa, mala, puta, liberal, reaccionaria, alcahueta, ingrata, meretriz, infame, traicionera, embustera, imperialista, ladrona, lujuriosa...”

El otro personaje femenino importante dentro de este núcleo familiar es, por supuesto, Demetria. A quien todos llaman La Perra. Como en los casos anteriores, sus primeras apariciones son fundamentales para describirla. En la primera escena, mientras Adonai lanza su discurso radial, ella se dedica a

desenredar o despiojar la descuidada melena del único hombre de la casa. De inmediato, en la escena 2, La Perra aparece desnuda, bajo una ducha de confección casera, bañándose mientras tararea el tema musical más popular de *La sirenita* (The Little Mermaid, Ron Clements y John Musker, Estados Unidos, 1989). Al terminar de ducharse, cubre su desnudez con una toalla ilustrada con el personaje evocado por la canción y su cuerpo sin artificios, juvenil e impúdico, es sustituido por el cuerpo artificioso, casi desnudo y falsamente pudoroso del personaje de Disney. Así, La Perra es mostrada como un hermoso y deseable ejemplar femenino a la vez que la aparición de la toalla y su ilustración la describen como la niña que hace poco dejó de ser (Fig. 5).

Pero La Perra, al contrario de Carmín, es un personaje de una sola pieza. En ella no hay ambigüedades ni contradicciones morales o psicológicas. La Perra constantemente acomete acciones, decide qué hacer con su cuerpo y su sexualidad sin complejos ni conflictos. Por ello, es precisamente la sexualidad del personaje lo que primero se destaca al estudiarlo. Criada por Carmín, es casi hermana de Adonai, sin embargo se acuesta con él sin plantearse si esto es aceptable o no y sin manifestar mayor afecto hacia su hermano-amante. Lo hace con naturalidad, como cuando Adonai la llama para saciar sus urgencias en la escena 11 y ella le hace una felación al tiempo que juega con el pene de éste utilizándolo a manera de micrófono. De nuevo, esta relación ilustra otra situación común en Venezuela, no necesariamente exclusiva de las clases populares, donde la promiscuidad sexual entre miembros de una familia no siempre es tabú.

En general, La Perra es una hermosa chica joven, seguramente menor de edad, hija de una prostituta sin marido, criada con absoluta falta de esmero por Carmín, sin escolaridad alguna ni formación religiosa. En todo caso, es la sexualidad de La Perra, que se mueve entre lo primitivo, lo ingenuo, el interés y un romanticismo elemental, lo que define sus características como personaje y su actitud ante el entorno. Su sexualidad, entonces, puede considerarse primitiva porque no responde a las convenciones establecidas y en ocasiones son meras reacciones a sus necesidades básicas; ingenua, porque puede ejercer su sexualidad sin reflexión previa alguna; interesada, porque ha aprendido que a través de sus favores puede obtener algunos beneficios

materiales y romántica porque, al final, el sexo la lleva a enamorarse de Hermes y Onésimo y llega a fantasear con un vestido de novia (escena 24).



Fig. 6: ¿La Perra o la Sirenita?

Por otra parte, La Perra es el único personaje que interactúa con el exterior, con su entorno. Al menos, así es mostrada en dos escenas. Cuando interviene como jugadora en un partido de béisbol en el barrio en el que suelen participar sólo varones y cuando, junto con el resto de sus vecinos, celebra la llegada del agua a la zona.

Y es que ese carácter que aquí se ha denominado como primitivo y poco afectado del personaje se hace notar constantemente. Como en el momento en que se encuentra por segunda vez con Hermes y Onésimo en la azotea del edificio y cura a este último de un ataque de asma, másturbándolo. De inmediato, le regalan unos pendientes. Pero obviamente Carmín nunca se encargó de hacerle los tradicionales orificios, por lo que Hermes se los abre con los mismos pendientes, causando un aparente placer en La Perra, quien termina teniendo sexo con Hermes mientras Onésimo observa complacido.

Esto ocurre en la escena 9 y el espectador da por sentado que la relación entre los tres personajes ya es más o menos un hecho. Sin embargo, aún en la escena 15, cuando se produce un nuevo encuentro entre ellos y Hermes le anuncia que ambos quieren ser sus novios, La Perra le responde que ellos sólo quieren “aquello” y “eso cuesta dinero, no es pa’ pobres”. Demostrando así, que pese a todo, las decisiones de La Perra sobre su sexualidad están apegadas a la convención acerca de que los hombres no

siempre son confiables y a una convicción aprendida de su entorno que indica que las mujeres, a través de su sexualidad, pueden obtener beneficios materiales.

También la naturalidad con que ella asume el sexo se manifiesta en la escena con Evelio, el esbirro. Por los diálogos, se puede inferir que entre La Perra y Evelio ha habido múltiples encuentros sexuales. Sin embargo, luego de conocer a los dos hermanos delincuentes La Perra se niega a volver a complacer al policía. Lo hace con tal naturalidad que Evelio se lo reprocha diciéndole “tú te lo pierdes”, en referencia a su pene, ante lo que La Perra responde: “(entonces) métetelo tú”. Es justo en esta escena (escena 11), luego de que Evelio se retira en compañía de Carmín, cuando La Perra le hace la felación a Adonai que antes se comentó.

Toda esta exposición, además, da entender precisamente que gran parte de las características propias de la psicología y las concepciones morales del personaje se manifiestan a través de su sexualidad. Prueba de ello es la secuencia de la entrega de La Perra al general por parte de Carmín. En la casa bastante ostentosa del militar, La Perra soporta en silencio la exhibición que hace de ella Carmín mientras la va desnudando y la ofrece como un apetitoso bocado. Ya en este momento, La Perra atina a llamar “degenerada” a Carmín, pero sus principios, su concepción de cierta forma de dignidad y sobre todo de autonomía se manifiestan cuando logra escapar del general, escena que no es mostrada en el filme pues simplemente puede apreciarse el momento en que La Perra regresa al sótano con su disfraz de novia-niña mientras Carmín y Adonai discuten sobre el problema legal que representa vender a una persona.

Es entonces cuando se destaca el carácter romántico, ingenuo e infantil de La Perra, que antes sólo se ha manifestado en las oportunidades en que ha afirmado que su aspiración en la vida es visitar Disneylandia para ver a La Sirenita en persona. Así, La Perra regresa al sótano, insulta y amenaza a Carmín con quemarla viva por la noche, mientras duerme. Carmín, horrorizada por la posible reacción de Radamés ante la huida y la actitud “desagradecida” de La Perra, le da conocer su verdadero origen: es hija de una prostituta que la abandonó recién nacida en un basurero y no la hija de una artista de circo que tuvo que dejarla por su amor al arte, como le ha hecho creer Adonai. Ante la

negativa de La Perra, Carmín opta por mostrarle la portada de un antiguo semanario de sucesos donde aparece la foto de la niña abandonada.

Éste es, aparentemente, el primer gran sufrimiento que experimenta el personaje a lo largo de su historia. Ha desaparecido la fantasía de la madre artista errante. Pero detrás de ello hay algo más. Cuando, aún llorando, La Perra le muestra la fotografía a Hermes y Onésimo, exclama con gran decepción: “es la única foto que me han tomado en mi vida... ¡Y en blanco y negro!”. Es éste el rasgo verdaderamente infantil del personaje y define con claridad las características, actitudes y reacciones que hasta ahora se han venido comentando.

Luego de esto, el otro momento de sufrimiento que padece La Perra es, aparte de la muerte de Atanasia, la muerte de Onésimo y Hermes a manos de los policías al mando de Evelio, luego del intento de robo del maletín de Radamés. Como se verá más adelante, este acontecimiento, unido a la llegada festiva de los saqueadores, marcará la transformación definitiva del personaje que termina, llena de ternura y solidaridad, desechando la posibilidad de viajar y conocer a La Sirenita para acompañar a Adonai en su deseo más trascendente: ver.

Radamés es el último personaje a analizar de manera más o menos exhaustiva en este acercamiento tradicional a las características de los personajes. Si bien aparece en apenas cuatro escenas¹⁰, su presencia a lo largo del filme determina algunos de los conflictos, actitudes, acciones y resoluciones del resto de los personajes. Anteriormente se ha hecho énfasis en que Radamés es el hijo corrupto de Carmín. Lo curioso es que, como Adonai, vive encerrado. Pero esta vez en una celda con todas las comodidades y todos los adelantos tecnológicos de la época en una prisión donde el resto de los presos son víctimas del hacinamiento, el abuso policial y el irrespeto a los derechos humanos. Pero además al contrario de Adonai, el honesto, el bueno, con su aspecto sucio y desarreglado, Radamés siempre luce impecable. De hecho, posee una especie de ayuda de cámara que constantemente cuida de su aseo personal. En la escena 11 le está haciendo la pedicura y en la 26 lo está

¹⁰ En realidad, Radamés aparece en las escenas 11, 26, 27 y 34 según la segmentación presentada. Sin embargo, para el estudio del personaje las escenas 26 y 27 pueden estudiarse como una sola pues, si bien existe discontinuidad temporal entre ambas unidades, la unidad de acción ayuda en la caracterización general del personaje.

afeitando. Esto, entonces, es una característica importante: la pulcritud física del personaje más vil de la historia en un ambiente de hacinamiento y muertes sangrientas que no lo salpica y es apenas perceptible para él (Fig. 7).

Pulcritud que, por supuesto, contrasta con el desempeño moral y social de Radamés. Sin una ocupación u oficio como tales, Radamés ha ido escalando posiciones a base de triquiñuelas, chanchullos y favores y, aunque esté preso, mantiene sus relaciones con los poderosos. De hecho, en su primera aparición está recibiendo la visita de un banquero y ex ministro que le confía sus reflexiones sobre la economía del país mientras intercambian películas pornográficas y, luego, recibe un fax donde le anuncian la caída de sus acciones en la bolsa.



Fig. 7: La primera aparición de Radamés

Sin mayores rasgos de educación que la adquirida por el roce con gente ligada al poder, Radamés no siente ningún empacho en demostrar su falta de escrúpulos frente a cualquier negocio oscuro, en pagar favores brindando a La Perra como trofeo, o en aceptar que sólo en una celda como esa él se siente seguro. Como tampoco tiene que estar del lado de la ley ni del orden, los motines y las matanzas en la prisión le parecen necesarias para que otros como él estén tranquilos.

Al igual que su madre, Radamés es un hombre sin principios ni valores, pero en un nivel social y político bastante más alto que el de Carmín, quien en realidad es sólo una alcahueta trapichera. Por ello es un personaje seguro de sí mismo, hablador y arrogante. Con todo su cinismo, contantemente le envía zapatos de regalo a Adonai y, finalmente, es él quien le entrega a

Carmín el maletín lleno de dólares que dará pie al desenlace de la historia. Además, como su falta de escrúpulos es tal, no duda en amenazar a Carmín si toca un solo billete o, simplemente, en aniquilarla cuando se siente traicionado por su propia madre.

Los otros personajes que interesan para este trabajo son Atanasia, Onésimo y Hermes. Atanasia (Fig. 8) es una anciana aparentemente decrepita, que pasa sus días en una cama evocando acontecimientos de su vida ligados a la historia de Venezuela entre los siglos XIX y XX. Su aspecto físico es tan descuidado que, cuando unos policías visitan el sótano en la escena 30, con gran desprecio afirman haberla confundido con un poodle.



Fig. 8: Atanasia se confunde con un poodle

Por su aspecto físico, Atanasia parece no recibir la atención de ningún miembro de la familia. De hecho, en un momento dado, Carmín la alimenta a regañadientes. Sin embargo, también es objeto de una especie de ceremonia que parece formar parte del día a día. Como a una especie de deidad, a Atanasia no la asean simplemente con agua, sino con una infusión de sanguinaria, una planta medicinal que según el saber popular depura la sangre y, al morir, Adonai decide cremarla en una pira armada con muchos de sus libros. Ahora bien, estas consideraciones no parecen responder al tradicional respeto hacia los ancianos y su supuesta sabiduría, aunque Adonai en un momento dado la entrevista para Radio Pandemónium como si fuera una especie de reconocida matrona. En todo caso, estas situaciones parecen

responder a lo que el personaje representa, más que en la historia propiamente dicha, en las propuestas conceptuales del propio filme.

Atanasia no acomete acción alguna. Ni siquiera, como Adonai, lleva un discurso propio que lo ponga en conflicto consigo mismo y con su circunstancia. Atanasia es un personaje que emite monólogos, que produce constantes expansiones dentro de la historia y que, al no establecer relaciones directas con ningún miembro de la familia, parece haber sido colocado allí como una pura digresión. De hecho, sus soliloquios sobre historia de Venezuela, siempre reflejando la violencia y la improvisación que caracterizó al país y a sus caudillos durante todo el siglo XIX y casi hasta la primera mitad del XX, parecen innecesarios. Su valor como personaje se nota sólo en dos escenas donde realmente se convierte en protagonista. Esto es, en la escena 30, cuando los policías pretenden allanar el sótano para detener a Adonai por subversivo y ella los soborna dándoles un par de morocotas¹¹ y en la escena 34, cuando Adonai la entrevista para su radio, momentos antes de la muerte del personaje. Por tanto, Atanasia se presenta como un elemento más importante para el discurso que para la historia y es por esta característica que será considerado con más detalle a la hora de analizar las propuestas conceptuales del filme.

Por último están Onésimo y Hermes (Fig. 9), cuya aparición es fundamental para el desenlace de la historia. Onésimo y Hermes son hermanos, absolutamente marginales, aparentemente no residen en ninguna parte, carecen de toda educación y valores convencionales, son niños abandonados, viven de los pequeños robos y estafas y son hijos, a su vez, de delincuentes. De la apariencia física de los personajes, llama la atención que en muchas de las escenas Hermes viste un elaborado disfraz de gorila que cubre incluso su rostro. Sobre este vestuario, ningún personaje hace comentario alguno ni parece extrañarse. Onésimo es muy delgado, sufre de ataques de asma y parece padecer algún tipo de discapacidad intelectual. En su primera aparición, Hermes comenta la excelente dotación sexual de su hermano. Aunque en un comienzo Hermes se presenta un tanto violento en el momento en que le exige los favores sexuales a La Perra y luego golpeando al hermano, este personaje

¹¹ Usualmente, se denominaba "morocota" a la moneda de oro de 20 dólares estadounidenses, de libre circulación por el territorio venezolano durante parte de los siglos XIX y XX. Hoy en día son piezas de gran valor para coleccionistas.

finalmente mostrará la misma nobleza de La Perra y del propio Onésimo con el cual, en realidad, establece una relación de solidaridad y fraternidad de manera constante.



Fig. 9: Sin educación ni valores: Onésimo y Hermes

Como producto del medio social en el que han crecido, en principio Hermes y Onésimo buscan a La Perra sólo para obtener sexo y casi la obligan a ello. Pero según va transcurriendo la historia, la condición de marginales común a los tres personajes, no sólo porque no se insertan en ningún medio de producción sino por haber sido niños abandonados o carecer de educación formal, los va acercando y finalmente los tres hacen el amor juntos sin plantearse conflicto alguno. Por último, la decisión del robo a Carmín, si bien parece una forma de venganza de La Perra, también es una manifestación de su carácter de sobrevivientes sin normas sociales o moral tradicional, pues el robo puede mejorar sus vidas. Pero salvo La Perra, que desea llegar a conocer a La Sirenita, ni Hermes ni Onésimo manifiestan ambición alguna a lo largo de todo el filme.

Con toda esta descripción puede observarse que los personajes están claramente individualizados, bien sea a través de sus nombres, sus características físicas, sociales o psicológicas, aunque algunos sean más significativos para el desarrollo de la historia que otros. Sin embargo, dentro de su caracterización existen más elementos que se pueden destacar en cuanto a su representatividad o pertenencia a grupos sociales o instituciones.

La construcción de Adonai, casi como la de Carmín, es la de un personaje esperpéntico, no representa un tipo social reconocible, no acomete acciones pero, como se acotó con anterioridad, elabora un discurso propio a lo largo de la historia que le permite expresar sus conflictos con el entorno y consigo mismo. Carmín, por su parte, es la encarnación de una serie de creencias que parecen haberse instalado en el imaginario colectivo venezolano y que van desde la doble moral en lo político y lo sexual, hasta la convicción de que Venezuela es fundamentalmente un país lleno de bellezas naturales que se deben enaltecer frente a la pobreza y la corrupción imperantes, de las cuales ella también es una clara representación. Es la confluencia de todos los tópicos, de todos los valores comunes que en el colectivo configuran la imagen que muchos venezolanos tienen de sí mismos. O para expresarlo mejor, que suelen tener del resto de sus compatriotas.

La Perra, Onésimo y Hermes están ligados a la juventud marginal. Esa que ha pasado por el abandono familiar, la situación de calle, sin escolaridad alguna y por tanto con unos valores que la sociedad calificaría de negativos aunque, como se verá más adelante, en el filme no son juzgados sino presentados como un producto lógico, casi natural, de la descomposición social dominante. Radamés, ya se dijo, es el corrupto que se mueve en las altas esferas, siempre limpio, de buen aspecto y perfumado. Es la representación de una delincuencia intocable que siempre huele bien. Al personaje de Atanasia, más que considerarlo en su aspecto fenomenológico, se le puede y debe hacer un estudio más detallado a la hora de considerar las propuestas conceptuales presentes en el filme.

Ahora bien, dentro de este entorno aparecen personajes muy secundarios que por el modo como son presentados vale la pena comentar brevemente. Evelio, el esbirro de Radamés, representa el tópico de lo masculino, del macho. Evelio se mueve en una enorme moto vestido de cuero negro, es soberbio con quienes considera inferiores. Por eso, no es gratuito que tenga como profesión la de policía que en Venezuela prácticamente es sinónimo de abuso, utiliza la hipercorrección formal cuando quiere ser educado o comportarse como lo que suele considerarse un caballero y, sobre todo, hace de su sexo una bandera. El ex ministro banquero ilustra el poder político y económico y en su única aparición se muestra intercambiando películas

pornográficas con Radamés, a quien le recomienda una con menores de edad como protagonistas. Por su parte, el General pedófilo al que es obsequiada La Perra encarna, obviamente, el poder militar, y los torpes policías, tan esperpénticos como ridículos, a la institución policial y, por extensión, la ley y el orden.

Pero los personajes, tal como se expuso en el capítulo anterior, se construyen no sólo a través de este tipo de descripciones que representan su *ser*, sino con su hacer. En este sentido, ahora se van a considerar las transformaciones de los personajes; las relaciones que establecen consigo mismos, con el resto de los personajes y con su entorno, así como sus conflictos. De esta manera termina de concretarse un universo histórico espaciotemporal que, ante todo, representa atributos e identidades directamente asociados con el llamado *efecto persona*¹².

En este contexto, Adonay sufre una única transformación y sólo al final de la historia, cuando decide que quiere ver. Esta decisión es, en primer lugar, una toma de conciencia, de conciencia sobre toda su situación anterior, sus conflictos consigo mismo y el único momento de solidaridad entre los miembros de la familia, cuando ya sólo quedan él y La Perra y ésta lo besa con ternura en la mejilla. Pero a la vez, Adonai es el personaje con más conflictos, explícitos o no, dentro del filme.

Para empezar, Adonai tiene un conflicto consigo mismo del cual casi nunca parece estar consciente, y es que él no sirve para nada. Dirige una radio que nadie escucha, por eso no tiene ninguna importancia que la utilice para su beneficio personal como le reclama Carmín en una de sus expresiones tópicas; no posee autoridad alguna en el núcleo familiar cuando por convención debería ser “el hombre de la casa”; se autodenomina poeta, pero nunca ha escrito un poema y se limita a leer textos de otros. Es justamente esto lo que le recrimina Carmín en la escena 27 y es esta afirmación de su propia madre la que lo hace asumir esa inutilidad. Asunción que se manifiesta únicamente porque Adonai se pone a llorar luego del comentario de Carmín. Sin embargo, el personaje no acomete acción alguna para cambiar esta situación. Por el contrario, en las

¹² Todo lo relacionado con los aspectos paradigmáticos de los personajes y la aplicación del cuadro actancial será considerado en 3.2, en el aparte dedicado a las propuestas conceptuales presentes en el filme.

escenas posteriores sigue perifoneando para su radio y leyendo poemas de otros.

Lo que sí es un conflicto para Adonai, y lo expresa en varios momentos, es su relación con Carmín, el hecho de que ésta prefiera a Radamés, el corrupto, antes que a él. Se lo reclama en varias ocasiones tratando de hacerle entender que su amor por ella es más importante que el dinero y los regalos mal habidos de Radamés. Pero ante este tipo de observaciones, sólo recibe la burla y el sarcasmo de Carmín como respuesta. Por otra parte, Adonai reconoce todos los defectos de su madre y, pese a sus principios éticos, los acepta sin juzgarlos. En todo caso, trata de explicarle los inconvenientes que sus actos pueden producirle, como cuando Carmín le anuncia que ha vendido a La Perra y Adonai trata de hacerle entender, no que se trata de un delito, sino que puede ir a la cárcel (escena 20). Pero en general, las acciones y aspiraciones de la madre suelen producirle ternura. Tal como puede observarse en la escena 37, por citar un caso, cuando después de que Carmín le cuenta que con el dinero de Radamés piensa visitar al Papa y comprar un título nobiliario en España, Adonai se limita a abrazarla con cariño.

Pero sobre todo, el gran conflicto de Adonai es con su entorno. Ya se habló del contexto familiar, básicamente representado por Carmín, La Perra, Atanasia y, por extensión, Radamés. Pero es muy importante el entorno ajeno al sótano al que Adonai no tiene acceso, pero del que posee plena conciencia en cuanto al deterioro físico, social y moral. Esto queda claro desde el inicio de la primera escena, con un largo paneo en plano general de la ciudad de Caracas que empieza mostrando las zonas más privilegiadas, los grandes edificios y centros residenciales, hasta llegar a los cerros de la ciudad, llenos de miseria, para terminar descendiendo al sótano que habitan los protagonistas de la historia.

Durante estas imágenes (Figs. 10 y 11), la voz en off de Adonai hace comentarios, en tono más bien satírico, sobre la violencia que domina la ciudad; el caos y salvajismo penitenciarios que culminan, según la narración del personaje, con un grupo de presos jugando fútbol con la cabeza de un compañero mientras la iglesia pide respeto a los Derechos Humanos y un ministro anuncia una nueva crisis económica, a la vez que un economista solicita la aplicación de medidas neoliberales justo antes de abordar un avión

privado para disfrutar de un viaje de placer. Con esto, ya queda expresada la conciencia de Adonai acerca de ese entorno caótico, finalmente ingobernable, que él nunca ve pero del que obviamente tiene claras referencias. Y es el conocimiento de ese caos que predomina dentro y fuera de su casa lo que lo hace un personaje con un discurso propio a lo largo de todo el filme y lo lleva a la toma de conciencia final.

Las relaciones de Adonai con el resto de los personajes son bastante simples y, en ocasiones, casi inexistentes. Tal vez sólo con La Perra se presenta una relación afectuosa y más o menos mutua. Aunque aparentemente Adonai sólo la solicita para saciar sus requerimientos sexuales, hay entre ellos cierta confianza pese a los celos que muestra Adonai. Una confianza que le permite a La Perra bromear con las actividades radiales de Adonai cuando, en la escena de la felación, juega con el pene de éste a manera de micrófono o cada vez que ella busca apoyo en él. Apoyo que, en la escena final, se transforma en solidaridad compartida y mutua protección ante una realidad que, si bien festiva, los mantiene más aislados y solos que nunca y que se traduce, básicamente, en el respeto a *sus respectivos sentimientos de amor y dolor, que ni siquiera son los mismos* (para cada uno) (Marrosu, Op. Cit.: 3).



Fig. 11



Figs. 10 y 11 : Los polos de la capital del infierno

De resto, hay poco que comentar. Como los demás personajes, Adonai prácticamente ignora a Atanasia, salvo en la escena de la entrevista donde la trata como una especie de respetable matrona y cuando decide cremarla como “si fuera una viuda de la India” (escena 32). De resto, sólo una vez habla con Evelio para amenazarlo por su acoso a La Perra, demostrando por una ocasión que puede hablar con carácter aunque únicamente sea para garantizar la posesión exclusiva de su amante.

Como personaje, Carmín es interesante porque prácticamente carece de conflictos. Y esto demuestra su amoralidad y anomia. En ningún momento se plantea si sus acciones son buenas o malas, si perjudican o benefician a otros. Primero, porque sólo busca su propia ganancia y, sobre todo, porque carece de cualquier sentido de la moralidad. Carmín no está conforme con la pobreza en que vive, pero sus trapicheos tampoco la llevarán a alcanzar el título nobiliario al que aspira. Cosa que, al final, tampoco le preocupa demasiado. Si algo le duele, en todo caso, es ser vieja. Conmovida, en la escena 27 afirma que lo único que quiere es que se le quiten las arrugas, que ella ya no resiste una arruga más en su cuerpo.

En cuanto a sus relaciones familiares, éstas se mueven entre el interés material y el desprecio. Salvo en la escena 39, Carmín nunca muestra hacia Adonai sentimiento alguno que se parezca a eso que suele denominarse amor de madre y la circunstancia en que lo hace es, cuando menos, poco común. Con La Perra y Atanasia no existe ninguna expresión de afecto. De hecho, a La Perra sólo le presta un mínimo de atención cuando decide venderla al General y, poco después, cuando soliviantada por el temor a la reacción de Radamés, le cuenta cómo se la encontró tirada en un basurero. Únicamente con Radamés, al que besa y llama “mi hijo”, “hijo querido”, demuestra cierto afecto, pero evidentemente sólo por intereses materiales. Como ella misma le comenta a Adonai: “(Entre) Radamés y tú, yo a quien más quiero es a Radamés. Radamés en el poder, tú en la oposición. Y si viene la revolución, Radamés cae, pero tú subes. Y yo, igualitica” (Escena 27).

Aunque con matices, al igual que Adonai, Carmín no establece relación alguna con el exterior. Cuando sale de su casa es sólo para visitar a Radamés, que vive en una celda, y se traslada hasta allí en un de seguridad, con cristales oscuros y escoltada. Por tanto, el personaje no establece relación

alguna con su entorno inmediato y, a diferencia de Adonai, no posee conciencia del modo cómo aquel se va degradando y haciéndose cada vez más caótico. En todo caso, y si esto puede considerarse una relación con el entorno, ésta se concentraría en su ambición por escalar posiciones, viajar y adquirir ropas y joyas, pero con la condición de que todo esto llegue sin realizar el menor esfuerzo.

En cuanto a La Perra, ese carácter entre inocente y salvaje al que ya se ha hecho mención determina gran parte de sus acciones y relaciones y la casi carencia de conflictos. En apariencia, La Perra no tiene conflictos consigo misma. No se plantea grandes objetivos salvo el de conocer a La Sirenita, aunque tampoco hace nada para alcanzarlo, y se sabe hermosa y apetecible, pero de igual manera, este atributo no lo explota y, cuando mucho, lo utiliza para obtener pequeños beneficios. En realidad, más que conflictos, La Perra vive dos momentos de profunda tristeza: cuando descubre su verdadero origen y llora, sobre todo, porque su única foto es en blanco y negro, y tras la muerte de Hermes y Onésimo, con los cuales ha establecido una relación amorosa absolutamente legítima en su propio contexto y que no le causa mayor extrañeza pese a tratarse de un trío y no de una pareja convencional. Con Adonai establece una relación cada vez más afectuosa y solidaria y los ocasionales encuentros sexuales con él tampoco cambian o determinan su carácter.

Es sólo con Carmín con quien mantiene conflictos, aunque éstos pocas veces se hacen explícitos en el texto. Dentro de su inconciencia, La Perra sabe que Carmín abusa de ella y la explota. Finalmente, luego de la venta fallida al General, la amenaza con quemarla viva mientras duerme. Por eso mismo, el robo del botín que La Perra planea con Hermes y Onésimo no parece ser por mera ambición, sino en todo caso por venganza. Para despojar a Carmín de lo único que realmente ama: el dinero.

Por otra parte, el hecho de que La Perra no se plantee conflictos morales a la hora de mantener relaciones y enamorarse de los dos hermanos demuestra que tampoco se plantea conflictos con el entorno. La Perra no sabe de convenciones, por tanto, poco le pueden afectar las convenciones de la sociedad. De hecho, de los habitantes del sótano, ella es la única que establece contactos con el exterior. Y aunque en la escena 16 un grupo de niños del

barrio la llama puta cuando la ven en traje de primera comunión camino a la casa del General, en otras dos escenas es mostrada jugando béisbol con sus vecinos (escena 7) y celebrando la llegada del agua al barrio con el resto de la comunidad (escena 14).

Habría que aclarar, finalmente, que La Perra es el único personaje que sufre una transformación real a lo largo de la historia. Como en el caso de Adonai, el proceso de La Perra es también el de una toma de conciencia. Con la muerte de Hermes y Onésimo y tras la llegada festiva de los saqueadores, La Perra se sabe sola y decide compartir su situación con Adonai (Fig. 12) que es el otro a quien, de un modo diferente, le toca padecer la desaparición del resto de los personajes. Sólo que esa manifestación de solidaridad está precedida por otra importante decisión de La Perra: rechazar la propuesta de huida que le hace Evelio, renunciando así a su sueño de conocer a La Sirenita.



Fig. 12: Al final, un poco de afecto

El último personaje que interesa para esta parte del estudio es Radamés. Por supuesto, Radamés es un personaje satisfecho consigo mismo y con su situación. No padece mayores conflictos, salvo los pequeños inconvenientes provenientes de algún movimiento bursátil o negocio oscuro y el robo del que es víctima por parte de su madre. Pero este último lo soluciona de la manera más eficiente: eliminándola.

Lo que sí es importante, en este caso, es su relación con el entorno. Pese a estar encerrado en una celda rodeada de violencia por parte de los reclusos y la policía, Radamés cómodamente interactúa con el exterior y,

particularmente, con las altas esferas de poder. Así, en su primera aparición está intercambiando películas pornográficas con un banquero ex ministro y habla de sus acciones en la bolsa. Con lo cual quedan claras sus relaciones con los poderes económico y político. La entrega de La Perra al General es un claro indicio de sus relaciones con el poder militar y la aparición del maletín lleno de dólares demuestra sus negocios absolutamente ilícitos, pero a gran escala. A través de las relaciones del personaje con estas instancias se recrea, entonces, no sólo la corrupción del individuo, sino de varias de las instituciones más importantes de la sociedad.

En cuanto a los nombres de los personajes y el efecto que producen en la individualización de aquéllos, habría que acotar que éstos no parecen motivados en modo alguno. Sin embargo, nombres como Atanasia, Demetria, Onésimo y Evelio remiten a usos más o menos antiguos. Nombres propios reconocibles en generaciones pasadas y que, por extensión, suelen remitir a un ambiente rural o anterior a la contemporaneidad del filme. Por su parte, Carmín evoca un lugar común de la feminidad, la coquetería, mientras que Radamés y Adonai, cada uno según su origen, recuerdan al héroe egipcio de *Aida* de Verdi y uno de los nombres hebreos de Dios, con lo que podrían funcionar como indicios de las aspiraciones y valores con los que están marcados los personajes más por una instancia narrativa de la narración que por los conocimientos que de estos podría tener, pongamos por caso, la propia Carmín. Por último, el mote de La Perra denota más la apreciación que tiene el resto de los personajes acerca de la condición de Demetria, que su propia concepción y el uso que ella pueda hacer de su cuerpo. En general, puede afirmarse que, en un principio, los nombres de los personajes se presentan casi como un vacío semántico y, sólo con el desarrollo de los acontecimientos, estos pueden convertirse en indicios de su condición social o de las percepciones y aspiraciones de otros personajes.

Ahora bien, la importancia del aspecto físico y del cuerpo de los personajes queda claramente demostrada por la forma como son presentados y descritos desde el inicio del filme a través, sobre todo, de sus retratos visuales. Así, en la primera escena se muestra a Adonai con su barba larga y descuidada y su melena sucia y enredada mientras La Perra parece estar despiojándolo. Enseguida, la imagen de La Perra desnuda, duchándose, cuidando su cuerpo y cubriéndolo con la toalla de La Sirenita, lo que además funciona como indicio

del carácter infantil del personaje. Este tipo de imágenes configuran toda la secuencia inicial. En la escena 3, Carmín se maquilla y coloca una peluca al lado de Atanasia, que duerme precisamente como un perrito a los pies de la dueña. Más tarde, en la escena 5, La Perra baña a Atanasia con la ya mencionada infusión de sanguinaria. Es de destacar que en toda esta secuencia, salvo en la escena 4 cuando La Perra conoce a Hermes y a Onésimo mientras Carmín y Adonai discuten sobre el uso dado por aquél a la radio, no se presentan diálogos propiamente dichos.

En este sentido es importante hacer notar, nuevamente, ciertas ambigüedades. Por un lado, el aspecto contradictorio de Carmín quien, como ya se acotó, en unas ocasiones luce como una torpe septuagenaria y en otras como lo que ella considera una elegante y distinguida dama. Algo parecido se destacó ya al hablar de Radamés. Corrupto y pulcro, siempre se presenta acicalándose, aislado del hacinamiento y el horror que lo rodea. Y así se destaca de nuevo el cuidado del cuerpo. En este sentido, hasta el propio Evelio le comenta a Adonai que suele ir mucho al baño, “no tanto por la vejiga”, sino porque tiene que tener las manos limpias, “el síndrome Poncio Pilatos”, dice. De este modo se destaca, no sólo la descripción y el aspecto físico de los personajes, sino también el cuidado –o no- que cada uno tiene de su apariencia.

En cuanto a los llamados retratos verbales, éstos no abundan en *Pandemónium*. Salvo en casos contados, más que una descripción o presentación propiamente dichas, algunos parlamentos funcionan como indicios acerca del carácter o las relaciones de los personajes. En este sentido, el caso más claro es Carmín. Carmín es habladora, jactanciosa y poco delicada. Pasa de las frases cariñosas hacia Radamés al más obsceno materialismo, y esta forma de comunicación demuestra su dualidad, pero también su llaneza. Por ello, muchas de las frases emitidas por el personaje funcionan como sintomáticas de su carácter, sus valores e intereses.

Sobre todo de sus intereses. Ella vive por lo bienes materiales, por eso desea que los libros, en vez de páginas, traigan billetes; asegura que “el alma es lo que me sale por detrás cada vez que voy al baño”; considera que un teléfono móvil es un objeto íntimo; justifica haber vendido a La Perra porque

“era una mortificación. Y además, comía como una nigua¹³” y piensa que los rostros que aparecen en los billetes estadounidenses son mucho más bonitos que los de los próceres venezolanos.

En ocasiones, emite opiniones sobre otros personajes. Adonai “se la pasa en el aire”, dice refiriéndose al oficio de su hijo, pero también a la condición física e intelectual de éste, y a su madre anciana le dice: “tú no tendrás fuerza pa’ trabajar, pero lo que es pa’ comer, pareces una lombriz solitaria”. Porque a Carmín le preocupa la comida y le preocupa sólo porque cuesta dinero. En general, lo que ocurre con el personaje es que realmente pocas veces habla de su carácter, pero a través de la forma gnómica, emitiendo máximas y expresando opiniones, Carmín va realizando el retrato de sí misma.

De resto, los personajes hablan poco de sí mismos y, cuando lo hacen, no siempre se trata de datos que enriquezcan su estudio. Onésimo, Hermes y La Perra en ocasiones hablan de sus padres, informando así sobre su procedencia social, o ellos confiesan que venden drogas, que las consumen y hasta que Hermes ha matado a “uno que otro”. Atanasia habla de Carmín como la “antipática, sietemesina” y La Perra la llama “vieja alcahueta, degenerada”, sin contar la larga lista de insultos de Adonai hacia su madre, citada anteriormente, que él compone como expresión amorosa y Carmín asume como halagos.

Pero lo que sí resulta importante es el modo como el entorno influye en la caracterización de casi todos estos personajes. Tan es así, que el filme se inicia con ese paneo de la ciudad hasta llegar a las profundidades del sótano mientras se escucha la voz de Adonai comentando, precisamente, el contexto económico, religioso, político y judicial del país. De hecho, los largos discursos radiales del personaje, que nadie parece escuchar, no sólo dan indicios sobre el aislamiento de Adonai si no también sobre la indiferencia de la sociedad frente a todo lo que éste comenta. Y es que precisamente ese entorno caótico, representado por la ciudad misma, y la pérdida de valores son los elementos que generan los verdaderos conflictos de Adonai con la sociedad en general y con el entorno familiar en particular.

13 Especie de pulga.

También es por esta razón que el personaje, a pesar de que no acomete acciones propiamente dichas, se convierte en protagonista y va generando su propio discurso, bien sea cuando se muestra perifoneando o dialogando con su madre o bien cuando se escucha su voz en off sobre imágenes de acontecimientos que él no presencia o ni siquiera puede conocer. Además, es la transformación de ese entorno, la llegada festiva de los saqueadores al barrio, lo que empuja a Adonai a querer ver y define el desenlace de la historia.

El otro elemento importante en esta parte del estudio es la manera en que se presenta el entorno inmediato de Radamés. En su primera aparición, se ve a Radamés recibiendo la visita del banquero en lo que parece ser una cómoda oficina: sofás en buen estado, una silla de barbero para los afeites del personaje, un escritorio, reproducciones de pinturas clásicas enmarcadas en dorado y artefactos pertenecientes a la tecnología de avanzada en la época. Allí transcurre toda la acción de la escena hasta el momento en que el banquero se despide y, al abrirse la puerta, se descubre que en realidad se encuentran en una mugrienta cárcel del Estado en la que Radamés ocupa un espacio tan privilegiado que ni siquiera intenta salir de él (Figs. 13 y 14).



Fig 13: La celda de Radamés ...



Fig 14: ...y sus alrededores

Con esta sorpresa, lograda a través de la puesta en escena, no solo se ilustra la condición del personaje sino que en varias ocasiones la representación de este entorno es utilizada para exponer algunas de las propuestas conceptuales que plantea el filme. Casi a manera de expansiones, cada visita de Carmín a la penitenciaría está ilustrada por los acontecimientos en la cárcel. Una huelga silenciosa donde los presos se han cosido la boca con alambres (escena 13), luego un motín que termina en masacre por parte de los guardias frente a las familias de los reos y finalmente, la limpieza del sitio, con los cadáveres amontonados ocupando el patio de la edificación (escenas 28 y 29 respectivamente).

Queda por relacionar a Carmín y Atanasia con ese entorno. Carmín parece ser absolutamente inconsciente de lo que ocurre a su alrededor. Simplemente no le interesa y por tanto lo ignora. Sin embargo, es innegable que sus principios y valores provienen de allí. Carmín es, por sobre todo, un producto de esa sociedad. Por su parte y debido a su condición, Atanasia no se relaciona con el exterior ni sabe qué ocurre en ese ambiente. Sin embargo, sus constantes evocaciones de su vida pasada, todas relacionadas con las guerras y las dictaduras de los siglos XIX y XX en Venezuela, la convierten en la representación de la Historia. De esta manera, el personaje funciona como un mecanismo para afianzar en el pasado la situación presente¹⁴ y, como en el caso de la situación penitenciaria, sus intervenciones funcionan también como expansiones para sustentar otras propuestas conceptuales presentes en *Pandemónium*.

De esta manera, se puede comenzar a reconocer que los personajes de *Pandemónium* no sólo funcionan como agentes de la acción, sino que a través de sus características, transformaciones y, en especial, de las relaciones que se establecen entre ellos y con el entorno, se transforman en elementos significantes, portadores de ideas que pueden ir ubicándose en un nivel más abstracto como es el de las propuestas conceptuales que todo filme contiene.

Finalmente, y a pesar del carácter artificioso de la puesta en escena que se estudiará en más adelante o de la aparente fragmentación que parece dominar la propuesta narrativa durante los primeros visionados del filme, ya se

14 Cfr. Marrosu, 1998.

puede apreciar que los personajes, al menos en cuanto a su ser y hacer, están contruidos de modo tal que llegan a producir el famoso efecto persona, pese a que en algunos casos se busque más el cierto distanciamiento a través de la artificiosidad que un naturalismo más o menos tradicional. Esto se logra, entonces, gracias a su constitución psicológica y social y, en particular, por el modo como el entorno define sus características y la manera en que los personajes se relacionan con él. Se trata de personajes altamente individualizados, cuyas caracterizaciones y transformaciones se van produciendo a través de rasgos que se acumulan y repiten, que poseen conflictos, internos o externos según el caso, generados mayormente por el entorno en el cual se desenvuelven, ya sea en el nivel familiar o en el social.

Sin embargo, estas primeras observaciones, producto de la caracterización de los personajes y su entorno, no son la única herramienta para analizar y reconocer el funcionamiento de las propuestas narrativas de un filme. Las relaciones entre la historia y el relato y el modo como éste se va mostrando para permitir la construcción de aquélla son determinantes para este tipo de estudio. Es por ello que una revisión de estos aspectos, a partir de los conceptos planteados por Genette y otros autores citados en el capítulo 2, pueden ser de gran utilidad para culminar con este objetivo.

Partiendo de estas propuestas, el primer asunto a tratar es el de las relaciones narrador/historia en tanto producción de niveles narrativos dentro del filme así como la inclusión del propio narrador dentro de la historia que produce. En este sentido, y como primera apreciación, puede afirmarse que en el filme predomina un narrador extradieético/heterodieético.

Efectivamente, en el filme se presenta un solo nivel narrativo que cuenta la historia de Adonai y su familia, desde que La Perra conoce a Onésimo y Hermes hasta el momento en que los tres planean el robo del botín de Carmín, lo que trae como consecuencia la muerte de estos últimos tres personajes, agregándose una especie de epílogo que muestra la llegada de los habitantes del barrio con el producto de los saqueos y la mirada, ahora consciente, de Adonai.

En este sentido, no hay ninguna marca notable que nos permita reconocer la situación real o ficticia desde la que se lleva a cabo la narración. Es decir, el narrador no se manifiesta a través de intertítulos que produzcan una

ubicación espaciotemporal específica, ni de escrituras que informen sobre los antecedentes o el destino final de personaje alguno y tampoco se manifiesta a través de una voz en off, por ejemplo.

Esta norma se mantiene a lo largo del filme salvo en tres ocasiones (escenas 6, 16 y 34) en las que Atanasia evoca momentos de la historia de Venezuela. En el primer caso, habla de la Guerra Federal y cuenta cómo su padre y hermanos varones tuvieron que dejar el hogar para sumarse al ejército de Ezequiel Zamora; en la escena 16, habla de Juan Vicente Gómez, quien fue su padrino de bautismo y también hubiera sido su padrino de boda si no hubiera sido porque el novio la dejó plantada en el altar pese a que Atanasia ya estaba embarazada de Carmín. Por último, justo antes de morir, Adonai le hace una entrevista para la radio y le pide su opinión sobre los “últimos acontecimientos políticos”, con lo cual Atanasia hace un breve resumen de los caudillos y dictadores venezolanos desde la insurrección contra la esclavitud liderada por José Leonardo Chirino en 1795 hasta la jefatura de Juan Vicente Gómez entre 1908 y 1935.

De esta manera en las tres escenas, aunque con una narración meramente verbal, Atanasia produce un segundo nivel narrativo donde ella forma parte de la historia contada, con lo cual se transforma en un narrador intradiegético/homodiegético.

De resto, el relato mantiene la narración en un único nivel narrativo y, si bien por momentos los personajes mencionan situaciones de su pasado como lo hacen Hermes y Onésimo en el confesionario (escena 23), Carmín al hablar de sus doce maridos (escena 27) o las múltiples ocasiones en que Adonai comenta algunos sucesos de la vida política y social venezolana, estas evocaciones son tan breves y puntuales que no pueden considerarse como narraciones propiamente dichas.

En cuanto a la construcción temporal del filme, puede afirmarse que los acontecimientos se presentan en orden cronológico. El relato no presenta saltos en el tiempo bien sea hacia el pasado (analepsis o *flashbacks*) o hacia el futuro propiamente dicho (prolepsis o *flashforwards*). Están presentes, es cierto, las tres evocaciones de Atanasia que en todos los casos se presentan como analepsis externas pues narran acontecimientos muy anteriores a los de la propia historia, pero al tratarse de analepsis verbales éstas se inscriben dentro

del orden cronológico ya mencionado. Es de hacer notar, sin embargo, que estas evocaciones funcionan básicamente como expansiones, especies de digresiones que se manifiestan como un discurso aparte sobre el país y su pasado salvo en la escena 16, cuando al hablar Atanasia de la relación de su familia con el general Gómez, esto se transforma en un indicio de la situación socioeconómica de esta familia, al menos, hasta la muerte del dictador cuando en efecto muchos de los miembros cercanos a su círculo privado vieron disminuir o desaparecer sus fortunas y privilegios.

En concordancia con el orden en que son presentados los acontecimientos, la frecuencia en todo el filme es singulativa. Es decir, los acontecimientos únicos de la historia son presentados una sola vez por el relato. No se presentan casos de iteración pese a lo repetitivo de las actividades a las que se dedica Adonai pues éstas, cuando son mostradas, se presentan también como únicas e irrepetibles.

Con respecto a la duración, el tiempo fílmico es menor que el tiempo de la historia. En este sentido, el filme posee una duración de 97 minutos y, aunque no es sencillo establecer el tiempo transcurrido en la historia, puede asumirse que éste es de una semana cuando menos. Esto quiere decir que el uso de las elipsis es significativo a lo largo del filme, sobre todo si se considera que en la mayor parte de las escenas el tiempo fílmico es igual al tiempo de la historia.

En general, se trata de elipsis indefinidas, razón por la cual en algunas de estas transiciones temporales resulta casi imposible definir si se trata del paso de un día a otro o si más bien se trata del transcurso de varias jornadas. Una excepción a este caso sería la secuencia de la planificación y realización del robo a Carmín, pues allí La Perra aclara que deben hacerlo todo en el mismo día porque Carmín “mañana se va a Montecarlo” (escena 38).

Otra razón por la cual resultase complicado considerar con exactitud el tiempo transcurrido en la historia es porque todas las transiciones entre escenas, y por ende las elipsis más significativas, son presentadas a través de cortes. No se presentan, en estos casos, disolvencias o fundidos a negro que marquen o diferencien el valor de unas elipsis con respecto a otras. De hecho, a lo largo del filme sólo se presentan disolvencias en tres ocasiones y justamente no entre escenas sino dentro de una misma unidad espacio temporal. En las

escenas 1 y 22, estas disolvencias funcionan a manera de resumen, para abreviar recorridos espaciales de los personajes (La Perra subiendo por el montacargas a la azotea antes de conocer a Hermes y Onésimo y el paseo de estos tres personajes por la iglesia abandonada, respectivamente) y en la escena 20, cuando uno de los discursos radiales de Adonai es ilustrado con imágenes de los artefactos mostrados en el paneo de la escena 1. Un recurso que, en este caso, parece meramente estilístico. Es decir, que respondería a una motivación netamente artística.

La tercera categoría propuesta para esta parte del estudio es el modo, que a su vez se divide en focalización, perspectiva y distancia. En el caso de *Pandemónium* domina la focalización cero. Por tanto, el narrador dice más de lo que sabe cualquier personaje y tiene pleno acceso a la conciencia de éstos. Dicha afirmación puede comprobarse a lo largo de la primera secuencia del filme, que describe la cotidianidad de los protagonistas durante una mañana. Cada una de las escenas que conforman este fragmento va mostrando las actividades realizadas por Adonai, La Perra y Carmín sin que necesariamente un personaje esté al tanto de las acciones acometidas por el otro. Cosa que se comprueba, además, al llevarse a cabo el primer encuentro de La Perra con Hermes y Onésimo.

Por otra parte, el uso del montaje alterno en esa misma escena demuestra esta apreciación. Este tipo de recurso permite apreciar dos o más situaciones que suelen ocurrir en diferentes espacios pero en los que predomina la continuidad temporal. Es lo que ocurre en este caso, al presentarse el primer encuentro de La Perra con Hermes y Onésimo en la azotea mientras Carmín reclama a Adonai el uso que éste hace de la radio para su beneficio personal. El uso del montaje alterno, además, aparece también en las escenas 9, 11 y 40.

Pero lo que deja más claro la presencia de este tipo de focalización a lo largo de todo el filme son las escenas que muestran acciones de los personajes en el exterior del sótano, como ocurre durante las visitas de Carmín a Radamés, pues si bien Adonai sabe de ellas desconoce lo que realmente ocurre durante esos encuentros, o en la secuencia del paseo de La Perra, Hermes y Onésimo (escenas 21 a 26), del cual el resto de los personajes no posee información alguna.

En concordancia con este tipo de focalización, en el filme predomina también la ocularización cero. Por tanto, lo que muestra la cámara no está intervenido por la mirada de instancia narrativa alguna como no sea la mirada completamente autónoma del propio narrador. Por supuesto, y como suele suceder en la gran mayoría de las películas que cumplen con los cánones institucionalizados por el MRI, se presentan casos de ocularización interna secundaria en múltiples oportunidades. Fundamentalmente con el uso del plano/contraplano, el respeto al *raccord* de miradas o a través de algún tipo de movimiento de cámara.

Sin embargo, un uso llamativo de la ocularización interna secundaria se presenta en la escena final. Justo después de que Adonai afirma que quiere ver (escena 45), éste sube hacia la planta baja del edificio a través de un artefacto manipulado por La Perra. La cámara lo capta frontalmente y mientras el personaje avanza hacia la cámara, a través de cinco tomas la escala va cambiando de un plano entero a un primer plano de Adonai que casi mira directamente hacia el objetivo. Cuando por fin Adonai parece estar observando algo llamativo, la cámara retrocede, saliendo por un agujero en la pared que está frente a Adonai. Enseguida se presenta el contraplano, donde a través del agujero puede observarse el producto de los saqueos con referencia de Adonai y, luego, el rostro del personaje, casi en un plano detalle de sus ojos, se sob reimprime en la imagen por él vista subrayando así ese efecto de ocularización interna (Fig. 15). A partir de este momento, la cámara se ubica en el exterior y muestra los acontecimientos desde muy diversos emplazamientos, utilizando incluso el recurso del plano/contraplano, de manera que lo mostrado difícilmente puede ser observado por Adonai. De hecho, el último encuentro de La Perra con Evelio en medio de la multitud pareciera darse en un punto fuera del alcance de la vista de Adonai y, por supuesto, mucho menos éste podría escuchar los diálogos que establecen los dos personajes. Pero la constante yuxtaposición del rostro de Adonai mantiene el efecto buscado a través del montaje, pese a lo artificioso del recurso. Constantemente, la impresión que domina la escena es que el espectador está viendo lo que Adonai por fin ve.

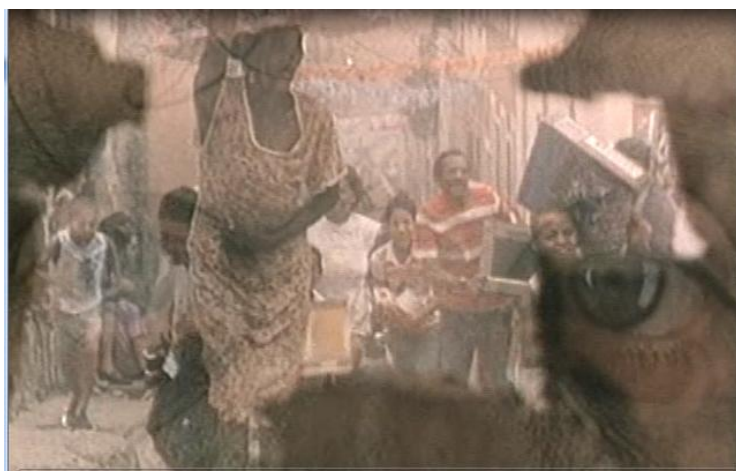


Fig. 15: Un uso curioso de la ocularización

En cuanto a la auricularización, domina la de tipo cero respetándose los usos propios del MRI. Así, el sonido privilegia los diálogos de manera que la información auditiva proveniente de los ruidos es la estrictamente necesaria, como en el caso de la llegada de los saqueadores en la escena 45, y se restringe a lo efectivamente útil cuando se trata de la música. Otro ejemplo que deja en claro este uso de la auricularización cero es en los momentos en que se escucha la voz en off de Adonai sobre imágenes de acontecimientos que se desarrollan en lugares a los que no llega su perifoneo o en situaciones donde él simplemente no está perifoneando. El primer caso se presenta en la escena 29, luego de la matanza en la cárcel, cuando sobre las imágenes de los cadáveres amontonados se escucha la voz de Adonai leyendo unos versos de Miguel Hernández, otorgándole un tono poético a la escena al utilizar la yuxtaposición de las bandas de imagen y sonido. Algo parecido ocurre al final del filme. La última toma es un plano medio de Adonai y la Perra aún mirando hacia afuera con referencia desde el exterior del agujero en la pared. Se escucha de nuevo la voz en off de Adonai, afectada, trascendental, citando sus propios versos, culminando así la película.

También en concordancia con el uso de la focalización cero, la perspectiva durante el filme es bastante amplia. Si bien ciertas escenas, como las ya citadas visitas de Carmín y el paseo de La Perra con Hermes y Onésimo, se centran en las acciones de uno o varios personajes, no se presentan marcas que permitan afirmar que la información sobre los acontecimientos esté

restringida por el punto de vista particular de uno de ellos. Así, como suele ocurrir en los filmes donde predomina la focalización cero, la perspectiva del narrador es independiente de la de los personajes y, en el caso de *Pandemónium*, aquélla no se presenta antagónica a la de éstos. Por el contrario, si se considera el modo como son presentados los personajes y hasta cuando tres de ellos reciben sanciones negativas (Carmín, entregándose con gracia al diablo en la escena 42 o Hermes y Onésimo, muriendo como víctimas de los policías corruptos en la escena 40), éstos no son condenados en el sentido moral del término. Por lo que puede afirmarse que predomina la perspectiva de la trama y de los personajes, salvo alguna intervención de la perspectiva del narrador para emitir comentarios sobre el entorno recreado.

En cuanto a la distancia, una primera impresión permite afirmar que esta se plantea de manera bastante amplia entre el narrador y su relato. De manera que la historia simula producirse de forma natural y sin mediación alguna. En general, no se presentan narraciones en tercera persona, voces en off identificables con un narrador propiamente dicho o algún tipo de escritura que funcione para algún tipo de ubicación espaciotemporal. De esta manera, el filme tiende a ocultar su forma y soporte materiales para dejar constancia sólo de los aspectos semánticos de la historia.

De hecho, el efecto mimético logrado en este sentido se arraiga de tal manera que en aquellas escenas donde predomina el discurso, éste se muestra cuidadosamente disfrazado de historia. Es el caso particular de tres momentos en los cuales, a través de recursos estilísticos o narrativos, los planos de tematización discursiva o ideológica son significativos. El primero de estos momentos se presenta en la escena 20. Adonai está sólo en el sótano, perifoneando. Al anunciar una canción, pregunta a su supuesto público: “¿y quién no recuerda esta vieja melodía?”. Justo al pronunciar la palabra “vieja”, por corte, se muestra a Carmín en plano entero, muy arreglada, llegando de vender a La Perra. Se presenta aquí una calificación del personaje pese a que, como se dijo antes, en general se eviten los juicios sobre ellos. Y esto se logra a través de un particular manejo de la puesta en escena, el registro de la imagen y, por supuesto, un último efecto logrado en la sala de montaje al yuxtaponer imagen y sonido. Es decir, se trata de una propuesta meramente estilística que termina convirtiéndose en comentario sobre un personaje.

Otras dos ocasiones en que el discurso se hace pasar por historia se presentan en las escenas 25 y 34. En la escena 25, La Perra asiste al cine con Hermes y Onésimo. Se exhibe *El pez que fuma*, tal vez la película más popular de Chalbaud y justo se ve una escena cuyos parlamentos son altamente conocidos por el público aficionado al cine venezolano. En ese momento La Perra afirma que no le gusta la película, a lo que Onésimo responde: “porque es de putas. A mí me gustan todas las películas de putas.

En la escena 32, luego de la entrevista de Adonai a Atanasia, Carmín le recrimina que utilice la radio sólo para comentar cosas desagradables. Carmín comenta: “a la gente hay que hablarle de las bellezas naturales. Habla de la Isla de Margarita, de Canaima, de Mérida (...) Hay que incentivar el turismo. Háblales de la belleza de la mujer nacional (...) Con tanta cosa bonita que hay en nuestro país, ¿y tú solamente te fijas en la mierda?”.

Se destacan estas escenas porque se trata de claras expansiones que poco aportan a la historia propiamente dicha, pero sí al discurso. Aquí el emisor, evitando por una vez utilizar el término narrador o realizador, se acerca a unas creencias y a un discurso que dominan a gran parte de la sociedad venezolana y a muchos de los espectadores de la cinematografía nacional. En el primer caso, el comentario de Onésimo no hace más que reiterar, o criticar, la convicción del público venezolano de que las películas hechas en el país en los años 70 y 80 únicamente tratan sobre prostitutas, delincuentes y guerrilleros.

Por su parte, el discurso de Carmín apunta hacia una dirección más o menos parecida. Desde los años setenta, cierta clase de espectadores y hasta algunos críticos han acusado al cine venezolano de mostrar únicamente lo feo del país. Un discurso que, además, es frecuentemente utilizado por las instituciones del Estado y por algunos medios privados. De hecho, hasta la siempre incipiente industria turística y su ministerio alardean de “nuestras bellezas naturales” como lo hace Carmín, olvidando la carencia de una infraestructura mínima que realmente las haga “bellas”. Y es en este sentido que las palabras de Carmín se vuelven discurso. Un discurso que habla del país; de la percepción del venezolano sobre sí mismo, su naturaleza y su cultura; del cine nacional y hasta de la propia obra cinematográfica de Román Chalbaud, incluida *Pandemónium*.

Todo esto remite a otro elemento importante, que es el modo como se presentan las funciones del lenguaje. Por tratarse de un filme que intenta hablar sobre una sociedad y un país determinados, se presenta un claro predominio de la función referencial. Una característica propia, nuevamente, de lo normalizado por el MRI. Pero fragmentos como los arriba descritos permiten percibir la presencia de un emisor y su reflexión sobre su propio discurso y la forma dada a éste, con lo cual las funciones emotiva, poética y metalingüística se manifiestan en diversos momentos matizando la transparencia que parece dominar el filme.

Los otros aspectos que permiten definir la distancia y los niveles de transparencia y opacidad también están relacionados con las propuestas estilísticas de la forma fílmica y con el llamado pacto comunicacional. Las primeras serán tratadas en detalle en 3.3. En cuanto al pacto comunicacional, puede afirmarse que para el momento en que el filme fue exhibido da la impresión de que éste no cumplió con algunas de las expectativas del público. Su corta permanencia en las salas comerciales frente a los más o menos notables éxitos de taquilla de las películas anteriores de Chalbaud, hace presumir que la ruptura del cineasta con el estilo costumbrista que solía predominar en sus trabajos así como la dificultad de ubicar la historia dentro de parámetros cercanos a los de algún género narrativo popular, parecen haber alejado a los espectadores de las salas. De hecho, un término tan amplio como el de cine de autor tampoco parece adaptarse a las propuestas del filme y parece haber desconcertado a los especialistas hasta el punto de que supuestamente un miembro del jurado del Festival de San Sebastián comentara, luego de una proyección del filme, que ésta parecía ser la primera película de un cineasta sin talento. Por tanto, la impresión que queda es que la concreción de un pacto comunicacional para visionar *Pandemónium* no fue mayoritariamente exitosa, con lo cual, en este sentido, la tendencia del filme sería hacia la opacidad.

En cuanto al análisis de la construcción del espacio, en el caso de *Pandemónium* se ha hecho bastante énfasis sobre el hecho de que el entorno es fundamental para reconocer las características de los personajes, sus relaciones y, en algunos casos, sus conflictos. Por ello, desde el principio de la película, las descripciones espaciales dominan en buena parte de la historia.

Luego de los créditos sobre producción y financiación, las primeras imágenes de la película describen la ciudad, el barrio donde viven los protagonistas, hasta llegar finalmente al edificio abandonado en cuyo sótano ellos habitan. Así, lo primero que se observa es una panorámica de Caracas donde se percibe, en la parte inferior del encuadre, un grupo de pequeñas y antiguas casas desvencijadas y una gran avenida que atraviesa por la zona; la parte superior está dominada por modernas edificaciones y rascacielos y más atrás, dominando una tercera parte del encuadre, el cerro El Ávila, paisaje emblemático para los caraqueños (Fig. 10). Es importante destacar que, aunque por la avenida circula cualquier variedad de vehículos, el único ruido que se escucha es el de las sirenas de las ambulancias y las patrullas policiales. En seguida, la cámara inicia un movimiento hacia la derecha mostrando toda la ciudad hasta que comienzan a ocupar el primer plano de la imagen los objetos chatarra que, luego, el espectador identificará como artefactos de Adonai para emitir sus mensajes radiales. Tras ellos, se observan los “cerros” con sus “ranchos”, el gran cinturón de marginalidad que rodea a Caracas por tres de sus costados (Fig. 11). Una imagen que, además, al repetirse en varias ocasiones a lo largo del filme, no sólo pasa a ser una dominante estilística importante sino que se convierte, a través de esa reiteración, en un mecanismo de resemantización que termina funcionando como representación de la marginalidad, la decadencia y el caos de ese entorno.

Se presenta luego una disolvencia a un primer plano de uno de estos artefactos y la cámara continúa el paneo siguiendo un cable que sale de uno de estos objetos y va bajando desde la azotea por toda la fachada del edificio en ruinas hasta llegar al sótano y, finalmente, al micrófono desde donde Adonai perifonea en su cama. Como lo que ocupa el primer plano de la imagen es el cable, que además funciona como guía para el movimiento de la cámara, el ambiente del sótano se mantiene fuera de foco, pero aún así puede apreciarse la eterna penumbra del lugar, su aspecto descuidado y las enormes filtraciones por las que el agua cae en cascadas e invade todo el espacio. Más adelante, los residuos que evocan una época próspera, maquinaria y avisos para obreros, parecen recrear una especie de presente postindustrial.

Con todo esto se comprueba que la descripción del entorno es realmente relevante dentro de la historia y queda establecido que el filme no

oculta su referente geográfico: Caracas: “la capital del infierno”. Así lo anuncia el propio título del filme que aparece, como una especie de pegote, sobre la panorámica de la ciudad. Por demás, es una interesante elección para calificar a Caracas, pues los cronistas y poetas de finales del siglo XIX y principios del XX se referían a la capital venezolana como “la sucursal del cielo” o “la ciudad de la eterna primavera”.

A partir de aquí, la descripción y constante mostración de ese mundo interior casi completamente aislado que es el sótano no se detiene. Pese a que el espectador logra tener pronto una clara conciencia de la estructura y funcionamiento de ese espacio, el uso de los planos generales y de una amplia profundidad de campo en las escenas es casi constante a lo largo de todo el filme, con lo cual queda demostrada la importancia de ese entorno para la comprensión de la historia o, cuando menos, de los caracteres de los personajes.

Con esto, ya se puede construir un espacio fílmico como tal. La historia, entonces, se desarrolla en Caracas, básicamente en el sótano y en la azotea de un edificio en ruinas, por cierto inexistente en Caracas, ubicado en la cima de un cerro que sirve de base para uno de los tantos barrios marginales de la ciudad. Entre los espacios secundarios se encuentran algunas calles y escalinatas del barrio, la cárcel que contiene la celda donde está instalado Radamés y la mansión del General. Nótese entonces que, pese a la importancia del entorno, éste se encuentra ilustrado por muy pocas locaciones. En todo caso, lo que determina la importancia de éste son los constantes planos generales del sótano; las descripciones, menos numerosas pero también en plano general, del barrio y dos contrastes importantes: el que se presenta entre la cómoda celda de Radamés frente al hacinamiento y la violencia que padece el resto de los presidiarios y la diferencia que representa la mansión del General, único espacio realmente amplio, aseado, iluminado y ordenado que se presenta en toda la historia. Único espacio además, donde la composición del encuadre juega con la simetría bien gracias a la ubicación de los personajes, bien a través de los objetos que decoran la escenografía. Por último, puede acotarse como caso curioso el hecho de que en la única secuencia donde los personajes transitan por la ciudad propiamente dicha, en particular las escenas

24 y 26, éstos son captados en planos medios, de manera que el entorno termina siendo bastante difuso.

En cuanto a la presencia de otras continuidades y discontinuidades, habría que acotar que las discontinuidades entre las escenas se dan precisamente por cambios notables de espacio, en particular por cortes. No es el caso de las disolvencias, que se presentan en el mismo espacio y producen un efecto de resumen en los recorridos de los personajes entre un punto y otro de un mismo lugar, salvo en aquellos casos cuando Adonai está perifoneando y la cámara, a través del uso de las disolvencias, muestra aspectos del edificio abandonado y el barrio. Sin embargo, por el conocimiento que el espectador tiene de este entorno y el modo como se ha venido construyendo éste desde el inicio del filme, todo esto representa un espacio único y global (Cfr. Gaudreault y Jost, 1995).

En general, puede afirmarse que la apariencia de continuidad espacial en *Pandemónium* se produce por el raccord de los objetos, la continuidad de las miradas, movimientos y posiciones de los personajes y, sobre todo, por semejanza y contigüidad, mientras que las discontinuidades se presentan por el reconocimiento de los espacios nuevos o por la retrospectión. De esta manera, el sótano y todo el edificio se construye como un espacio continuo; la entrada al sótano y el barrio más como espacios próximos y contiguos, y como espacios distantes pero también continuos, la prisión y la celda de Radamés o la casa del General. Las pocas calles de la ciudad, sin embargo, se presentan de manera mucho más fragmentada aunque, pese a ello, puede asegurarse que el espacio total de la historia es la ciudad de Caracas propiamente dicha.

Por su parte, el uso del campo y del fuera de campo siguen la norma institucional. En general, cuando existe un fuera de campo imaginario más o menos significativo para la historia, éste se vuelve concreto bien sea a través del uso del plano/contraplano o de cualquier tipo de movimiento de cámara bien sea justificado o arbitrario. De hecho, no puede decirse que exista un fuera de campo imaginario que se mantenga como tal a lo largo del filme y que sea significativo. En este sentido, solo se presentan dos referencias a un fuera de campo imaginario importante. La sorpresa de la ubicación de la supuesta oficina de Radamés en un cárcel, que se vislumbra solo cuando el banquero abandona

el lugar, y en la escena 44, cuando se escucha el ruido de los saqueadores llegando al barrio. Ruidos que remiten, no tanto a un espacio desconocido por el espectador, en este caso el entorno exterior del sótano, sino a un acontecimiento que se desarrolla en ese espacio.

Sin embargo, merece la pena destacarse el uso de los bordes inferior y superior del cuadro así como de los picados y contrapicados o el espacio detrás de la cámara. El uso de los ejes verticales resulta importante, sobre todo, en las escenas donde La Perra se desplaza en el montacargas del sótano a la azotea y viceversa, pues son esos recursos los que permiten considerar todo esto como espacios próximos y contiguos y, por tanto, continuos. Por su parte, el espacio detrás de la cámara se vuelve significativo en la última escena, cuando durante varias tomas Adonai mira directamente a cámara no interpelando al espectador, sino conectándolo con lo que el personaje ve y creando la sensación, ya comentada con anterioridad, de que la llegada de la poblada al cerro es mostrada a través de una ocularización interna secundaria, con una muy artificiosa cámara subjetiva. Este uso, además, subraya y reitera la importancia que reviste para el discurso del filme y para la transformación de los personajes la llegada de los saqueadores al barrio.

Ahora bien, pese a estas excepciones, el cuerpo de los actores como referencia y centro de la atención de la mirada y la búsqueda de elementos compositivos que alejen la atención del espectador de los bordes del encuadre para colocarlo en un lugar ideal de inteligibilidad, terminan produciendo el efecto diegético perseguido por el cine más institucionalizado.

Un último asunto a tratar en esta parte es el relacionado con la causalidad dentro del filme y el modo como se van concatenando las acciones de los personajes. En principio, *Pandemónium* muestra la historia de esa particular familia donde Carmín y La Perra acometen la mayor parte de las acciones. Luego de mostrar lo que supuestamente sería la cotidianidad matutina en el sótano donde habitan, incluido el primer encuentro entre La Perra, Hermes y Onésimo, ocurren dos acontecimientos importantes durante la segunda secuencia del filme.

En primer lugar, se establece de manera definitiva la relación entre los tres personajes a través de un verdadero encuentro sexual luego de que La Perra masturba a Onésimo para curarlo del asma. Mientras tanto, Carmín visita

a Radamés, quien prácticamente le ordena que entregue a La Perra al general para pagarle un favor. De esta manera, se establecen las dos líneas narrativas principales dentro de la película: la relación entre los tres jóvenes y la búsqueda constante de dinero fácil por parte de Carmín.

El hecho de que Carmín cumpla los deseos de Radamés, a lo cual se le dedica toda una secuencia entre las escenas 15 a 18, produce dos consecuencias importantes. Por un lado, se estrechan aún más los vínculos entre La Perra, Onésimo y Hermes y, por otro, se despierta en La Perra el deseo de venganza, aunque éste no es expresado por el personaje sino mucho más adelante, en la escena 38.

Luego de esto, se produce una segunda visita de Carmín a Radamés en la que éste le entrega el maletín repleto de dólares. A partir de ese momento, el maletín se convierte en un accesorio fundamental para el desenlace de la historia. Mientras Carmín da rienda suelta a sus sueños de grandeza y no para de contar su fortuna, La Perra encuentra el modo de saldar las humillaciones: robarle el botín. En este sentido, el hecho de que La Perra no tenga mayores aspiraciones que la de conocer a La Sirenita demuestra que la motivación del personaje para el robo no es el afán de lucro, sino la venganza.

La importancia del personaje de Radamés en el desarrollo de los acontecimientos, pese a que éste reside en una celda aislada y no tiene contacto directo con el exterior, también debe destacarse. Esto se demuestra por el hecho de que Carmín realiza dos visitas a la cárcel por petición de su hijo y cada una de ellas, la entrega de La Perra al General y la entrega del maletín, son causas importantes para el desarrollo de las acciones y, en el segundo caso, para que se produzca el desenlace dramático de la historia.

Con el robo del maletín por parte de Hermes y Onésimo, más la traición de Evelio que consigue quedarse definitivamente con el botín, se produce la muerte de los dos amantes de La Perra y enseguida la muerte de Carmín por orden de Radamés. Con estos sucesos, la historia se da por concluida, por lo que la última secuencia (escenas 43 a 45) funciona sobre todo como un epílogo.

A manera de un *Deus ex Machina*, pues en ningún momento se hace mención a la probabilidad de que suceda un acontecimiento como los saqueos del Caracazo ni parece ser un elemento importante para la coherencia interna

de la propia historia, la llegada de los saqueadores produce las transformaciones más importantes de los personajes. Así, por primera vez Adonai toma una decisión: ver, establecer contacto real con su entorno, y lo que observa es la llegada de la poblada sin los rasgos de violencia civil y policial que se produjeron en el hecho real, sino con un espíritu festivo. Por su parte, Evelio le proporciona a La Perra la posibilidad de cumplir su sueño, pero ésta renuncia a él y decide volver con Adonai en un acto que, más allá de los eventuales encuentros sexuales, es una demostración de solidaridad y ternura.

Toda esta descripción permite, entonces, entender el modo como se encadenan y relacionan los acontecimientos en la historia. Ahora bien, las acciones de los personajes también presentan niveles o rasgos de causalidad, ya sea entre una escena y otra o dentro de una misma escena o unidad. De este modo, la relación de las acciones de los personajes que se establece mayoritariamente entre las escenas es la consecutiva, lo que demuestra una clara concordancia entre la aparición de las escenas y el orden cronológico en que son presentados los acontecimientos. Luego de ésta, domina la relación consecuencial, con lo cual se determina la importancia de la relación causa/efecto, la exposición de justificaciones más o menos coherentes dentro de la historia, logrando así el efecto de credibilidad y la necesaria lógica para la comprensión de las acciones acometidas por los personajes. En particular por La Perra y Carmín.

Como una ilustración de esto, puede acotarse que prácticamente entre todas las escenas domina lo consecuencial y cuando esta relación se hace difusa es simplemente porque se está abriendo alguna situación nueva dentro de la historia. Es el caso, por ejemplo, de las escenas 7 y 9. En la primera, se muestra a La Perra jugando béisbol durante la mañana del primer día en que transcurre la trama. Allí se encontrará con Onésimo y Hermes y, por primera vez de manera voluntaria, accede a acompañarlos a la azotea del edificio donde se consumará su relación a través del acto sexual. En el caso de la escena 9, la llegada repentina de una patrulla de policía al edificio no sólo abre el inicio de la primera visita de Carmín a Radamés, sino que funciona como presentación de un nuevo personaje: Evelio.

Se presentan otros casos de relaciones consecuenciales. Por ejemplo en la escena 7, que es la primera vez en que esta se presenta de manera

contundente. Esto resulta coherente con la manera como se ha venido articulando la historia, pues las primeras cinco escenas están dedicadas a la cotidianidad de la familia en el sótano y ésta se rompe (o se romperá) precisamente con la decisión de La Perra, en la escena 6, de acompañar a Hermes y Onésimo a la azotea.

A partir de allí, cuando la relación consecucional no se presenta entre las escenas suele ser porque el narrador inserta en la historia unidades que funcionan más como expansiones que como unidades núcleo propiamente dichas. Se trata de situaciones que no tienen una causa notable ni tampoco producen consecuencias importantes para el desarrollo de la historia. Es el caso de las escenas que forman parte de la secuencia del paseo por la ciudad que realizan Onésimo, Hermes y La Perra, que puede estudiarse de manera aislada por el mismo hecho de que no viene precedida por causas realmente destacables ni ocasionará consecuencias en la historia. Se trata de una expansión utilizada para mostrar el afianzamiento de la relación entre los personajes, producir indicios e informaciones sobre éstos y crear la sensación de cronología, que es una función propia de las catálisis.

Como claras excepciones a estas reglas se deben destacar dos fragmentos del filme. Uno es la escena 30, el allanamiento del sótano por parte de los dos policías torpísimos. En principio, se trata de una escena que en el nivel narrativo tiene un sentido meramente humorístico pero que funciona como discurso en el nivel de las proposiciones conceptuales. De hecho, los dos policías están representados por dos comediantes muy populares para el momento de la producción de la película gracias a un programa de humor familiar y veladamente picante transmitido por un canal nacional. Por otra parte, la llegada de estos personajes trata de justificarse en la misma escena, pero su aparición no se anuncia en ningún momento y tampoco traerá ningún tipo de consecuencias al resto de los personajes. En todo caso, lo que podría destacarse es que ésta es una de las únicas dos escenas en las que Atanasia se relaciona con el resto de los personajes y determina el desenlace de la situación.

La otra excepción es el epílogo del filme. Como ya se comentó, éste aparece como un *deus ex machina* y por ello la llegada de los saqueadores, si bien anuncia un nuevo día y hasta un amanecer con nuevas esperanzas, no tiene

justificación anterior alguna. Aunque mucho más elaborada que la escena 30, esta breve secuencia es el momento del discurso contundente y definitivo dentro del filme, desde el momento en que las acciones de la poblada no son violentas ni trágicas sino festivas, con lo que todo esto parece convertirse en el verdadero manifiesto, en una toma de posición radical del cineasta sobre los acontecimientos del 27 de febrero.

Luego de esto, son las relaciones volitivas las que predominan en el filme aún cuando su número de apariciones es mucho menor que el de las anteriores. Pese a ello, esta apreciación resulta significativa pues demuestra que muchas de las acciones acometidas por los personajes tienen que ver con su voluntad, con toma de decisiones personales que, por regla general, benefician o perjudican al mismo individuo o grupo de individuos que participan en la historia. Es el caso, claro está, del personaje de Carmín y del grupo que conforman La Perra, Hermes y Onésimo.

Este tipo de relación puede apreciarse en diversos momentos del filme. Es clara, por ejemplo, en las visitas de Carmín a Radamés, pues si bien aquella acude a la prisión por petición de éste, lo hace siempre de manera voluntaria y consciente de que por ello conseguirá algún tipo de beneficio económico o material. Lo mismo ocurre con el personaje de La Perra. Salvo en las escenas 20 y 21, cuando la relación de sus acciones es fundamentalmente reactiva al descubrir su verdadero origen, el resto de las acciones de La Perra son origen o consecuencia de actos acometidos por su propia voluntad.

Para considerar el modo como las acciones de los personajes se van concatenando de manera durativa, se debe empezar por considerar la integración de las escenas en secuencias, pues éstas se configuran a través del criterio de unidad de acción. En el caso de *Pandemónium*, las secuencias están formadas por un número bastante reducido de escenas. De hecho, la secuencia con mayor número de escenas es la del paseo de La Perra, Hermes y Onésimo y, sin embargo, las unidades que la conforman son muy breves. Con lo cual, también las acciones propiamente dichas no suelen abarcar mucho tiempo fílmico y sus consecuencias suelen ser inmediatas. Es por esta razón que la estructura del filme se percibe como muy fragmentada, aunque a todos los acontecimientos les suele corresponder una causa y un efecto.

Lo que se quiere decir es que el carácter durativo de muchas de las acciones está presente en la mayoría de las secuencias pues, por ejemplo, un acto acometido de manera voluntaria por uno de los personajes por lo general abre o cierra una sucesión de acciones menores. Esto ocurre a menudo en el filme. Por ejemplo, en las dos oportunidades en que se ve a Carmín preparándose para salir se está anunciando una visita a Radamés que siempre culmina con la salida de Carmín de la cárcel. A su vez, cada visita abre también una acción. La primera, la venta de La Perra; la segunda, la entrega del maletín con todas las acciones que llevarán al desenlace. Con la muerte de Atanasia se da inicio a una serie de rituales y reacciones de los personajes que configuran una secuencia propiamente dicha. Secuencia que, además, se presenta como una clara expansión dentro de la historia.

Pero el caso más claro de una concatenación durativa de las acciones se da a partir de la escena 28, con la entrega del maletín por parte de Radamés a Carmín. Este acontecimiento crea una serie de consecuencias que se van presentando de manera consecutiva hasta el desenlace de la historia, con la muerte de Hermes, Onésimo y Carmín, y las reacciones de Adonai y La Perra en la escena 43. Por último, las acciones y situaciones del epílogo (escenas 44 y 45) se estructuran bajo este mismo tipo de relación. La llegada de los saqueadores anuncia una situación nueva que genera el deseo de Adonai por querer ver y justifica la decisión última de La Perra, su transformación definitiva, así como el final del filme y de la historia. En todos los casos, entonces, las acciones se presentan con un principio y un fin y los personajes las van acometiendo de manera consecutiva tal como lo impone el orden cronológico del relato.

En cuanto a la relación equipolente, ésta sólo se presenta en las escenas del primer encuentro entre La Perra y los dos jóvenes mientras Carmín trata de calmar a Adonai y, luego del juego de béisbol, cuando La Perra corre tras Hermes y Onésimo hasta llegar a la azotea del edificio. Esta ausencia demuestra otra característica de la forma narrativa seleccionada para el filme pues en ningún momento se presentan acciones paralelas, un recurso usado generalmente para crear suspenso, ni se establecen comparaciones entre personajes, con lo cual se evita la emisión de juicios sobre éstos, ni tampoco entre ideas y conceptos a la manera del montaje intelectual, por ejemplo.

La otra forma en que se manifiestan estas relaciones es en el interior de las escenas. Por ello, cuando éstas son consideradas como unidades más o menos autónomas, las relaciones consecutivas tienden a desaparecer salvo en aquellos casos, muy aislados en el filme, donde un personaje reacciona ante algún acontecimiento y de inmediato acciona. Esto ocurre, por ejemplo, con el descubrimiento del robo del maletín que lleva a la huida de Hermes y Onésimo, al encuentro con Evelio y enseguida a la muerte de los dos personajes. Todo en una misma unidad espaciotemporal.

Desde esta perspectiva, y dejando de lado las relaciones consecutivas y consecuenciales propias de muchos relatos, dominan las relaciones reactivas y volitivas, lo cual también está en clara concordancia con lo que se ha venido expresando hasta ahora e ilustra algunas de las características de los personajes y sus acciones. Por lo general, éstos reaccionan ante cierto acontecimiento y toman decisiones que los llevan a actuar según su voluntad, desencadenando así nuevas acciones y situaciones, consecuencia unas de otras. Por otra parte, esta apreciación demuestra que entre las grandes acciones que marcan el inicio o el final de una secuencia, los personajes tratan de ejercer su voluntad y acometen acciones menores de manera constante.

Con esta clasificación y caracterización, se deja en claro la construcción fragmentada de la historia a través de breves secuencias de acciones, que si bien se presentan de manera consecutiva, tienen un significado autónomo. Por otra parte, hay una clara concordancia entre el modo como se concatenan las acciones entre las escenas que configuran esas secuencias y las relaciones entre las pequeñas acciones en el interior de esas escenas. Así, se garantiza la coherencia en la construcción de los personajes, la lógica de sus actos y la inteligibilidad de la historia.

3.3.2.-Pandemónium conceptual

Como pudo apreciarse en el punto anterior, al hablar de personajes, conflictos o situaciones en el cine de ficción se vuelve casi forzoso hacer referencia a lo que todo esto representa en un nivel más abstracto, al modo

como la historia va generando valores, ideas y conceptos y, en casos como el de *Pandemónium*, obligando al espectador a establecer relaciones entre la carrera del realizador, su obra y el contexto en el cual ésta es producida y recibida. Por ello, toca ahora revisar y profundizar en esas primeras percepciones de manera más sistemática y exhaustiva.

Para alcanzar este objetivo, el reconocimiento de las isotopías presentes en el filme resulta fundamental y, en este sentido, puede observarse que en *Pandemónium* éstas se pueden establecer como propuestas autónomas, pero a la vez pueden ir relacionándose para formar grupos que luego permitirán enunciar algunos de los temas principales y secundarios presentes en el filme (Ver Anexo 3).

En este sentido, la primera isotopía que se presenta en el filme tiene que ver con la ciudad y principalmente con *la ciudad caótica como representación del caos social*¹⁵, donde las diferencias sociales están marcadas y delimitadas por claras diferencias arquitectónicas. Se unen, parece que se mezclarán, pero los estilos y la data de las construcciones separan y caracterizan cada capa social. Esta apreciación se sustenta en esa imagen ya descrita de la panorámica de Caracas con la que se inicia el filme. Esta isotopía no vuelve a presentarse como tal dentro del filme salvo por una toma en la escena 34, donde se observa un plano general del edificio que habita Adonai con su familia, ubicado en la punta de un cerro de un modo imposible, casi surrealista y sin existencia histórica alguna en la ciudad de Caracas¹⁶ (Fig. 16). Al mismo tiempo, el caos se reconoce en la banda de sonido pues, como también se acotó anteriormente, sobre la ya descrita panorámica del inicio del filme, lo único que se escucha son las sirenas de las patrullas de policía o de ambulancias con lo cual queda reflejado, a su vez, el estado de eterna emergencia de la ciudad.

15 Al mencionar las isotopías a lo largo de este punto se utilizarán cursivas de manera que pueda reconocerse su enunciado con mayor facilidad.

16 La edificación propiamente dicha existe y durante muchos años estuvo abandonada luego de haber sido la sede en la capital del Instituto Venezolano de los Seguros Sociales. En el filme, se cambia su ubicación a través de efectos digitales.



Fig. 16: La representación del caos urbano

Esta percepción se encuentra subrayada por otra isotopía, que aparece por primera vez en la escena 7, relacionada con *la cotidianidad y la situación de los barrios marginales caraqueños*. Así, cada vez que los personajes salen del sótano, y en particular cuando se trata de La Perra, la imagen muestra la arquitectura común a esas zonas. Construcciones populares, casi montadas unas sobre otras en una clara muestra del hacinamiento espacial y familiar que allí domina.

Por otra parte, en las tres ocasiones en que esto es mostrado se observa una notable cantidad de niños y adolescentes jugando o deambulando por las calles. Imagen que se convierte en un indicio de la situación de la infancia y la juventud en esas zonas, donde la escolarización es cada vez menor y la carencia de otras actividades relacionadas con el ocio o la producción de algún bien han terminado en ser una de las causas primordiales de la crisis social venezolana. Los mismos personajes principales, es decir, La Perra, Onésimo y Hermes son producto de esa circunstancia. Otro reflejo de esa situación de marginalidad se presenta en la escena 14, donde los vecinos del barrio celebran con algarabía la llegada del agua, con lo cual la escena se convierte en un comentario sobre la carencia de servicios públicos (agua, gas, teléfono y luz) en ese segmento de la población. De nuevo, la ciudad caótica y desornada como emblema del desajuste social.

También desde el comienzo del filme, en la misma escena 1 y gracias a la voz en off de Adonai, comienza a presentarse un grupo de isotopías que pueden reconocerse como una línea temática relacionada con *la crisis*

económica, política y social venezolana. Esto queda ilustrado por los primeros comentarios radiales de Adonai, por el hecho de que Hermes y Onésimo sólo sepan robar para vivir (escena 9) y en las quejas constantes de Radamés por la inestabilidad de sus cuentas e inversiones, así como por sus turbias relaciones con ministros y otros representantes de las altas esferas de poder.

Pero estos comentarios sobre la crisis se hacen más detallados y particulares según va transcurriendo la historia y, en general, tienen que ver con la descomposición o con el papel social las instituciones. Así, se considera en dos oportunidades la función social de la iglesia católica y sus relaciones con el poder político. De nuevo en la escena 1, Adonai anuncia que la iglesia exige más respeto a los Derechos Humanos. En este sentido, en Venezuela ha sido más o menos tradicional que la iglesia haya intervenido o haya tratado de garantizar la integridad de esos derechos en el país. Lo que ha determinado la forma en que se ha relacionado la institución con el poder político. Es decir, a través de denuncias cada vez menos veladas y claras tensiones, pero también con los respectivos pactos de caballeros. Esto último es lo que se da a entender en la escena 22, cuando La Perra llega con Hermes y Onésimo a una iglesia abandonada, y éste le explica que de allí sacaron al cura por “subversivo” y la gente se “arrechó” y saqueó la iglesia. Pero, pese a estos comentarios, la iglesia sale menos afectada dentro del panorama de corrupción y decadencia institucional que presenta el filme en comparación con otras instituciones públicas o sociales.

Así, se presenta *la corrupción de las instituciones* en general, y en particular de la policial, el poder económico y las instancias judiciales en tres escenas (12, 31 y 32), bien sea a través del entorno y las visitas que recibe Radamés (escena 12) o por medio del personaje de Evelio (escenas 31 y 32), que representa la corrupción de la institución policial y, por su relación con Radamés, la corrupción de los poderes judicial y legislativo.

Sin embargo, a medida que transcurre la historia, se van particularizando y matizando las formas de degradación de las diversas instituciones. Así se presenta *la corrupción, el abuso y la violencia policial* nada menos que en seis escenas. Éstas van desde la simple presencia y actuación de Evelio, que llega al barrio armado y disparando para abrirse paso entre los transeúntes (escena 11), bien sacando su pistola para amedrentar a

Hermes y Evelio que están desarmados (escena 32) o simplemente traicionando a Radamés y haciéndose del codiciado botín en el desenlace de la historia (escena 40). A esto se deben agregar dos momentos de imágenes contundentes, como es la salvaje intervención de los cuerpos policiales en el motín carcelario (escenas 28 y 29).

En este punto, merece una mención particular la escena 30, cuando los dos policías intentan detener a Adonai por subversivo. Por sus características, se trata de una unidad absolutamente aislada dentro del filme. Por una parte, está el elemento cómico que, como se dijo anteriormente, es único en toda la película. Por otro lado, se trata de una clara expansión que poco agrega a la historia propiamente dicha. Por lo que su inclusión respondería fundamentalmente al discurso y, sobre todo, al discurso sobre la incompetencia de la(s) institución(es).

La corrupción militar se presenta a través de la figura del General que recibe como regalo a La Perra. Es cierto que este asunto ocupa muy poco espacio fílmico, pero a la vez se le dedica toda una secuencia (escenas 17 a 20) con una larga escena que es precisamente la entrega de La Perra al General por parte de Carmín. Además, la acción de aceptar a una jovencita aparentemente virgen como regalo y pagar por la atención de habérsela hecho llegar a casa, le da suficiente contundencia al asunto.

Los valores y convenciones de la institución familiar también son puestos en tela de juicio. Ya el hecho de que sea Carmín con todos sus atributos negativos quien se instaure como madre en la historia y, por tanto, forjadora de una familia, ilustran esta situación. Pero también se presentan otros matices de este asunto. Radamés se relaciona con Adonai regalándole zapatos sabiendo que no tiene pies, Carmín se burla de Adonai cuando éste le reclama su preferencia por el hijo ladrón o, simplemente, no disimula a la hora de expresar los beneficios que puede obtener de cada uno de sus hijos según el gobierno y el sistema que imperen en el país. Y por último está un discurso sintomático de los personajes sobre las relaciones familiares.

Aquí puede enumerarse, por citar dos casos, el modo afectado con que Carmín llama “mi hijo querido” a Radamés cada vez que obtiene una ganancia por visitarlo o cuando La Perra se refiere a su “familia” como si ésta representara los valores más convencionales de la sociedad. Habría que acotar

también las terribles razones que esgrime Adonai para amar a su madre en la escena 39.

En esta enumeración también se destaca *la presencia de la corrupción en las altas esferas*. Radamés no es un delincuente común como los serían Hermes y Onésimo con sus pillerías. Radamés trata con las alturas del poder: ministros, banqueros y generales, y las cantidades de dinero que mueve con sus negocios o con sus acciones en la bolsa así lo demuestran a la vez que lo diferencian de la situación marginal que ocupan los otros dos hampones.

Luego se presenta el asunto de *la delincuencia juvenil ligada al abandono de la infancia*, que es una de las causas de la *pérdida o inversión de valores* que intenta representar el filme. Ilustración de lo primero es el hecho de que Hermes y Onésimo sean hijos de delincuentes que murieron durante la infancia de los personajes y que ahora vivan de vender aluminio robado, realizar pequeños chanchullos y falsificar tarjetas de crédito.

La carencia de los valores sociales se da, por ejemplo, a través del modo violento como los dos jóvenes inician su relación con La Perra (con las mujeres, podría decirse), la poca importancia que le da Hermes a haber matado a una que otra persona (escena 23) o en el mismo hecho de aceptar sin resquemor alguno robar el maletín a Carmín. Esta carencia o confusión de valores también la representa La Perra al menos en dos ocasiones. Luego de conocer su verdadero origen, cuando su tristeza se produce no tanto por ser una niña abandonada al nacer sino por el uso del banco y negro en la única fotografía que le han tomado en su vida o cada vez que afirma, como único objetivo concreto, su deseo de viajar a Disneylandia a conocer a La Sirenita.

Al estudiar el personaje de Carmín, se comentó su ambigüedad. Una ambigüedad que se ilustra con su apariencia física, pero también con muchos de sus comentarios que terminan revelándola como un personaje que maneja una doble moral. También se destacó allí que de esa doble moral suele hablarse en el país como uno de los atributos negativos de los venezolanos. Precisamente, esa característica física y psicológica de Carmín termina convirtiéndose en una importante cita de *los tópicos de la doble moral en Venezuela*.

Carmín es una aprovechadora, pero se horroriza de que Adonai use “un servicio público” para su beneficio personal; llama inmoral al mayordomo

del general luego de que ella ha vendido a La Perra; si fuera por ella ahorcaría a todos los presidiarios amotinados, pero se escandaliza cuando Radamés les desea la muerte y, sobre todo, reclama a Adonai porque sólo se fija en los aspectos negativos de Venezuela cuando en el país existen tantas cosas positivas. Es este discurso de Carmín el más ilustrativo acerca de esa doble moral, pues refleja una actitud que no pertenece de manera exclusiva al ciudadano de a pie, sino a múltiples instituciones oficiales y medios privados. Se trata de una actitud que determina, también, una percepción general del cine venezolano. Así, frente a películas como *Pandemónium*, se insiste en destacar nuestras bellezas naturales como un valor nacional olvidándose, u omitiendo simplemente, que los valores culturales y morales del venezolano cada vez se deterioran más y que, oficialmente, hay muy pocos valores construidos que resaltar. Por otra parte, *la adulación al poder* se presenta cada vez que Carmín, brusca y grosera con los miembros de la familia, trata con suma corrección y con títulos como Señor Ministro o Mi General a quienes sabe se encuentran en una posición superior a la de ella.

Otra muestra de toda esta crisis económica, política y social se da por el modo como cobra importancia para los personajes *el valor los bienes materiales y su intercambio* y la forma como estos se colocan por encima de cualquier principio moral o espiritual. Entre ellos “todo tiene un precio” y, en especial, los favores. No importa de qué se trate, Carmín le cobra a Radamés por cada favor que le pide y éste está dispuesto a pagarlos y, cuando Carmín le hace el favor al General al ofrecerle a La Perra, el oficial tampoco duda en desembolsar dinero para agradecerle las atenciones.

De ahí se desprende otro punto que es *la relación entre los bienes materiales y la alienación* en el sentido marxista del término. Los personajes no sólo consideran que todo tiene un precio, sino que le dan una gran importancia a cualquier tipo de bien material. Desde los inservibles zapatos de Adonai hasta el móvil, que Carmín considera un objeto íntimo. Por supuesto, la gran representación de esto son los dólares que contiene el maletín y el trato casi amoroso que les da Carmín, quien denigra de los próceres venezolanos a favor de los estadounidenses, algo inconcebible en la cultura patriota venezolana, para finalmente traicionar a su hijo predilecto por dinero. Esto, unido a lo que el personaje pretende adquirir con su fortuna, incluido el

prestigio de un título nobiliario, sustentan todo lo relacionado con el valor de los bienes materiales hasta aquí expuesto, unido a la alienación y a la seguridad de que todo tiene un precio.

A partir de estas apreciaciones se puede reconocer, entonces, la presencia de *los intereses particulares por encima de los colectivos*. De nuevo, la representación de esto viene dada por Carmín, expresándolo claramente en escenas como la 27, cuando afirma que gracias a la actitud de cada uno de sus hijos su situación no cambiará, bien sea estando en este país corrupto o en un país ideal, revolucionario y diferente.

Ya como colofón de las maneras en que esa crisis social y económica se va manifestando a lo largo del filme habría que considerar *las relaciones entre la crisis moral y la ausencia de valores*. Por supuesto, Carmín y Radamés son los personajes que representan de manera constante este postulado, pero al no presentarse como excepciones se convierten en la norma de una sociedad. Este asunto, además, se presenta al menos en nueve escenas, ya sea a través del desprecio manifestado por Carmín cada vez que Adonai trata de hacerle tomar conciencia de lo inadecuado de sus actos (escena 16 y 20), en la misma secuencia de la venta de La Perra y la satisfacción mostrada por el General, o por la importancia dada por Carmín a su mal habida fortuna. Por otra parte, este asunto también queda ilustrado a través de la *impunidad y naturalización de los actos ilícitos* que tan bien representa Carmín y que Adonai destaca cuando se refiere a éstos delante de su madre en las escenas 20 y 39, por ejemplo.

Aparte de la crisis social, económica y política, el otro asunto sobre el que se trata abundantemente es la sexualidad. Ésta puede presentarse como pares oposicionales, sexualidad femenina/sexualidad masculina o de manera independiente mostrando ciertas conductas y convenciones de unas y otros, bien sea en una misma escena o en un grupo de ellas.

En este sentido, en la escena 2 y luego en la 19 se nota una velada reflexión sobre *la representación (cinematográfica) de la mujer como objeto de la mirada*. A través de la puesta en escena y su registro, el filme parece ser complaciente con la exposición del cuerpo desnudo de La Perra. Sin embargo, ese placer se vuelve culpable y hasta desagradable gracias a un recurso escénico, la toalla con la imagen de La Sirenita en la escena 2, o de un

movimiento de cámara, en la escena 19, cuando se descubre que la visión del espectador frente al cuerpo semidesnudo de la joven niña/novia está mediatizada por la mirada babosa del general (Fig.17).



Fig. 17: ¿El cuerpo de La Perra se ofrece al espectador o al viejo General?

A partir de recursos como los arriba descritos comienzan a diferenciarse claramente *la sexualidad masculina y la femenina*, donde los hombres ven a *las mujeres como medio para el placer* mientras éstas podrían manejar la opción de ejercer la sexualidad libremente. Esto último puede responder a convicciones de género o a una actitud de subversión al utilizar *la sexualidad como mecanismo para obtener algún tipo de beneficio* y colocarse en igualdad de condiciones frente a los varones.

De esta manera actúa La Perra en varias ocasiones. Ella ha aprendido que las mujeres pueden sacar provecho material de su sexualidad y no lo oculta. De hecho, hasta que la relación con Hermes y Onésimo se consolida de manera natural, La Perra siempre pide algo a cambio de sus besos, sus caricias y, claro está, de su sexo. Es más, en la escena 33, Carmín le aclara que una mujer sólo corre detrás de un hombre si éste tiene dinero.

En contraposición o como complemento de esto, está la posibilidad de ejercer la sexualidad sin otro beneficio que el del placer o la expresión de afectos. Opción que también encarna La Perra cuando se consolida la relación con los dos hermanos, planteándose ésta sin ningún tipo de prejuicio, disfrutando de esta manera del *ejercicio pleno de la libertad sexual*. Precisamente a partir de esta concepción se ponen en entredicho, así como

ocurre en algún momento con la institución familiar, *las acepciones tradicionales de la pareja frente a otras formas de relaciones o ejercicio de la sexualidad.*

Como La Perra suele acometer las acciones según su voluntad, es ella la que decide participar y hacer estable la existencia del trío que forma junto a Hermes y Onésimo quienes, además, son hermanos. Lo importante es que bajo ningún aspecto, ya sea social o moral, esta relación es juzgada en el filme. Mejor dicho, es mostrada con absoluta naturalidad, tal cual la asume La Perra dentro de la historia.

En el caso de los personajes masculinos, la mujer es fundamentalmente un objeto de placer. Por eso se acercan Hermes y Onésimo a La Perra y por eso Adonai, pese a la fraternidad que los une, reclama los favores de ésta cuando se siente necesitado. Pero también desde la perspectiva masculina, suele considerarse a *la mujer como un objeto de posesión e intercambio.* Adonai olfatea a La Perra para verificar que no ha estado con otros hombres y prácticamente le exige exclusividad, aunque ella no manifieste placer alguno cuando está con él ni perciba ningún tipo de beneficio material. De allí también la presencia de Evelio, que se disputa la propiedad de La Perra a punta de pistola, y por eso Radamés se da el lujo de regalarla como le regala halagos al ex ministro o intercambia drogas por dinero. Tan clara es esta percepción, no sólo por parte de los personajes masculinos sino también por parte de Carmín, que en la escena 20 Adonai debe recordarle a ésta que La Perra es una persona y que es un delito venderla.

Otro aspecto que se presenta en el filme, más allá de la sexualidad y cercano a una concepción social, es la *dependencia de la mujer de la figura masculina.* Asunto que se desprende de los comentarios de Carmín en la escena 27, cuando le recuerda a Adonai que tuvo doce maridos y “a cada uno le parí su muchacho”. Esto, que en algunas sociedades puede parecer una exageración, es casi una norma en ciertos sectores sociales de Venezuela. Es decir, allí impera la convicción de que la mujer necesita de la figura masculina para su subsistencia y estabilidad a la vez que debe darle hijos para legitimar la relación y el estatus propio de la masculinidad. Esta creencia es, además, una de las causas de algunos problemas sociales graves en Venezuela como el

embarazo precoz, la paternidad irresponsable, la infancia abandonada y la promiscuidad sexual dentro del grupo familiar.

Si algunos preconceptos sobre la sexualidad y la posibilidad de utilizar el sexo como liberación están presentes en el filme, no parece casual que la *importancia del cuidado del cuerpo y de su aspecto* ocupe también un papel dominante entre los asuntos tratados en *Pandemónium*. Como ya se comentó, la primera secuencia del filme, la cotidianidad en el sótano, se centra en el cuidado corporal: La Perra peina a Adonai, luego toma una ducha, Carmín se despoja de su aspecto senil para disfrazarse de dama con clase y finalmente lavan a Atanasia con la infusión de sanguinaria luego de haberla alimentado. Hasta aquí, todo parece un simple prólogo, pero este tipo de situaciones se repite a lo largo de la película en seis escenas más.

Y es que la mostración de los cuerpos y su cuidado puede ir ligada al desenmascaramiento de la mirada masculina sobre La Perra, como ocurre en la escena 6 y más tarde en la 19, a la reflexión sobre la decrepitud de la memoria, pero sobre todo a la apariencia de la corrupción que, como se dijo anteriormente, siempre huele bien. De ahí el cuidado que le dedica a su aspecto Radamés pese a estar aparentemente aislado en su celda, la observación de Carmín mientras viste de novia a La Perra para entregarla al General (“tienes que ir inmaculada, pulcra a recibir al Señor”), la constante preocupación de Evelio por desahogar su vejiga y mantener sus manos limpias “como Poncio Pilatos” y, por supuesto, la ambigua apariencia de Carmín que destaca todos sus defectos y dobleces. Se trata, nuevamente, del reflejo de la crisis social que vive el país y que afecta hasta el uso y cuidado del cuerpo.

Pero toda esta crisis no es repentina ni injustificada. Según lo expuesto en el propio filme, está claramente enraizada en el país, en *el caudillismo como constante en la historia política venezolana, como causa de la actual ingobernabilidad* y en la eterna esperanza de la llegada de un mesías que, en general, lo que ha traído es el caos y no la redención. Es por eso que la aparición de Atanasia se justifica dentro de una narración donde poca o ninguna falta hace como personaje.

En el estudio de las propuestas narrativas se afirmó que éste es un personaje digresivo, que poco aportaba al desarrollo de los acontecimientos y las acciones, pero como discurso es sumamente importante. Atanasia es la

memoria, la reflexión que tiende redes entre la crisis de la Venezuela de la década de los 90 en el siglo XX con todo su pasado, que ilustra el modo como los venezolanos siempre han confiado en un caudillo (José Leonardo Chirino, Ezequiel Zamora, Antonio Guzmán Blanco, Cipriano Castro y Juan Vicente Gómez). Así, las famosas revoluciones venezolanas son ante todo masculinas, desordenadas e improvisadas, tal como lo afirma la anciana en su primer monólogo (escena 6) : “mucho caballo sudado, mucho grito (...) muchas groserías, mucha bola sudada” o “mucho caballo muerto, mucho grito” (escena 10).

Pero la presencia constante de esas improvisadas revoluciones en la sociedad venezolana queda claramente establecida en tres momentos del filme. Cuando Adonai, en la escena 34, entrevista a Atanasia y le pregunta su opinión sobre los últimos acontecimientos políticos, ella vuelve al siglo XIX para demostrar que “este país es un puro grito”, que todos los cambios que se han buscado no son sólo producto de la improvisación sino de un constante resentimiento social: “mueran los blancos y los que sepan leer y escribir”. Aunque al mismo tiempo el linaje, las relaciones familiares con los caudillos y dictadores han sido factor fundamental para el mantenimiento de un sistema que parece nunca haber cambiado en el país y que permanece como una presencia fantasmal.

Por eso, Atanasia aún se jacta de haber sido la ahijada de Juan Vicente Gómez y, a la hora de sobornar a los policías, no utiliza dólares ni la moneda corriente del país sino el oro de Gómez, las morocotas. De hecho, la presencia de esos caudillos parece estar tan enraizada en el pensamiento venezolano que, cuando uno de los agentes duda sobre el valor de ese dinero, el otro responde “si esto es del general Gómez, esto es buena ley”.

Apartándose de este tipo de conexiones y reflexiones, se debe recordar que el filme asume en varias ocasiones un tono poético. Bien sea solo por los textos que lee Adonai o porque estas lecturas a veces se yuxtaponen, con el uso de su voz en off, sobre imágenes y espacios ajenos al sótano donde el personaje reside o, como en el caso que ahora se tratará, creando una especie de reflexión poética sobre *la vida y la muerte*.

En primer lugar, habría que mencionar los poemas y textos citados por Adonai: *La visita de los chistes*, de Francisco de Quevedo (escena 3), *Los*

dados eternos, de César Vallejo y *Las cárceles (El hombre acecha)*, de Miguel Hernández. En los dos primeros casos se muestra a Adonai leyendo los fragmentos. *La visita de los chistes* la perifonea porque para él leer poemas es costumbre en su oficio. Pero el texto se yuxtapone a la imagen de Atanasia, decrepita, dormida y respirando trabajosamente en su cama. La aparición del texto de Vallejo se justifica del mismo modo, por el perifoneo de Adonai, y nuevamente se escucha sobre la imagen de Atanasia, esta vez recibiendo el baño con la infusión de sanguinaria que, como indica el nombre de la planta, tiñe el agua de un color rojo sangre.

Pero el uso más significativo de estos textos se da con el poema de Miguel Hernández. Por una elisión del sonido al final de la escena 29, donde la imagen muestra los cuerpos sin vida de los presidiarios masacrados luego de ver como las fuerzas del orden asesinan a uno de ellos. Sobre un solo de cello, se escucha la voz en off de Adonai y la cámara abandona las imágenes de los cadáveres para mostrar un plano general y luego un plano detalle de los altavoces de la cárcel, como si de allí saliera la voz de Adonai.

Tras unas imágenes tan contundentes como las de la recolección de los cuerpos sin vida y el texto seleccionado, estas referencias literarias, todas ligadas a la muerte, comienzan a adquirir un nuevo sentido, y esa oposición muerte/vida se vuelve una metáfora no sólo de la vejez, de la desaparición de la historia y de la memoria que parece representar Atanasia, sino también del destino de un país donde la descomposición, en el sentido literal de la palabra, lo domina todo. De esta manera, esa reflexión sobre la vida y la muerte deja de ser un estéril poema sobre el valor de la vida y la trascendencia de la muerte, para convertirse en un rudo reconocimiento de la desaparición de una sociedad y, con ella, de todos los valores que sustentan la convivencia humana.

Como un asunto aparte se presenta *la función de los medios de comunicación en la sociedad* tratándolo desde el aspecto meramente ético, es decir, cómo deben utilizarse los medios en un contexto determinado o su función cultural, hasta reflexiones sobre su poder alienante, ya sea a través de la publicidad o por medio del amarillismo periodístico. Por supuesto, todas estas apreciaciones se presentan a través del personaje de Adonai, en particular con sus parodias y sátiras de la publicidad y los noticieros radiales.

Esta reflexión sobre los medios de comunicación lleva también a hablar del papel de lo que se reconoce como cultura según las convenciones sociales. Así, se presenta la *oposición entre la alta cultura y la cultura popular* como una distinción inútil cuando Adonai iguala los poemas de Quevedo con un tema musical caribeño de autor desconocido, y se cuestiona *el papel del intelectual en la sociedad venezolana* cada vez que Carmín le critica el uso de las bellas artes para despertar la conciencia de los pobres. Con esto, se plantea un tema que siempre ha sido discutido por los venezolanos y, en particular, por los miembros de izquierda cultural.

En general, los intelectuales de izquierda venezolanos han utilizado la llamada alta cultura con la pretensión de crear conciencia social. Pero esas metáforas, alegorías y citas cultas no han producido grandes resultados. Como dice Carmín, los pobres no “quieren poesía, sino comía” (sic). Y esa traba para relacionarse con la realidad se representa en *Pandemónium* no sólo por el hecho de que Adonai no tenga pies, sino por su incapacidad para producir discursos propios (escena 27).

Un asunto que se plantea de manera tangencial en el filme, relacionado con el modo como los venezolanos se representan a sí mismos, en particular a través de su cultura y el cine, es lo que podría definirse como metalenguaje: *el filme hace referencia al medio y a sí mismo*. En varias ocasiones, a través de diálogos y situaciones, la película presenta comentarios sobre la cultura venezolana, la cinematografía nacional y sobre el propio filme. Así, en la primera escena, sobre lo que parece ser la música extradiagética que acompaña la presentación de los créditos, la voz de Adonai anuncia: “a los acordes de nuestro himno especialmente escrito por Federico Ruiz comenzamos, como todas las mañanas, nuestra transmisión del día de hoy”. Federico Ruiz es un reconocido músico venezolano, pero además es el compositor de la música del filme y, por ende, de esos acordes que el espectador escucha mientras se presentan los créditos sobre las imágenes de Caracas.

Luego de esto hay dos claras alusiones a *El pez que fuma*. La primera, cuando Carmín conduce a La Perra por las calles del barrio vestida con el traje de primera comunión y un grupo de niños le gritan “puta, puta, puta”. Ese coro remite al filme citado, pues en una de sus escenas el animador

del show que se presenta en el prostíbulo que le da nombre a la película propone una adivinanza al público. Adivinanza que todos aciertan y cuya solución gritan en coro: “puta, puta, puta”.

La segunda se comentó durante el análisis de las propuestas narrativas y se presenta cuando La Perra, Onésimo y Hermes están en el cine. Asisten, precisamente, a una proyección de esta película. De atenerse a la realidad del momento de la producción y de la época en que se desarrolla la historia, era prácticamente imposible que la película se estuviera presentando en un cine comercial y, luego, llama la atención que lo proyectado no sea propiamente una escena de la película, sino lo que probablemente fue una prueba de casting, de iluminación o color. En todo caso, es notable que Chalbaud se cite a sí mismo y que los textos dichos por los personajes durante la proyección remitan a lo que gran parte del público venezolano cree sobre el cine nacional: que éste trata siempre sobre prostitutas, guerrilleros y marginales en general.

Por último, en la escena 34, cuando Carmín le recrimina a Adonai su afán por destacar sólo los aspectos negativos del país, no sólo muestra esa doble moral dominante en gran parte del país, sino que está ilustrando esa percepción que una parte del público tiene del cine nacional y, a la vez, está hablando del carácter, la historia y el estilo del mismo filme, con lo cual la obra no sólo hace referencia al medio sino que expone claramente su propia forma e intenciones.

Sólo queda entonces hablar de otro discurso significativo dentro del filme, la posibilidad de alcanzar la justicia social a través, en primer lugar, de *la solidaridad entre iguales*. En este sentido, *Pandemónium* deja de lado cualquier teoría política institucionalizada e ignora la lucha de clases en su sentido tradicional. Lo que importa en una sociedad como la recreada por el filme es la solidaridad, la relación igualitaria entre miembros de un mismo grupo. Aunque los personajes nunca hablan de esto y sólo La Perra, en su toma de conciencia final, parece estar consciente de que el suyo es realmente un acto de solidaridad, a través de las imágenes y el desarrollo de la historia este punto es mostrado en un número bastante notable de escenas y situaciones.

En principio, está la misma relación de La Perra con Onésimo y Hermes. Primero exclusivamente sexual y de intercambio de bienes; después,

amorosa. Como se dijo antes, los tres personajes tienen un mismo origen socioeconómico, los tres son niños abandonados. Hermes y Onésimo son hijos de delincuentes que murieron durante la infancia de los personajes; La Perra, de una prostituta que la abandonó en un basurero al nacer. Ya esto los caracteriza como marginales que han padecido, además, la violencia social de formas diversas. De hecho, la importancia de esta relación es tal que, en los dos momentos en que La Perra sufre realmente (escenas 21 y 36), son Hermes y Onésimo y no la familia impuesta quienes la consuelan. Por otra parte, cada vez que se muestra la evolución de esa relación y hasta la cotidianidad de estos personajes (escenas 14 y 15 y luego de la 22 a la 26, en particular), se nota en ellos una liberación, una especie de placer vital, cuya razón está basada en ese origen común.

También está la decisión de robar el botín de Carmín. Si bien en varias ocasiones habla con Hermes y Onésimo sobre la importancia del dinero, es de hacer notar que La Perra no tiene grandes aspiraciones materiales salvo el sueño de ver a La Sirenita. Por su parte, los dos personajes masculinos son unos sobrevivientes y, en este sentido, da la impresión de que obtener dinero en abundancia no cambiará su estilo de vida ni respondería a un objetivo concreto para ellos. Y aunque el valor del dinero es innegable para cualquier personaje del filme, la decisión del robo se debe mucho más a la necesidad de venganza de La Perra que a una ambición inescrupulosa o al afán de satisfacer necesidades personales. Pero esa venganza, el despojar a Carmín de lo que más ama, para La Perra es sobre todo una liberación. Por esta misma razón puede afirmarse que tras la decisión de Hermes y Onésimo de apoyar a La Perra, se encuentra la solidaridad de éstos hacia su amante.

Pero el momento donde esta necesidad de solidaridad aparece de un modo radical e indiscutible es en la escena final. Por una parte, con la decisión de La Perra de quedarse con Adonai como un acto de genuina solidaridad y, por otro lado, con ese recurso artificioso a manera de *deus ex machina* que es la llegada festiva de los saqueadores. Aquí, no sólo la puesta en escena, y en particular la actitud de los saqueadores, sino la mirada que sobre ellos ofrece el filme a través de los ojos de Adonai, evita cualquier juicio negativo sobre este acontecimiento y sus protagonistas reales. Por el contrario, esa unión caótica de los habitantes del barrio enraza el filme con la realidad nacional, a la vez que

se plantea como la única salida justa para un grupo social que ha sido históricamente ignorado por el Estado y sus instituciones.

Es por esta misma estructura que *el caos como salida para la desigualdad* se convierte en un argumento tan importante al reflexionar sobre *Pandemónium*. Como se dijo antes, esta posibilidad sólo se presenta en la última escena, pero con semejante contundencia, sobre todo, por hacerlo a manera de epílogo o apostilla justo cuando ya la resolución dramática de la historia parece haberse alcanzado. Es por esta razón que se hace inevitable considerar esta propuesta como una importante isotopía y, en particular, como la sentencia final y verdaderamente radical de filme.

Pero también para lograr esta solución, o simplemente por el modo como se ejecutaron los saqueos, se destaca *la importancia del ejercicio de la voluntad*. Si bien en la película no se muestran las causas concretas del caracazo, el espectador reconoce de inmediato el acontecimiento y sabe de la manera espontánea en que el pueblo salió en esos días a la calle. No fueron acontecimientos coordinados por partido político o instancia alguna, fue la voluntad del pueblo, violenta pero espontánea, la que generó esos saqueos.

Por otra parte, está la característica de La Perra ya señalada. Si bien ella puede ser maltratada y explotada por Carmín, el personaje siempre ejerce su voluntad y, en este sentido, el modo como maneja su sexualidad es un claro ejemplo. Pero tal como ocurre con la imagen de los saqueadores, presenciar su decisión de abandonar a Evelio para volver con Adonai justo en este fragmento, no sólo demuestra que aquélla es producto de una toma de conciencia sino que le da nueva contundencia a la expresión de solidaridad que finalmente se produce ambos. También La Perra ha visto la realidad, por eso se queda en el sótano con Adonai y abandona definitivamente el sueño de conocer a La Sirenita.

Un último enunciado a destacar sería el relacionado con *la trascendencia de la realidad*. Como se verá a la hora de considerar la puesta en escena del filme, una de las características de ésta es su artificiosidad que viene dada por la apariencia de algunos personajes, a veces por la actuación, por algunos de los diálogos o por la escenografía y el decorado. Sin embargo, la escena final se despoja de todo artificio, al menos en apariencia, para mostrar ese acontecimiento que, como se dijo antes, termina de enraizar el filme con la

realidad. Así, la llegada de la multitud se muestra sin ningún tipo de afectación, de la manera más naturalista y casi verosímil posible, a la vez que es la causa de que Adonai salga de su aislamiento y decida que quiere ver, tener contacto con el exterior por primera vez en toda la historia. Es entonces esa realidad la que lo obliga a mirar, a querer ver. Y esta visión, a su vez, lo lleva a la reflexión final del personaje y del filme: “las alas me pesan tanto y la atmósfera está tan viciada que todo se reduce a una pobre pirueta dolorosa que nos devuelve a la realidad”.

Ahora bien, todas estas isotopías pueden jerarquizarse de manera que permitan reconocerse ciertas trayectorias de sentido. Esta clasificación puede hacerse al menos bajo dos criterios. Uno cuantitativo, es decir, considerando el número de veces que una isotopía aparece a lo largo del filme; otro cualitativo, que considera los tipos de escena en los que ésta puede aparecer. En general, las isotopías reconocibles en escenas que funcionan como núcleos para el desarrollo de la historia, que abren o cierran incertidumbres fundamentales para la supervivencia del relato, suelen considerarse como las más importantes o significativas. Sin embargo, en *Pandemónium* también se presentan escenas que funcionan como expansiones y que van más allá de fijar la lógica de la cronología de los acontecimientos. Es por ello que este tipo de unidad debe considerarse con cuidado, pues en ocasiones se transforman en mero discurso o, insertadas en algún tipo de acción principal, en reflexiones y digresiones que son notables aportes para las propuestas conceptuales del filme.

Así, se presentan como las más numerosas en sus apariciones *la solidaridad entre iguales y la importancia del cuidado del cuerpo y de su aspecto* junto con todo lo relacionado a la sexualidad, ya sea como ejercicio libre de ésta, como comparación entre hombres o mujeres o como representación de *la crisis moral y la ausencia de valores* que recrea la película. Una crisis que se manifiesta también en diversas escenas al desmontar *los valores y convenciones de la institución familiar*. Luego de estas isotopías, las que se presentan de manera constante aunque menos numerosas son las relacionadas con *la delincuencia juvenil* ligada al *abandono de la infancia* y causante, en parte, de una profunda *pérdida o inversión de valores; la corrupción, el abuso y la violencia policial* dominantes en el país y el *ejercicio pleno de la libertad sexual*.

En cuanto al uso de digresiones, habría que destacar todas las participaciones de Atanasia, bien en escenas especialmente elaboradas para ello o bien como apariciones discursivas durante un acontecimiento notable. En estos casos, el personaje y sus digresiones se convierten en la memoria de un pasado más o menos reciente para terminar siendo un comprobación de la presencia del *caudillismo como constante en la historia política venezolana y causa de la actual ingobernabilidad*. Esto junto a *la reflexión poética sobre la vida y la muerte*, que forma parte del discurso propio de Adonai para presentarse como una gran metáfora sobre la descomposición social. Por último se deben considerar también todas aquellas isotopías que aparecen de manera única y contundente en la escena final de la película y que están relacionadas con *la trascendencia de la realidad, la importancia del ejercicio de la voluntad* y, como afirmación radical y definitiva, *el caos como salida para la desigualdad*.

Al definir estas trayectorias de sentido, se hace posible establecer los temas principales y secundarios presentes en el filme así como la manera en que éstos se articulan a través de la presencia de las isotopías. De manera que, en esta construcción, el tema primordial que tiende a arropar todas las proposiciones conceptuales del filme se centra en la recreación de *la crisis social, económica y política de Venezuela en las últimas décadas del siglo XX*, ilustrada a través de comentarios sobre la corrupción de las instituciones y de los individuos. Una corrupción que se mueve libremente en las altas esferas y que se manifiesta de manera clara en las instituciones política, judicial y militar y, muy especialmente, en la policial a través del abuso y la violencia. Un factor que, con mucho, se convierte en una actitud que afecta concreta y directamente a las clases desposeídas venezolanas.

En este sentido, la crisis penitenciaria, que de manera bastante cruda se muestra en el filme y que aún hoy se padece en el país, así como la existencia de una delincuencia juvenil producto, en gran parte, del abandono de la infancia son dos de las graves consecuencias de toda esta descomposición.

Pero también se trata de una crisis que afecta la moral y que se manifiesta, bien a través de la desaparición de cualquier valor que no sea material, bien a través de la hegemonía de los intereses personales sobre los colectivos. Esto se manifiesta, a su vez, en muy diversas esferas. En las

relaciones familiares, en el modo alienante y alienado como se establecen las relaciones con lo material, en la naturalización de los actos ilícitos, en la descarada adulación al poder y, sobre todo, en la construcción de una doble moral basada en creencias y tópicos que, antes de sustentar un concepto trascendente de país, lo degradan a través de prejuicios y falsas valoraciones.

Y finalmente, de manera tangencial, el desastre urbano, la ciudad caótica que termina siendo una representación del caos social, ya sea a través de panorámicas de la ciudad como la que se presenta al inicio del filme, a través de los artefactos que inundan la azotea del edificio, que se interponen e imponen a la mirada del espectador, o por medio de la imagen ya citada del edificio ubicado en la cima de la montaña como construcción imposible e inexistente.

El segundo tema que domina y que funciona a la vez como otro mecanismo para ilustrar esta crisis y como conducta para romper con preconceptos es el relacionado con *las valoraciones y uso de la sexualidad*. Por un lado, se presentan las convenciones más arraigadas en la sociedad, ya sea utilizando la oposición masculino/femenino o bien considerando cada opción por separado. Así, por ejemplo, el hombre mide su masculinidad por el tamaño de su pene, al cual hacen referencia Hermes y Evelio en varias oportunidades, mientras que la sexualidad femenina puede utilizarse o para obtener algún tipo de beneficio material o para alcanzar el ejercicio pleno de ésta, alejándose de tabúes y creencias.

Estas creencias, además, están relacionadas con la concepción masculina de las mujeres, que son consideradas fundamentalmente como un objeto para la obtención del placer y, en una de las expresiones más claras de la crisis moral reflejada en el filme, un objeto de intercambio. Esto se plantea ya desde la segunda escena, cuando se juega con la cámara y la puesta en escena, desenmascarando los recursos utilizados por el cine para convertir al personaje femenino en objeto de la mirada. Frente a esto, el ejercicio libre de la sexualidad femenina no sólo es un factor desestabilizador en sí mismo, sino que también puede romper con todas las convenciones acerca de la integración y funcionamiento de la pareja.

Un tercer tema a destacar es el relacionado con lo corporal: *la importancia del cuidado del cuerpo y su apariencia*. Aunque pocas veces

mencionado por los personajes, la puesta en escena destaca constantemente este asunto. Desde el aspecto descuidado de Adonai, pasando por la doble apariencia de Carmín, hasta llegar al constante aseo que le brinda a Radamés su ayuda de cámara. Aunque puede implicar asuntos de otra índole según el momento en que estas isotopías se presenten, en general el aseo y el aspecto personal podría relacionarse con esa doble moral ya citada, en tanto uno como otra no hacen más que cuidar las apariencias, cubrir la descomposición con afeites.

Por último se presenta el tema de *la justicia e igualdad sociales* que se va esbozando a lo largo del filme al exponer la importancia de la solidaridad entre iguales, pero que llegará a su manifestación más importante y a convertirse en el gran discurso del filme con la escena final. Así, y como se expuso antes, asuntos como el ejercicio de la voluntad y la trascendencia de la realidad terminan proponiendo la única salida posible para esa sociedad ingobernable: el caos social.

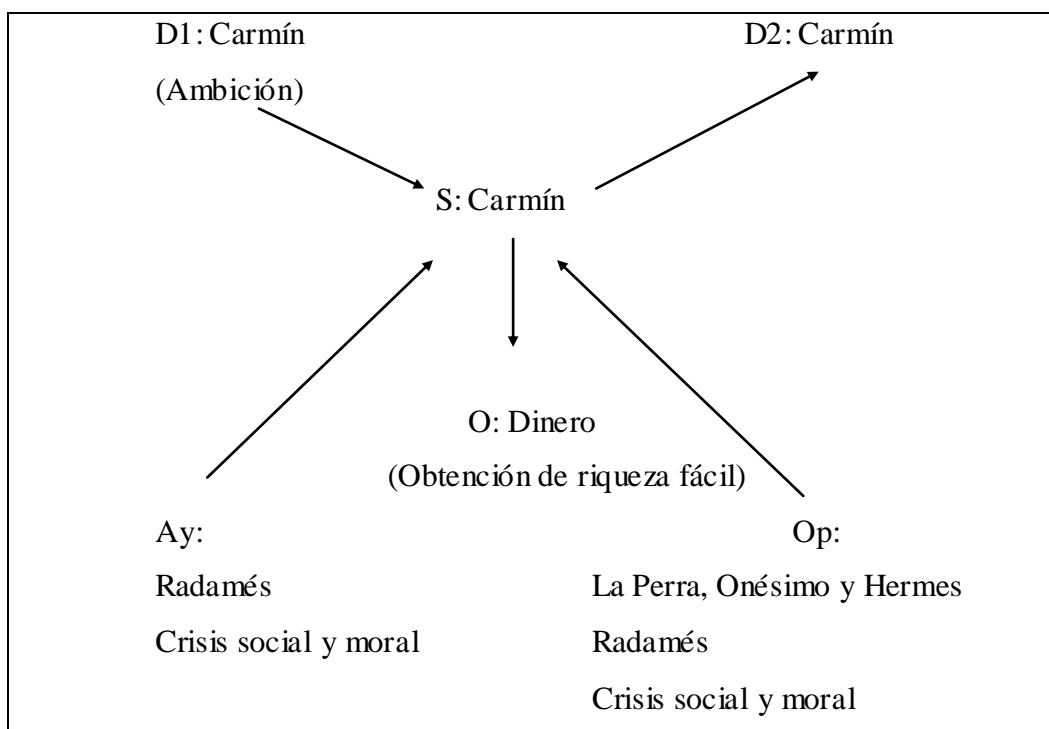
En cuanto a los temas secundarios, aquellos que aparecen o son mencionados en pocas oportunidades a lo largo del filme, puede mencionarse como el más relevante *la presencia del caudillismo como constante en la historia política venezolana* y, por supuesto, como causa de la ingobernabilidad vivida en el país durante las dos últimas décadas del siglo XX. Utilizando este asunto, como ya se dijo, a manera de digresiones por parte de Atanasia, no sólo se convierte en el hilo conductor del discurso del personaje, sino también en un argumento contundente para explicar la situación de Venezuela como república que lleva, finalmente, al planteamiento en tono poético del *dilema simbólico entre la vida y la muerte*.

Aparte de éste, se tratan asuntos como *el uso y función de los medios de comunicación* que, en cierto sentido, se une al tema de *la relación de los intelectuales con la cultura* y a la utilización del metalenguaje, a la necesidad de que el filme haga referencia al medio y a sí mismo para redondear un discurso que abarca el cine venezolano, la cultura nacional y, por extensión, la concepción de país dominante en el imaginario colectivo.

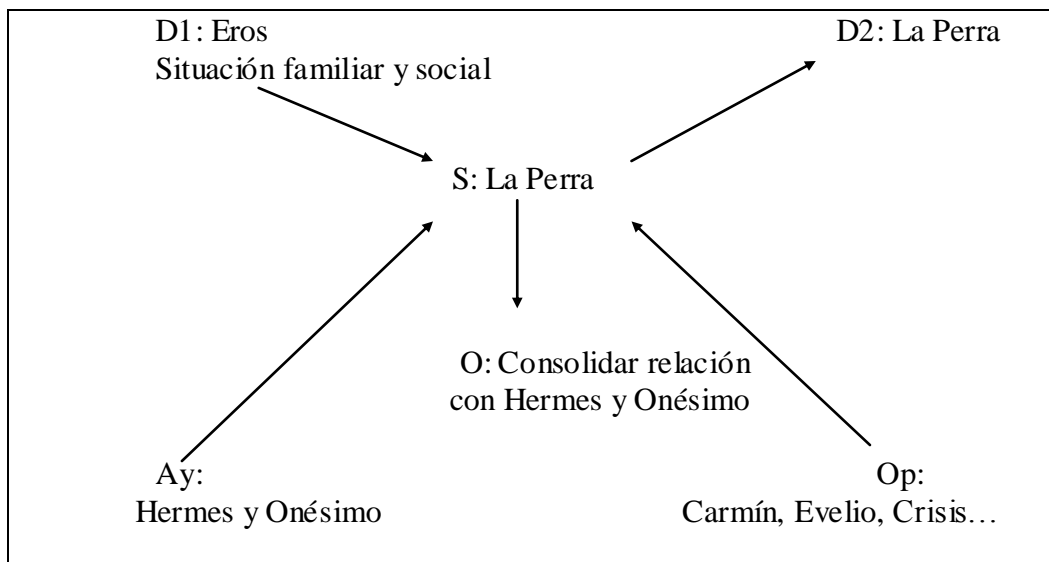
Luego de esta exposición no queda más que intentar ubicar la perspectiva ideológica desde la cual se plantean todos estos temas o, al menos, reconocer hacia qué corriente del pensamiento se inclina la balanza a la hora de

establecer conexiones con el campo de las ideas filosóficas, políticas o sociales a las que puede acercarse el filme.

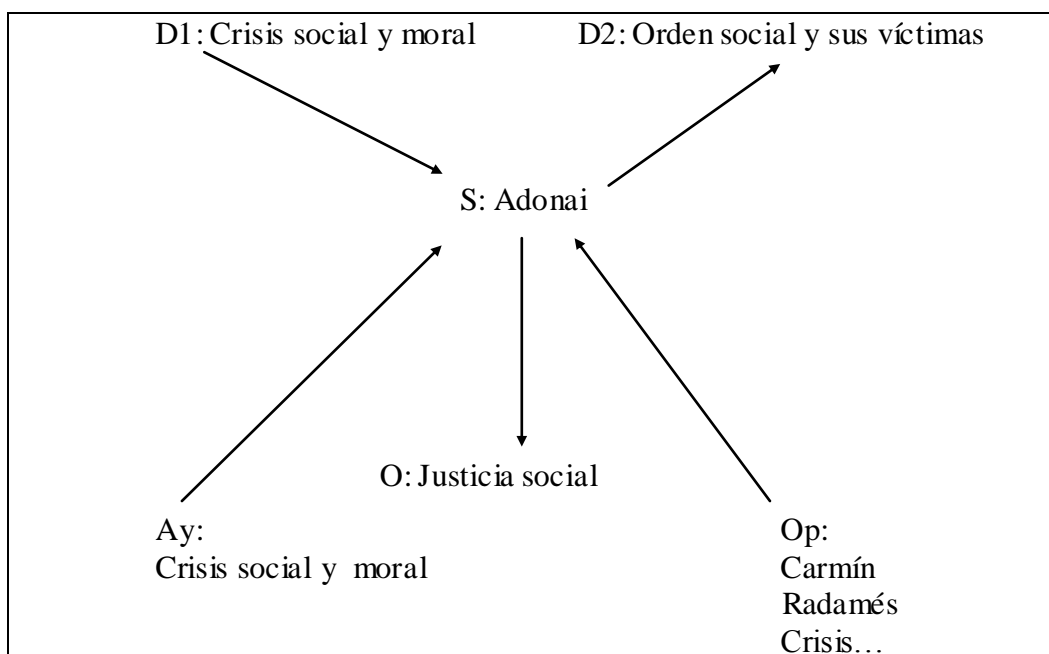
Para alcanzar este objetivo resulta útil la teoría actancial planteada por Greimas (1971), de acuerdo con el uso propuesto por Ubersfeld (1992) y las necesarias adaptaciones. Esto porque en el caso de *Pandemónium*, al presentarse dos líneas narrativas que sólo se cruzan al final de la historia y contar con un personaje como Adonai, que no acomete acciones pero posee un discurso propio, parece necesario realizar un cuadro actancial para cada caso. Es decir, se considerará que en *Pandemónium* se presentan tres sujetos de la acción: Carmín, La Perra y, con la aclaración anterior, Adonai. Esto permitirá, a su vez, determinar la valoración positiva o negativa recibida a lo largo de la historia por cada rol actancial junto con la interpretación y contextualización de todo el conjunto.



Cuadro 1



Cuadro 2



Cuadro 3

En primer lugar, la interpretación de estos cuadros debe cumplir con algunos pasos a fin de realizarla de la manera más sistemática posible. Cada uno de ellos debe contextualizarse tomando en cuenta algunos aspectos clave producto del estudio de la estructura narrativa. En este sentido es importante aclarar que todos los personajes más o menos protagónicos (Adonai y su familia, Hermes y Onésimo) están en el filme como representantes de las clases marginales venezolanas, pero también como miembros de diferentes generaciones, y por ello, de diversas maneras de asumir esa marginalidad. El

resto de los personajes (Radamés, el General, el banquero y los dos policías) representan el lado más oscuro de esa sociedad: la corrupción moral y la carencia de valores en general, así como la descomposición e incapacidad de las instituciones. Con lo cual, queda conformado el cuadro de crisis social, política y económica que el filme pretende recrear.

A partir del primer esquema actancial puede afirmarse que Carmín, como sujeto, busca obtener dinero, cierta riqueza, sin esfuerzo alguno. La impulsa su propia ambición y su carácter inescrupuloso, siendo todo esto producto de la crisis social y de valores imperante en el país.

Ahora bien, si Carmín logra conseguir esa riqueza, ésta será para su beneficio personal. Carmín no aspira a mejorar las condiciones de vida de su familia ni piensa en invertir el dinero en actividades más o menos lícitas. Ni siquiera se preocupa por lavar ese dinero debido a su procedencia. Simplemente desea gastarlo en sus propios placeres: comprar vestidos, adquirir un título nobiliario y jugar en los casinos. Ambiciones que ilustran los niveles de alienación que se viven en el mundo recreado por el filme. Sin embargo, esto no ocurre en la historia. Carmín no logra satisfacer sus deseos.

Fundamentalmente, Carmín fracasa en sus objetivos a causa de su misma carencia de escrúpulos. En primer lugar, porque su falta de discreción, su actitud parlanchina, alertan a La Perra, que es producto de la crianza que le ha dado la propia Carmín, quien decide despojarla de su más preciada posesión: el dinero. Pero también debido a la traición que Carmín ejecuta a las corruptas altas esferas nacionales en las que se mueve Radamés, quien a su vez representa toda la crisis moral y la carencia de valores antes expuesta. Por todo ello, sobre Carmín caerá la maldición de volver a la pobreza y el castigo de los poderes corruptos que simplemente la liquidarán definitivamente.

En este sentido, Carmín es un sujeto producto del contexto en el que vive, y el fracaso de sus planes es causado precisamente por la influencia de ese entorno y por la crisis total que atraviesa una sociedad que parece insalvable. De manera que el mismo sistema corrupto que impera en el contexto es también un elemento importante para el fracaso de los planes del personaje. Con esto, puede observarse que el filme muestra el proceso de degradación de un sujeto, producto de un (des)orden social, que busca

satisfacer sólo sus intereses personales, en parte, intentando sacar partido de esa crisis que se convertirá también en la causa de su fracaso.

Dentro de este esquema, prácticamente no existe ningún elemento que sea valorado de manera positiva. Por un lado, la sanción negativa es recibida por Carmín, quien paga con la muerte su ambición y su traición. Sin embargo, las instituciones corruptas y su representante, Radamés, se mantendrán intactas al parecer perennemente o al menos hasta el momento del levantamiento popular que se inicia con los saqueos de 1989. Por otra parte, si bien Carmín no es culpabilizada por ser producto de toda esa degradación, su actitud, sus acciones e intereses sí son considerados negativos. Por eso recae sobre ella la mayor de las sanciones como también sobre la corrupción social y de las instituciones, pese a que éstas se mantienen intocables hacia el final de la historia.

El segundo cuadro actancial toma como sujeto a La Perra, quien no expresa mayores ambiciones a lo largo de la historia salvo conocer a La Sirenita y, de manera implícita, mantener o consolidar su relación con Hermes y Onésimo, únicos personajes en la historia con quienes comparte verdaderos sentimientos de amor y solidaridad. Por su parte, esa búsqueda de mantener o consolidar la relación básicamente viene dada por el amor, por eros, que en este caso le garantiza cierto reconocimiento como mujer, no en el sentido social, sino en el sentido individual que tanto ella como Hermes y Onésimo representan. En este caso es también su situación familiar, donde el trato que recibe La Perra por parte de Carmín es degradante y por parte de Adonai resulta, cuando menos, poco gratificante, lo que impulsa al sujeto a buscar esa nueva forma de estabilidad.

Pero como en el caso de Carmín, La Perra tampoco alcanza su objetivo. Sólo que en este caso su fracaso no se debe a su falta de escrúpulos ni se produce como consecuencia de una acción por la que debe pagar. La muerte de Hermes y Onésimo, si bien ocurre mientras huyen de un robo, es causada por Evelio y el resto de sus compañeros de oficio que son, a su vez, la encarnación de la corrupción, el abuso y la brutalidad de la institución policial. A esto habría que añadir el hecho de que estos personajes no ejecutan a Hermes y Onésimo en aras de la justicia, sino para su propio beneficio personal. De esta manera, La Perra busca su objeto a través de actos no propiamente lícitos,

de llegar a conseguirlo la beneficiada sería ella y, por extensión, sus amantes dos. Pero la muerte de estos termina con sus incipientes deseos de estabilidad.

Con este esquema también puede observarse que los intereses de La Perra tienen su origen en su propia situación familiar, lo que se traduce en una situación personal. Pero no habría que dejar de lado el hecho innegable de que la familia es fundamentalmente un producto social. Por ello es que también la familia representada por Carmín se convierte en un obstáculo para alcanzar sus objetivos como también lo es el caos imperante: la crisis social, moral e institucional que atraviesa toda la historia. En este sentido, La Perra es un sujeto que en principio se presenta solo y sin grandes aspiraciones hasta que surge la necesidad de lograr cierta estabilidad por consolidar su relación con Onésimo y Hermes. Una relación que no se corresponde con la convención social al tratarse de un trío, y no de la pareja tradicional, donde además los dos hombres son hermanos.

Sin embargo, se debe dejar en claro que ninguno de los tres personajes, ni su relación, ni el ejercicio de su sexualidad son valorados de manera negativa a lo largo de la historia. Por una parte, por su misma condición de marginados. Es decir, sus actos y su conducta sólo los afectan a ellos mismos sin dejar alguna huella trascendente en el contexto. Pero además, su actitud y el ejercicio pleno de esa sexualidad son mostrados como expresión u origen de la solidaridad entre iguales, por lo que no sólo no son juzgados, sino que son valorados positivamente.

Algo similar ocurre con las acciones delictivas que acometen Hermes y Onésimo. Se trata de dos delincuentes juveniles que viven del tráfico de drogas y de pequeños robos y estafas, pero esta circunstancia está justificada en el mismo origen de los personajes que, como La Perra, son niños abandonados que han crecido sin escolaridad alguna y sin los valores que suelen reconocerse como positivos. Por otro lado, la sanción que reciben Hermes y Onésimo y por extensión La Perra, tampoco puede valorarse como negativa. Es decir, no se trata de un “castigo” a sus acciones. Por el contrario, al ser asesinados por el esbirro de Radamés y sus compinches, los personajes terminan percibiéndose como víctimas del acoso y la violencia policiales que, a su vez, son los últimos beneficiados por la obtención del botín recayendo de nuevo la crítica del filme sobre las instituciones que, en principio, deberían

garantizar el orden social. Por último, la decisión final de La Perra es valorada también de manera positiva por ser otra expresión de la solidaridad que, a lo largo de su historia con Hermes y Onésimo, ha sido presentada como un factor importante en la relación entre iguales.

El tercer cuadro actancial toma como sujeto a Adonai. Esto porque, como se dijo anteriormente, Adonai no ejecuta acción alguna a lo largo del relato, pero su discurso tiene un valor autónomo y se relaciona de forma directa con el acontecer y las situaciones que se van produciendo a lo largo de la historia. Es por esta razón que, considerando esta opción como posible, puede hablarse de Adonai como un actante.

Adonai también es un marginal. Ha sido marginado por su condición física, pero también por su condición intelectual. Así, tanto su cultura como su “oficio” lo aislan de su entorno. En este sentido, es un intelectual que no ejerce ningún tipo de influencia sobre la realidad y un comunicador al que nadie escucha. Pero al mismo tiempo, su constante perifoneo y su actividad radial persiguen un objetivo: la justicia social.

Por tanto, Adonai no es un personaje que busque un objetivo personal sino colectivo. De ahí que lo que origina su necesidad de expresión es el entorno, la situación social, política y económica del país a la vez que, de alcanzarse este objetivo colectivo, sería ese entorno social, político y económico el que saldría favorecido y mejorado.

Lo interesante en este caso es que no se puede afirmar con absoluta contundencia si Adonai triunfa o fracasa en sus ambiciones. El desenlace de la historia propiamente dicho parece apuntar hacia el fracaso. Hermes, Onésimo y La Perra son sancionados negativamente por el entorno y la instituciones corruptas, a la vez que esa corrupción parece quedar impune en este final. Sin embargo, el epílogo con que cierra el filme se torna esperanzador. La actitud festiva de los habitantes del barrio llegando con su cargamento de productos saqueados parece ser una causa de satisfacción para Adonai y la solidaridad de La Perra, una sación positiva para el personaje. Hay que acotar, además, que todo esto es considerado como positivo dentro del filme, bien sea por la misma actitud de los saqueadores o bien porque estos acontecimientos son mostrados a través de la mirada comprensiva de Adonai y con un tono poético si se considera la puesta en escena y la forma como esta es registrada.

Con esta elección narrativa, el epílogo se convierte entonces en un elemento fundamental a la hora de establecer la perspectiva ideológica desde la que se abordan los temas presentes en el filme. La historia como tal tiene un cierre dramático más o menos convencional. Carmín recibe su castigo de las altas esferas del poder y la relación de La Perra con Hermes y Onésimo termina con la muerte de estos últimos. Los personajes de La Perra y Adonai quedan solos, frente a un futuro inseguro.

Es la llegada de los habitantes del barrio lo que parece cambiar el discurso. La recreación festiva y desde un ángulo nunca antes mostrado por los medios de comunicación (incluido el cine) de un acontecimiento tan dramático para el colectivo resulta a su vez, tan impactante en el filme que se convierte en un llamado a la conciencia del espectador. Desde la perspectiva mostrada a través del filme, ese pueblo que salió a la calle y terminó saqueando miles de comercios en las grandes ciudades venezolanas no se muestra como una “horda”, como una “poblada salvaje” que atacó y estuvo a punto de destruir el orden y el sistema establecidos y, por tanto, la democracia. Ahora se presentan llegando a sus casa, felices, sin rastros de sangre ni de violencia, como una multitud liberadora y liberada por la solidaridad y la igualdad.

A partir de todo esto se puede confirmar que la mayor parte de los temas presentes en el filme intentan ilustrar la crisis social, política y económica vivida en Venezuela durante buena parte del siglo XX y, en particular, durante sus últimos años. Al enunciarlo de esta manera ya se presentan indicios sobre la orientación ideológica dominante en el filme. En particular, si se considera también el modo como son representadas las instituciones que producen o padecen esa crisis. Desde la familia, ya no como núcleo fundamental de la sociedad sino reflejo y consecuencia de la descomposición social, hasta las instituciones políticas, jurídicas o económicas que son el origen de toda esa degradación.

Sin embargo, el filme no se presenta como un discurso de denuncia social a la manera del cine revolucionario de América Latina en los años sesenta, por ejemplo. No exhibe un excesivo naturalismo y el realismo (o su verosimilitud) no se basa en mostrar imágenes exactas de la miseria de los pueblos, tal como lo hacían aquellos filmes cuyas raíces se encuentran en el marxismo militante revolucionario. En todo caso, se presenta como una

reflexión sobre las causas de esa crisis que, como se dijo antes, también afecta la moral y los valores y que viene desde los poderes constituídos. Así, más que una denuncia y un acto de agitación, *Pandemónium* se presenta como una reflexión sobre las causas y consecuencias de una situación social dada.

En este sentido, y en especial si se toma en cuenta el peso o el valor del epílogo, el filme se acerca más a un pensamiento utópico que coloca sus esperanzas no en la clase trabajadora como factor de cambio social, sino en la reacción de las masas marginales. Una reacción que supera la lucha de clases y se presenta como germen de una sociedad solidaria en busca de su liberación.

3.3.3.-Pandemónium estilístico

El último asunto a tratar en este trabajo es el relacionado con los aspectos estilísticos del filme. Es decir, el análisis de la puesta en escena, su registro, aquellas modificaciones de imagen y sonido que puedan percibirse claramente, y el montaje. Todo esto con la intención de reconocer algunas dominantes o principios compositivos que caractericen, desde cualquiera de los aspectos analizados, la forma fílmica de *Pandemónium* para llegar, finalmente, a una síntesis producto del análisis global.

Para alcanzar este objetivo, se analizarán en detalle (ver anexo 4) tres escenas (28, 29 y 45) que se consideran representativas del estilo y del uso de los recursos utilizados en el resto del filme. Las escenas 28 y 29 se estudiarán como una sola unidad pues, si bien se presenta una clara discontinuidad temporal, domina en ella la continuidad espacial y de acción. Además, por el contraste exhibido en las atmósferas y situaciones que se plantean entre el exterior y el interior de la locación, parecen sumamente ilustrativas del modo como se va constituyendo el estilo a lo largo de la película. La escena 45 no sólo es la última del filme, sino como ya se ha comentado en otras partes de este trabajo, se presenta de manera sorpresiva, exponiendo de manera contundente parte de las propuestas conceptuales y la perspectiva ideológica desde la cual éstas son planteadas.

Para iniciar esta parte del trabajo, y en concordancia con el modo como se produce un filme, el primer aspecto destacable a la hora de visionar y estudiar un filme en este nivel es la puesta en escena, que incluye elementos relacionados con el trabajo del actor propiamente dichos y con su apariencia y los elementos externos al actor como la escenografía, la ambientación o la iluminación.

En primer lugar puede estudiarse la apariencia de los actores, que toma en cuenta aspectos como el vestuario, el peinado y el maquillaje. En el caso de Carmín, por ejemplo, estos elementos son fundamentales para la caracterización del personaje. Ya se dijo que el temperamento ambiguo de Carmín se refleja no sólo en su psicología y su moral, sino en su propio aspecto, y se comentó lo importante que éste resulta para casi todos los personajes.

En las escenas seleccionadas, Carmín le hace una visita a Radamés en su celda de lujo. Por supuesto, se viste para la ocasión con el estilo que ella considera el de una dama distinguida. Muy lejano, por cierto, al que luce cuando se encuentra en el sótano. Por ello, Carmín lleva puesto un vestido excesivamente lujoso para el lugar en el que se encuentra. Se trata de un traje de una sola pieza, con mangas tres cuartos y falda por debajo de la rodilla, un color cercano al beis con estampados en un tono más claro. En ocasiones, el vestido produce ciertos destellos que lo acercan al color dorado, por lo que da la impresión de que se trata de una tela parecida al raso que, por venir de la seda, suele considerarse un rasgo de elegancia.

Pero en un país tropical y en una cárcel donde se están viviendo violentos disturbios, Carmín lleva guantes cortos de un tono parecido al del vestido. Como impone la norma, uno lo lleva puesto, el otro lo sostiene con la mano enguantada. También lleva una peluca con rizos color castaño hasta los hombros, grandes y largos pendientes a juego con un voluminoso collar, todo de bisutería, junto con un calzado bajo también en beis y un bolso rectangular marrón claro. Es decir, luce cuidadosamente combinada (Fig. 17). Por si fuera poco, en el patio de la cárcel, cuando queda en medio de los forcejeos entre presos y guardias, al respirar el humo de los gases lacrimógenos, saca del bolso un delicado pañuelito con el que se cubre la nariz y la boca. En contraste, habría que destacar que en la escena anterior Carmín es mostrada en el sótano,

con su aspecto desarreglado, el pelo al natural y descuidado, vistiendo una bata larga, de casa, que parece venida de tiempos mejores, mientras se queja de la cantidad de arrugas que tiene en el cuerpo.



Fig. 17: Carmín, muy elegante

En cuanto al maquillaje, éste también contrasta con la cara lavada y ajada de la escena anterior. Así, las arrugas han sido disimuladas, las cejas cuidadosamente depiladas y delineadas en un tono tan oscuro que parecen tatuadas, los párpados con un color cobrizo en juego con el atuendo, la línea de los ojos marcada y un discreto color en los labios. De manera que, nuevamente, se destaca el esfuerzo de Carmín por lucir elegante así como el contraste entre su aspecto en el sótano y su distinguida presencia en la cárcel.

Con respecto a la llamada voz gestual, debe destacarse la variedad de matices, expresiones y gestos de Carmín a lo largo de toda la escena. En su primera aparición en esta unidad, el personaje se baja del vehículo de lujo donde suele trasladarse para visitar a Radamés, escoltada por dos policías armados que fungen de guardaespaldas, y debe pasar por entre el grupo de visitantes que forcejean y suplican para que se les permita la entrada a la cárcel y, tal vez, evitar la futura matanza.

La actitud de Carmín es altiva, como la de una dama de sociedad obligada a tener roce con el vulgo. Pasa entre ellos como si no existieran, con la cabeza y la mirada en alto, sin reaccionar siquiera a los reclamos e insultos del resto de los visitantes (Fig.18). En la siguiente toma, ya su gesto, sus desplazamientos y su mímica han cambiado. Ahora se nota más insegura, con

el rostro casi desencajado, a causa de la rudeza de la protesta. Avanza entre el desorden, más que escoltada, apoyada en los guardaespaldas (Fig. 19). Sin embargo, no pierde la compostura cuando en medio de los gases saca el pañuelo con toda la delicadeza que se requiere. Finalmente se nota asustada, insegura ante el caos que reina en la cárcel y que en un momento dado parece cercarla, pese a la exclusiva protección que disfruta.



Fig. 18: Carmín, altiva



Fig. 19: Carmín en medio de la violencia

Una vez en la celda de Radamés, se mueve en ésta con absoluta seguridad y confianza. Tan es así que se despoja de los guantes y los guarda en el bolso, con lo que se denota que ese espacio no requiere de formalidades, que se encuentra en su cotidianidad. De hecho, hasta cuando le comenta a Radamés lo que sucede afuera, lo hace casi como un chisme. Aunque también intenta comportarse como una madre al recriminar a Radamés por los comentarios sobre la situación.

Luego de esto, surgen dos de las características más resaltantes de Carmín: la indiscreción y el interés monetario. Así, cuando de posibles ganancias se trata, Carmín no puede ocultar su interés. Su rostro se alegra, sus movimientos y el tono de su voz se suavizan y su actitud es la de una persona atenta y obediente de las órdenes a recibir. En este momento es de destacar, aún cuando este asunto se tratará con más detalle a la hora de hablar de los registros de cámara, la reacción de sorpresa de Carmín cuando descubre el contenido del maletín que le va a entregar Radamés. Una reacción que se destaca precisamente por el uso de la composición en el encuadre: Carmín está casi en un tercer plano de la imagen, pero cuando se abre el maletín, éste oscurece buena parte de la zona inferior de la imagen, quedando el personaje en plano medio, ocupando un espacio importante del encuadre, de manera que lo que se destaca es, precisamente, la gestualidad de la actriz que va del asombro al agrado y del disimulo a la indignación cuando Radamés afirma que, a pesar de todo, no confía en ella (Fig. 20).



Fig. 20: Gesto y encuadre

Ya en la escena 29, Carmín se encuentra más a gusto, a sus anchas, en la celda de su hijo. Está sentada, disfrutando de un whisky, cuando le anuncian que la situación se ha calmado, que es hora de retirarse. Carmín se aferra al maletín con los dos brazos y, sutilmente, acaricia sus mejillas con él. Con semejante objeto en su poder, Carmín se va con paso seguro y rostro satisfecho hasta que debe enfrentar los efectos de la matanza. Carmín mira a su alrededor, sin decir palabra y verdaderamente conmovida por primera vez en toda la historia.

De esta manera y gracias a la apariencia, pero también a la gestualidad, la mímica y los desplazamientos de la actriz, vuelven a destacarse algunos de los atributos negativos del personaje. La ambición, el interés por los bienes materiales, su amor por el dinero, su astucia y su alienación, que se ve reflejada en su actitud cuando le toca pasar por entre el grupo de familiares de los presos comunes. Tan lejanos y tan vulgares para ella, a pesar de su propio origen socioeconómico y de la situación en la que vive en el sótano donde se cobija.

El otro elemento importante relacionado con el trabajo de los actores es la palabra. En este sentido se deben destacar, en primer lugar, los textos propiamente dichos. Como se comentó al caracterizar los personajes, Carmín es parlanchina, directa, indiscreta y casi obscena en sus expresiones verbales. Sin embargo, esta actitud cambia cuando se encuentra con Radamés, donde bien por las ganancias que pueden aportar estas visitas, por simple astucia o por la necesidad de cuidar su distinguida apariencia, en los momentos más importantes de esos encuentros opta por quedarse callada o ser zalamera.

Sin embargo, hay un texto que de nuevo deja entrever el carácter ambicioso del personaje. Cuando Radamés le anuncia que necesita su ayuda, Carmín no responde como la madre que vela por el bienestar de su hijo, sino que pregunta: “¿y cuánto hay pa’ eso?”. Una frase venezolana muy popular que puede utilizarse cuando se habla informalmente de negocios, pero también, como en el caso de Carmín, para expresar la intención de no hacer nada por nadie sin una ganancia material de por medio. Una frase que además suele citarse como ejemplo de corrupción en cualquier ámbito. Por otra parte, esta misma frase ya deja entrever el origen popular de Carmín, así como algunas otras expresiones usadas en la escena: la palabra “zaperoco” utilizada como interjección y no como el sustantivo que es o cuando pregunta si el ruido que se escucha es “plomo” para referirse a los disparos.

Otros textos subrayan las ya citadas características del personaje. Como su ambigüedad moral y su pastiche ideológico cuando le recrimina a Radamés que éste defienda la matanza de presos a pesar de que en la escena 13, al ver a los presidiarios con las bocas cosidas en señal de protesta, ella afirma con seguridad: “que le den gracias a Dios porque en este país no hay pena de muerte porque lo que soy yo, los habría ahorcado a todos”. Por otro

lado, su carácter adulator se destaca en la escena 29, cuando al salir de la celda de Radamés, literalmente abrazada al maletín, le da unas palmadas cariñosas en la mejilla y exclama: “¡tan bello mi hijo!” (Fig. 21).



Fig. 21: Carmín maternal

También se relacionan con el carácter popular del personaje su acento y el modo de articulación de algunas palabras. En este sentido, el acento es el de las clases menos favorecidas de la ciudad de Caracas y el modo como deja de pronunciar los finales de algunas palabras, omitiendo la última sílaba o cambiando la /r/ de los verbos en infinitivo por un acento en la última vocal. “¿Cuánto hay *pa’* eso?” o “¿y por qué los tienen que *matá’*?”, son dos ejemplos de esto.

Si bien este contraste entre su cuidadoso vestuario y la forma de hablar muestra la importancia que para el personaje tienen las apariencias, también funcionan para destacar su ya conocida ambigüedad moral. La entonación utilizada al emitir algunas frases, ahora contrastadas con el gesto de la actriz, parecen contradecir u ocultar intencionalmente las emociones del personajes. Así, cuando Radamés le muestra el contenido del maletín, el tono de Carmín se mueve entre la humildad y la obediencia. Pero Radamés está de espaldas a su madre y no puede ver, como sí puede hacerlo el espectador, los gestos de asombro y de placer que le produce a Carmín la visión de lo que, finalmente, se convertirá en su botín y última opción de salir de la pobreza.

Finalmente, habría que destacar los momentos de silencio de Carmín. Astutamente, el personaje parlanchín desaparece por momentos cuando éste se encuentra en presencia de Radamés. Por lo general, en una

aparente señal de respeto que en realidad sirve para ocultar los pensamientos del personaje o para destacar el rasgo de autoridad que asume en su rol de madre, a pesar de que esto le importa bien poco a Radamés. Pero este silencio se vuelve mucho más significativo cuando Carmín se encuentra en el exterior de la celda, al inicio de la escena 28 y al final de la 29. Al quedar atrapada en medio de la violenta represión del motín por parte de la policía y al ver los cadáveres en el patio, Carmín ya no tiene comentarios sobre la situación. En el primer caso, trata de protegerse y escudarse en sus guardaespaldas; en el segundo, observa todo horrorizada y, por primera vez, realmente conmovida.

En cuanto al personaje de Radamés, al contrario de Carmín, éste se presenta como un personaje de una sola pieza. Su aspecto, por ejemplo, siempre es impecable. En todas sus apariciones se muestra cómodamente vestido, con ropa de estar en casa. En esta ocasión, usa franelilla blanca y pantalón de pijama, con una toalla sobre los hombros que ha usado mientras su ayuda de cámara lo afeita al inicio de la escena 28 (Fig. 22). De esta manera, el vestuario muestra la comodidad del personaje en su ambiente y cotidianidad, pese a que no debe olvidarse que su habitación está ubicada en una violenta cárcel venezolana. Por esta misma razón, el peinado y el maquillaje de Radamés no resultan tan significativos. El maquillaje solo busca la naturalidad mientras que el pelo mojado hace presumir que el personaje está recién bañado. De hecho, al entrar Carmín a la celda, a éste lo está afeitando su ayuda de cámara. Lo que de nuevo remite a la importancia que Radamés le da al aseo personal y al cuidado de su apariencia. Es más, en un momento dado de la conversación con Carmín, cuando acepta que le pide ayuda sólo porque no tiene más remedio, se dedica a terminar de acicalarse con la toalla que ha mantenido sobre sus hombros.



Fig. 22: La apariencia de Radamés: Repetición y variación

Con la seguridad que le da el saberse vinculado al poder y la tranquilidad que le brindan sus contactos fuera de la prisión, la gestualidad de Radamés no hace más que subrayar este rasgo. Ya se mencionó la comodidad cotidiana con que se desplaza por su celda-despacho que se destaca, además, en la escena 29, cuando se lo ve disfrutando un whisky con Carmín en lo que, se supone, ha sido la espera porque el tiroteo culmine.

Pero además de su gestualidad, también cuenta su mímica, su actitud corporal. En este sentido, el rostro de Radamés siempre se mantiene rígido, inexpresivo y, durante la escena 28, prácticamente nunca le dirige la mirada a Carmín. En realidad, no la trata como a su madre. Ella es simplemente un emisario para sus negocios. Es más, en la escena 29, cuando Carmín se despide y la da las cariñosas palmaditas en la mejilla, Radamés casi no reacciona. Voltea la cara y tuerce la boca en un gesto casi de desprecio que muestra, en todo caso, lo bien que el personaje conoce a su madre.

Así, ligeros gestos y sutiles actitudes corporales se presentan como indicios de su carácter y su estatus. Acostumbrado a dar órdenes, Radamés no tiene que hablar para que lo obedezcan. Cuando considera que el afeitado ha terminado, con un movimiento de la mano interrumpe la labor de su asistente que simplemente se detiene y abandona la celda en silencio. Luego, en la escena 29, al dar por terminada la visita de Carmín, tampoco hace grandes alardes para despedirse, sólo le hace un gesto al guardaespaldas y de inmediato éste se ofrece para acompañar a la “señora”.

Otro rasgo que es ilustrado a través de la mímica es la desconfianza hacia sus subalternos. Una actitud más o menos tradicional a la hora de representar este tipo de personajes ligados al poder y a los negocios ilícitos. De nuevo, Radamés no dice palabra alguna. Se queda quieto, casi inmóvil, hasta comprobar que su ayuda de cámara ha abandonado la celda para mostrar el maletín a Carmín y hacerle la petición. Momento en el cual, el maletín pasa a ser un importante accesorio para el desarrollo de la historia, siendo éste y su contenido los detonantes del desenlace de la historia.

Esta misma seguridad en sí mismo se manifiesta a través de la voz hablada. En primer lugar, usa el lenguaje y posee el acento propio de la clase media alta caraqueña y, si bien puede usar palabras populares, esto no desdice de su posición. Por el contrario, cuando se refiere a Adonai como un “pendejo”

sólo está ratificando su posición y demostrando su desprecio hacia las actividades de su hermano. Es por esto mismo que Radamés nunca le dirige la palabra a sus subalternos y jamás será afectuoso con Carmín. A ella le habla, precisamente, como a un empleado más. Y aún peor, porque con ella no disimula su desconfianza. Por el contrario, se la confirma verbalmente y sin darle ninguna importancia a semejante afirmación. De resto, su tono de voz es severo y con pocas inflexiones. Como puede observarse, y opuesto a Carmín, Radamés es directo, no oculta ni disimula sus intenciones, ni el estatus que le da su poder o su poco apego a la figura materna. Es tan directo e inescrupuloso que puede expresar su deseo de que maten a unos cuantos para que todos los demás “estemos tranquilos” y cuando Carmín se asusta por el inicio del tiroteo, Radamés la tranquiliza diciéndole: “comenzó la carnicería”.

Aunque en esta escena no juegan un papel determinante para la acción, sí debe destacarse la presencia de los guardaespaldas y de Evelio custodiando a Carmín. En primer lugar porque con esto se destaca el estatus de Carmín como madre de Radamés dentro de la cárcel y, en segundo lugar, por su propia apariencia. De acuerdo con el contexto y con las actitudes de los personajes y figurantes, el espectador puede inferir que todos son policías a pesar de que no usan uniforme. Esto se debe al hecho de que tanto los guardaespaldas como Evelio llevan consigo poderosas armas largas, a la orden que da Evelio a los vigilantes que están a las puertas de la prisión y al vestuario de los tres personajes. Todos usan chaquetas de cuero negro, una prenda que en Venezuela es símbolo de estatus económico y que no pocas veces va asociada al aspecto de los policías cuando visten de civiles (Fig. 23).



Fig. 23: Los guardaespaldas usan chaquetas de cuero negro

Por último, hay que considerar aquí la presencia de los visitantes a la cárcel y de los presidiarios aunque éstos no sean personajes propiamente dichos. En el caso de los visitantes porque su apariencia y vestuario contrasta claramente con el aspecto de Carmín. Los visitantes, tanto hombres como mujeres, visten ropas sencillas, no sólo adecuadas con el recinto en el cual se encuentran sino que denotan su origen socioeconómico. En un país como Venezuela, quienes soportan esas horas de espera frente a las puertas de las prisiones y deben aguantar los maltratos y humillaciones de las fuerzas de seguridad son los miembros de las clases más pobres. Los familiares de presos poderosos, de los corruptos, entran como Carmín, escoltados y sin tener que anunciarse previamente.

Por otra parte, la actitud y expresiones de los visitantes van variando según se la situación en la cárcel se va volviendo más y más crítica. Durante los primeros planos de la escena 28, se encuentran en silencio, expectantes, fijando su atención en un punto que se encuentra fuera de cuadro, tras las rejas que los separan del interior de la prisión (Fig. 24). La cámara realiza un paneo por los rostros de estos figurantes hasta llegar a la puerta de la reja propiamente dicha. Allí se escuchan los reclamos de quienes están tratando de entrar y el anuncio de la policía acerca de que es “las visitas están suspendidas”. Por supuesto, es justo en ese momento cuando Carmín consigue entrar muy bien escoltada.



Figura 24: Los visitantes esperan afuera

Ya al inicio de la escena 29, los ánimos y actitudes han cambiado. Los visitantes ya no están en silencio aguardando. Hora se amontonan y empujan ante la reja mientras gritan insultos contra los policías (“asesinos, muérganos”) hasta que finalmente reciben los maltratos de los cuerpos de seguridad. Como un detalle interesante de la puesta en escena puede destacarse que, luego de la matanza, cuando Carmín debe desplazarse entre los cadáveres por el patio de la prisión, los visitantes parecen haber desaparecido. Durante las tomas que registran el trayecto recorrido por Carmín no se presenta ninguna imagen que haga referencia al espacio ocupado por este grupo en momentos anteriores y, en la banda de sonido, ha desaparecido cualquier ruido o grito producido por este grupo. Con esto, no sólo se produce cierta sensación de desprotección tanto en la situación de los visitantes como de los presidiarios, sino que con la soledad de estos últimos la escena adquiere un carácter dramático mucho más marcado.

En este apartado, no debe dejarse de lado el hecho de que en el grupo de visitantes puede apreciarse la presencia como extras de reconocidos actores de teatro, de cine y estrellas de la televisión que han sido dirigidos por Chalbaud en muchas telenovelas y montajes teatrales, lo que de algún modo remite, como se dijo al tratar las propuestas temáticas, a la labor del cineasta en otros medios y al propio hacerse del filme.

De los presidiarios se debe destacar su vestuario. Este colectivo no utiliza uniformes como suele ser costumbre en muchos países. En el filme, y en Venezuela, esto no existe. Los presidiarios usan ropa deportiva. Camisetas raídas, pantalones cortos tipo gimnasio o hasta las rodillas, y zapatillas. Los que no están en el patio, pero protestan desde las ventanas de las celdas, ni siquiera llevan cubierto el torso (Fig. 25). Es obvio que ésta es una elección realista que simplemente recrea la apariencia de los presos en las cárceles venezolanas, pero también es un síntoma de la falta de organización y disciplina así como del caos que dominan todo el sistema penitenciario nacional. Finalmente, como en el caso de los visitantes, quien interpreta al presidiario que es masacrado al final de la escena 29 es un reconocido actor venezolano.



Fig. 25: Los presos están casi desnudos

Los otros elementos de la puesta en escena que deben tomarse en cuenta para este tipo de análisis son los que se encuentran fuera del actor. En este caso, lo primero que se destaca es la escenografía y el decorado. Así, al comenzar la escena 28, el espacio que se muestra, la entrada a la prisión, resulta desconocido para el espectador. Sin embargo, el público venezolano puede reconocer la locación de manera inmediata, casi sin necesidad de ver los torsos uniformados de la policía que un momento dado ocupan parte de la imagen de la primera toma. Esto porque los medios de comunicación han difundido y difunden tantas imágenes sobre la situación carcelaria que, con un mínimo ejercicio intertextual, es inevitable ubicar la acción en cualquier cárcel del país (Fig. 26).

Con la llegada de Carmín, se muestra el patio de la cárcel que ya el personaje ha recorrido en la escena 13, pero esta vez la situación crítica que se presentaba con la huelga de los presidiarios se ha agudizado hasta el caos. En ningún momento se presenta un plano general del lugar, pero los detalles que se observan en la escenografía dan cuenta del deterioro del local. Paredes mal pintadas y descascarilladas junto a ventanas de gruesos barrotes que también reclaman una refacción dan cuenta del estado y del descuido en que se encuentran estos retenes, más otras ventanas con cristales rotos que parecen ser la huella física de la violencia que se vive en la escena.



Fig. 26: Primera imagen de la escena 28

En la decoración se destaca la presencia de colchones viejos tirados en el suelo del patio o apoyados en las paredes. En un momento dado, además, puede apreciarse un policía rajando uno de los colchones con una navaja. Ésta es otra imagen familiar para el espectador: es una de las formas de buscar armas escondidas en las prisiones donde, aún en este siglo XXI, conviven las de fabricación casera con armas automáticas y hasta granadas de mano. De las ventanas de las celdas cuelgan ropas a manera de tendedero improvisado y, cuando la imagen permite ver el interior de los calabozos, éstos son oscuros, presumiblemente tan deteriorados como el resto del entorno. Aparte de esto, el humo de los gases lacrimógenos inunda toda la escena (Fig 27).



Fig. 27: Escenografía y ambientación con los que el espectador venezolano está "familiarizado"

Este mismo patio vuelve a mostrarse al inicio de la escena 29, pero esta vez el motín ha terminado en una matanza indiscriminada en contra de los

presidarios. El espacio es el mismo, tal vez un poco más deteriorado y con pequeños focos de algunos incendios provenientes de colchones y otros objetos que se presume han sido quemados por los presos durante la revuelta. Pero ahora los cuerpos ensangrentados y en ocasiones semidesnudos de los ejecutados forman parte de la decoración, convirtiéndose casi en accesorios que sirven para terminar de ilustrar el horror de la matanza.

Finalmente, se presenta la celda de Radamés que también es un espacio conocido por el espectador. Por ello, en esta ocasión no se disimula el obvio deterioro de las paredes, tal como ocurre en la escena 12, donde la ubicación real del “despacho” de Radamés se oculta durante un tiempo para finalmente sorprender al espectador hacia el final de la acción. Ahora no se encubre el verdadero estado de la habitación, sino que se exhibe con claridad.

Por ello, lo primero que puede apreciarse es la decoración. De nuevo las puertas y paredes con manos y manos de pintura descascarillada y sucia o simplemente sin frisar, con la estructura de piedra al aire. En contraste, la estancia está dominada por una reproducción en grandes dimensiones de una pintura clásica enmarcada en dorado. Pero el resto de la ambientación, que va a estar siempre como fondo de los diálogos en las dos escenas, muestra las carencias del sitio y, por extensión, la capacidad de adaptación de Radamés (Fig. 28).

Ahora allí nada parece cómodo ni distinguido como aparentan el aspecto y la actitud del personaje. De clavos en la pared cuelgan prendas de vestir, hay rústicas repisas donde reposan toscos utensilios de cocina y una vajilla barata, una pequeña hornilla eléctrica, un antiguo refrigerador, mesas cubiertas con manteles de hule y, dominando todo el espacio, la elaborada silla de “época” donde Radamés recibe sus afeites. Del escritorio y los equipos tecnológicos que se ven o se mencionan en la escena 12 no hay referencia alguna.



Fig. 28: Escenografía y decorado. Entre las aspiraciones y el deterioro

Después de esto, en la escena 29, cuando la puerta de la celda se abre para permitir la entrada del guardaespaldas que acompañará a Carmín hasta la salida, se presenta la referencia del espacio contiguo a la celda, donde siempre parece haber un efectivo policial perpetuamente de guardia ante el calabozo, ofreciéndole a Radamés la protección y seguridad de las que no goza el resto de la población penitenciaria.

En cuanto a la iluminación, en los tres espacios recreados ésta busca el naturalismo. En los exteriores, con el uso de luz natural; en el interior de la celda de Radamés, a través de la presencia de luz artificial cuyas fuentes son ubicables en el espacio. Se agrega a esto la aparición de ciertos destellos naturales que parecen venir de un par de ventanas que solo se hicieron visibles en la primera visita de Carmín a la celda (escenas 12 y 13). En este sentido, salvo cierta penumbra que puede apreciarse en algunas de las tomas dentro del calabozo, la iluminación no busca producir ningún tipo de efecto estético, sino recrear los ambientes y las atmósferas de la manera más verosímil posible así como destacar la presencia de los personajes que protagonizan la acción de las dos escenas analizadas hasta ahora.

El uso del color también es un recurso utilizado para la creación de ambientes y atmósferas, así como para lograr efectos de información estética que obviamente buscan estimular una respuesta afectiva en el espectador. En las tomas del patio durante la escena 28 dominan los tonos azulados y grises, colores fríos logrados bien a través de la pintura de la escenografía, el humo

que se interpone entre la cámara y los personajes y lo que parece ser la opción de prescindir de algún filtro en el objetivo de la cámara que corrija el color (Fig. 27).

Por su parte, la opción de producir ciertos efectos en el espectador es tan clara que el vestido de Carmín, que en el interior de la celda de Radamés produce destellos dorados, aquí se ve totalmente opaco y casi se confunde con el beis de los colchones. Todo esto, además, en contraste con el brillo y la luminosidad de la imagen que dominan las tomas de la entrada de la cárcel, donde hasta el vestuario de los visitantes es colorido.

En el interior de la celda, por el contrario, la decoración y los actores se perciben claramente debido a cierto contraste en el uso del color. Por momentos, y fundamentalmente gracias a la pintura de las paredes, parecen dominar los colores oscuros. Pero, a la vez, la iluminación destaca el color blanco de la franelilla de Radamés y produce destellos en el vestido de Carmín, con lo que la tenebrosa y decadente atmósfera del lugar se atenúa y, de nuevo, destaca la presencia de los actores (Fig. 28).

En cuanto al uso de la música en este fragmento, ésta no aparece sino al final de la escena 29, justo después del asesinato del último presidiario vivo. Luego de que Carmín abandona la prisión, sobre la imagen en plano entero de uno de los cadáveres, comienza un solo de cello cuya gravedad busca la identificación afectiva del espectador con las víctimas. Se trata de una melodía que se vuelve lúgubre al juxtaponerse a las imágenes de los cuerpos sin vida, acompañadas por el uso de la cámara en mano para mostrar el modo como los policías manipulan y amontonan los muertos sin afectarse por ello.

Por su parte, los ruidos están presentes en todo el fragmento. Estos van desde los ininteligibles reclamos de los visitantes en la primera toma de la escena 28, el sonido que producen el vehículo donde se traslada Carmín y las motos que la escoltan, los golpes que dan los presidiarios con los barrotes de sus celdas, el alboroto que producen las consignas y gritos de éstos, los disparos que se escuchan durante la conversación de Carmín y Radamés, el ruido de las botas militares cuando los efectivos llegan al lugar, las sirenas de patrullas o ambulancias, hasta los pasos de Carmín, sus guardaespaldas y de los policías que limpian el lugar y dominan el final de esta escena, cuando los ruidos ceden el protagonismo a la música incidental. Todos estos sonidos

juegan, además, un papel activo o pasivo dentro de la historia. Esto se revisará detalladamente más adelante, a la hora de hablar de las relaciones entre las bandas de imagen y sonido.

Ahora bien, como se comentó en el capítulo anterior, en el cine la puesta en escena tiene que ser necesariamente registrada por los soportes de la imagen y el sonido. En el caso de la imagen, lo primero que suele destacarse o percibirse en un filme es el encuadre y las escalas utilizadas. Con respecto a las escenas que se han analizado hasta ahora, se debe hacer notar que la escena 28 está compuesta por 31 tomas, de las cuales sólo tres (11, 12 y 13) están dedicadas a la acción central, que es la entrega del maletín a Carmín por parte de Radamés.

De estas tres tomas, una se presenta sin movimientos de cámara (13) destacándose la actitud de Radamés y las reacciones de Carmín. Es justamente en esta toma donde se dan los diálogos más importantes de la escena. En principio, la escala utilizada es un primer plano de Radamés. Carmín está al fondo del encuadre, fuera de foco, en plano americano. Sin embargo, un recurso escénico cambia claramente esta escala. Radamés tiene el maletín frente a él, quedando éste fuera de campo, oculto bajo el margen inferior de la pantalla. Cuando el personaje abre el maletín, la tapa de éste ocupa la mitad de la parte inferior del encuadre creando un cambio de escala. Ahora se observa, en la parte superior, un plano detalle de los ojos de Radamés y a Carmín en plano medio. Una corrección de óptica hace que ahora sea Carmín quien esté en foco, de manera que nuevamente son las reacciones y actitudes del personaje las que se destacan durante esta parte de la conversación (Fig. 20) .

Tal como se manejan muchas de las tomas anteriores a las que se están considerando ahora, en la toma 11, que muestra la entrada de Carmín a la celda de Radamés, el movimiento de la cámara está sujeto a los desplazamientos de Carmín. Así, la cámara se limita a seguir al personaje hasta que éste se detiene en plano americano, a la derecha del encuadre, cerca de Radamés, que está en primer plano hacia el borde inferior izquierdo. En este sentido, el encuadre y la escala están en función de los desplazamientos y gestualidad de los personajes.

Lo mismo ocurre al final de la acción (toma 13). Sólo que esta vez es Radamés quien determina el movimiento de cámara. En este caso, el inicio de

la toma evoca la escala de los primeros momentos de la toma 12, con Radamés en primer plano y Carmín en plano americano. Es el desplazamiento de Radamés el que determina el movimiento de la cámara, de izquierda a derecha, de manera que al final los dos personajes queden en plano medio para, de nuevo, destacar fundamentalmente sus actitudes y gestos (Fig. 21).

Pero antes de estas tres tomas que, como se dijo, son las únicas utilizadas para mostrar la acción fundamental de la escena, se presenta una introducción que si bien funciona para anunciar la llegada de Carmín a la cárcel, en realidad es utilizada para crear uno de esos momentos de la película en los que domina el discurso. Así, la primera imagen de la escena funciona como una toma de ubicación. En primer plano del encuadre, el brazo uniformado de un policía que empuña un arma de fuego; más atrás, las rejas de la cárcel y, tras ellas, el rostro expectante de un joven. Al fondo de la imagen se observa el vehículo que transporta a Carmín acercándose al lugar (Fig. 26).

Con estas imágenes ya el espectador puede ubicar el espacio donde se va a desarrollar la acción. Sin embargo, el encuadre no se limita a mostrar la llegada de Carmín. A partir del rostro en primer plano del joven, la cámara inicia un dolly hacia la izquierda presuntamente para seguir el movimiento del vehículo, pero lo que se destaca son los rostros de muchos otros visitantes con expresiones parecidas a las del joven con que se inicia la escena. Se debe hacer notar que, durante el recorrido de la cámara, se interponen a los primeros planos de los visitantes, varios torsos de policías en plano detalle empuñando sus armas. Finalmente Carmín llega a las puertas de la cárcel, entra y sale del encuadre. Pero la cámara se queda detenida por un momento en los visitantes y sus protestas.

Con este largo paneo queda demostrado el interés del realizador en mostrar la situación de los visitantes más que la llegada del personaje principal. A partir de la siguiente toma, los encuadres, el uso de la escala y los movimientos de cámara parecen justificarse en la medida en que siguen el recorrido de Carmín hacia la celda de Radamés. Pero una visión un poco más detallada muestra que este recorrido es sólo una excusa para nuevamente recrear la crisis de la institución carcelaria. La toma 2 de esta escena no va directamente a mostrar la presencia de Carmín en el patio de la cárcel sino que,

a través de un plano general del patio, se observa a un par de policías pateando a dos presidiarios que están en el suelo (Fig. 27).

Enseguida entra Carmín en plano entero, escoltada por sus guardaespaldas, que avanza hasta quedar en plano medio tratando de esquivar a los amotinados y avanzar hacia el espacio reservado de Radamés. Efectivamente, con el personaje envuelto por el desorden, da la impresión de que la cámara trata de mantenerlo en el encuadre. Sin embargo, de manera arbitraria, se muestran imágenes de los presos en sus celdas que no están justificadas por la mirada de ningún personaje ni por su recorrido (Fig. 25). Este contraste de escalas, con planos más o menos cerrados para mostrar el recorrido del personaje y planos abiertos para mostrar la situación en el patio de la cárcel se mantiene desde la toma 2 hasta la 10.

Algo similar ocurre con el final de la escena. Luego de que Radamés le da a Carmín las instrucciones sobre cómo cuidar el dinero del maletín, también de manera arbitraria y por corte, se pasa a las puertas de la cárcel, con una imagen que remite al final de la toma 1. Es decir, los mismos visitantes que han quedado en primer plano al final de aquella toma vuelven a ocupar en ésta (toma 14) gran parte del encuadre, sólo que ahora no protestan molestos sino que gritan y lloran casi desesperados. Habría que acotar que la transición entre las tomas 13 y 14, aunque es abrupta y por corte, se presenta justificada por el *raccord* de sonido. Al final de la toma 13 se escucha a lo lejos el inicio del tiroteo. Éste continúa en la primera imagen de la toma 14 y así se garantiza la unidad temporal de la escena y se suaviza el paso del interior al exterior de la locación.

Ahora bien, sobre los visitantes en primer plano, la cámara inicia un desplazamiento en *paneo* de izquierda a derecha, justo en el sentido inverso al de la toma 1. De esta manera se muestran los rostros, ya conocidos por el espectador, de todos los visitantes que ahora llaman asesinos a los policías que están en un *fuera de campo* imaginario protagonizando una matanza que en su desarrollo nunca será mostrada al espectador. Sin embargo, según la cámara se va desplazando hacia la derecha a través de un movimiento continuo o por corte (tomas 24 a 31), se insertan otras tomas, hechas con cámara en mano y por lo general muy breves, de la llegada de los militares al lugar y de la

violencia que éstos ejercen sobre los visitantes sin discriminar si se trata de hombres o mujeres, de gente joven o de ancianos.

Como puede observarse, las expansiones en esta escena ocupan mucho más espacio que la acción núcleo y, mientras éstas son mostradas en apenas tres tomas, con un mecanismo que genera cierta distancia entre el espectador y los personajes protagónicos, en el caso de las expansiones, y particularmente entre las tomas 14 y 31, se recurre al uso del primer plano para mostrar las reacciones de los visitantes. De esta manera, se garantiza la identificación con los visitantes y se subraya el interés por la situación que, de otra manera, se presentaría apenas como una digresión más dentro de la historia.

Otro elemento a destacar en cuanto a los registros de imagen es la profundidad de campo durante las tomas en el interior de la celda de Radamés. Como se comentó en el análisis de la puesta en escena, el espacio que ocupa Radamés en la prisión ha sido conocido por el espectador anteriormente (escenas 12 y 13), lográndose allí la presentación sorpresiva de la ubicación real del supuesto despacho de Radamés.

Puesto que esta sorpresa no puede repetirse en la segunda visita de Carmín, lo que se destaca ahora es la decoración de la habitación. En la escena 12 sólo se ha mostrado la parte confortable del lugar: el espacio donde Radamés recibe la atención de su ayuda de cámara, su escritorio y el rincón donde está ubicado el fax. En esta escena, la acción se traslada al extremo de la celda que antes había permanecido como fuera de campo imaginario y, aunque en la imagen se destaca la presencia de los personajes en el centro de la composición, es gracias a una profundidad de campo más o menos amplia que el espectador puede apreciar el verdadero aspecto del calabozo con sus paredes manchadas, sin frisar y los rudimentarios objetos de cocina (Fig. 29).



Fig. 29: Al fondo, la precariedad

En cuanto a la angulación, ésta se mantiene en paralelo con la línea del horizonte en todos los casos, salvo al inicio de la toma 13, que al utilizar casi la misma posición de la toma anterior, cambia la angulación para variar la escala y hacer posible el movimiento de la cámara que seguirá el desplazamiento de Adonai en la celda.

Con respecto a la transición entre la escena 28 y 29, ésta se da por corte y el paso del exterior al interior está marcado por el ruido, en primer plano del sonido, de los golpes que da Radamés a la puerta de su celda reclamando la presencia del guardaespaldas. Este fragmento se desarrolla en una sola toma donde los tres personajes ocupan el centro del encuadre, por lo general en plano medio, durante casi toda la toma. Pero entrando en detalles se puede destacar el momento en que se repite el recurso del cambio de óptica en una misma toma, justo cuando Carmín se levanta con el maletín en los brazos y parece acariciarse la mejilla con él. Es decir, en esa imagen Carmín se encuentra en primer plano mientras que Radamés y el guardaespaldas quedan en plano medio al fondo del encuadre. Enseguida, Carmín se acerca a Radamés y los tres personajes vuelven a estar en foco y en plano medio para mostrar el final de la despedida y la reacción de Radamés ante la caricia de su madre (Fig. 21).

Como en la escena 28, lo que se presenta a continuación vuelve a ser una expansión. Es el recorrido de Carmín por el patio de la cárcel para retirarse del lugar. Sin embargo, éste vuelve a utilizarse como excusa para mostrar la situación en la cárcel. “Ya pasó todo”, han afirmado Carmín y Radamés, y tanto ha pasado que el patio está lleno de cadáveres de presidiarios y eso es lo que realmente la cámara va a mostrar. Tan es así, que la toma 2 de la escena no muestra a Carmín, sino a un policía manipulando un cadáver semidesnudo. Luego, como ocurre en la introducción de la escena 28, la cámara va siguiendo el recorrido de Carmín, siempre en plano medio escoltada por los guardaespaldas (tomas 3, 5, 7 y 9) mientras se yuxtaponen imágenes en plano entero de los policías agrupando los cadáveres que están esparcidos por todo el espacio (tomas 4, 6 y 8) sin referencia alguna de Carmín y sin utilizar siquiera el *raccord* de mirada como justificación (Fig. 30), salvo en el enlace entre las tomas 7 y 8, donde esta última parece ser un contraplano que ilustra, ahora sí, lo que está viendo el personaje.

Ya en la toma 9, Carmín sale del encuadre por la derecha y no aparece más, lo que deja entender que ha dejado la cárcel. Pero la escena continúa durante 9 tomas más. De la toma 10 a la 16, se muestra el momento en que un policía remata con total sangre fría a un preso que está herido; en las tomas 17 y 18 se presentan nuevos planos enteros de los policías con los cadáveres. A la vez, se inicia la música incidental y la escena finaliza con las tres tomas de la edificación y el plano detalle de un altavoz, ubicado en el patio de la cárcel, sobre cuya imagen se yuxtapone la voz en off de Adonai citando un fragmento de *Los presos*, de Miguel Hernández. Con estas imágenes, entonces, se comprueba la manera en que el filme suele abandonar la historia para volverse discurso, destacándose aún más en este caso por el uso de la voz en off de Adonai que termina cargando a las imágenes con un tono que va de lo trágico a lo poético.



Fig. 30: El entorno sin Carmín como referencia

Como en la escena 28, la angulación respeta el eje de la línea del horizonte tanto en el interior de la celda como en las tomas en el patio, donde se observa el recorrido de Carmín y la macabra actividad de los policías. Esta norma se rompe en la toma 13, cuando se muestra al preso que va a ser rematado por el policía en un plano general en picado y, luego, en las tomas 16, 17 y 18, cuando se muestran los cadáveres de éste y otros presidiarios, subrayando nuevamente la atmósfera dramática de la situación (Fig. 31). Luego, las tomas 20, 21 y 22 muestran el edificio con su altavoz en picado, esta

vez sí, para destacar más que la grandiosidad arquitectónica de la construcción, su carácter necesariamente imponente y represivo (Fig. 32).

Por último, es importante destacar como son tratados a nivel de imagen los tres colectivos representados en este fragmento: los visitantes, los presidiarios y los policías. Ya se dijo que en la escena 28 se busca la identificación del espectador con la situación y con los visitantes. Para ello se recurre a los paneos de sus rostros en primer plano y plano medio, mientras que a las fuerzas represoras, a los policías, nunca se les muestra la cara. Para hacer notar su presencia y la violencia con la que actúan se recurre a planos detalle de partes de sus cuerpos y del vestuario o de partes de los vehículos (Fig. 33). Es más, cuando en una toma hay un primer plano de un rostro, éste se presenta a través de un violento movimiento con cámara en mano, de manera que se hace difícil percibir los rasgos con claridad.



Fig. 31: Angulación y dramatismo



Fig 32: Imposición y represión

Por supuesto que este recurso evoca el ya clásico montaje de la matanza de Odessa en *El acorazo Potemkin*, donde a través de cortes se yuxtaponen los primeros planos de los ciudadanos a los planos generales de la matanza y los planos detalle del vestuario y las armas del ejército. En este caso, el recurso del paneo suaviza la comparación, pero sigue la propuesta de Eisenstein de humanizar e individualizar a las víctimas presentando sus rostros y reacciones frente a la presencia masiva, fragmentada y anónima de los victimarios.



Fig. 33: La represión al estilo de El Acorazado

Es de hacer notar, además, que este tratamiento de los policías cambia de manera contundente en las tomas 11 y 14 de la escena 29, donde se presenta un primer plano del agente que va a disparar contra el preso que se incorpora en medio de los cadáveres. Pero el efecto es muy contrario al de los rostros de los visitantes hasta ahora mostrados. La frialdad de la mirada del policía, su cara absolutamente inexpresiva con la presencia casi es escorzo del cañón de la escopeta en la toma 14, lo deshumanizan aún más, convirtiéndose en otra ilustración de la violencia y los abusos de la institución policial.

Lo cierto es que con el uso de la puesta en escena y su registro nuevamente se consigue la identificación del espectador con los presidiarios. Esta vez a partir de la situación misma que se recrea. Así, mientras Carmín atraviesa el patio en la escena 28, se ve al fondo del encuadre o a través de unos primeros planos muy breves logrados por el desplazamiento apresurado de los actores, el maltrato ejercido por los policías sobre los presos. Por otra

parte, y apenas en dos ocasiones (toma 5 y toma 7), pueden apreciarse los rostros de los presidiarios protestando tras los barrotes de las ventanas de las celdas, siempre en plano general. Pero con estos dos recursos ya el efecto está logrado. Luego de eso, las dramáticas imágenes de los cadáveres y su recolección (Fig. 30) no necesitan de mayor esfuerzo técnico para lograr cierta conmoción que, por otra parte, se ve subrayada por el ya mencionado uso de la música y los textos citados por Adonai.

En cuanto a las relaciones entre imagen y sonido, se ha podido notar que en estas dos escenas el sonido presenta únicamente diálogos y ruidos, salvo al final de la escena 29, cuando aparece la banda de música. Así, al inicio de la toma 1 en la escena 28 domina el ruido producido por el vehículo donde viene Carmín y por las motos que la custodian. Un mecanismo curioso puesto que el ruido de los autos es el sonido que domina en la toma, mientras que en la imagen estos ocupan el plano más lejano (Fig. 26). Al fondo, muy débilmente, se escuchan los gritos de los presos que poco a poco van aumentando de volumen, pero sin llegar a un primer plano de sonido propiamente dicho. Éste será ocupado, de manera repentina, por los diálogos de los visitantes con los policías, que empiezan en off y enseguida entran en sincronía con la imagen acompañados de los gritos de los presos aún al fondo, siempre en off. Entre la toma 2 y la 10 no hay diálogos ni música. Carmín transita por el patio en medio de la manifestación y, de nuevo, sólo se escuchan los gritos de los presos.

Ya en el interior de la celda, lo que se busca es la inteligibilidad de los diálogos que son, como se dijo antes, la información realmente pertinente para el desarrollo de la historia. Sin embargo, se mantiene el ruido proveniente del exterior producido por los gritos de los presos. La situación y el diálogo entre Radamés y Carmín cambia repentinamente gracias a la aparición de otro ruido que proviene del exterior del calabozo, del patio de la cárcel: ráfagas de disparos que ocupan más o menos el mismo plano que los gritos de los presos. Lo que sirve como enlace para la transición del interior de la celda a la entrada de la cárcel, que de otro modo resultaría repentina y arbitraria.

A partir de la toma 14, los gritos de fondo son sustituidos por los constantes disparos. En primer plano están las voces de los visitantes, por lo general en sincronía con la imagen. Pero a éstas se yuxtaponen los insultos que lanza un anciano que aparece al inicio del paneo y que se mantienen en off

durante buena parte de este segmento (tomas 14 a 18 y 20 a 24). A partir de la toma 25 y hasta el final de la escena son las voces de los visitantes con algunos disparos lo que se mantiene audible.

En este sentido, puede afirmarse que la construcción de la banda de sonido tiende al equilibrio. Es decir, los ruidos y los diálogos van conquistando sus niveles de inteligibilidad de acuerdo con las situaciones y la acción a mostrar. Por ello, cada una de las bandas se va presentando en diferentes planos sonoros, evitándose así la coexistencia de diferentes sonidos en los mismos niveles de frecuencia.

De esta manera, y tal como lo indica Chion, el sonido tiende a darle un valor añadido a la imagen. Por ejemplo, los gritos fuera de campo de los presos informan sobre algo que está ocurriendo en el interior de la cárcel, convirtiéndose en un fuera de campo activo que se mantiene como tal aún en el interior de la celda de Radamés, cuando al escucharse los disparos, la conversación de los personajes se interrumpe y lo que es la acción núcleo de la escena se da por terminada, pese a que la unidad temporal continúa, ahora fuera de la celda.

Del mismo modo funciona el ruido de los disparos entre las tomas 14 y 31 que, en otro fuera de campo activo, informan sobre cierto tipo de acontecimiento cuyas consecuencias apenas serán visualizadas al final de la escena siguiente. También esos efectos de escucha acusmática se dan en esta parte, cuando se escucha en primer plano la voz del anciano cuyo rostro sólo se ve en las tomas 14, 26 y 30.

Un supuesto punto de sincronización, de síncrexis, debe ser mencionado y es el que se da entre las tomas 15 y 18 y de la 20 a la 23. Como ya se dijo, la imagen no muestra los rostros de los policías. Apenas planos detalle de sus uniformes y sus vehículos. Pero todas estas imágenes van acompañadas por el ruido que producen sus botas, las puertas de los camiones que se abren y se cierran o los cargadores de sus armas, con lo que la violencia mostrada se hace aún más notable gracias al sonido, subrayando la ya mencionada deshumanización de los efectivos policiales.

Este patrón del manejo del sonido se mantiene de manera más o menos idéntica en la escena 29. Aquí la transición entre una unidad temporal y otra se da por un corte, por la desaparición de las voces de los visitantes y un

punto de sincronización en la primera toma, cuando Radamés golpea la puerta de la celda. Un ruido que marca de manera precisa esa transición. Ahora tampoco se escuchan los gritos de los presos ni los disparos, con lo que se asume la elipsis que separa una escena de otra y se confirma que “ya pasó todo” a través del diálogo. Este diálogo, bastante anodino por cierto, da fin a la visita de Carmín y ocupa el primer plano de sonido donde apenas algunos ruidos, como el hielo en el vaso de whisky, acompañan la audiovisión con el fin de producir la sensación de naturalismo común a las formas más institucionalizadas del uso del sonido.

Luego de esto, Carmín sale del lugar y el rostro de Radamés queda en primer plano. A lo lejos, se escucha una sirena de policía y por corte, la imagen pasa al patio de la cárcel donde se mantiene el ruido. De esta manera, no sólo se suaviza la transición entre una toma y otra, sino que se garantiza la continuidad temporal en la historia. De aquí en adelante, la sirena se mantiene a lo largo de la escena (toma 2 a la 9) acompañada por el ruido de ambiente que producen las botas de los policías y su macabra e incesante actividad. Sonido que también se detiene en la escena 10 para destacar la protesta final del preso que va a ser asesinado así como se destaca el ruido del disparo a través de una reverberación, con lo cual la situación se vuelve mucho más intensa. A partir de aquí la música, de carácter empático, ocupa toda la banda de sonido hasta que se deja oír la voz en off de Adonai que, gracias al recurso de las tomas del edificio y el altavoz, parece surgir de éste lográndose el efecto poético ya mencionado.

Así, puede apreciarse que la impresión de que estas dos escenas podían considerarse como una misma unidad se comprueba al quedar en claro que en ambas se cumplen algunos patrones comunes, tanto en la puesta en escena como en su registro.

De hecho, en ambas escenas la acción se desarrolla en el mismo espacio global, la prisión, que puede dividirse en dos áreas: el interior de la celda de Radamés y el patio y entrada de la cárcel. En estos dos espacios se desarrollan, dos situaciones diferentes. En la celda se dan las acciones núcleo. Radamés entrega el maletín a Carmín y ésta lo acepta gustosa. En la entrada y patio de la cárcel se desarrollan acciones que simplemente funcionan como expansiones en la historia que se acercan más al nivel del discurso. Por otra

parte, la recreación de lo que ocurre en la celda de Radamés se presenta muy brevemente, mientras que los acontecimientos en el exterior se construyen con abundantes tomas. Todo conformado como una sola unidad gracias a la continuidad de los ruidos en la banda sonora.

Por otro lado, las dos escenas están construidas de manera similar. En la 28 se presenta una especie de introducción justificada por la llegada de Carmín al lugar y por su recorrido hasta llegar al calabozo. En este caso, la presencia del personaje es utilizada para mostrar la situación de los presidiarios y los visitantes. Enseguida, se desarrolla la acción principal en el interior de la celda y, de manera arbitraria aunque matizada por el sonido en un fuera de campo activo, la cámara regresa al exterior, donde se desarrollan acciones que no son presenciadas por ningún personaje principal.

En el caso de la escena 29, la introducción desaparece. Pero de nuevo, el trayecto de Carmín para abandonar el recinto es utilizado como excusa para mostrar los efectos de la matanza que se ha producido en la escena anterior. Luego, Carmín abandona el lugar pero la cámara sigue mostrando la acción de los policías en un cierre que, más que necesario para la historia, destaca el dramatismo de la situación llegando a adquirir visos poéticos.

En cuanto a los registros, se destaca el uso de los planos medios y americanos para mostrar los desplazamientos de Carmín en el patio, lo que permite mostrar una constante referencia a lo que sucede a su alrededor, mientras que se van insertando tomas de esa situación que no están justificadas por ninguna entidad narrativa o por algún tipo de raccord. Es el caso de las tomas a las ventanas de las celdas en la escena 28 y de los policías amontonando cadáveres en la 29. En momentos precisos, se destaca también el uso de la cámara en mano durante la violenta llegada de los militares y, al final de la escena 29, al mostrar el desprecio con que tratan a los cadáveres los efectivos policiales.

Por último, se debe comentar el equilibrio en las tres bandas de sonido. Aquí dominan los ruidos y los diálogos. Es decir, éstos van adquiriendo diversos niveles de inteligibilidad según la situación que se quiere destacar y, de manera constante, se evita la presencia de diversos sonidos en un mismo nivel de frecuencia. La música, por su parte, está ausente durante todo el

fragmento salvo al final de la escena 29 que, como se dijo antes, funciona como cierre dramático para la recreación de la situación carcelaria.

Esto lleva, a su vez, a reconocer que a lo largo de toda la unidad domina un estilo de representación naturalista reconocible en las actuaciones, el vestuario, la escenografía, el decorado y la iluminación; en la búsqueda de una exposición realista que conecte con aspectos de la situación carcelaria venezolana. Realismo que se da por las situaciones dramáticas propiamente dichas y por el modo como éstas son registradas a través del uso de la cámara en mano o, con un manejo más tradicional pero a la vez distanciador, durante las conversaciones de Carmín y Radamés en el calabozo.

Luego de esta exposición acerca del funcionamiento de la puesta en escena y su registro, lo pertinente es el estudio del montaje en la escena y el reconocimiento de las funciones cumplidas por éste de acuerdo con la propuesta de Aumont et alii (1983).

En el caso de las escenas analizadas, lo primero que destaca en relación con la función sintáctica es la ausencia de disolvencias o fundidos encadenados. No se presentan, entonces, modificaciones de la imagen. Una ausencia que, además, es norma a lo largo de todo el filme, pues no hay en *Pandemónium* ni un solo fundido a negro y las disolvencias no cumplen la función tradicional de enlace entre dos escenas, sino que se presentan como un recurso dentro de éstas que busca un efecto estético más que semántico (Escenas 1, 22 y 34). De esta manera, el uso de los cortes se presenta como mecanismo de enlace entre una toma y otra y como mecanismo de disyunción entre las escenas.

Un claro ejemplo de esto se da en la transición de las escenas estudiadas. La 28 culmina con una imagen de una de las visitantes que es golpeada por la policía mientras que el sonido deja escuchar la gritería con el ruido más lejano del tiroteo. Por corte se pasa a la siguiente toma, aquellos ruidos desaparecen por completo, se ve a Adonai golpeando la puerta de la celda y, en un punto de sincronización exacto, se escucha el ruido de los golpes. Con este manejo de la unión de las tomas y el contundente cambio en la banda de sonido se produce la disyunción al dejar en claro que algo ha cambiado y, por tanto, ha transcurrido cierto tiempo en la historia que no ha sido mostrado por el relato.

Por su parte, los enlaces entre dos tomas se realizan de la manera convencional. A pesar de que en estas escenas se utiliza muy poco el *raccord* de mirada, es a través de la impresión de continuidad temporal, bien sea por medio de los movimientos de cámara (tomas 2 a 9 en la escena 28) o bien porque el espacio mostrado entre un plano y otro es reconocible como el mismo (planos 11, 12 y 13, en el interior de la celda de Radamés).

Por otra parte, el montaje garantiza la construcción lineal del filme y de la narración a través del orden cronológico utilizado para presentar los acontecimientos. Por ello, en *Pandemónium* no se presenta ningún caso de montaje paralelo. En particular, porque se evitan las comparaciones a manera de metáforas. De hecho, cuando el filme opta por el discurso lo hace encadenándolo a la historia, mostrando situaciones que no afectan los acontecimientos principales y que terminan convirtiéndose en digresiones propias de las propuestas conceptuales. Claros ejemplos de la utilización de este recurso están presentes en las dos escenas analizadas.

En cuanto a la presencia del montaje alterno tampoco puede hablarse de un uso significativo de éste. Apenas se da en la escena 4, donde se alterna el rostro de Adonai llamando a La Perra con el recorrido de ésta en el montacargas; en la escena 9, donde de nuevo Adonai grita el nombre de La Perra como si pudiera intuir lo que está ocurriendo en la azotea del edificio y por último en la escena 11, cuando se ilustra la llegada de Evelio y su actitud agresiva frente a los habitantes del barrio.

En definitiva, todo esto demuestra que la función sintáctica del montaje apoya construcción de la estructura narrativa y, por extensión, de las propuestas conceptuales del filme. Es decir, utiliza el corte como único mecanismo de enlace y disyunción para destacar el orden cronológico en que se presentan los acontecimientos; evita el uso de paralelismos como medio para la construcción de metáforas, de manera que las digresiones discursivas se manifiestan como si fueran parte de la historia en escenas que, en realidad, son expansiones, y donde las alternancias sólo funcionan para crear la sensación de continuidad temporal y espacial.

En cuanto a la función semántica, puede afirmarse que ésta cumple las normas institucionalizadas. Es decir, asegura la inteligibilidad de la historia y garantiza su continuidad espaciotemporal. En este sentido, el filme simula

presentar la historia por encima de cualquier otro aspecto aunque, por momentos, se cuele un discurso que tiene que ver con las propuestas conceptuales propiamente dichas al incluir escenas completas o fragmentos de escenas que poco aportan a la necesaria inteligibilidad de la historia. Con estas intervenciones, entonces, se le exige al espectador establecer conexiones con el momento de producción del filme o con la historia de Venezuela en los siglos XIX y XX. Es así como se manifiesta la mayor parte de los sentidos connotados: no a través de comparaciones metafóricas o con el uso ya tradicional del llamado montaje intelectual, sino a partir de estas recreaciones de acciones y acontecimientos que superan la narración para acercarse al discurso.

Por su parte, los ritmos temporales vienen marcados por el manejo del sonido. Esto se da a través de los ruidos, que en este caso destacan la duración de las acciones frente al fraccionamiento de las imágenes (tomas 14 a 31 de la escena 28) o uniendo espacial y temporalmente dos tomas en apariencia autónomas, como el enlace sonoro que se da entre las tomas 1 y 2 de la escena 29.

Lo mismo ocurre con el uso de la música al final de la escena 29. Ésta no sólo crea una atmósfera determinada sobre las acciones representadas, sino que produce la sensación de duración pertinente a la función rítmica. Duración que se subraya con la voz en off de Adonai y que, a su vez, sirve de enlace con la escena 30.

Los ritmos plásticos vienen dados por el encuadre, la escala y el movimiento dentro del cuadro. Ya se habló del modo como la cámara sigue los desplazamientos de Carmín a través del patio de la cárcel, pero en este caso, hay una clara diferencia entre las dos escenas analizadas. En la escena 28, las tomas en este espacio suelen ser de corta duración y en la banda de sonido predominan los gritos de los presos (tomas 2 a 10). Pero es el movimiento dentro del encuadre lo que crea el ritmo plástico. El desplazamiento del personaje y por ende de la cámara producen la sensación de unidad espacial, aunque algunos movimientos torpes de la cámara y la aparición de presos y policías que se atraviesan momentáneamente, dificultando la observación de trayecto de Carmín, van descomponiendo la limpieza del encuadre.

Por el contrario, en la escena 29 Carmín camina por el patio a paso lento, escoltada por sus guardaespaldas, mientras la cámara la sigue al mismo ritmo. Ahora predominan los planos medios de Carmín que dejan ver como referencia un espacio menos convulsionado, donde el decorado parecen ser los cuerpos sin vida de los presidiarios. A estas imágenes de Carmín con referencia de los cadáveres se yuxtaponen, además, imágenes de los policías en plano entero que van amontonando cadáveres como si de una rutina se tratase. En estas tomas, además, se presenta un uso de la composición bastante simétrico dentro de un filme donde la simetría no es una dominante.

Finalmente se destacan las últimas tres tomas de la escena que muestran la edificación penitenciaria, desde un plano general hasta un plano detalle del altavoz. Por su composición, se trata de unas imágenes casi abstractas, donde se destacan las líneas rectas y el carácter geométrico del edificio (Fig. 32) frente a un contrastante ritmo temporal marcado por la voz de Adonai mientras cita el poema de Hernández.

Toda esta exposición lleva entonces a uno de los objetivos primordiales de este análisis: el reconocimiento de algunos de los principios compositivos presentes en estas escenas y, por extensión, la globalidad del filme. Así, en el nivel de las propuestas narrativas, se presentan accesorios en la puesta en escena que cumplen importantes funciones para la acción o que la motivan. Es el caso del maletín de Radamés, por ejemplo, cuya presencia se va haciendo más y más contundente a lo largo de la historia hasta convertirse en el dispositivo que desencadena el desenlace.

Otro motivo que se presenta en la escena 29 y que se repite a lo largo del filme es la necesidad de Adonai de comunicarse a través de la radio. Esto caracteriza al personaje y le permite producir su propio discurso, a la vez irónico y poético. En este caso, se trata de un elemento que poco aporta al desarrollo de la historia en sí misma, pero se convierte en una parte del hacer de ese personaje que vive encerrado, aislado en su cama, y aparentemente incapacitado para “ver”.

También se presentan como motivos el sótano del edificio y su ubicación en ese edificio imposible. Así, el sótano se construye como un lugar de aislamiento, marginación y seguridad. Allí se instaura la familia, pero desde una acepción poco tradicional, pues no se trata de convertirla en célula

fundamental de la sociedad, sino que se presenta como una instancia desde la que se manipula, se negocia y se obtienen ganancias. Por eso la necesidad de aislarse y protegerse en el sótano, convirtiendo así en marginales a los miembros de esta inusual constitución familiar.

Por su parte, el edificio que contiene el sótano, con su extraña ubicación, se convierte en una muestra del desorden urbano. Una representación que se mantiene como discurso a través de las pocas imágenes que se presentan de la ciudad, las referencias a los inútiles artefactos que pueblan la azotea o por medio de las escenas que recrean la cotidianidad del barrio. Ese desorden urbano, además, termina constituyéndose como otra manifestación del caos dominante en la sociedad ingobernable que el filme quiere presentar.

Esta forma de mostrar a los personajes y la ciudad lleva a mencionar un aspecto compositivo de suma importancia para establecer el estilo del filme. La artificiosidad y ciertos excesos que dominan la escenografía y decoración del sótano, el aspecto físico de Adonai o la misma ubicación del edificio en la cima de una montaña que parece incapaz de sostenerlo. De esta manera, el espectador debe establecer algunas similitudes generales entre el personaje de Adonai y el tipo social que se quiere mostrar o entre ese edificio inexistente y el ya mencionado caos, bien sea urbano o propiamente social.

En contraposición a esto se presentan las escenas básicamente naturalistas como las analizadas aquí, donde se intenta lograr la duplicación exacta de los espacios y los acontecimientos. Esto genera una de las características que suelen apuntar hacia el interés por la historia: el contraste y el cambio. En este caso basados en esa yuxtaposición de estilos visuales que se manifiestan a través de la puesta en escena y, durante las representaciones tendientes al naturalismo, a través del uso de ciertos recursos técnicos como la cámara en mano.

De esta manera, se presentan dispositivos cuya motivación es meramente compositiva, como la presencia del maletín que es un elemento fundamental dentro de la lógica narrativa y de la causalidad que domina la historia o también el uso de los ruidos como mecanismo de enlace espaciotemporal entre una toma y otra.

Por su parte, la motivación realista es fundamental para la comprensión de la historia y de sus propuestas conceptuales. El filme hace constante referencia a una época y a un país, y si bien la historia es inteligible aún sin conocer esas circunstancias, para su comprensión cabal se requiere de un conocimiento previo sobre la realidad venezolana o, cuando menos, de la situación política, económica y social de muchos países de América Latina en la década de los años 90.

Y así como la motivación realista tiende a arropar gran parte del filme, la artística no es menos importante. De nuevo habría que hablar aquí del aspecto físico de Adonai o del decorado del sótano por ser notablemente artificiosos. Pero esta condición también se presenta en las escenas analizadas pese a su carácter mucho más naturalista. El uso de la música y la yuxtaposición de la voz en off de Adonai, bien sea para buscar la identificación afectiva por parte del espectador o la consecución de un tono poético, así lo demuestran.

Con todo esto ya pueden reconocerse algunas dominantes que, por el modo como se van repitiendo o variando a lo largo de la película, pueden enunciarse como principios compositivos de notable significación. En este sentido, tal vez uno de los elementos más destacados sea la búsqueda del naturalismo en las formas de representación¹⁷ que se manifiesta en la puesta en escena, en las relaciones entre la imagen y el sonido y a través de los acontecimientos recreados, cuya motivación, en la mayor parte del fragmento, es básicamente realista. De hecho, la cámara en mano no busca más que subrayar este efecto.

Esta búsqueda de naturalismo tiende a subrayar una serie de contrastes que se manifiestan en la oposición dada por el interior de la celda de Radamés y el exterior. Así, en el calabozo domina un orden aparente que se destaca en la escena 12, se descompone ligeramente por la decoración de la estancia en las escenas 18 y 29, pero que en cualquier caso mantiene a salvo a los personajes del desastre exterior, tal y como ocurre también en el sótano al que Adonai está confinado.

¹⁷ El aspecto artificioso, antinaturalista, del filme se considerará en los próximos párrafos durante el análisis de la escena 45.

Sin embargo, es en ese lugar relativamente ordenado y seguro donde se llevan a cabo los acuerdos y negocios sucios. De ahí la oscuridad, el tono lúgubre del color que domina la estancia y que se opone, nuevamente, al exterior. En el exterior domina el caos, los reclamos de los visitantes a la cárcel y las manifestaciones de los presidiarios, pero el lugar es luminoso y colorido. Así, las oposiciones se mantienen a lo largo de estas escenas. En el lugar seguro pero oscuro, domina la corrupción; afuera, en el espacio abierto y luminoso, los colectivos enfrentan la violencia de las instituciones del Estado para exigir sus derechos. Pero al mismo tiempo, tanto en uno como en otro espacio, impera el caos, la crisis o la inversión de valores que reflejan estos pares oposicionales y contradictorios.

Por último, habría que destacar el carácter expansivo de algunas escenas o de ciertos fragmentos de escenas, como es el caso de la situación de los visitantes y de los presidiarios y las imágenes finales de la escena 29. Ya se ha recalado a lo largo de este trabajo, se trata de un recurso que por su repetición se convierte también en un motivo primordial dentro del filme.

La otra oposición que se presenta en la globalidad de la película se da por el uso de ese estilo naturalista frente a otros mecanismos de representación, tan artificiosos que contrastan con aquéllos. Uno de los ejemplos que ilustra este otro aspecto de las proposiciones estilísticas es la última escena del filme.

En esta escena, Adonai, al escuchar el rumor producido por la llegada de los saqueadores al barrio, le dice a La Perra que quiere ver. Así, La Perra lo conduce hasta la planta baja del edificio, inicio real de la escena propiamente dicha, y lo ubica frente a una pared donde hay un agujero. Desde allí, Adonai puede observar la llegada festiva de la turba con el producto del saqueo y, por el modo como está realizada y por su aparición repentina dentro de una historia que nunca ha hecho referencia a esta posible salida, todo lo mostrado se convierte en una exposición de principios dentro del filme.

Como epílogo, la escena tiene algunas características que deben destacarse y exigen ser analizadas con un poco más de detalle. En primer lugar, el carácter aparatoso de su aparición a manera de *Deus ex Machina*; luego, la puesta en escena que, a diferencia de las escenas antes analizadas, en cierta medida evade el naturalismo y, finalmente, el registro de esta puesta en escena

a través de la imagen y el sonido, tan artificiosos que contrastan con el modo como se muestran, por ejemplo, la huelga de los presidiarios con los labios cosidos en la escena 13 o la recolección de los cadáveres en la 29.

En este sentido, lo primero a destacar es la apariencia de los personajes y, en particular, la de Adonai. Adonai sigue con el pelo largo y sucio, con su barba descuidada y luce la misma túnica blanca que ha utilizado a lo largo de toda la historia. Una apariencia que destaca el aspecto grotesco del personaje y que, por su repetición, evoca cierta convención teatral donde los actores pueden utilizar el mismo vestuario durante toda la representación aún cuando en la historia transcurran días, semanas e incluso meses. Por otra parte, el pelo de Adonai, tan largo y descuidado, no evade el artificio. Durante todo el filme es notable que se trata de una peluca y no de la cabellera del actor. Por lo demás, no parece presentarse un uso notable del maquillaje. Da la impresión de que se destacan las ojeras, mientras el resto del rostro parece carecer de cualquier recurso que pretenda afinar o destacar algún otro rasgo de las facciones del actor (Fig. 34).



F

Fig. 34: Adonai: entre artificioso y grotesco

También es de hacer notar el aspecto de sus piernas mutiladas en las tomas 1 y 3, que no ocultan ese carácter artificioso. Esas piernas mutiladas, al aire, en el único momento en que son mostradas, vuelven a evadir cualquier carácter naturalista. Se trata de dos extremidades que cuelgan de la caja en la que el personaje se traslada, sin un color parecido al de la piel humana y con

una forma que recuerda más los huesos de una pierna de jamón que los típicos muñones de los amputados (Fig. 35).



Fig. 35: Los muñones no esconden el artificio

En oposición, La Perra viste de manera natural y sencilla. Apenas lleva una ligera dormilona, muy corta y sin mangas y unas pequeñas zapatillas deportivas. Prácticamente no lleva maquillaje y va despeinada. Exactamente como quien acaba de despertarse. Es así como sale a la calle (Fig. 36) y es así como la aborda Evelio, esta vez con el disfraz de gorila que ha venido utilizando Hermes a lo largo de la historia. Y si cuando éste lo utilizaba, semejante traje no parecía llamar la atención de nadie, en el caso de Evelio ocurre lo mismo: tampoco personaje alguno parece sorprenderse por su apariencia ni se justifica la razón por la que ahora lo usa otro personaje. En todo caso, podría asumirse que este aspecto no hace más que subrayar la responsabilidad de Evelio en la muerte de los compañeros de La Perra, a la vez que sirve para atraer la atención de ésta en medio de la multitud. Por último, Evelio se despoja del disfraz para lucir un elegante traje de cuidadoso diseño, con todo y corbata, que contrasta notablemente con el aspecto del resto de los personajes y con la situación que se está viviendo. Tal como ocurre con Carmín en sus visitas a la cárcel.

En cuanto al grupo de saqueadores que sube al barrio con la mercancía, éstos visten de la manera más sencilla posible. Franelillas, camisetas, vaqueros, pantalones cortos, blusas sin manga, zapatillas, batas de estar por casa y algunos van con el torso desnudo. Todos con un aspecto que evoca, de la manera más naturalista posible, el aspecto de los habitantes de las

zonas populares venezolanas. Como accesorios utilizados por los personajes, habría que destacar las cajas, electrodomésticos, trozos de carne y demás objetos que, en manos de este colectivo, destacan la clara alusión a los sucesos del 27 de febrero de 1989 (Fig. 36).



Fig. 36: La Perra: más naturalismo en el aspecto y la actitud

Por su parte, se presenta muy poco texto dicho en esta escena. Apenas se destaca el pronunciado por Evelio y la frase final de Adonai. Aunque coherente, el discurso de Evelio va de un asunto a otro sin transición alguna. Comienza describiendo algo que él llama ciudad (“aquí tienes ciudades... Son grandes agujeros. Y sus grandes ideas son ratones”) con frases que al inicio parecen no venir a cuento, pero que al hablar del viaje que está planificando, parecen referirse a Disneylandia, el lugar soñado por La Perra. Luego describe cómo será “la gran aventura” del viaje para pasar de inmediato a realizar una brevísima descripción de la situación del país y, en particular, la suya (“esto se está poniendo feo. Será mejor abandonar el barco. Tú y yo”).

Luego no hay más palabras hasta la toma final de La Perra besando en la mejilla a Adonai, cuando se escucha la voz en off de éste recitando lo que parece ser su primer poema. Con lo que la visión de la realidad, la necesidad de ver, se convierten en la manifestación concreta de la transformación del personaje que, no sólo toma conciencia definitiva de la situación, sino que por primera vez es capaz de producir una serie de versos propios.

Con respecto al modo como son dichos estos textos, lo que más se destaca es el tono. En el caso de Evelio, rápido, entrecortado, que pasa del

exceso eufórico a la descripción de una realidad que lo aterra. Esto, unido a su mímica exagerada y un poco violenta, lleva a pensar que en el personaje se está iniciando un proceso de desquiciamiento a la vez que da la impresión de que se encuentra bajo los efectos de algún tipo de droga. Por el contrario, el tono de Adonai es pausado, reflexivo, poético, y esto es lo que lleva al cierre de la historia propiamente dicho. Un comentario final que es casi la moraleja o la reflexión definitiva del filme.

Siguiendo con el trabajo de los actores, la gestualidad de La Perra y Adonai también resulta significativa. Ambos se están despertando luego de los acontecimientos del día anterior, donde aquélla ha perdido a sus dos amantes y Adonai a su madre. Sin embargo, la llegada de la poblada les produce alegría. Desde el principio, ambos se sonríen al ver a los habitantes del barrio llegar con su mercancía. Luego, cuando La Perra sale a su encuentro, ésta voltea en varias ocasiones hacia el punto donde está Adonai y sonrío feliz (Fig. 36), mientras que éste la observa desde lejos, también sonriendo, mostrándose así la aprobación del personaje a los sucesos que presencia.

En medio de todo esto, vuelve a aparecer como elemento artificioso la escenografía. En particular, la mostrada en las tomas 1 y 3. Ese artefacto construido para que Adonai pueda subir a la planta baja del edificio, tan extraño como los inútiles aparatos que dominan la azotea con su apariencia de antenas radiales o la cama rodeada de libros que precede la unidad que estamos analizando (Fig 37). En este caso, se destaca la mecánica del artefacto, pero también el contenedor donde va introducido el personaje para lograr su ascenso: una cesta de plástico de las utilizadas en muchos supermercados para transportar la fruta o la carne congelada. De manera que se vuelve a destacar el aspecto de carne cruda de los muñones de Adonai y su apariencia grotesca.



Fig. 37: El exceso escenográfico y de ambientación ...



Fig. 38: ...más el uso de locaciones reales en una misma escena

Por otro lado, está el barrio con tomas rodadas en locaciones reales. Es decir, se vuelve al naturalismo en la representación y lo que se muestra es fácilmente reconocible para el espectador (Fig. 38). Así, las empinadas subidas del cerro precariamente asfaltadas, las casas a ambos lados de la vía con el friso desgastado o simplemente sin frisar, la ausencia de aceras propiamente dichas, los brocales a medio terminar, el ornamento popular y casero de las calles más los perros callejeros deambulando entre la multitud, funcionan como una fiel recreación de esos ambientes.

Este recurso naturalista que es el filmar las acciones en escenarios reales, lleva también al uso de la iluminación natural en exteriores tratando que ésta luzca lo menos manipulada posible. En este sentido, el barrio es tan

brillante y luminoso como festiva es la atmósfera que se recrea (Figs. 36 y 38). Mientras que en el espacio donde se encuentra Adonai, si bien las fuentes de iluminación pretenden ser naturales, provenientes de las posibles ventanas o agujeros de la edificación, se mantiene el contraste de luces y sombras que han dominado la recreación del ambiente del sótano. Apenas una luz de relleno en las tomas 4 y 5 crea una especie de aura sobre la figura de Adonai, más notable según se va acercando al lugar desde donde presenciara los eventos casi milagrosos.

Como consecuencia de este uso aparece el color, que nuevamente contrasta entre el interior del edificio y el barrio. Así, al brillo de la iluminación en el exterior se une el colorido vestuario de los habitantes y el rojo de los banderines que adornan la calle, mientras que el aspecto de Adonai, su larga cabellera y barba negras con su túnica de un gastado color blanco destacan el ya mencionado juego de luces y sombras que domina el espacio donde el personaje se encuentra (Fig. 35 y 38).

El otro elemento que destaca junto con la imagen propiamente dicha es la música incidental que se deja escuchar y domina prácticamente toda la escena. Así, desde la primera toma, ésta hace su aparición a través de tensos acordes de instrumentos de cuerda con ligeros redobles de percusión, logrando básicamente un efecto dramático hasta el momento en que se ven las imágenes de los habitantes del barrio, cuando tanto los acordes se hacen más breves y frecuentes. Un estilo que se mantiene hasta la aparición de Evelio, donde se incorporan más instrumentos de percusión y los metales, creando una melodía que tiende a lo heroico.

Sin embargo, en la escena se le da importancia también a la inteligibilidad de los diálogos, por lo que el volumen de la música baja cuando Evelio habla, aunque el tono heroico de ésta se mantiene justo hasta el inicio de la toma final, al escucharse la voz en off de Adonai sobre acordes sostenidos de las cuerdas, volviendo al tono dramático del inicio de la escena.

En este sentido se debe comentar que, si bien la música no puede producir información semántica propiamente dicha, la combinación de su función estética con las imágenes crea una notable experiencia perceptiva en el espectador. La música carece del tono festivo que muestra la actitud de los saqueadores. Pero al moverse entre lo dramático y lo heroico, tiende a producir

algo parecido a un comentario que, de nuevo, se convierte en celebración y exaltación de los acontecimientos mostrados.

En este contrapunto sonoro, evitando hasta cierto grado la recreación natural del sonido de ambiente, se debe destacar la casi ausencia de ruidos en la escena pese a la importancia que adquiere, al final de la unidad anterior y en las primeras tomas de ésta, lo que debería ser la gritería de los habitantes del barrio. Sin embargo, ésta se mantiene en un muy segundo plano hasta desaparecer completamente en la toma 19. Se trata, entonces, de un uso del ruido por lo menos llamativo pues en ese ambiente festivo, lleno de voces celebrativas, éstas son opacadas por la música incidental o por el texto dicho por Evelio. Y si bien esto no produce un efecto de distanciamiento en el espectador, sí permite apreciar una nada disimulada intervención del realizador en la construcción de la atmósfera seleccionada para mostrar la situación.

Por supuesto, el registro de la puesta en escena juega un importante papel en la producción de sentidos. En general, se trata de tomas fijas, muy breves, que se destacan por el constante movimiento de las masas dentro del encuadre cuando se muestra el barrio, frente a los planos estáticos de Adonai observando todo. También en contrapunto, en la escala abundan los planos generales en los exteriores contra las tomas muy cerradas del rostro de Adonai. La excepción a esta norma se da, justamente, durante el encuentro entre Evelio y La Perra, donde se destaca la gestualidad y la mímica de ambos a través de primeros planos y close ups, demostrando así la importancia del discurso de Evelio y, en general, de los textos dichos por los personajes a lo largo de todo el filme.

También dentro del encuadre se hace notar el fuera de campo imaginario, construido a través del sonido y en particular por el ruido que produce la llegada de los saqueadores, funcionando como elemento para crear tensión, pero también como enlace entre la mirada de Adonai en el interior del edificio y los acontecimientos que suceden en el exterior. De esta manera, los fuera de campo imaginarios pasan a ser concretos cada vez que esto se hace necesario para la comprensión de la situación y la historia.

En cuanto a la angulación, ésta se mantiene en paralelo a la línea del horizonte de manera constante a pesar de la empinada cuesta que suben los habitantes del barrio. Sólo en las tres primeras tomas de la escena se muestra

una angulación en picado y se trata, precisamente, de las imágenes que muestran a Adonai ascendiendo por medio del ya descrito artefacto que lo moviliza hacia la planta baja.

En gran medida, todos estos usos que han sido descritos como un contrapunteo determinan las características de la profundidad de campo en la escena. Así, en las tomas en interiores, donde dominan los close ups de Adonai, el uso de lentes normales, entre 40° y 65°, prácticamente anulan la profundidad de campo. De hecho, en la toma 2 de la escena, aunque hay una referencia de La Perra que está casi en primer plano, ésta se encuentra fuera de foco. Por el contrario, en las tomas hacia el exterior, donde abundan los planos generales, la profundidad de campo es amplia ya que lo trascendente en este caso es mostrar la actividad en el barrio (Fig. 38). Como excepciones, nuevamente se presentan las tomas cerradas de los personajes durante el encuentro entre La Perra y Evelio.

Otra excepción a las normas que dominan la construcción de la película se da en esta escena y está relacionada con las modificaciones de la imagen. Como se comentó en el análisis de las escenas 28 y 29, en el filme no hay fundidos a negro y se presentan pocas disolvencias. Éstas, además, no responden al uso tradicional de enlace o disyunción, sino que aparecen de manera algo arbitraria para lograr cierto efecto poético (escena 34) o para resumir algunos recorridos (el de la cámara en la escena 1, el de los personajes en la escena 22). Las sobreimpresiones, por su parte, no son utilizadas sino en esta escena final.

Tal como se comentó en 3.1, desde el momento en que Adonai se dispone a observar lo que ocurre en la calle se opta por una ocularización interna secundaria, reconocible fundamentalmente por el uso del plano/contraplano. Sin embargo, este recurso se ve intervenido o subrayado por la modificación de la imagen en la toma 8, cuando se muestra por primera vez a la multitud a través del agujero en la pared desde donde Adonai ve. Sobre esto, se sobreimprime su rostro dando la impresión, a partir de este momento, de que todo lo que muestra la cámara en el exterior del edificio se corresponde con una subjetiva de Adonai, pese a que muchos de los tiros de cámara, escalas y angulaciones son injustificables desde ese ángulo si se consideran desde un uso isomórfico de los recursos cinematográficos (Fig 39). En particular, por

nombrar un caso, el uso del plano/contraplano durante el encuentro de La Perra con Evelio o el momento en que La Perra cree ver a Hermes y Onésimo. Este recurso, innegablemente artificioso, marca sin embargo toda la percepción de la escena que aparenta mostrarse desde la subjetividad de Adonai.



Fig. 39: Realidad y subjetividad

En cuanto al manejo del sonido, en la escena domina la música incidental. Sin embargo, el uso de los ruidos y los diálogos también merece ciertas menciones. En primer lugar, está el ruido de las voces de los saqueadores que, al final de la escena 44, se presenta como un fuera de campo activo anunciando un suceso en el exterior del sótano que, por lo menos, logra despertar la necesidad de Adonai por establecer contacto con el exterior. Pero este ruido desaparece en las primeras seis tomas de la escena 45 y apenas en la toma 7 comienza a entrar de nuevo, muy suavemente, con la misma característica de fuera de campo activo. Sólo que esta vez, en la toma 8, ya puede apreciarse la fuente del ruido. Después, con un uso que busca la exaltación de los acontecimientos mostrados, la música se impone sobre los ruidos hasta hacerlos desaparecer (tomas 19 a 46) y ésta, a su vez, baja de volumen en los dos momentos en que aparecen los diálogos para permitir su inteligibilidad (tomas 32 a 38 y toma 46).

Como en las escenas 28 y 29, ciertos ruidos fuera de campo funcionan para dar información sobre lo que está ocurriendo en el espacio contiguo al de la acción mostrada, a la vez que sirven para matizar la transición entre las escenas (44 y 45) o entre las tomas (7 y 8), aunque en este caso el

ruido de las voces de los saqueadores no se presenta en exacta sincronía con la imagen y suele ocupar un segundo plano de la banda sonora, aún en aquellas tomas donde la multitud ocupa todo el encuadre.

En cuanto al equilibrio sonoro, tan notable en las escenas 28 y 29, aquí se sustituye por la competencia entre las bandas. Salvo en los casos donde hay diálogo, la música tiende a arropar a los ruidos. Tanto así, que puede afirmarse que los ruidos, los gritos de la muchedumbre, nunca adquieren un nivel de inteligibilidad como el que la convención cinematográfica exigiría. Esto no quiere decir que se trate de un recurso nunca antes utilizado en el cine o de una ruptura radical con lo institucionalizado, pero sí es un uso que se distancia de aquella convención donde lo que está en primer plano de la imagen debe estar también en primer plano del sonido.

De cualquier manera, se debe reconocer que la música le otorga un valor añadido a la imagen pues intenta transformarse, como ya se ha dicho, en comentario sobre los sucesos mostrados y en un mecanismo de exaltación de las acciones acometidas por los saqueadores. Una función que adquiere mayor importancia al tratarse de una escena que se presenta como el epílogo y no como el desenlace de la historia, con lo que se subraya aún más el carácter discursivo de toda la unidad. De hecho, tal es la importancia de la música que desaparece la necesidad de crear puntos de sincronización o de síncrexis significativos a lo largo de la escena, bien sea para aumentar la posible tensión producida por los acontecimientos o para destacar su carga dramática.

En cuanto a la función sintáctica del montaje, como ocurre a lo largo de todo el filme, se evita el uso de los fundidos a negro y sólo se presenta una disolvencia entre las tomas 8 y 9, que cumple la función de resumir parte de la llegada o del recorrido de la muchedumbre, repitiéndose así la norma presente en la escena 22. Por ello, de nuevo el corte se presenta como mecanismo de enlace entre una toma y otra y como mecanismo de disyunción entre las escenas.

En consecuencia, los enlaces entre las tomas se llevan a cabo de manera convencional, bien sea a través del uso del plano/contraplano cuando se yuxtapone el rostro de Adonai a las tomas del exterior del edificio (tomas 7 y 8, y 17 y 18), bien a través del *raccord* de miradas (21 a 26) o de movimiento (27

y 28) o gracias a un sonido que unifica el espacio, como el ruido de la multitud en las tomas 7 y 8 o la risa de Adonai entre la 15 y la 16.

El uso del montaje alterno, por su parte, puede reconocerse en el modo como se divide el espacio entre el interior del edificio y la calle del barrio, donde es justamente la mirada de de Adonai la que permite reconocer la unidad espacial y temporal de la escena. Mientras que la ya mencionada ausencia de paralelismos en la construcción del montaje vuelve a dar fe de que las digresiones discursivas, como la celebración de los actos ejecutados por la multitud, tienden a mimetizarse con la historia.

Por su parte, la función semántica sigue garantizando la inteligibilidad de las situaciones al crear vínculos espaciotemporales en la escena. Esto, sin dejar de lado el hecho de que la escena va más allá del desenlace de la historia y se instaura como el momento en el cual se revelan las verdaderas perspectivas ideológicas de las que el filme se convierte en soporte.

En cuanto a los ritmos plásticos, de nuevo éstos vienen dados por el encuadre, la escala y los movimientos dentro del cuadro. En este caso en particular, estos últimos resultan de gran importancia pues la escena se compone de tomas muy cortas y con muy pocos movimientos de cámara, de manera que es el desplazamientos de los figurantes, los de La Perra a contracorriente del movimiento dominante y la imagen estática en planos cerrados de Adonai, los que entran en juego para lograr el efecto de constante actividad en la escena. Con respecto a los ritmos temporales, vienen marcados por la presencia de la música mucho más que por los ruidos o los diálogos. Ésta, a través de los cambios de dinámica y de timbre, así como por la cadenciosa aparición de instrumentos de diversa índole, se va yuxtaponiendo a la imagen en una clara combinación de aquellos ritmos plásticos con los temporales.

En conclusión, gran parte de esta escena resume uno de los elementos estilísticos que dominan la forma fílmica y que tiene que ver con la contraposición entre un estilo naturalista, utilizado para representar la corrupción dominante, la crisis socioeconómica y, sobre todo, al pueblo y sus condiciones de vida, frente a una serie de recursos mucho más estilizados y artificiosos, que pretenden recrear parte del caos y la ingobernabilidad que arropa a la sociedad retratada en el filme.

Este contrapunto de estilos puede producirse entre una escena y otra, como ocurre con el realismo de la escena 29 mientras que en la escena 30 se presentan los policías, personajes casi esperpénticos, relacionándose con Adonai y Atanasia, otros dos personajes cuyo aspecto no sólo apunta al esperpento, sino que su apariencia se construye en base a maquillajes, pelucas, peinados exagerados que dejan a la vista el truco y las convenciones propias del tipo de representación elegido. Pero esta oposición estilística también puede darse dentro de una misma escena, como es el caso se viene considerando en estos párrafos.

Es importante destacar que en este contrapunto, en esa fragmentación caótica de los elementos cinematográficos, juega un papel realmente significativo la apariencia de los actores, las escenografías y los decorados, que destacan los contrastes y contradicciones que todo esto quiere representar. Es el caso, por citar un ejemplo, de Radamés y Adonai, con sus respectivas apariencias en sus correspondientes ambientes, o la ambigüedad del aspecto físico de Carmín que ilustra la crisis moral por la que atraviesa la sociedad recreada en el filme.

Con todo esto, *Pandemónium* intenta ser una reflexión sobre esa situación de ingobernabilidad que parecía dominar la Venezuela de fines del siglo XX. Una situación caótica que el filme presenta a través de los personajes y sus contradicciones entre la apariencia y la esencia; en la elección de un estilo de representación que mezcla lo naturalista con lo artificioso para buscar fundamentalmente la verosimilitud y también por medio de una narración que aún basando su lógica en lo consecuencial, por momentos se percibe como fragmentada debido a la introducción, dentro de la misma historia, de claras expansiones donde, en ocasiones, los personajes protagónicos ni siquiera están presentes durante los acontecimientos mostrados.

4.-De la provincia a la capital del infierno: evolución y constantes en la filmografía de Román Chalbaud

Con la finalidad de establecer conexiones entre los filmes de Chalbaud y de estos con la situación venezolana correspondiente a sus respectivos momentos de producción, a continuación se presentan los análisis críticos de la totalidad de su filmografía hasta 1997. Por otra parte, aunque el contexto en el cual se producen estos filmes puede ser consultado en el capítulo 1 de este trabajo, de resultar necesario se harán las aclaraciones pertinentes con respecto a la situación política, social, cultural o económica a las que pudiera hacer referencia una película en particular.

También se debe dejar en claro que en algunos casos no se ha podido tener acceso a los filmes, como sucede con *Chévere o la victoria de Wellington* (1971), cuya única copia se perdió en algún archivo de la nación o con *Ratón en ferretería* (1985), inexistente en vídeo y al cual no logró accederse a través de la Fundación Cinemateca Nacional de Venezuela. En estos casos no queda más remedio que echar mano de la frágil memoria de quien suscribe y de algunas críticas publicadas en revistas especializadas.

Por último, se han desechado tres títulos por no considerarlos pertinentes a la hora de aplicarles los criterios que componen este trabajo. Se trata de *Bodas de papel*, un filme “de encargo” realizado para una productora ajena a los intereses de Chalbaud y donde no se detectan rasgos representativos o relacionados con el resto de su obra como autor-productor. Los otros dos títulos son *El corazón de las tinieblas* (1990), realizado en video para una productora extranjera y nunca exhibido en Venezuela y *Cine venezolano* (1991), una serie de documentales en video producidos para la televisión local con motivo de los cien años del cine. Por supuesto, tampoco se ha considerado su vasta producción para televisión entre la que se cuentan telenovelas, unitarios, telefilmes, series y adaptaciones de obras teatrales.

4.1.-Caín adolescente (1959)

Como se comentó en el capítulo 1, el rodaje de *Caín adolescente* fue sumamente accidentado debido a las circunstancias políticas por las que atravesaba el país y a causa de la nula protección existente para el cine venezolano. Así, la primera fase de la producción se realizó de manera más o menos ininterrumpida entre 1955 y 1956, pero no fue sino hasta 1959, luego de la caída de Pérez Jiménez y después de que Chalbaud fuera liberado de la prisión, cuando se logró culminar el filme y estrenarlo al público.

Ahora bien, cuando Chalbaud inicia este proyecto ya ha adquirido experiencia cinematográfica como asistente de dirección de Víctor Urruchúa en los largometrajes de Bolívar Films y con múltiples trabajos televisivos desde que se iniciaran las transmisiones por este medio en Venezuela. Además, ya para esa fecha el prestigio y la productividad de Chalbaud como dramaturgo eran innegables.

Con *Caín adolescente*, su primera obra teatral estrenada, se da inicio a lo que Isaac Chocrón denomina el “nuevo teatro venezolano” y pasará a ser “el primer esfuerzo de un dramaturgo venezolano de encararse con la realidad inmanente del país, e intentar darle una explicación y solución, mediante el drama” (citado por King, 1987: 22).

Del mismo modo, la versión cinematográfica será uno de los primeros acercamientos al estilo neorrealista en América Latina y una respuesta clara a los intentos de “renovación ideológica, cultural y profesional que indudablemente se configuraba en distintos planos de la vida nacional” (Marrosu, 1997b: 42).

4.1.1.- El porvenir está en el campo

Caín adolescente cuenta la historia de Juana y Juan, madre e hijo que emigran, en busca de una vida mejor, desde la Venezuela rural hacia la gran ciudad que es Caracas en 1952. Como es de esperarse, estas aspiraciones no se cumplen. Por el contrario, la metrópolis no facilita las relaciones humanas, la

sobrevivencia es el único objetivo de los individuos y la corrupción acecha a cada momento.

A lo largo del filme, Juan y Juana intentan mantenerse unidos, pero las circunstancias los van aislando paulatinamente. Juana se enamora y esconde a su amante delincuente en su propia casa, mientras que Juan no logra adaptarse al nuevo contexto y se protege de él a través del alcohol y de la relación amorosa que vivirá con la novia de Matías, su amigo de infancia. Cuando todo parece aclararse, Juana y Matías acuden a una procesión de semana santa que acabará en tragedia.

El filme intenta, desde un principio, mantener un tono realista que en muchos momentos se acerca al documental. Así, la presentación de los créditos se lleva a cabo sobre imágenes de la fachada de la Basílica de Santa Teresa¹ mientras se escuchan los acordes del *Popule Meus*, la más respetable y conocida obra sacra compuesta por un músico venezolano, con lo que se ubica rápidamente al espectador en la época del año a la cual se quiere hacer referencia.

La música continúa sobre unos breves planos de los creyentes en actitud de veneración frente a las imágenes expuestas a las afueras del templo para luego dedicar un buen espacio de tiempo a mostrar la actividad que se desarrolla en los alrededores de la iglesia. Allí, un grupo numeroso de vendedores ambulantes ha creado una especie de mercadillo para la compra y venta de muy variados artículos. La cámara se detiene, entonces, en la diversa mercancía y en la actitud de los visitantes al templo que, sin prisa y sin pausa, van adquiriendo alimentos, chucherías, velas, cadenas y medallas baratas con distintas imágenes sagradas, incienso, ropa, yerbas para la realización de diversos ritos y ceremonias que se saben más cercanas a lo profano que a lo sacro.

Precisamente sobre la actividad de estos mercaderes del templo se impone la voz en *off* de un comentarista que informa al espectador acerca de la historia que va a presenciar y sobre los hechos reales que la inspiran: “el miércoles santo de 1952, en la Basílica de Santa Teresa en Caracas (Fig. 1),

¹ La Basílica de Santa Teresa, tal vez el templo más importante para la celebración de la semana santa en Caracas, alberga la imagen del Nazareno de San Pablo, cuya fama de milagroso se ha extendido por todo el país desde tiempos de la Colonia. El miércoles santo esta imagen es sacada en procesión seguida por miles de fieles que usan una vestimenta que evoca el traje de la imagen.

una voz gritó fuego. Fue una falsa alarma. En el pánico perecieron 42 personas. Dos de los personajes de este drama murieron ese día. Todo comenzó una mañana de navidad”.



Fig. 1: Créditos iniciales sobre la Basílica de Santa Teresa

Después, una disolvencia muestra una panorámica de Caracas que culmina en lo alto de un cerro plagado de miserables casas con paredes de cartón y techos de zinc, desde donde se divisa la moderna urbe en toda su monumentalidad. Aunque las imágenes aún poseen el tono documental de las anteriores, éstas son las que darán paso al inicio de la ficción.

De nuevo es la música la que ubica al espectador en la época del año. Si antes se escuchaba desde una fuente extradiegética el *Popule Meus*, ahora los vecinos del humilde barrio entonan, alegres, aguinaldos y parrandas navideñas². Mientras tanto, diversos personajes circulan por el terreno escarpado y sin asfaltar donde se ha construido el barrio, un grupo de mujeres conversa y lava ropa en improvisados lavaderos y un vendedor de lotería ofrece el premio de navidad.

Este tipo de transiciones resulta muy significativo, pues son las que van a marcar las diversas partes de la narración, que se desarrolla durante las tres festividades más representativas para la sociedad venezolana. La navidad, los carnavales y la semana santa. De nuevo lo sagrado y lo profano. En todo caso, son estas tres épocas del año las que permiten reconocer también las tres partes que configuran el filme.

² Los aguinaldos y las parrandas son la expresión musical popular típicamente navideña en Venezuela, equivalentes a los villancicos españoles.

La primera parte, entonces, está constituida por los acontecimientos que se desarrollan en la navidad de 1951. Son momentos de iniciación, de establecimiento de relaciones, de encuentros y desencuentros, donde los personajes van conociéndose y presentándose.

Juana y Juan, recién llegados de un pueblo –nunca se menciona el nombre del lugar-, representan aún la ingenuidad del campo. Viven de los ahorros que trajeron de la provincia, pues Juana no ha encontrado trabajo y Juan asiste como aprendiz de un taller mecánico, pero mientras logra cierta experiencia no recibe salario alguno. Juana es una mujer madura y Juan, un joven a punto de dejar la adolescencia.

Desde un principio se ponen de manifiesto, también, el afecto que une a madre e hijo, la nostalgia que sienten por el pueblo –el río, las vacas, la escuela- y la espera. De manera constante, los personajes afirman que “hay que esperar”.

Tras el desayuno se produce la primera separación de Juan y Juana y la narración se va a centrar en las nuevas relaciones que establecerá cada uno de ellos con diversos personajes, así como en los cambios de sus actitudes ante ese proceso iniciático.

Así, Juana es mostrada primero en su casa, donde recibe la visita de Petra, una desgarbada vecina que vive de pequeños negocios, engañosos consejos y míseras estafas. Petra consigue quitarle algo de dinero con la promesa de comprarle una medicina a Juana que le alivie los dolores que padece en una mano y, a sabiendas de que la mujer no conoce la ciudad, la invita al *Conney Island*, un moderno parque de atracciones de la época.

La siguiente aparición de Juana es, precisamente, en el parque, deslumbrada por los juegos y los espectáculos musicales. Allí conoce a Antonio Salinas, una especie de emigrante o trotamundos que, gracias a esa condición, da muestras de una sabiduría que para Juana es desconocida y, en ocasiones, incomprensible. En medio del encuentro, Juana vuelve a recordar su pueblo y se lamenta por no poder regresar. Antonio le asegura que ella no quiere regresar y le recuerda que sólo está esperando algo y no sabe qué. Como puede observarse, la espera comienza a configurarse como uno de los asuntos fundamentales para Juana.

Del mismo modo, cuando ambos personajes se despiden a las puertas del rancho que sirve de hogar a Juana, ésta confiesa su gran temor. Temor a ser abandonada pues, como se observa a lo largo del filme, la soledad y el abandono son condiciones que arrastran todos los personajes femeninos.

A la mañana siguiente, cuando Juan se despierta, Juana está armando el pesebre navideño con una serie de figuras que le han facilitado los vecinos. Por supuesto, el pesebre no es tan bonito como los del pueblo, y así se lo manifiesta a su hijo. Éste, por su parte, al saber de la existencia de Antonio Salinas manifiesta su vergüenza por vivir en las condiciones en que viven.

La siguiente escena, que se analizará en detalle más adelante, resulta fundamental para la comprensión de ese tono iniciático que posee esta parte del filme. Se trata de la visita que le hace Petra a Juana acompañada de Encarnación. Encarnación es un negro corpulento, maduro y atractivo, un brujo y curandero del barrio de dudosa reputación. Petra lo ha traído para que intente la cura de la mano de Juana. Pero esta curación se convierte en una larguísima ceremonia donde Encarnación, acompañado por la música de tambores que suena a lo largo de toda su presencia en la escena y a través de una serie de planos cerrados que en alguna medida recuerdan cierta iconografía cristiana, termina ordenándole a Juana que abra los ojos. La cámara muestra un primer plano de Juana y la mano de Encarnación que acerca una llama al rostro de la mujer mientras se escucha la voz del brujo diciendo: “no te quites la venda (de la mano) hasta mañana a la medianoche. A esa hora verás (como desaparece el mal)”.

Una nueva escena muestra el siguiente encuentro entre Juana y Antonio Salinas. Éste ha venido a despedirse porque ha encontrado trabajo en Cumaná, una ciudad del oriente venezolano en la que “hay un mar”. El temor de Juana a ser abandonada se cumple de nuevo.

Como queda claro tras una declaración de Juan, Juana ya ha sufrido, cuando menos, el abandono del padre de su hijo desde antes de que este naciera, cargando con otra pesada condición: la de ser madre soltera en un pueblo de provincia. Ante esta nueva despedida, Juana expresa su temor ante la posibilidad de que Antonio, si regresa, lo haga demasiado tarde. Se suma así, a la vida del personaje, una nueva espera.

Sola, en su casa, Juana aguarda la media noche frente al reloj despertador que Antonio le ha dejado como único recuerdo. Al llegar la hora, Juana se quita la venda y de inmediato entra a escena Encarnación en actitud sospechosa. Huye de la policía. Al verla sola, Encarnación intenta manipular la situación para que Juana lo oculte. Finalmente, la fuerza a besarlo. Juana reacciona repentinamente, confesando que tantos años de abstinencia y de sacrificios por su hijo le hicieron olvidar que “también estaba hecha para esto”. Juana, en un arranque de pasión, se entrega al que ella considera su último hombre. Un hombre “del color de la oscuridad” (Fig. 2). Así, este encuentro se configura como definitivo para Juana en la primera parte del filme.

Pero esta unión de Juana con Encarnación trae como consecuencia un desencuentro: el de ella con su hijo, quien al enterarse de la nueva relación de su madre, la reprocha duramente. Pero Juana ya no es más una madre sumisa y lo insta a que abandone el hogar si no va a aceptar la presencia de Encarnación.

Ahora bien, para que pueda producirse este enfrentamiento entre madre e hijo, el relato recurre a una construcción que casi podría calificarse de alternancia, pues a la vez que el espectador asiste a la transformación del personaje de Juana lo mismo ocurre con la situación de Juan. De esta manera, es posible reconstruir también el modo como Juan va evolucionando a lo largo de esta primera parte hasta llegar a la escena antes descrita.



Fig. 2.- Petra, Juana y el negro Encarnación

Así, la primera imagen que se tiene de Juan fuera de su casa es en su lugar de trabajo, el taller mecánico donde también labora Matías, su amigo del pueblo. Al contrario de Juan, Matías nunca fue un buen estudiante, emigró solo a la ciudad siete años atrás, sabe moverse en el barrio, tiene amigos con

quienes salir, conoce a las mujeres y posee un trabajo estable y remunerado. Por su parte, así como Juana habla constantemente de una espera, Matías y otros personajes le hablan a Juan de los cambios que se experimentan en la ciudad. De hecho, durante esta escena en el taller Matías recibe la visita de Carmen, su conquista más reciente. Carmen le confirma que está embarazada y, ante la negativa de Matías de hacerse responsable de la situación, ella asegura haber cambiado mucho.

Al salir del trabajo, Matías lleva a Juan al botiquín³ del barrio y comienza un proceso de iniciación cuyo principio, en este caso, es el lenguaje. Allí los amigos de Matías le enseñan a Juan, entre risas y burlas y mientras el muchacho prueba su primera cerveza, palabras propias del dialecto de los jóvenes de Caracas: “al dinero se le dice muna; a los jóvenes, pavitos; lo bueno es chévere”.

De regreso a su casa, Juan se encuentra con Carmen. Él le cuenta que fue por primera vez al botiquín y Carmen le advierte que tenga cuidado, que ella también tuvo una primera vez. Tras este primer encuentro se suceden dos escenas que ilustran el proceso de acercamiento de la joven pareja: en una fiesta callejera, donde Carmen acepta ante Juan haber vivido un romance con Matías, y luego en una sala de baile. Allí, Juan se emborracha por primera vez en su vida, Carmen intenta ayudarlo y éste le ofrece matrimonio. Carmen parece no hacerle caso y busca a Matías para que acompañe a Juan a su casa.

El siguiente encuentro entre los dos personajes se produce en otra fiesta. La noche después de la discusión entre Juan y Juana. Ahora es Carmen quien busca al muchacho para conocer la seriedad de sus intenciones, pero la situación familiar de Juan ha cambiado y ahora afirma no creer en nada ni en nadie, asegura tener los ojos bien abiertos.

De nuevo se presenta una reiteración, a la vez que un par de paradojas, en la evolución y relaciones de los personajes. Durante la curación de Encarnación a Juana, éste le ha pedido que abra los ojos, pero ella termina la primera parte del filme engeguada por la pasión y se entrega al poco confiable curandero. Por su parte, como consecuencia del trauma familiar, Juan ha abierto los ojos y ya no cree en nadie. Además de esto, Juana, la mujer

³ El botiquín suele ser un bar de poca monta al que asiste siempre el mismo grupo de lugareños.

madura, acaba de iniciar una relación amorosa mientras su hijo, aún adolescente, cierra cualquier posibilidad de este tipo. Más aún cuando Carmen, al final de la escena, le confiesa que está esperando un hijo de Matías.

Como puede observarse, *Caín adolescente* se construye a través de contrastes. Antonio Salinas se va, llega Encarnación; Juana enceguece, Juan abre los ojos; la madre inicia una relación amorosa, el hijo se niega a ello. Por tal razón, la escena que cierra esta primera parte muestra el reencuentro de los personajes protagónicos.

Por la mañana, luego de todo lo descrito, Juana intenta atender a Encarnación, pero el hombre, ya a salvo, prácticamente la ignora. En un intento por obtener su atención, Juana sale a comprarle algo para desayunar. La cámara muestra la salida de Juana al barrio desde el interior de la casa. Desde ese ángulo, Juana encuentra a su hijo y se produce la reconciliación cuando éste le dice que no tiene nada que reprocharle. Ambos se alejan de la casa tomados de la mano y la puerta del rancho se cierra. Fundido a negro.

Con esta cadena de acciones y circunstancias, el espectador ya se ha podido hacer una idea de cómo son los personajes y su contexto. Por un lado estarían Juan y Juana, simbolizando la ingenuidad que representan el campo, las vacas, el río y la escuela, frente a situaciones y personajes citadinos. Allí están, en el prólogo, los mercaderes frente a la Basílica de Santa Teresa y luego el oficio de Juan que no ofrece beneficio económico alguno; las trapicheos de Petra; el machismo de Matías y el abuso de Encarnación; la paternidad irresponsable de la que son víctimas Juan y el futuro hijo de Carmen; las luces que ofrece el conocimiento y la experiencia de Antonio Salinas; la pobreza irremediable; la cultura del mestizaje a través de las fiestas populares; la violencia doméstica y la inseguridad social reflejada en un par de comentarios o imágenes, entre otras opciones.

Por otro lado, es posible agrupar a los personajes como dos colectivos de acuerdo con su género. Así, las mujeres arrastran consigo las consecuencias del abandono y la soledad. Juana es madre soltera, se dedica a esperar no se sabe qué, es abandonada por Antonio Salinas y se entrega a Encarnación con la seguridad de que será su último hombre. Carmen padece el abandono de Matías mientras sufre un nuevo desencuentro con Juan mientras

espera un hijo, y Petra, vieja y acabada, vive sola de sus pequeñísimos negocios.

Por su parte, los hombres son independientes, irresponsables, aprovechadores y se forjan su propio destino. A excepción de Juan, que está en fase de aprendizaje, Matías vive la vida sin detenerse a pensar en las consecuencias de sus acciones, Encarnación se hace amante de Juana para obtener seguridad, Antonio Salinas decide dejar a Juana por un trabajo bien pagado en otra ciudad y los muchachos, los amigos de Juan y Matías, se dedican exclusivamente a divertirse y a buscar el futuro en profesiones como el toreo y el béisbol.

Pero la película continúa indagando en las transformaciones de los personajes. Transformaciones que se llevan a cabo bien sea por decisión de los propios personajes, bien por jugadas del destino. En este sentido, la segunda parte del filme se configura como un momento de transición entre el inicio y el final del texto.

Esta segunda parte se desarrolla durante el carnaval caraqueño y, tal como se ha venido configurando la película, el uso de las máscaras servirá para descubrir las verdades. En general, aunque en esta parte también se presentan planos sugestivos y se sigue jugando con la construcción de sentidos connotados, su valor dentro del texto tiene un mayor peso del lado de la estructura narrativa que de las propuestas conceptuales.

El grupo de escenas a considerar se inicia con el primer y único enfrentamiento entre Juan y Encarnación. Este último, que lleva dos meses viviendo en el rancho de Juana, intenta acercarse a Juan, quien ahora fuma. Juan no facilita el intento de Encarnación, pero acepta la relación entre él y su madre pues, repite como en la primera parte, ahora sólo tiene cuidado por su mamá, ahora ha aprendido. Es decir, el cambio anunciado en las secuencias anteriores parece haberse producido y Juan es consciente de ello.

Pese a la supuesta aceptación, la distancia entre el adolescente y su madre continúa. Al final de la misma escena llegan a la casa Juana y Petra con bebidas para celebrar el carnaval, y pese a los requerimientos de su madre, Juan se niega a aceptar la invitación de Juana, quien habla de compartir el alcohol con su hijo con una naturalidad poco probable en escenas anteriores.

Finalmente, Juan abandona la habitación, dejando solos al resto de los personajes y su celebración.

Ya en la calle, Juan se encuentra con sus amigos y emplaza a Matías para que se haga responsable por el hijo de Carmen. Este no se toma en serio tal reclamo y, en medio de sus conflictos, Juan confiesa su amor por Carmen y el deseo de casarse con ella. Matías se burla de Juan.

Luego de esto, la escena vuelve al interior del rancho. En la cama están Juana y Encarnación. Ella quiere saber sobre el pasado de su amante. Este apenas le comenta que viene del mar. Al mismo tiempo, detrás de la casa, Juan y Carmen se encuentran y él le reprocha su pasado, recordándole a Carmen que no sólo espera un hijo de Matías sino que también ha estado con otros chicos. Pero la reacción de Carmen lo conmueve y la pareja termina declarándose su mutuo amor. Declaración que, por supuesto, se sella con un beso. Sin embargo, a sabiendas de que ella no posee la pureza que Juan le ha reclamado, Carmen se aleja de Juan repentinamente y corre a buscar a Encarnación para que la haga abortar. Cuando Juan logra controlarla, al pie de una de las múltiples escaleras del barrio, éste saca unas máscaras de carnaval, cada uno se coloca la suya y juegan a volver a conocerse.

Las siguientes escenas se centran más en la acción y el montaje que en los diálogos. Por una parte, la policía llega al baile de carnaval en busca de Encarnación, quien sale huyendo. Un último plano de Juana, llorando al pie de la escalinata por la que desaparecerá Encarnación, anuncia el nuevo abandono sufrido por Juana.

Al mismo tiempo, los muchachos, dispersos por todo el barrio, buscan a Juan para avisarle que Matías ha sido arrollado por una carroza de carnaval. Pero Juan y Carmen, aún con sus máscaras y abrazados, no escuchan el llamado. Un nuevo fundido a negro anuncia el final de esta parte.

De esta descripción pueden deducirse algunas características de la narración. Por un lado, las acciones tienen ahora más peso que los diálogos, cosa que no ocurre durante la primera parte del filme. Éstas, a su vez, cumplen la función de núcleos, pues se corresponden con el desenlace de situaciones dramáticas y de conflictos o bien abren nuevas alternativas narrativas y esto, por su parte, hace que prive la función sintáctica del montaje, centrándose la historia en la acción propiamente dicha.

Es por esta razón que a lo largo de la segunda parte del filme, bastante breve por lo demás, desaparecen las expansiones utilizadas en la primera parte. O sea, al centrarse en la acción, las imágenes del barrio y de las actividades de sus habitantes, las panorámicas de la ciudad vista desde los cerros y sus cinturones de pobreza, así como los planos de niños y ancianos del barrio que deambulan por las calles en medio del abandono, desaparecen. Así, el estilo documental y naturalista que ha venido exhibiendo el filme desaparece en esta parte para mostrar los sentimientos exacerbados de los personajes, lo que trae consigo un alejamiento del intento realista esbozado en la primera parte para acercarse al melodrama, más por el tono en que se manejan las emociones que por las situaciones propias del género.

Justamente tratando de superar esta carencia, el filme echa mano de un personaje que poco aporta a la narración, pero que le sirve como entidad discursiva⁴. Se trata de un mendigo que aparece en dos ocasiones y reflexiona, en tono más o menos poético, sobre la condición humana y, en particular, sobre las condiciones de vida que impone la pobreza. Pero este recurso resulta poco funcional por el exceso retórico que exhibe el mismo personaje y por su aislamiento del resto del contexto y la acción.

La tercera parte de *Caín adolescente* se desarrolla en semana santa y podría titularse “transformaciones, pasión y muerte”. Se inicia, entonces, con imágenes de la Basílica de Santa Teresa acompañadas por el *Popule Meus*, lo que remite de inmediato al prólogo del filme y a la tragedia anunciada. Pero enseguida la escena pasa a la prisión donde está encerrado Encarnación por haber provocado la muerte de una mujer al practicarle un aborto. Encarnación recibe la visita de Juana desconsolada que viene a anunciarle que la justicia ha decidido trasladarlo a El Dorado⁵.

Con esta noticia, Encarnación es el primer personaje que muestra una transformación significativa. Ante Juana, se declara culpable de ese y muchos otros delitos, le pide perdón y afirma que siempre “habrá un lado blanco en mi vida guardado para ti”.

4 Nótese la coincidencia en este caso, con el personaje de Atanasia en *Pandemónium*.

5 Una temible cárcel de la época, para reos de alta peligrosidad, ubicada al sur de Venezuela, en el estado Bolívar, cercana al Amazonas.

El siguiente personaje que muestra sus transformaciones es Juan. De estos cambios, en principio, los más notables tienen que ver con su actitud corporal. Está en el botiquín, de pie, algo alejado del grupo de amigos, pero se dirige a ellos con cierta autoridad, fuma con más seguridad y su lenguaje ha cambiado. Ahora utiliza las palabras que, al principio del filme, intentaron enseñarle sus compañeros. Además, ha logrado obtener el cargo que Matías tenía en el taller antes de sufrir el accidente la noche de carnaval. Por otra parte, es el propio personaje quien declara que ha cambiado, tal como lo anunciara Matías. Además, al nombrar a su amigo de infancia los compañeros le informan que Matías “sale hoy” del hospital y le recriminan que Juan nunca haya ido a visitarlo. La conversación se interrumpe con la entrada de Tobías, el dueño del botiquín, quien le sugiere a Juan que vaya al rancho pues Juana está tomando mucho.

Si la escena entre Juana y Encarnación se constituye como una despedida definitiva, la llegada de Juan al rancho representa el reencuentro más importante del filme. Se trata de un largo enfrentamiento verbal entre madre e hijo, un intenso *tour de force* que acerca el filme, por lo menos en su estructura, al drama contemporáneo. Juana es el personaje que ha sufrido el proceso de degradación más profundo. Ahora luce vieja, no muy aseada, está borracha, es agresiva y la botella de ron de la que bebe es robada. Juan trata de hacerla reaccionar y la reconciliación entre ambos se da en medio de la euforia alcohólica de Juana, quien un instante después vuelve a hablar de su miedo: miedo a ver.

De inmediato, entra a escena Carmen para anunciar la llegada de Matías, que viene lisiado, y la escena se traslada a la parte exterior del rancho donde se produce un nuevo enfrentamiento. Esta vez entre los dos personajes masculinos. Como en el último desencuentro que hubo entre ellos, ahora vuelve a aparecer la palabra “cobarde”. Pero esta vez es Matías quien le dirige el insulto a Juan por no atreverse a visitarlo en el hospital y por haberle quitado todo: el trabajo, la mujer y el hijo. Luego de esto, Matías entra al rancho y le entrega a Juana un papel: la carta de Antonio Salinas donde anuncia su regreso. Juana se coloca un pañuelo en la cabeza y decide ir a la iglesia. Matías la acompañará, pero antes de salir debe escuchar nuevamente a Juan: “Tú me quitaste la venda con el paisaje de mi pueblo. No es un reproche (...) Me voy a

casar con Carmen y tu hijo será mío. Recen por él". La imagen, de nuevo acompañada por el *Popule Meus*, se funde con la de dos ataúdes en un rancho. El espectador no tiene que hacer mayor esfuerzo para comprender que se trata del velorio de Juana y Matías.

Finalmente, en lo que puede considerarse el epílogo del texto fílmico, se produce un último encuentro. Esta vez entre Juan y Antonio Salinas, quien aparece ante la tumba de Juana como una especie de ángel salvador para recomendarle a Juan que vuelva al campo, que deje la ciudad. Juan lo observa un segundo y el filme termina con la imagen de Antonio Salinas que se aleja, de nuevo hacia la ciudad.

Tras esta nueva descripción puede observarse claramente la dirección que toma el discurso dentro del filme. La salida, obviamente, no está en la ciudad. Pues el progreso y el bienestar que promete no están al alcance de los desposeídos ni de quienes han emigrado desde pueblos lejanos. Por el contrario, la vida pura y auténtica de estas gentes está en sus lugares de origen.

Aparte de esto, los personajes parecen estar signados por la fatalidad. En el caso de los hombres porque sus actos siempre son turbios o errados y en el de las mujeres, por ese destino que las lleva al abandono, la soledad y el sacrificio.

Ahora bien, aunque este discurso puede aparecer como reaccionario y a pesar de que en algunos momentos la narración roza el tono melodramático, hay elementos en el registro de la imagen y el sonido así como en la puesta en escena que permiten realizar lecturas un poco más sutiles.

En primer lugar habría que destacar el retrato de la realidad social, ya sea a través de tomas casi documentales como las imágenes de los alrededores de la Basílica o de las calles del barrio, ya sea por el uso de exteriores reales en las escenas de ficción. Esta visión directa de la ciudad y de sus habitantes es precisamente lo que acerca al filme, en su expresión y en algunos de sus contenidos, al neorrealismo italiano.

Por otro lado, está el acercamiento a las clases populares, a los cerros caraqueños, a esa población rural que se instaló en las ciudades. Una mirada que, si bien encuentra sus antecedentes en *La escalinata* dentro del cine venezolano, se hace mucho más audaz y crítica en *Caín adolescente*.

En cuanto a la puesta en escena, esta logra momentos realmente brillantes y, sobre todo, demuestra la capacidad del autor para ir más allá de los sentidos denotados. Por lo general, lográndolo a través de dos tipos de recursos: la actuación y el registro de la puesta en escena propiamente dicha.

En el primer caso, el autor recurre a dos corrientes de la actuación. Por una parte, se presenta la actuación naturalista que intenta darle al filme un tono verosímil a través de recursos cercanos al costumbrismo. Por el otro lado, está la estilización de ciertas actuaciones, que se alejan del naturalismo pero producen nuevos sentidos en el texto. Este es el caso, por ejemplo, de la actriz que interpreta a Petra o, en ocasiones, las tonalidades vocales o corporales a las que recurre Carlota Ureta Zamorano (Juana) en la escena de la seducción de Encarnación o, con más propiedad, la actitud corporal de Carmen en el botiquín, cuando habla de su pasado, cuya imagen la acerca a la de las sufridas divas del cine mexicano de la época.

Con respecto a la puesta en escena y sus registros, un momento que resulta ilustrativo es la ceremonia de curación de Juana por parte de Encarnación. Durante una disolvencia comienzan a sonar, desde una fuente siempre extradiegética, música de tambores afrocaribeños. Con este sonido entra la imagen del enorme negro. Con este uso, al espectador no le resulta difícil ubicar al personaje y su profesión.

Momentos antes de iniciarse el ritual serán la ubicación de los actores y la iluminación los elementos que generen nuevos sentidos. Juana está ubicada al fondo de la escena, a una altura mayor que el resto de los personajes, Petra permanece sentada a sus pies y en primer plano, en actitud contemplativa, está Encarnación. Juana mantiene sus manos unidas como en oración y un haz de luz la ilumina desde arriba, dándole el aspecto de una virgen.

A partir de esta imagen, las acciones se registran en planos muy cerrados que remiten a cierta iconografía cristiana: los brazos en cruz y las manos de Cristo con sus heridas son uno de los ejemplos. Todo esto acompañado por el texto y la voz ceremoniosa de Encarnación y por los tambores negros, nada sagrados pero sí profanos y sensuales. Una última imagen de esta escena es interesante: el plano detalle de los ojos abiertos de

Juana, iluminados a la usanza del cine negro norteamericano, y la voz de Encarnación diciendo “no te quites la venda”.

4.1.2.- Comentario

Pese algunos excesos dramáticos y costumbristas, *Caín adolescente* se configura como un notable intento de acercar la cinematografía nacional al estilo y las tendencias más modernas de su época. El uso, en primer lugar, de una sólida estructura narrativa que funciona constantemente a través de los contrastes de situaciones y el *tour de force* hacia el final de la película ubican el texto fílmico, cuando menos, muy cerca del drama contemporáneo.

Esto se ve reforzado por la selección de una perspectiva que supera el punto de vista de los personajes, caracterizados por su ingenuidad y su escasa formación escolar, para realizar comentarios sobre la realidad social del país y sobre las situaciones que atraviesan los protagonistas de la historia, ya sea a través de las panorámicas de la ciudad desde el cerro, las “vistas” del barrio o las imágenes de la ciudad y sus pobladores, o bien gracias a recursos de la puesta escena y del montaje. Como ocurre, por ejemplo, con el uso de la música en el primer caso y la búsqueda de la función semántica del montaje en escenas como la persecución de Encarnación, que se va alternando con imágenes de un baile de tambores en la noche de carnaval.

La puesta en escena y sus registros, ya se ha comentado, resultan lo suficientemente sugestivos como para superar el simple estímulo programado, típico de la información estética, pues a través de la combinación de actuación, registro de la imagen y utilización del sonido consigue construir sentidos connotados que van más allá de la simple anécdota.

En cuanto a la perspectiva ideológica expuesta en el filme, no se puede negar que ésta carece de una orientación política y expresiva que la acerca, con sus necesarios matices, al estilo del realismo crítico. De hecho, asegurar que el bienestar de los habitantes de la provincia venezolana está en esa provincia o que la condición femenina –siempre por razones sociales- está signada por el sacrificio resulta, cuando menos, esquemático; ligar a los negros

con la brujería y la oscuridad es elemental; la fatalidad como signo del destino de las mujeres puede resultar reaccionario. Pero a la vez, el filme muestra una realidad innegable: las oportunidades de mejora social no están hechas para quienes habitan en los cinturones de miseria que rodean las grandes ciudades latinoamericanas, la modernidad no alcanza a ese colectivo y la salida individual tiende a buscarse en la delincuencia o en la depredación. Esa fue la novedad para un cine siempre ligado a las instituciones del Estado y esa es la reflexión última que ofrece *Caín adolescente*.

4.2.- Cuentos para mayores (1963)

Cuentos para mayores es un largometraje formado por tres historias o episodios cortos, dirigidos por Chalbaud con la colaboración en el guión de José Ignacio Cabrujas, quien ya había colaborado con Chalbaud e Isaac Chocrón en el teatro con una obra titulada *Triángulo*.

La nueva película de Chalbaud se estrena en 1963, año en que se celebrarán las segundas elecciones presidenciales de la Venezuela democrática y, como se apreciará enseguida, pretende mostrar algunos de los problemas que el reciente régimen no termina de solucionar o, para decirlo mejor, ni siquiera ha enfrentado seriamente. Así, *Cuentos para mayores* muestra tres actitudes diferentes de humildes personajes populares frente a la realidad nacional que cotidianamente deben padecer.

Curiosamente, la copia del filme que solía exhibirse por el canal del Estado, Venezolana de Televisión, contaba con los tres episodios: *Historia del hombre bravo*, *Los ángeles del ritmo* y *La falsa oficina del supernumerario*. Sin embargo, en la edición para video que se obtuvo para este trabajo, sólo se presentan el primero y el último episodio.

4.2.1.-Historia del hombre bravo

Historia del hombre bravo muestra, con gran simplicidad, las reacciones de un trabajador de una fábrica de calzados frente a su situación de pobreza extrema y, en particular, frente a la enfermedad de su pequeña hija. Al enterarse de que la empresa indemnizó con 3.000 bolívares –cantidad nada despreciable para la época- a un obrero al perder una mano en un accidente laboral, el protagonista de este episodio decide provocar su propio accidente para cobrar el dinero y así atender a su hija y mudarse a una ciudad donde el clima le sea más propicio a la pequeña. Ese mismo día, al llegar a casa con el dinero, se encuentra con que su hija ha muerto. Ante tal situación, el hombre toma el ataúd de la hija, recoge algunos enseres del rancho y abandona el barrio con su mujer.

Este primer episodio tiene una duración de 32 minutos y se desarrolla a lo largo de toda una jornada, centrándose en la figura y los avatares del personaje principal: un obrero sin nombre cuya caracterización es bastante sencilla. Como acota el título del cuento, se trata de un hombre que siempre está bravo. Es decir, de muy mal humor. De hecho, su constante molestia hacia la familia, los vecinos, los compañeros de trabajo y el contexto en el que vive y labora es tan exagerada que semejante actitud lo lleva a vivir momentos ridículos y a ser objeto de burla por parte de vecinos y compañeros de trabajo.

Aparte de su mal humor, habría que destacar cierta tendencia a la reflexión, ya que en varios momentos la acción del filme se detiene para dar paso a diálogos más o menos extensos en los que el personaje expresa sus sensaciones y percepciones acerca de las circunstancias por las que atraviesa.

Este recurso le permite, a su vez, emitir un discurso sobre la situación de pobreza en que vive un gran número de venezolanos, las míseras condiciones laborales y salariales que deben afrontar muchos de los obreros del país, la crisis económica por la que atraviesan los diversos sectores productivos de la nación o la insalubridad que se padece en los barrios marginales de Caracas.

Por otra parte, la puesta en escena propiamente dicha no adquiere la elaboración presente en *Caín adolescente*. Sin embargo, la forma en que se efectúa el registro de la imagen aún posee la tendencia al documental, con influencia del neorrealismo, presente en el primer filme de Chalbaud. Esto se aprecia, en principio, a través de la selección de las locaciones en las cuales se va a desarrollar la acción. En el barrio, hacia el comienzo y el final de la película y en la extensa secuencia central que se desarrolla en la fábrica.

Frente a estos dos contextos, la cámara siempre se ubica como un testigo de lo cotidiano. Primero en el barrio. Allí, como en *Caín adolescente*, hay ocasiones en que las imágenes del lugar adquieren mucho más peso que la propia acción. Así, se muestran las calles del barrio, esta vez mucho más consolidado como tal que en la película anterior. O sea, si bien persisten los ranchos hechos con cartón y zinc y las calles de tierra, el barrio de esta historia ya posee escaleras, algunas zonas pavimentadas y tendido eléctrico: servicios públicos que, si bien no determinan una verdadera mejora en las condiciones de vida de sus habitantes, sirven para acallar las quejas de la población. Una estrategia, por demás, utilizada de manera reiterada por los diversos gobiernos que ejercieron el poder durante la era democrática venezolana.

También como en *Caín adolescente*, muchas de las tomas del barrio terminan con una vista panorámica de la otra ciudad: la de los grandes edificios y la modernidad. De hecho, antes de que la acción se encierre en la fábrica, la cámara acompaña al personaje principal en su caminata hacia el trabajo, aprovechando nuevamente la oportunidad para mostrar otros aspectos de Caracas en su cotidianidad.

Ya en la fábrica, la secuencia resulta muy poco pródiga en el uso del diálogo, pero se alarga debido al tiempo que dedica la cámara a mostrar las actividades de los obreros. Así, a las puertas de la empresa pueden observarse los restos de lo que parece haber sido una huelga de empleados pidiendo mejoras salariales, aparentes desempleados a la espera de una oferta de trabajo y actividades ligadas al sindicalismo. En el interior, el trabajo automatizado cuyas rondas de producción se rigen por el impersonal sonido de un timbre, los repetitivos movimientos de los empleados frente a la cadena de producción, el ocio improductivo de los obreros en sus momentos de descanso debido a la carencia de espacios para actividades ligadas a ese ocio, el chantaje de los

supervisores a la hora de elaborar los reportes sobre el rendimiento de los empleados, el ruido constante de la maquinaria y las precarias condiciones de trabajo a altas temperaturas sin un equipo de ventilación adecuado.

Esto permite reconocer que, en el nivel de la construcción narratológica, el narrador utiliza una focalización interna para la presentación de los acontecimientos (cuyo personaje focal es el protagonista) y el flujo de la información, siempre a través de las percepciones del personaje principal. Pero es una perspectiva disonante la que el narrador se ubica por encima de los personajes a la hora de emitir los comentarios sobre las situaciones presentadas.

De hecho, largos planos generales, primeros planos de los rostros y las manos de los trabajadores y planos detalle de las máquinas configuran esta secuencia en la que sólo se destacan tres diálogos del protagonista. El primero durante una visita de la esposa a la fábrica, donde esta le reitera la necesidad de cambiar de ciudad para lograr mejoras en la salud de la hija. El segundo, a la hora del almuerzo, entre el “hombre bravo” y el que es, al parecer, su único amigo en la fábrica. Precisamente el compañero que le hará el primer comentario sobre las indemnizaciones cobradas por los accidentes laborales, y un tercer momento, justo antes del accidente provocado, cuando el personaje principal se acerca a la víctima anterior para informarse acerca de los montos a recibir.

Esta escena, como algunas otras del filme, muestra la situación con un delicado sentido del humor que raya en el absurdo. El “hombre bravo” le pregunta al compañero de trabajo cuánto recibió al amputarse la mano. El compañero señala la cantidad y el personaje principal insiste: “¿y por cuatro dedos?”, “¿y por tres?”, “¿y por estos dos?”, “¿y por el dedo gordo? ¿Pagarán lo mismo por el dedo gordo izquierdo que por el dedo gordo derecho?”. A lo que el compañero responde con seguridad: “claro que sí. Un dedo gordo es un dedo gordo” (Fig. 3).

Finalmente habría que destacar el modo como está registrada la mudanza de los personajes luego de la muerte de la niña. Esta última escena se desarrolla de noche, con una iluminación cuyos tonos evocan el expresionismo alemán. Más aún si se recuerda que las calles de los barrios populares caraqueños son laberínticas, improvisadas y llenas de recovecos. Pues justo por

este ambiente circula el protagonista de la historia, a solas, con el ataúd de la niña a cuestas. En los planos finales, los vecinos ayudan al personaje a trasladar los pocos enseres desde el rancho hasta el lugar donde está aparcado el camión para la mudanza. Este recorrido es realizado por la parte más alta del cerro, registrado en plano general –lo que hace que la cima del cerro se convierta en la línea del horizonte y sobre ella se desplazan los personajes- y fotografiado a contraluz, lo que hace que la actividad rememore el ritmo y la actitud de los creyentes en una procesión o, más aún, ciertas imágenes difundidas por las artes plásticas y luego por el cine sobre la pasión y muerte de Cristo.



Fig. 3: ¿Cuánto cuesta un dedo gordo?

De esta manera se reitera también uno de los tópicos presentes en la obra del realizador: las ceremonias y lo ceremonioso ligadas a lo sagrado y lo profano como elementos que configuran una parte de lo popular venezolano.

4.2.2.-La falsa oficina del supernumerario

Si *Historia del hombre bravo* se desarrollaba en el interior de una fábrica para mostrar las condiciones de trabajo de los obreros en Venezuela, *La falsa oficina del supernumerario* ubica todas sus acciones en el interior del majestuoso edificio que albergaba al Congreso de la República (actual Asamblea Nacional) para recrear los pequeños vicios de una parte importante de los ciudadanos venezolanos.

La corrupción parece ser un mal tan común en la sociedad venezolana que ya adquiere características de normalidad. No sólo la de los grandes políticos y empresarios, sino también aquella que se origina en los pequeños actos oscuros del ciudadano común y de los más grises burócratas y subordinados.

Elías Pérez es un simple y humilde conserje que ejerce su trabajo en un lugar tan prestigioso como el Congreso de la República de Venezuela. Su trayectoria, hasta el momento, ha sido impecable. Pero una pequeña confusión cambiará su actitud y el modo de relacionarse con su empleo y, en consecuencia, con la sociedad en la cual se insertan sus modestas actividades. Un día, al comienzo de la jornada, una pareja de campesinos lo confunden con uno de los diputados y le entregan una lista de peticiones para mejorar el pueblo de donde provienen. Sin proponérselo, Pérez termina usurpando la identidad del diputado, haciéndose popular, cobrando las respectivas “comisiones” y ayudando a los desfavorecidos.

Desde un comienzo la historia del falso supernumerario adquiere visos de comedia, pero según va avanzando la confusión, las situaciones y las reacciones de los personajes se van tornando más y más insólitas, en ocasiones ridículas o absurdas, hasta convertirse casi en parodias de ciertas actitudes y roles comunes a muchos políticos y personajes populares venezolanos.

En el caso de Pérez, éste es presentado con esos rasgos desde su primera aparición. Su aspecto excesivamente acicalado, aunque sin garbo, su hipercorrección a la hora de dirigirse a los superiores, su necesaria amabilidad y su carácter servicial lo convierten de inmediato en un personaje cómico.

Por otra parte, esa sensación de absurdo, de situación cuya lógica narrativa no coincide del todo con la realidad, se establece también desde el inicio del filme, cuando se observa la cantidad de actividades que ejerce el personaje, del cual parece depender todo el funcionamiento del Congreso. De hecho, Pérez tiene acceso a todos los espacios del recinto sin que priven sobre sus actividades los niveles de seguridad o la jerarquía de los diferentes recintos por lo que deambula.

Pérez sirve café a los diputados, llena los tinteros de los escribientes, transcribe las sesiones del Congreso, ordena los papeles y carpetas que debe manipular cada uno de los miembros de las cámaras en el salón de sesiones.

Pero ante todas estas importantes actividades, Pérez se mantiene íntegro y se niega a complacer peticiones para que ejerza su influencia ante algún interesado en sacar provecho de su posición de conserje con acceso a tantas personalidades.

El personaje también es mostrado como un soñador con ingenuas aspiraciones que se reflejan en el carácter lúdico de su actitud cuando se encuentra solo en la cámara de sesiones, por ejemplo, donde toma el micrófono de los diputados y aparenta ejercer el derecho de palabra en medio de una plenaria. Esta condición se reitera en varias ocasiones, sobre todo durante su proceso de ascenso popular, y siempre en los recintos más monumentales y trascendentes del edificio.

El tono humorístico de la historia se mantiene también durante la confusión que iniciará la transformación de Pérez. De manera insólita, si se consideran los sistemas de seguridad que deben superarse para llegar a tal sitio, una pareja de campesinos logra llegar a la cámara de sesiones cuando aún está vacía y Pérez está sólo en el recinto. La pareja, al confundirlo con uno de los diputados, decide hacerle llegar sus peticiones.

Es aquí cuando se empieza a forzar la construcción de las situaciones y de los personajes para ir creando no sólo la sensación de absurdo antes mencionada, sino también un reconocible tono de parodia y de crítica social. Por ejemplo, la actitud de los campesinos, sumamente humilde; su lenguaje, excesivamente rebuscado y lleno de calificativos mayestáticos hacia la personalidad del supuesto diputado, así como la larga y estrambótica lista de peticiones que llevan consigo, no pretenden, bajo ningún concepto, ridiculizar la condición de los personajes populares, pero sí refleja el tipo de obras realizadas por los políticos para complacer al pueblo y funciona como una crítica a la impericia e incapacidad de los gobernantes venezolanos.

Así, estos campesinos de un pueblo llamado Carrizal Abajo, nombre que por su construcción implica la lejanía de éste de la “civilización”⁶, traen entre sus solicitudes la construcción de “2 kilómetros de carretera para que los campesinos de Carrizal Abajo saquen sus hortalizas (...) y la pavimentación de la Calle Real, y el alumbrado, y las cloacas porque ya no se puede, y los

⁶ En Venezuela, mandar a alguien “al carrizo” equivale a mandarlo lo más lejos posible, al carajo o a la quinta paila del infierno.

chorritos para el agua, y el altar mayor que se está cayendo, y el techo de la escuela, y la pensión de doña Euricia, y el dispensario”.

Es claro que, ante tan conmovedoras peticiones, Pérez intenta ayudarlos sin perder su integridad. De hecho, cuando los campesinos le entregan el dinero de la “comisión” del diputado, Pérez no deja de ser honesto de golpe. Por ello, Pérez atina a balbucear que eso “no se acostumbra”, pero la entrada de otros personajes que podrían dificultar la concesión del favor lo lleva a guardarse el dinero en el bolsillo y a no terminar de aclarar la situación ante los humildes campesinos.

Como por casualidad, este tipo de encuentros comienza a repetirse en la cotidianidad del personaje y pocas escenas más tarde ya su actitud ha cambiado. Ahora recibe a la gente del pueblo en la oficina del diputado cuya identidad Pérez ha usurpado y su actitud es de superioridad, imitando el lenguaje, tono y trato que, se supone, dan tan ilustres personajes a sus humildes visitantes.

Poco a poco, todo lo mostrado raya en lo ridículo, absurdo e inverosímil. Los elaborados discursos del verdadero diputado Aristóbulo Alfano que se dirige a Pérez llamándolo “Pueblo”; la dudosa calidad literaria de la retórica política que constantemente se refiere a los electores como hijos de Bolívar, Sucre, Anzoátegui, Negro Primero y otros héroes de la guerra de Independencia, o el analfabetismo político del pueblo venezolano que elegía a sus presidentes, diputados y senadores a través de tarjetas de colores donde no aparecían los nombres de los candidatos a los cargos representativos.

Pero en el filme también se utilizan otros recursos para lograr estos efectos, bien sea creando situaciones paródicas o bien de dramática comicidad, al aludir a la ingenua y desfavorecida condición de los personajes populares. En el primer caso es interesante destacar la mezcla de tomas reales realizadas durante las sesiones de los congresantes, quienes parecen aplaudir en la ficción a los pobres y repetitivos discursos del diputado Alfano, lo que funciona como una clara forma de poner en tela de juicio los criterios y actitudes de los miembros del Congreso.

Para conseguir el segundo efecto se echa mano a diversas técnicas. Tal vez la más notable es el modo como, de manera constante, se destaca la grandiosidad de los recintos donde la figura juguetona e ingenua de Pérez se ve

minimizada, ya sea a través de los grandes planos generales de imponentes salones, ya sea por medio de la confrontación de estas imágenes con planos detalle de los lujosos acabados del lugar. Por supuesto, esto se ve subrayado por la elección de locaciones que se han convertido en hitos de la iconografía política e histórica de los venezolanos. Entre estos espacios puede contarse la afrancesada fachada del Congreso de la República, la monumental biblioteca, los amplios salones de la Cámara de Diputados y de la Cámara de Senadores y el imponente fresco de la batalla de Carabobo que corona el salón oval, una obra sumamente representativa de las artes plásticas y la arquitectura venezolanas de finales del siglo XIX (Fig. 3).

También el uso de la música, compuesta por el maestro Inocente Carreño, y el modo como se registra la imagen, destacan el tono dado a cada escena. La ya mencionada grandiosidad de los recintos es subrayada por una música triunfal, casi militar, mientras la imagen pasa mediante un brusco uso del *zoom* del plano general de una estancia al plano detalle del rostro de uno de los héroes de la patria retratado en los lienzos del lugar y, de allí, un rápido barrido se detiene, por ejemplo, en la cara circunspecta de Pérez. En sentido opuesto, la primera aparición del verdadero diputado Alfano es precedida y acompañada por unos burlescos acordes de trompeta.



Fig. 4: El Congreso a la espera de las distinguidas personalidades

La construcción de los personajes también apunta hacia esta dirección, que ahora va de lo absurdo a lo ambiguo. La inocente afectación de Pérez, pongamos por caso, se asemeja demasiado a la natural arrogancia del verdadero diputado Alfano, y la actitud triunfal del conserje contrasta claramente con la injustificada alegría de Alfano cuando cree ser el sujeto de

los vítores del pueblo. De esta manera, el filme construye un personaje, el de Pérez, moralmente ambiguo, que hace el bien a cambio del dinero de los pobres pero que no pierde su condición humilde ni su carácter inocente aún cuando, al descubrirse todo, escapa del Congreso y huye en un autobús donde verá con satisfacción que siguen considerándolo “el Diputado del Pueblo”.

Esta condición ambigua del personaje resulta importante dentro de las propuestas conceptuales, en primer lugar, porque caracteriza con claridad uno de los rasgos más comunes de la sociedad venezolana: una especie de doble vida institucional y política que expone a gritos sus propios defectos a la vez que se hace la vista gorda frente a delitos de mayor o menor peso, pero siempre realizados bajo el signo de la corrupción y la complicidad. En segundo lugar porque, aún cuando el personaje principal nunca es presentado como un villano, y finalmente recibe una sanción que podría considerarse como positiva (el reconocimiento de los ciudadanos), se asume una posición claramente crítica hacia la vida política e institucional de la nación.

4.2.2.- Comentario

Dentro de la filmografía de Chalbaud, *Cuentos para mayores* suele considerarse una pieza menor. Si bien es cierto que la película resulta bastante sencilla en aspectos tales como la propuestas narrativas, la puesta en escena y sus registros y hasta en la transparencia del montaje, este filme por episodios echa mano de los personajes populares con la finalidad de mostrar características y situaciones de la sociedad venezolana que, en mayor o menor grado, irán configurando el universo artístico del realizador.

Del mismo modo, la propuestas conceptuales de las dos historias analizadas dejan ver una serie de temas relacionados con la realidad nacional. En el caso de *Historia del hombre bravo* la condiciones de pobreza y la explotación a la que son sometidos los trabajadores venezolanos. Asuntos que, a su vez, se sustentan en una serie de isotopías tales como la imposibilidad de mejorar las condiciones de vida de los individuos por medio de la legalidad y el trabajo, la insalubridad reinante en los barrios marginales de Caracas, los

múltiples oficios desempeñados por los trabajadores para lograr un mínimo nivel de supervivencia, el desempleo generalizado en las grandes ciudades, la industrialización como representación de un falso progreso, la corrupción de las autoridades y, sobre todo, las precarias condiciones laborales que deben padecer los trabajadores de esta moderna Venezuela.

En el caso de *La falsa oficina del supernumerario* la corrupción institucional, ya normalizada en la vida política venezolana, se convierte en el tema principal del episodio. Esta interpretación se sustenta en isotopías asuntos como la actitud pasiva del ciudadano común frente al fenómeno de la corrupción; la ambigua doble vida, ya típica de las instituciones fundadas por la reciente democracia; el abandono padecido por la población rural y campesina del país; la indolencia e ineficacia de los políticos y sus partidos frente a tales circunstancias; la escasa cultura política, democrática y electoral de una buena parte de los venezolanos; la elaborada y ostentosa constitución de los políticos, sus partidos y sus iconos como una forma de intimidación para con los ciudadanos y electores; el abuso de las compañías petroleras y agroindustriales que merman las condiciones de vida de los trabajadores y campesinos, así como la demagogia y el populismo como armas políticas para asegurar la permanencia en el poder de las clases dominantes.

En ambos episodios, el recurso utilizado con mayor lucidez para expresar la perspectiva ideológica sobre estos asuntos es el manejo de los largos planos generales. En *Historia del hombre bravo*, estos facilitan la recreación del ambiente laboral en la fábrica de calzados, demostrando la automatización no sólo de las máquinas sino también de los empleados y las precarias condiciones laborales que padecen los trabajadores a causa de los bajos sueldos, pero también debido a las lamentables instalaciones donde desarrollan su trabajo.

Por su parte, en *La falsa oficina del supernumerario*, los planos generales intentan contrastar la monumentalidad y majestuosidad de los espacios del Congreso de la República con la insignificancia del personaje principal y sus acciones, pese a que éstas, al menos en apariencia, redundarán en mejoras para pequeños grupos sociales, aunque probablemente no para el país en general.

Lo cierto es que el hecho de que el cineasta no recurra a los estudios cinematográficos para realizar su obra en una fábrica real de calzado, en un barrio clase media —es el caso de *Los ángeles del ritmo*, que no fue analizada aquí— o en las instalaciones del Congreso Nacional, hace que *Cuentos para mayores* mantenga aún la relación del realizador con una búsqueda realista y su mirada a la actualidad del país.

En conclusión, de haberse podido considerar los tres episodios que conforman el filme, lograría observarse cómo confronta el autor la vida económica, cultural y política del país desde la perspectiva de personajes individuales en un intento por representar a las clases populares venezolanas.

4.3.- *Chévere o la Victoria de Wellington* (1971)

Como en el caso de la copia existente de *Cuentos para mayores*, *Chévere o la Victoria de Wellington* es otro ejemplo de la falta de políticas nacionales para la preservación del patrimonio cultural en Venezuela: no existe copia alguna del único cortometraje de ficción dirigido por Román Chalbaud en toda su carrera como cineasta. Además, la escasa información crítica en la prensa de la época es una prueba de los problemas de distribución y exhibición que tradicionalmente ha debido enfrentar esta manifestación del cine durante largos períodos en Venezuela.

Debido a esta situación, que ha impedido todo acceso al filme, a continuación se transcribe íntegra la nota crítica sobre *Chévere o la Victoria de Wellington* (Roffé, 1971: 30) que se publicó en *Cine al día*, la revista sobre cine más prestigiosa en ese momento no sólo en Venezuela sino en gran parte de América Latina.

“**Chévere o la Victoria de Wellington**, el último corto de Román Chalbaud, ha resultado el film triunfador en el Concurso Municipal de Cinematografía 1971. Las muy esporádicas incursiones cinematográficas de Chalbaud muestran un autor en plena aunque lamentablemente distanciadísima evolución. **Caín adolescente** todavía dentro de la transcripción de un teatro

simbolizante y poético da paso a **Cuentos para mayores**, más escueto y despojado, con un buen cuento final lleno de atisbos realistas, para llegar finalmente a **Chévere**, un cine francamente directo, donde hasta la palabra desaparece en honor a una imagen totalmente explícita, no ajeno a un remoto humorismo grisáceo. El film, como se anuncia en una leyenda, es un homenaje al sordo de Bonn con motivo de los 20 años (*sic*) de su nacimiento. La “Wellingtons Sieg bel Vittoria” es utilizada como fondo musical. No resulta nada curioso que esta obra, tildada por el mismo Beethoven como “esa estupidez”, haya sido escogida para la celebración. En **L’Age d’Or** hay una leyenda que anuncia “Aspectos diversos y pintorescos de la gran ciudad (Roma)” y los planos que siguen, totalmente insignificantes, muestran una pared, la puerta de una casa, una acera, un poste. El gusto por la contradicción que revierte los lugares comunes de la cultura de palacio también aflora en **Chévere**.

Chévere, cuando más, sugiere una reflexión sobre la juventud. Cuando el héroe, al final, después de retozar en cámara lenta con la piel entre las palomas sobre el prado, se recuesta cara al cielo con una brizna de paja entre los labios, tenemos que comprender que está meditando sobre la existencia, preguntándose el por qué o el para qué, el cuándo y el dónde, el cómo o el cuánto. Hasta ese momento hemos asistido a las cotidianas vicisitudes de un joven medio malandro, sus paseos por las calles y avenidas, la inocente burla a la monjita y la menos inocente al cadáver en vías de ser enterrado entre el fausto de las botas y los botines, el sorpresivo y hábil robo al homosexual en el cine, la invitación de la ajada belleza motorizada a visitar el Helicoide, el hábil y no tan sorpresivo robo a la dama de traje largo. La descripción fenomenológica de una aparential y banal realidad. Pero de pronto un efecto de ralenti nos saca de las superficies para traernos a la cavilación, al pensamiento recóndito e incierto de la joven humanidad.

Se trata en fin de cuentas de un film modesto, sin mayores ambiciones, casi un apunte sobre lo que los italianos llamarían **il costume**. Dentro de este ámbito **Chévere** cumple. No hay que meterse en profundidades, ni experimentar, ni complicarse la existencia. La realidad, en una representación inclusive a un nivel un tanto naturalista, es siempre suficientemente compleja para incitar a la reflexión, hasta por su misma

ambigüedad. Lo cual de cuando en cuando, es una excelente lección de modestia”.

4.4.-La quema de Judas (1974)

La quema de Judas es una forma de celebración popular de la semana santa arraigada en casi todo el territorio venezolano. En Caracas, por ejemplo, los habitantes de un barrio o de una comunidad se reúnen y fabrican un muñeco de trapo que suele representar a algún personaje real cuyo comportamiento no ha sido muy correcto en el último año. Así, el Judas puede representar desde altos personeros de la política nacional o internacional hasta a algún vecino o comerciante de la zona. El Domingo de Resurrección, antes de proceder a la quema, esta especie de monigote es paseado por las calles del barrio para someterlo al escarnio público y, finalmente, antes de colgarlo en una horca improvisada y quemarlo, se lee su testamento, consistente en una especie de irónica *mea culpa* que brinda la oportunidad de confirmar la identidad del personaje real escogido.

4.4.1.-También hay policías buenos

Román Chalbaud selecciona de nuevo una fiesta popular para ubicar temporalmente las acciones a desarrollarse en su filme. Aunque en este caso la presencia de tales fechas no tiene el peso que adquieren en *Caín adolescente* o en obras posteriores, la utilización de esa quema al final del texto fílmico resulta fundamental para entender las sanciones y actitudes de los personajes.

Un lunes de semana santa, Jesús María Carmona, agente de la Policía Metropolitana de Caracas, es asesinado durante el asalto a un banco perpetrado por un grupo de guerrilleros. Frente a tal situación el doctor Herrera, un alto directivo del cuerpo policial, decide rendirle todos los honores a Carmona e iniciar una campaña de concienciación nacional sobre la encomiable labor de los policías, utilizando la imagen de Carmona e

involucrando a los propios miembros de la Policía Metropolitana, a sus principales directivos y hasta al mismo ministro de Justicia.

Sin embargo, durante el velorio, el doctor Herrera encuentra una fuerte cantidad de dinero y un plano del banco asaltado entre las pertenencias del difunto. Herrera inicia una serie de investigaciones hasta descubrir que Carmona es en realidad un hampón que planificaba, bajo las órdenes de miembros de la alta política nacional, asaltar el banco que, coincidentemente, fue atracado horas antes por los guerrilleros.

Herrera decide suspender los actos en honor de Carmona, pero sus superiores se lo impiden pues tal decisión dará a conocer toda la verdad y afectará negativamente la imagen de los cuerpos policiales. Impotente, el Domingo de Resurrección Herrera organiza una quema de Judas frente a la casa de Carmona, en la que el traidor representa al policía-hampón honrado por las instituciones del Estado.

Éste es, a grandes rasgos, el primer nivel narrativo presente en el filme. Pero en medio de las investigaciones de Herrera se presenta un segundo nivel de la narración, formado por un grupo de flash backs o analepsis, que muestra la vida de Carmona y sus relaciones con la familia y el barrio a través de las evocaciones de la señora Santísima, su madre; de Ganzúa, un lisiado que parece vivir de la caridad de Santísima; de Zacarías y Poncio Pilatos, los mejores amigos de Jesús María y compañeros de fechorías; del pequeño Juan, un niño de la calle que fue recogido y criado por la familia y de La Danta, su mujer. Así, por medio de estos saltos temporales, el filme recrea la cotidianidad en los barrios populares y trata de descifrar la vida delictiva de las bandas que azotan esas zonas.

Con esta construcción son dos los personajes que se erigen como protagonistas de la historia. Por un lado, el doctor Herrera y por el otro, Jesús María Carmona. El resto de los personajes funcionan como una especie de retrato de diversos tipos sociales por lo que, si bien serán mencionados a lo largo de este estudio, no ameritan un análisis más detallado. Al menos, en lo que al nivel fenomenológico se refiere.

Aún cuando es el doctor Herrera quien acomete la mayor parte de las acciones que llevan al desenlace del filme en el primer nivel narrativo, lo cierto es que es alrededor de la figura de Carmona y la construcción de su

personalidad donde se va centrando la historia del filme. Para lograr este objetivo e ir desentrañando las verdaderas características del personaje, el narrador recurre a las ya mencionadas analepsis, cuyo orden de presentación, si bien algo arbitrario, responde a la intención de crear cierta tensión entre lo que conoce el espectador acerca de Carmona y lo que va descubriendo Herrera a lo largo de su investigación.

Tan es así que durante el inicio del filme, en el primer nivel narrativo, el personaje es presentado desde su lado positivo y como una víctima de la violencia social y política. Como las primeras imágenes que se muestran al espectador tratan sobre el atraco al banco y los momentos previos, Carmona da la impresión de ser un agente responsable, cuidadoso y abnegado, pues cuando se produce el asalto es él quien sale a defender la institución. En el intercambio de disparos, Carmona recibe una ráfaga de ametralladora proveniente del grupo terrorista. La imagen se congela en el rostro ensangrentado del policía muerto y sobre esta imagen se presentan los créditos iniciales.

A partir de allí, gran parte de la información recibida acerca del personaje es emitida a través de las analepsis y la primera de ellas desde la perspectiva de Santísima, razón por la cual Carmona es presentado, primeramente, en el contexto familiar y vecinal. Allí se muestra afable, afectuoso con su madre, con Juan, con Ganzúa y querido por los vecinos.

Sin embargo, los diversos puntos de vista utilizados para la construcción global del personaje, si bien no juzgan la actitud de éste – recuérdese que todas las evocaciones se realizan bajo la perspectiva de personajes que conviven y aprecian a Carmona-, sí muestran su gradual desprestigio como representante de los cuerpos policiales. Es decir, las acciones de Carmona son mostradas como en una retrospectiva, desde su condición aparente de policía abnegado hasta sus andanzas como pillo de barrio y como miembro de la delincuencia organizada.

De ese modo gradual se va mostrando la relación de Carmona con sus compinches, desde la desconfianza que les produce el hecho de que ahora sea policía hasta las farras en los bares de alterne donde Carmona hace alarde de poseer una cantidad de dinero que no resulta común en un agente de seguridad y sus diversiones al estilo de los peores zagalones a la hora de asaltar

un camión de pescado sólo por molestar a los vecinos; con La Danta, su mujer, especie de suma sacerdotisa del culto a María Lionza⁷ quien llama a Carmona “mi cacique”, aunque constantemente recuerda su propiedad sobre el “macho” e ignora, o parece ignorar, las constantes visitas de su hombre a los bares de alterne y a los prostíbulos del barrio y, finalmente, con Juan, el niño de la calle, quien recuerda al policía como una figura de autoridad, pero afectuoso.

Sin embargo, hacia el final del filme se presentan dos analepsis que rompen con el orden cronológico que éstas han mostrado hasta el momento. La primera tiene su origen en otra evocación de Jeremías y muestra un violento asalto en el que participan Carmona, Jeremías y Poncio Pilatos, a un chalet de una zona residencial caraqueña donde es asesinada una de las víctimas. La segunda, con una mayor extensión, resulta de los recuerdos de La Danta y muestra toda la organización del asalto al banco hasta días antes de la muerte de Carmona. De esta manera, el perfil del personaje está completamente dibujado y, si bien el estatus delictivo de Carmona se ha podido apreciar a lo largo del filme, es a partir de estas dos secuencias donde se devela el carácter verdaderamente hamponil del personaje.

En conclusión, Carmona no sólo es un delincuente que posee varias entradas en los archivos policiales bajo falsas identidades y jefe de una banda organizada, sino que también representa al popular “macho criollo”,

7 Aunque el culto a María Lionza no posee un gran peso en el desarrollo de los acontecimientos del filme, se le dedican dos secuencias más o menos extensas en la película. Como además, estos ritos van a formar parte de muchas obras del autor, vale la pena hacer aquí una breve exposición de su historia y características. El culto a María Lionza se remonta al tiempo previo a la llegada de los españoles a territorio venezolano en el siglo XV. Los indígenas que habitaban lo que hoy se conoce como el estado Yaracuy, veneraban a Yara, Diosa de la Naturaleza y del Amor. Según la leyenda, Yara era una hermosa princesa indígena, raptada por una enorme serpiente, dueña de las lagunas y los ríos, que se enamoró de ella. Enterados los espíritus de la montaña decidieron castigar a la serpiente haciendo que se hinchara hasta reventar y morir. Tras esto, eligieron a Yara como dueña de las lagunas, ríos y cascadas, madre protectora de la naturaleza y reina del amor. Por eso se desplaza sobre una danta o tapir, animal inmune a las armas humanas y a cualquier maleficio. Aunque durante la conquista se intentó asimilar la leyenda al cristianismo, convirtiendo a María Lionza en Nuestra Señora María de la Onza del Prado de Talavera de Nívar, la leyenda superó las intenciones cristianas y se convirtió en la Reina María Lionza, y en el mundo del espiritismo será la "monarca de cuarenta legiones, formadas por diez mil espíritus cada una". La escoltan el indio Guaicaipuro, el cacique que luchó valientemente contra los conquistadores españoles en el valle de Caracas y que preside la Corte Indígena y, al otro lado, el Negro Primero, el único negro con rango de oficial en el ejército de Bolívar, que preside la Corte Negra. La representante de María Lionza en este mundo es la Suma Sacerdotisa, pues María Lionza es una figura matriarcal. Igualmente existen cantidad de piaches, brujos y creyentes que pueden invocarla bien para hacer ensalmes, es decir, proteger a alguien de la mala suerte, el mal de ojo, magia negra o enfermedades; para hacer despojos, o sea, para eliminar del cuerpo y del entorno las malas influencias recibidas a través de trabajos de brujería o por mala suerte y, por último, para solicitarle favores que pueden ir desde curaciones milagrosas, soluciones a problemas amorosos y hasta la obtención de riqueza y poder. En los altares, la reina puede estar acompañada por diversas e influyentes figuras de la historia y la mitología nacionales como el Negro Felipe, un supuesto prócer de la independencia; Simón Bolívar, el Libertador; José Gregorio Hernández, insigne científico de finales del siglo XIX y comienzos del XX; Jesucristo, Guaicaipuro y Negro Primero, al tiempo que son decorados con fotos y estatuilla, botellas de ron, puros, cigarrillos, flores y frutas. De un tiempo a esta parte se ha incorporado al ritual la Corte Calé o Malandria, en la que se incluyen azotes de barrio de Caracas y otras zonas urbanas. El culto a María Lionza cobró una gran fuerza durante la década de los años cincuenta, bajo la dictadura de Marcos Pérez Jiménez, quien ordenó erigir una estatua de ella montada en una danta, cerca de la entrada de la Universidad Central de Venezuela, que aún hoy se mantiene y donde suele recibir numerosas ofrendas florales por parte de los creyentes.

irresponsable, pero respetuoso y protector del hogar materno, con una pareja estable que le asegura cama y mesa y una serie de amantes o aventuras que le permiten “liberar sus necesidades”.

Del lado opuesto está el doctor Herrera, sobre el cual no puede afirmarse que sufra transformación alguna a lo largo de la historia. En todo caso, su proceso es el de una toma de conciencia. Por ello, desde un principio Herrera es mostrado como un ciudadano íntegro, con una clara conciencia del cumplimiento del deber y una excelente formación académica culminada en Londres. Pero sobre todo, consciente del rol que los cuerpos policiales deben jugar en la sociedad, del trato que merecen sus agentes y de las condiciones económicas y sociales que estos afrontan cotidianamente.

De hecho, los diálogos emitidos por el personaje durante su larga presentación son, cuando menos, excesivamente didácticos: “aquí matan un policía como quien rompe un farol”; “si no nos duele un policía, ¿qué autoridad moral tenemos para mandarlo a una misión?”; “aquí el policía es como un autobús cuando lo queman en las manifestaciones, que la gente dice: ‘mira, quemaron un autobús’, como si el policía no fuera de todos”; “han matado a tu policía. ¿Cómo pueden hacer una revolución matando al pueblo?”.

Y esa posición se mantendrá, de un modo u otro, durante todo el filme. Pues aunque Herrera enfrenta un conflicto interno, éste no lo hace dudar sobre sus principios, sino sobre sus relaciones con el poder. Tan es así que en ningún momento llega a plantearse, ni el personaje ni el filme propiamente dicho, que las actividades delictivas de Carmona sean un fenómeno más o menos común en los cuerpos policiales, sino que se presenta casi como un hecho aislado. Prueba de ello es que Carmona ingresa a la policía ya con la idea preconcebida de cometer el atraco y sólo después de ser contactado por un personaje que representa parte de las fuerzas políticas venezolanas. De manera que el posible proceso de corrupción que sufren desde hace años los cuerpos policiales en Venezuela queda fuera de todo discurso, al individualizarlo claramente en la figura de Carmona.

En realidad, Herrera toma conciencia de su impotencia frente a sus superiores y ante quienes detentan el poder. Un poder que, en este caso, sólo está representado por un directivo bonachón que pasa el asueto de semana santa en un club de playa con su familia, viendo películas sobre la pasión de

Cristo y quien únicamente busca mantener limpia la imagen de la policía llegando a afirmar, tal vez no sin cierta ironía, que no todos los policías asesinados son delincuentes y, por eso, hacer pública la condición de Carmona sería poner en tela de juicio la honorabilidad de los cuerpos policiales.

Ante esta situación, y luego del entierro con honores del policía-hampón, a Herrera sólo le queda una manera de alcanzar su pequeña revancha: organizar la quema de Judas en el barrio, desenmascarando a Carmona ante la comunidad que supo de sus fechorías y, a nivel personal, burlando levemente los endeble principios de la institución en la cual se desempeña.

El resto de los personajes, como se afirmó anteriormente, funcionan más como retratos de figuras populares que como personajes o actantes propiamente dichos. Santísima, por ejemplo, representa a la madre humilde y abnegada, cuyo origen parece encontrarse en una convención que se repetirá e irá evolucionando a lo largo de toda la obra de Chalbaud, desde la madre de *Caín adolescente*, que sacrifica su juventud por el hijo inocente, abandona su pueblo por él y finalmente sucumbe en su lucha por proteger a su descendiente varón, hasta la inescrupulosa y mucha más convincente Carmín, de *Pandemónium*.

El otro personaje femenino es La Danta, cuyo nombre ya evoca su condición y relación con el culto a María Lionza. Como la misma Reina, La Danta representa a la hembra, una supuesta fuerza telúrica de la mujer venezolana, más emocional que racional, tal vez mágica, que aparentando ocupar una situación posesiva y dominante en sus relaciones de pareja, consciente o inconscientemente soporta las infidelidades del hombre, bien sea que mantenga otras relaciones estables, bien a través de encuentros fortuitos o prostibularios.

Del lado masculino estarían Jeremías y Poncio Pilatos, copias más o menos fieles de Carmona. Juntos, los tres complementan la imagen de la concepción de hombre -machista, juerguista e irresponsable- que suele imperar en estas clases sociales. Una imagen que, por lo demás, no parece distanciarse mucho de la construida por muchos venezolanos como concepto de auténtica masculinidad.

Luego estaría Juan, personaje que paradójicamente puede representar a la infancia abandonada y, a la vez, una cierta esperanza en el futuro. Pero esta

esperanza parece frustrada al mostrarlo en uno de los planos finales del filme, cuando el niño observa fijamente al Judas ardiente, con una mirada que parece presagiar la continuación de la violencia y la búsqueda de venganza.

Existen en el filme otras figuras que, en la globalidad narrativa y conceptual del filme, no adquieren tanta relevancia. Se trataría de Ganzúa, el hombre lisiado que habita en la casa de los Carmona, aparentemente antiguo delincuente pues se dedica a proteger y a alertar a Jesús María y sus cómplices cuando los acecha la policía o algún miembro de otra banda hamponil. Con un cierto esfuerzo, Ganzúa podría considerarse el antecedente de lo que son Carmona y su banda y de lo que será Juan, pues ante esta lectura se eterniza la condición de violenta supervivencia que impera en los barrios caraqueños.

El otro personaje es Ángel. De nuevo el nombre remite a la condición de esos personajes, que ya abundan en la filmografía de Chalbaud, que ni siquiera puede considerarse como tal y que sólo funcionan para hilar una parte del discurso. En todo caso, y tal como su nombre lo indica, Ángel es una aparición dentro del filme. Una especie de loco del barrio, inofensivo, que también ha sido acogido por Santísima y que vive arrinconado en un cuarto trasero que sirve, a la vez, de depósito para la mercancía robada por Carmona. Ángel, que se viste y se maquilla como tal, no participa en ninguna acción dentro de la historia y sólo se muestran sus delirios, relacionados con el misticismo cristiano, y en los cuales suplanta las imágenes del resto de los personajes con aquellas propias de la iconografía católica.

Por último hay que reseñar la presencia del hermano menor de Jesús María Carmona⁸. También en el límite de la narración, la aparición de este personaje no parece responder a criterios dramáticos sino a criterios ideológicos. Desde el inicio de la diégesis, este personaje ya está muerto y sólo es evocado por una analepsis que, curiosamente, aparece en el filme de manera arbitraria, es decir, no está justificada por la evocación de un personaje en particular, sino por la mención de su existencia y por una fotografía que preside el salón de la casa de Carmona.

⁸ En esta referencia a los nombres de los personajes, tal vez por obvios, se han quedado por fuera dos de ellos: Santísima, la abnegada madre que Ángel ve como la Virgen Dolorosa con los puñales clavados en el pecho y Jesús María, especie de paradoja con respecto a la condición del personaje y que, a la vez, hace referencia a los personajes protagónicos de todas las ceremonias de la semana santa.

El hermano es presentado como un soldado raso, recluta, de buen corazón, asesinado cuando defendía la integridad nacional durante la insurrección cívico-militar de Puerto Cabello en 1962, mejor conocida como “Porteñazo”. Así, ante la opinión pública del mundo concreto creado por el filme, Santísima pasará a ser la madre que perdió a sus dos hijos mientras cumplían con un inobjetable deber ciudadano y para el espectador, ya se verá después, como una clara proposición conceptual que supera, en mucho, el simple nivel de la anécdota del texto fílmico.

De resto, la estructura y la composición de *La quema de Judas* no presenta otras complejidades. En todo caso, estas se encontrarían en el nivel narratológico. En este sentido vale la pena recordar que el texto se construye con base en dos niveles narrativos. El primer nivel, el del presente de la historia, es narrado por una voz heterodiegética y extradiegética, mientras utiliza una focalización cero y muestra los acontecimientos en un estricto orden cronológico.

En el segundo nivel, los narradores se presentan como intradieгéticos/homodieгéticos, con una focalización interna al corresponderse con evocaciones realizadas por los personajes. Este tipo de focalización podría cambiar, en todo caso, cuando se muestra la muerte del hermano menor, por su carácter más bien arbitrario dentro de la construcción de la diégesis.

Otro aspecto importante dentro de este segundo nivel es el orden temporal que, en un principio es mostrado de manera cronológica desde que Carmona ingresa al cuerpo policial hasta que se devela su verdadero rol de delincuente al cometer el asalto al chalet. Sin embargo, hacia el final del texto este orden varía y el lector tiene conciencia de que la aparente cronología ha sido utilizada como un mecanismo de restricción de información. Así, la última analepsis retrocede en el tiempo hasta el momento en que aún Carmona era un simple atracador para mostrar sus primeros contactos con los poderosos que lo embarcarán en el ambicioso asalto, la actividad de Carmona como reclutador del resto de la banda y, en la única elipsis realmente notable del filme, su estado de ánimo días antes del frustrado atraco.

De este modo, el narrador logra ir desmontando la imagen heroica del personaje principal hasta llegar a un último golpe de efecto, cuando se devela que Carmona no sólo era un delincuente menor, sino que termina ligado

a la delincuencia organizada y dependiente de los intereses de la clase poderosa. Así se consigue degradar la imagen del personaje hasta llevarlo a unos niveles de corrupción realmente dañinos para cualquier sociedad.

De cualquier manera, la perspectiva desde la cual se muestran todos los acontecimientos suele ser bastante amplia, pues si bien se muestra en detalle la evolución de los personajes de Carmona y el doctor Herrera, no puede hablarse de que en el filme se emita algún tipo de comentario con respecto a éstos. De hecho, suelen ser los textos dichos por los personajes, y en particular el moralizante discurso de Herrera, los que ocupan el lugar del discurso, haciéndose éste mucho más obvio de lo que se ha venido observando en los filmes anteriores del realizador.

En cuanto a las propuestas estilísticas, el filme parece limitarse al registro de los acontecimientos, acercándose mucho más a la producción de sentidos denotados que de sentidos connotados. La puesta en escena, así como sus registros y el montaje, carecen de la atmósfera llena de sugerencias de *Caín adolescente* o del placer por recrear ambientes típicamente ciudadanos, como ocurre en *Cuentos para mayores*.

De hecho, aunque casi todas las acciones se desarrollan en el barrio, tanto en el primero como en el segundo nivel narrativo, la puesta en escena se centra en la recreación de los acontecimientos y de los personajes siempre concebidos como tipos populares. No hay entonces ese intento por recrear un verdadero contexto popular, bien a través de las panorámicas del barrio, bien deteniéndose en mostrar las actividades cotidianas del lugar. Como mucho, estaría la presencia de esa violencia que parece mantenerse perennemente en algunas zonas de Caracas, pero con todo, en ocasiones casi parece un hecho aislado representado apenas por la banda de Carmona. De resto, sólo una panorámica al inicio del filme muestra los cinturones de miseria desde la perspectiva del barrio caraqueño: una imagen que, en filmes anteriores y posteriores de Chalbaud, tiende a reiterarse y que aquí es casi imperceptible.

Sin embargo, y esto es un caso llamativo, en un momento dado se le da un gran peso a una escena, por demás aislada del resto del *continuum* fílmico, que se desarrolla en la esfera de la pequeña burguesía caraqueña. En realidad, no es gratuito. Es aquí donde posiblemente son permitidos ciertos comentarios que superan aquellos de los propios personajes. De allí también

que la puesta en escena recuerde esas recreaciones de las que se habló en el párrafo anterior, pero esta vez, en lugar de centrarse en las clases populares, lo hace en medio de este otro grupo social para mirarlo con ojos burlones, con un dejo paródico, sobre todo en su aspecto social y cultural.

La escena se desarrolla durante una fiesta en un lujoso apartamento ubicado en lo alto de una colina desde donde se divisa la ciudad de Caracas. Al comienzo, la cámara se pasea por entre los invitados y permite escuchar fragmentos de conversaciones sobre la “maravillosa” dependencia de Venezuela hacia los Estados Unidos o acerca de la influencia que la brujería ha tenido en la política venezolana a lo largo de los tiempos. A la vez, se va mostrando la vestimenta, excesivamente elaborada, de los invitados, que casi los convierte en una especie de fenómenos de circo.

Para continuar con semejante espectáculo hace su aparición La Danta, ataviada con una lujosa manta goajira⁹, quien pide silencio para iniciar el ritual público donde se ensalmará al senador que ofrece la fiesta. De nuevo, el ritual es registrado en todo su detalle a la vez que la cámara va mostrando las actitudes y apariencias de otros invitados. Es en esta escena donde otro representante de la alta política nacional hará contacto con Carmona para organizar el asalto al banco.

De esta manera, la historia vuelve a centrarse en un tipo de personaje que también representa el “folklore” nacional. El de la pequeña burguesía y los altos políticos, con sus creencias mágico-religiosas y la corrupción que ya parece ser estructural en estos niveles.

4.4.2.- Comentario

En una crítica publicada al momento de estrenarse el filme, Fernando Rodríguez (1975), filósofo y crítico de cine, realiza una muy pertinente comparación entre la obra de teatro, de 1964, y la película, estrenada diez años después, y los contextos en los cuales fueron presentadas con sus consecuencias en el nivel de las propuestas conceptuales en cada caso.

⁹ Colorida vestimenta típica de las mujeres de la etnia wayuu, pobladores del occidente venezolano, en la zona limítrofe con Colombia.

Rodríguez señala que en la obra de teatro, el autor se acerca a la realidad nacional a través de ese policía-hampón que se ubica del lado contrario al de los revolucionarios, que en 1964 actuaban con gran fuerza, y termina siendo víctima de la violencia política de la época. Ahora bien, “las alusiones a la problemática política del país son casi inexistentes y siempre marginales. Incluso que la muerte del policía-hampón sucediese en una acción guerrillera apenas se sugiere en un único parlamento” (Op. cit.: 37). Lo mismo ocurre con el hermano menor de Carmona que, según el texto teatral, muere en un intento de golpe de Estado. Para el público venezolano de entonces, y gracias la poderosa propaganda anticomunista desplegada por el gobierno, era fácil reconocer en los guerrilleros a los típicos “comunistas asesinos de policías” (*Ibid.*) y el golpe de Estado como una de las dos intenciones golpistas con implicaciones de la izquierda contra el presidente Rómulo Betancourt.

Bajo estas características, el texto original de *La quema de Judas* no pretende construir una obra política, sino convertirse en una descripción social que, por lo demás, dejaría por fuera todas las connotaciones relacionadas con la violencia política del momento. Finalmente, en la obra de teatro el personaje-testigo es un periodista que termina llamando a la denuncia y al compromiso intelectual simbolizado en el “fuego purificador de un futuro domingo de resurrección” (*Ibid.*).

Lo llamativo de la versión cinematográfica, tal vez porque fue realizada en tiempos cuando la democracia venezolana se consideraba mucho más estable, es que las implicaciones políticas del texto se amplían. Por ejemplo, la acción guerrillera donde muere Carmona está cuidadosamente descrita en la escena inicial, anterior a los mismos créditos, y la muerte del hermano menor está contextualizada hasta adquirir unos visos casi de documental.

Como se anunció durante el estudio del filme, vale la pena ahora detenerse en esta escena. El joven y bondadoso soldado muere exactamente en el alzamiento de Puerto Cabello defendiendo la institucionalidad democrática venezolana. Pero no es una muerte cualquiera. El hermano menor de Carmona muere durante un tiroteo, en una calle de la ciudad, en los brazos de un sacerdote.

Esta imagen final es de suma importancia porque reproduce una famosa fotografía del venezolano Héctor Rondón, donde un anónimo soldado muere en brazos del Capellán de la Base Naval de Puerto Cabello, Teniente de Navío, sacerdote Padilla. Esta foto fue publicada por la revista norteamericana *Life*, dio la vuelta al mundo y fue merecedora del premio Pulitzer en su edición de 1962 (Fis. 5 y 6). Pero, sobre todo, en Venezuela sirvió de emblema gubernamental para una muy amplia campaña anticomunista. De cualquier manera, y pese a estas importantes referencias políticas, el filme mantiene su neutralidad y sigue centrado, más o menos como la obra de teatro, en los problemas que padecen ciertos sectores marginales urbanos.



Fig. 5: *La quema de Judas*



Fig. 6: La foto de Rondón

Pero claro está, eran otros tiempos y siempre ubicándolo en el momento de su estreno, el filme ni pretende adoptar una posición política clara frente a estos sucesos ni intenta revisar ese aspecto de la izquierda venezolana, sino que se adapta a la visión esquemática de la “socialdemocracia remozada y ‘liberal’” (*Ibid.*) que gobernaba el país por esos días.

Un último apunte. El periodista-testigo de la obra teatral es sustituido por un funcionario gubernamental en la versión fílmica, quien a lo largo del filme va tomando conciencia del drama nacional y que termina observando, atónito, un oscuro futuro reflejado en la mirada del pequeño Juan. Una forma de mirar la realidad, por lo demás, ya desprestigiada para la época y demasiado cercana a esa posición reformista que dominó gran parte de la política nacional

luego de la famosa pacificación protagonizada por el presidente Rafael Caldera.

4.5.-Sagrado y obsceno (1975)

Para el año 1975 ya el proceso de pacificación promovido por el gobierno de Rafael Caldera había dado sus frutos. La mayor parte de quienes habían participado en la lucha armada durante la década de los sesenta habían abandonado la violencia y se habían insertado en un proceso político y social más estable, ya fuera ejerciendo la política desde los partidos de izquierda, ya fuera haciendo vida de ciudadanos comunes. Sin embargo, el fantasma de la amenaza subversiva aún rondaba en la cabeza de muchos venezolanos.

Es precisamente esa posibilidad de un retorno a la violencia del pasado la que inspira gran parte de la anécdota central de *Sagrado y obsceno*, a la vez que intenta realizar un nuevo retrato de lo popular venezolano a través de la construcción de un grupo numeroso y colorido de personajes.

Por otro lado, la temática abordada por el filme se inscribe en esa corriente, no tan común en el cine venezolano como suele pensarse, que habla de la guerrilla y que ha inspirado la creencia –falsa y sin justificación real, como todas las creencias- de que el cine venezolano de los setenta era un cine de guerrilleros, prostitutas y marginales.

4.5.1.- Guerrillero: ¿ecce homo?

En Venezuela, se entiende por “pensión” una especie de casa de vecindad donde sus habitantes viven en pequeñas habitaciones alquiladas por días, semanas o meses. Tradicionalmente estaban ubicadas en el centro de la ciudad y dieron cobijo a numerosos inmigrantes europeos o a venezolanos recién llegados de la provincia hasta bien entrados los años setenta.

En *Sagrado y obsceno*, a la pensión Ecce homo llega Pedro Zamora. En apariencia, Zamora es un humilde trabajador que viene en busca de empleo

desde el interior de la república, pero realmente se trata de un ex guerrillero que llega a la ciudad en busca de Diego Sánchez, a su vez, ex jefe de la policía política y propietario de *Mister Pollo*, una poderosa cadena de restaurantes. Diez años atrás, Sánchez fue el responsable de la muerte de cuatro compañeros de Zamora. Así, Zamora regresa para asesinarlo y cumplir con su venganza. Casualmente, la casa que alberga la pensión donde habitará Zamora es propiedad del nuevo magnate y Paula, una de las hermanas de la mujer que regenta el negocio, es su concubina, con quien tiene una hija de siete años.

Ésta es, a grandes rasgos, la primera línea narrativa y eje de la acción de *Sagrado y obsceno*. La segunda, y tal vez más significativa si se considera el filme dentro de la obra de Chalbaud, está conformada por los diversos personajes que habitan la pensión y las relaciones que estos establecen entre ellos y su contexto.

Frente a estos dos bloques, Pedro Zamora se impone como personaje principal aún cuando, a pesar de ser el protagonista de la historia, no sea el más logrado. A lo largo de la historia, el espectador consigue saber muy poco del pasado de Zamora. Como mucho, que en los años sesenta fue guerrillero. Además, por su misma condición de ex guerrillero y por su afán de venganza, Zamora es un personaje silencioso, no muy dado a relacionarse con el resto de los personajes. Apenas en dos oportunidades Zamora hace referencia a su actividad en la lucha armada, justo cuando se encuentra con sus antiguos compañeros y debe justificar su nuevo objetivo.

Sin embargo, en esas oportunidades también es muy poco lo que logra saberse de él. El primero de estos encuentros se produce en lo que queda de una “concha”¹⁰ construida en la casa de Andrés, el hermano de una de las víctimas que Zamora desea vengar. Allí, cuando Andrés le pide explicaciones para semejante acto, Zamora afirma que él vio cuando Sánchez –apodado Mister Pollo- asesinó a sus compañeros a sangre fría en una sangrienta acción policial. Por supuesto, tiene un recuerdo especial de Alberto José, el joven hermano muerto de Andrés. Y aunque éste le recuerda que la guerra ya ha terminado, Zamora explica que “su guerra” aún continúa, que poco le importa

¹⁰ Especie de escondites, por lo general contruidos de manera velada en casas particulares, para albergar a los compañeros de lucha perseguidos por las fuerzas policiales.

que ahora Sánchez tenga dinero y que le va a dar su merecido a quien mató a sus amigos.

El segundo diálogo de este tipo lo lleva a cabo con la novia de Alberto José, ahora una médico exitosa a quien Zamora desprecia un poco por estar casada, por vivir una vida clase media y por tener coche. Ante esta circunstancia, la comunicación no es posible. Por tal razón se hace muy difícil reconocer una posible justificación política o intelectual para los actos de Zamora y su venganza, como la mayoría de las venganzas, no pasa de ser una reacción visceral que termina configurando al personaje como una mera convención: la del vengador.

Pero Zamora no actúa en solitario. Por el contrario, posee una pequeña red de activistas que ejecutarán la acción con él. Sin embargo, estos colaboradores no llegan a la dimensión de personajes, son apenas figuras que facilitan la venganza y que prácticamente no emiten palabra alguna a lo largo del filme. Se trata de un supuesto camionero que ocupó la habitación de Zamora antes que él para dejarle preparado el lugar donde se esconderán las armas y las municiones, algo parecido a un traficante de armas comprometido con la ya fracasada revolución, y uno que otro pistolero que facilitarán el acto final de la venganza.

De resto, Zamora se relaciona muy poco con los demás personajes. Es decir, con los habitantes de la pensión. Si acaso, lo hace con Ángela, una joven sobrina de la dueña de la pensión, recién salida de la adolescencia, con quien Zamora vivirá una última experiencia amorosa antes de desaparecer tras la muerte de Sánchez.

Así, la elección convencional del rol de Zamora se convierte, en la práctica, en un obstáculo para profundizar en la problemática del ex guerrillero y su posición frente a una sociedad aparentemente integrada, en la posibilidad de resurgimiento de la lucha armada o en las razones políticas de una posible revancha. Zamora, en su condición de vengador y como corresponde a la convención, no se plantea conflicto alguno ante las acciones a ejecutar y, ante tal actitud, difícilmente puede asumir algún cambio o sufrir algún tipo de transformación.

Es cierto que el resto de los personajes, los habitantes de la pensión y el mismo Sánchez, tampoco sufren cambios importantes, pero es en su

construcción como tipos populares y en la caracterización que se hace de “lo venezolano” a través de estos, donde reside gran parte de los valores del filme (Fig. 7).



Fig. 7: La diversidad de personajes en *Sagrado y obsceno*

En este sentido son las figuras femeninas las que poseen mayor peso en el filme, tanto en el nivel narrativo como en el de las propuestas conceptuales. Se trata de tres hermanas, con una notable diferencia de edad entre ellas, que representan tres generaciones de mujeres venezolanas. Cada una es hija de diferente padre, pero “no por culpa de mamá –como afirma Glafira, la segunda hermana-, que era una santa”. A ellas se suma la presencia de Ángela, la joven sobrina. Al mencionar a estas mujeres, uno de los personajes las nombra como “la monja”, “la casada”, “la mártir” y “la virgen”. Cada una de ellas, en mayor o menor medida, representa a la mujer ya sea como víctima, siempre sola o abandonada pero, sobre todo, dependiente de una figura masculina que la haga “respetable” y, a ser posible, la sostenga económicamente.

La mayor de estas mujeres es Edicta. Entrando ya en la tercera edad, Edicta es presentada desde un principio como una católica ferviente, asidua visitante a la iglesia que, para el momento en que se inicia el filme, está dedicada a organizar la primera comunión de John Fitzgerald, un niño aparentemente sin familia de cuya formación se encarga la propia Edicta. Es la figura femenina que representa la autoridad; la figura prototípica de la matrona venezolana, que es cabeza de familia y garantiza el orden moral del hogar, intentando dominar el ámbito familiar, vecinal y colectivo, pero a la vez

bondadosa y de buen corazón. Es también quien regenta la pensión y garantiza su funcionamiento. Aunque sobre todo, de las tres hermanas, Edicta es la mujer abandonada que pudo vivir una vida mejor de haber llegado al matrimonio con el hombre que dejó todo por la clandestinidad política.

Dos son las características que rigen a este personaje. Por una parte, su eterna añoranza de unos tiempos mejores caracterizados por los modales y las buenas costumbres popularizados por el cine mexicano y Pedro Armendáriz y por la Caracas de antes, donde “todo era como una hacienda”. Por otro lado es también un claro ejemplo del anticomunismo que ha caracterizado la vida política del venezolano desde mediados del siglo XIX, bien sea por tradición o por experiencia personal. Así, Edicta recuerda que perdió a su novio por haber militado en la resistencia contra Juan Vicente Gómez y porque “el marxismo lo trastornó”, pero también asegura que el actual gobierno es comunista por haber restablecido relaciones con la Cuba de Fidel Castro y con el “eje rojo” del Caribe que, según ella, subsisten gracias al dinero que “los rusos se robaron en España cuando la República”.

Estas opiniones del personaje resultan sumamente ilustrativas dentro del fresco que se pretende crear a través del filme acerca de la Venezuela de los años setenta pues, como se dijo antes, ese sentimiento anticomunista es tradicional en el sentir y en las reacciones políticas del venezolano medio.

La segunda hermana es Glafira, exactamente la cara opuesta de Edicta. De mediana edad, Glafira representa la sexualidad sin tapujos. Excesivamente coqueta, cuidadosa de sí misma, seductora, despreocupada y feliz, “folklorica”, ruidosa, indiscreta y directa. Al contrario de sus hermanas, ha tenido más de un hombre en su vida y ahora mantiene una tempestuosa relación con William Bolívar, un policía que abusa de su cargo para entrar y salir de la casa cuando le place. Pero Glafira es, como la definiría una expresión venezolana, una mujer con los pantalones bien puestos, que lo enfrenta tanto verbal como físicamente. Es la única mujer de la familia que realmente trabaja, regentando un bar de alterne cerca de la pensión, cosa que es tomada con absoluta normalidad por las hermanas, los vecinos y por los inquilinos de Edicta.

Aunque en apariencia Glafira es independiente y, muy a su nivel, tiene aspiraciones, la petición de matrimonio que le hace Bolívar acompañada

de un costoso corte de tela, la hace feliz y le abre un mundo de ilusiones que comienza con el matrimonio eclesiástico y un vestido blanco. Así que al final, como le ocurre al resto de los personajes femeninos, su vida gira alrededor de la figura del hombre.

Elvira, la menor de las hermanas, la mártir, es la amante de Sánchez, de quien tiene una hija de siete años. Elvira es, ante todo, una presencia silenciosa, pues “la carcome por dentro una pena de amor”, según Glafira. Elvira no interviene en nada, no acomete acciones y vive a la eterna espera de que su amor se consume a través del matrimonio con el padre de su hija. Volviendo a las palabras de Glafira, su silencio y su tristeza se deben a ese “mal paso”, pues “le dio lo que no debía a un hombre casado”.

Como puede observarse, de nuevo aparece la figura materna dentro de la filmografía del realizador. En este caso, esa figura está encarnada por Edicta, que nunca ha parido, pero ha criado a su sobrina, a John Fitzgerald y, muy probablemente, a alguna de sus hermanas y, claro está, por Elvira, la madre soltera, sufrida, silenciosa y siempre a la espera.

Sin embargo, hay otras dos menciones a la maternidad. Por una parte está la madre de Zamora, ya anciana, recluida en un geriátrico, inexpresiva, pero que con seguridad ha padecido durante años la ausencia del hijo y, por otro lado, las menciones que se hacen de la madre de William Bolívar. Un elemento de suma importancia, pues si bien nunca aparece en el filme, representa la madre del macho, sagrada, intocable, la única mujer que Bolívar parece respetar y por la que podría llegar a hacer algún tipo de sacrificio. Esta figura es mencionada en dos ocasiones: cuando Bolívar, en medio de una discusión con Glafira, la amenaza con una pistola, le dice: “no te mato porque tengo una madre que me espera”. A lo que Glafira responde con la mayor de las ofensas: “tú no tienes madre, hijo de perra”. La segunda mención la realiza precisamente Glafira, en medio de la celebración de su boda, cuando con tono infantil comenta: “yo sé que su mamá no me quiere, pero me va a querer. Yo sé que me va a querer”.

Finalmente, en este cuadro de lo femenino, se presenta Ángela, la sobrina, heredera de todas las creencias y los oficios de Edicta. Como su nombre lo indica, ella es un ángel. Un poco triste y solitaria, pero sobre todo pura y virgen. Tan bella y pura que de ella se dice que “parece de Walt

Disney”. Ejerce todas las labores de la pensión –lava, friega, cocina, cuida de las gallinas y los conejos del corral-, con una baja escolaridad porque ha sido formada para ser una mujer de su casa. Al final, aunque enamorada, se entrega como una víctima a Zamora aunque sabe que es “un hombre de paso”.

Estos cuatro personajes, unidos a los inquilinos y al grupo de vecinas beatas de Edicta, configuran una auténtica comunidad que, como se verá enseguida, pretende representar los más conocidos tipos populares venezolanos y la imagen que muchos habitantes de Venezuela tienen de sí mismos.

Así van apareciendo una serie de figuras (con mayor o menor desarrollo según el caso) que se acercan más a la recreación de un tipo que a la construcción de un personaje. Aunque casi siempre estos tipos responden a una construcción del imaginario colectivo que no pretende responder a un estudio sistematizado de la realidad nacional.

En esta especie de fresco se presenta, en primer lugar, el Estudiante. Un joven proveniente de la provincia, estudiante universitario, convencido militante de la Juventud Comunista que por las noches escucha discos con discursos de Fidel Castro como si de Bach se tratara. Poseedor de una ingenua conciencia de clases, anticlerical e hijo de un obrero petrolero que murió por los efectos que sobre la salud ejercía su oficio.

Luego es presentado Cataluña, representante de la inmigración, bien sea española, portuguesa o italiana, cuyos aportes artesanales, profesionales e intelectuales fueron fundamentales para la construcción de la actual sociedad venezolana. Republicano moderado, se dedica a la construcción y a hacer viajes y mudanzas con su camión y, como buen español, “siempre (está) hablando de política”. De hecho y por experiencia, Cataluña es la conciencia política de esta comunidad, la mirada experta que alerta sobre la situación desde una mirada signada por el caudillismo: “aquí puede pasar lo que en España. Mucha democracia, mucha libertad y ni un poquitín de mano dura. Y ahora, cuarenta años aplastados”.

Otro personaje significativo dentro de este universo social es Antonio Leocadio, intelectual pequeño burgués venido a menos, poeta decadente y quejicoso, que aún guarda en su habitación las obras de arte que se salvaron del naufragio y vive de añorar el pasado. Por su condición, por poseer un mayor grado de cultura, aunque totalmente obsoleto, Antonio Leocadio es la

conciencia histórica sin valor o a punto de perderse. Sus conocimientos van desde Cristóbal Colón a nuestros días.

Pero de todo este coro, tal vez sea Morrocoy¹¹ el más popular de los personajes. Bueno para nada, vago, es el cómico de la partida, una especie de bufón urbano. Su humor es el típico humor venezolano que en apariencia se burla de todo pero que, en el fondo, sólo busca la evasión y demuestra una profunda carencia de compromisos. Por ello, constantemente emite opiniones sobre la realidad nacional y su entorno cotidiano. Su incapacidad para adoptar posición alguna se refleja en la descripción que hace de sí mismo: “espiritista, ateo, masón y marxista. Todo lo que es oculto me encanta”.

El policía y futuro esposo de Glafira es William Bolívar, un nombre cuya combinación resulta, cuando menos, paradójica. Bolívar es el macho criollo como en algún momento se describió al Carmona de *La quema de Judas*. Agresivo, celoso, posesivo, pero sumamente adulator ante la representación del poder, cada vez que puede hace alarde de su “arma de reglamento”, lo que permitiría un largo trabajo psicoanalítico si se considera la identificación que los hombres pueden llevar a cabo entre el falo y las armas de fuego. Pero aunque esté esbozado en el filme, no son éstas las aspiraciones de una película como *Sagrado y obsceno*.

A este grupo de personajes-representaciones se suman otras tres figuras que vale la pena mencionar por una u otra razón: John Fitzgerald, cuya relevancia como elemento dramático es casi nula, pero con un nombre que resulta significativo dentro del universo recreado en el filme; la presencia de dos “pavos”, palabra que designa a la gente joven en Venezuela, y de dos seguidores de la filosofía Krishna, cuya participación en ambos casos también es mínima, pero que intentan representar dos tendencias o actitudes más o menos típicas y en boga de la juventud de la época.

Siguiendo la línea del análisis de los personajes, vale la pena revisar la propuesta de Ubersfeld (1998) sobre la teatralización del personaje, donde afirma que el este puede aparecer desde un principio ya teatralizado a través de diversos recursos. Uno de ellos es su codificación a través del uso del nombre

¹¹ Morrocoy: especie de galápagos típico de la región, en veda permanente, muy apreciado por su fina carne.

que es, precisamente, una de las herramientas utilizadas por Chalbaud en gran parte de sus filmes.

En el caso de *Sagrado y obsceno* este recurso aparece de manera constante, en oportunidades para mostrar características de la psicología de los personajes, como ocurre con Edicta, que representa el mandato social y divino o Glafira, la bella esposa de Moctezuma, y en otras ocasiones para utilizar los nombres como marca autoral y elección ideológica. En este sentido se destaca el uso de Antonio Leocadio, nombre de Antonio Leocadio Guzmán (1801-1884), político y periodista venezolano, fundador del Partido Liberal; Zamora, que remite a Ezequiel Zamora, el caudillo revolucionario de la Guerra Federal (1859-1863), defensor de la Federación; William Bolívar, nombre que no deja de ser contradictorio por aquello de la independencia y la autodeterminación y que está interpretado, no sin cierta ironía, por un actor negro, y John Fitzgerald, el presidente norteamericano.

Ahora bien, dentro de esta enumeración y descripción aparece un personaje que supera los límites de los hasta ahora mencionados al adquirir una dimensión mucho más rica en su construcción. Se trata del supuesto villano de la historia, Diego Sánchez, el único constructo del filme que es presentado como un personaje propiamente dicho junto con Zamora y que, como tal, el espectador va conociendo de manera dosificada mientras presenta transformaciones de acuerdo al ámbito en el cual se mueve.

La primera aparición de Sánchez lo presenta en el ámbito profesional, como un empresario exitoso que celebra los primeros cinco años de su negocio en un lujoso hotel capitalino, cuenta con un hombre de confianza, especie de secretario y guardaespaldas, y va acompañado de su distinguida esposa. Pese al boato de la ceremonia, Sánchez se presenta como un hombre campechano. Al parecer, un hombre tan común que ni siquiera hay un primer plano de su rostro a lo largo de esta escena.

Ya bien avanzado el filme, Sánchez se muestra en su entorno familiar, y su imagen privada es radicalmente opuesta a la imagen pública anteriormente expuesta. Allí es intolerante con la esposa, el personal de servicio y en especial con su hijo enfermo, al que quiere internar en un hospital en Suiza. Sólo con Asdrúbal, su hombre de confianza, parece entablar una relación de confianza.

El tercer rol jugado por Sánchez es el de inversor. Como tal, el personaje es percibido como un hombre con visión de futuro. Sabe qué tierras comprar y cómo sacarles provecho en función de su negocio. Es un hombre pragmático y, en cierta medida, sin escrúpulos. Pero una fisura del personaje en esta escena deja ver otra de sus caras. Militante activo de la oposición durante la dictadura de Marcos Pérez Jiménez, fue víctima de un intento de asesinato y de torturas, pero cuando su partido llegó al gobierno apenas le ofrecieron un cargo en la policía política.

Ahora bien, esa aparente dualidad del personaje se hace explícita cuando asiste a la celebración del compromiso de Glafira con Bolívar, una larga secuencia que está dedicada al desarrollo del personaje como tal. Aquí, la visita a la pensión significa también la vuelta a los orígenes populares, a su casa, a lo auténtico. En medio del derroche alcohólico proporcionado por el mismo Sánchez, este se muestra obsequioso, realmente familiar, generoso, desinteresado, nostálgico y bromista. Y como es un hombre con visión de futuro, propone derribar la pensión y construir un edificio para que su hija “camine al ritmo del país”.

Pero al mismo tiempo es un hombre pedante y, basándose en el poder que le da el dinero, su posición de dueño de la casa y amante de Elvira, se toma una serie de libertades que, cuando menos, resultan molestas: da órdenes a los inquilinos de la pensión, amenaza con derribar la pensión, cambia la música sin consultar a las parejas que están bailando y finalmente, sin aviso alguno, decide sacrificar la mascota de la casa, un morrocoy, para preparar una comida típica caraqueña y así homenajear a los novios.

Sin embargo, Sánchez debe abandonar la fiesta porque su hijo legítimo ha tenido “otro ataque”, no sin antes recordarle a Bolívar que un policía siempre será un sapo (un delator), un tombo (forma despectiva de referirse a los policías), un gálfaro (inútil), un Judas, una comiquita (dibujo animado) y un caimán y dejando en el aire la eterna promesa del matrimonio con Elvira.

Su última aparición, previa a ser ejecutado por Zamora, se lleva a cabo durante la boda eclesíástica de Glafira. Pero justo antes de morir, Sánchez se muestra tal como es: un hombre del pueblo, que padeció la dictadura, ejerció el poder durante el inicio de la democracia y ahora es un trabajador. De esta

manera, el proyecto de Zamora termina de perder todo sentido y Sánchez, por el modo como se ha venido presentando, se convierte en el retrato de un tipo de hombre, real, que forma parte de nuestras sociedades.

Otro aspecto a destacar dentro de la estructura narrativa es la ambientación. De nuevo, gran parte de la acción se desarrolla durante una fiesta popular. En este caso, el carnaval. Si bien esta celebración influye poco en el desarrollo de los acontecimientos, resulta útil para seguir indagando el mundo del barrio y para que los personajes realicen algunas acotaciones sobre la situación nacional.

Así, mientras se muestran sucesos en la calle, por delante de la cámara desfilan hombres disfrazados de “negritas”, pavos vestidos de mujer y otros disfrazados de mamarracho o de Zorro, el héroe de Disney, lo que lleva a Morrocoy a hablar, por ejemplo, de transculturización, siempre en su tono humorístico. Del otro lado y con la solemnidad que lo caracteriza, la fiesta lleva a Zamora a exclamar, luego de escuchar el discurso de un vendedor callejero sobre las entradas de dinero al país por la venta de petróleo y el aumento de pobreza a nivel nacional, que “en este país no debería haber carnaval”.

La segunda celebración tiene su origen en la primera comunión de John Fitzgerald. Se trata en este caso de una escena poco lograda donde se mezcla la presencia de un monseñor –lo que da una idea de las relaciones que mantiene Edicta con la iglesia- con la profusión de regalos y las numerosas fotos tomadas para resguardar la presencia de tan honorable personaje en la pensión.

Finalmente se presenta la boda de Glafira. Una larga secuencia fragmentada en varias escenas que van desde el acto eclesiástico, el recorrido hasta el lugar donde se hará la celebración acompañado por la euforia de los invitados, la gentil presencia de Sánchez que ha cubierto todos los gastos, las discusiones sobre quién se llevará los recuerdos de la boda en medio de la borrachera colectiva y la sentida despedida de la novia bajo los efectos del abuso del alcohol.

Como puede apreciarse, de nuevo Chalbaud echa mano de las fiestas y las ceremonias para mostrar parte de las facetas de un universo que tiende a volverse personal y, tal como ha organizado otros de sus filmes, hace que los

personajes vayan pasando por fiestas populares, fiestas religiosas y eventos sociales con el fin de profundizar en los tipos creados y en sus conductas y actitudes.

Precisamente es durante estos eventos donde la puesta en escena y su registro se vuelven más significativos dentro del filme, pues los mecanismos utilizados destacan la elección de la comunidad como eje de sus proposiciones estilísticas, narrativas y conceptuales.

Por ejemplo, la fragmentación, principio compositivo seleccionado para mostrar la boda de Glafira, permite indagar en cada uno de los grupos que se van conformando a lo largo de la fiesta. De esta manera, la cámara va de la euforia del grupo al salir de la iglesia a los prosaicos chistes sobre la condición de la novia al inicio de la celebración. Luego pasa a la relaciones establecidas entre los personajes, que se irán separando y reagrupando según el alcohol va produciendo sus efectos: las ancianas beatas discuten sobre quién se llevará el recuerdo de la boda, los hombres mezclan la política con la sexualidad de la pareja, los novios agradecen reiterativamente los obsequios de Sánchez, y Zamora y Ángela se aíslan en lo que será una tácita despedida. Finalmente, al concluir la celebración, todo se ha disuelto, los diversos grupos sociales vuelven a integrarse entre sí y la partida de los coches muestra la dispersión total.

En cambio, para las escenas más íntimas, por ejemplo aquellas donde Zamora busca el apoyo de sus antiguos compañeros para ejecutar su venganza, se seleccionan lugares cerrados (la concha de David) o ambientes abiertos pero limitados por estructuras arquitectónicas tal como ocurre durante el encuentro entre Zamora y la novia de Alberto José, que se produce en un parque capitalino, pero bajo la sombra de un monumento a los héroes de la batalla de Boyacá¹², lo que permite, de nuevo, reflejar algunas aspiraciones de la lucha armada en la cual han participado los personajes presentes en la escena.

En cuanto a la construcción narratológica del filme, esta tiende, en conjunto, a la transparencia. Pese a la reiterada analepsis que muestra la muerte de Alberto José, el texto fílmico está construido sobre la base de un único nivel

¹² La batalla de Boyacá marca la culminación de la Campaña de los Andes, el 6 de agosto de 1819, que buscaba la liberación e integración de la Nueva Granada. Fue librada en la zona de Boyacá, hoy perteneciente a Colombia.

narrativo y un único uso de la voz extradiegética y heterodiegética, donde el orden de los acontecimientos es cronológico pese a las mencionadas analepsis que sólo influyen en la frecuencia, pues un mismo acontecimiento –la muerte de Alberto José- es mostrado en variadas ocasiones. En general la focalización es de grado cero, con un narrador que posee un conocimiento global de la historia, capaz de suministrar la información pertinente para la historia en un flujo constante y coherente de esa información. De hecho, prácticamente desde el inicio del filme el espectador está en conocimiento de la cercanía existente entre Sánchez y las mujeres de la pensión *Ecce Homo*, aunque Zamora, como personaje, no tome conciencia de ello sino mucho más tarde. Ahora bien, como en el caso de *La quema de Judas*, es a través de la construcción de lo popular donde la distancia entre el discurso y la historia se acorta y donde puede hablarse de una inclusión de una perspectiva ideológica propiamente dicha.

4.5.2.-Comentario

En comparación con *La quema de Judas*, *Sagrado y obsceno* presenta una trama mucho más simple y lineal. Sin embargo, su riqueza reside en la variedad de personajes que van apareciendo para crear un mundo particular que representa con cierta claridad dos sectores de la sociedad venezolana: el de las clases populares y el de la pequeña burguesía.

A partir de estos retratos, el criterio predominante en el filme es el de la ambientación, la pintura de costumbres, la creación de tipos sociales más o menos reconocibles en la realidad venezolana. Es esta una línea en la que priva lo emocional y afectivo sobre lo intelectual, una visión gozosa del mundo popular urbano. Lo que muestra, además, un cambio notable de la percepción de ciudad presente en *Caín adolescente*.

Es justamente esta forma de construir los personajes y esa percepción gozosa de la sociedad venezolana lo que hace de *Sagrado y obsceno* la más clara demostración de la tendencia costumbrista que domina casi todo el cine de Chalbaud. De ahí que la película esté más cerca del altorrelieve, como afirma Marrosu (1977), con figuras más redondeadas que

otras, y no del fresco, que permite apreciar con mayor detalle cada uno de los tipos presentes en la imagen.

Pero es esta construcción ligada al costumbrismo la que lleva a evadir asuntos ideológicos de importancia que, supuestamente, estarían presentes en la línea narrativa del filme protagonizada por Zamora: la de la lucha política y la integración de los guerrilleros a la sociedad civil. Al construir un personaje plano y, sobre todo, silencioso, la ideología se vuelve borrosa, desaparece cualquier referencia real al aquí y ahora, y el tema de la contemporaneidad se diluye en una especie de doctrina sobre los valores universales que, como se sabe, no siempre son aplicables a la universalidad. Así, el proceso de abstracción alcanza tales grados que la concepción histórica del personaje termina cercenada por la mera construcción de una convención bastante elemental.

4.6.-*El Pez que Fuma* (1977)

Con *El Pez que Fuma* se hace explícita una característica del cine de Chalbaud que puede preverse en filmes anteriores. Se trata de la construcción de algún tipo de comunidad que, desde este filme y en adelante, se va encerrando cada vez más en sí misma hasta hacer de los filmes construcciones alegóricas que intentan recrear la situación social, política o económica de la Venezuela del momento.

Para 1977, por ejemplo, la democracia venezolana es una institución estable. Cuatro presidentes elegidos de manera consecutiva en los últimos veinte años lo demuestran y el país vive un momento de inimaginable prosperidad económica. Son los tiempos de la Gran Venezuela, la Venezuela Saudita, con los derrochadores turistas venezolanos comprando artículos por docenas en Miami, Estados Unidos.

Pero el calificativo de saudita no era ni una exageración ni un chiste. Como en aquellos países, los petrodólares que entraban a diario al país produjeron grandes fortunas amasadas y disfrutadas por un grupo minoritario de nuestra sociedad que convivía, a su vez, con una mayoría empobrecida y

denigrada. Tal fenómeno, unido a la ilusión de riqueza fácil sustentada en el hecho de vivir en un país rico, favoreció el aumento de la corrupción a todo nivel.

Justo este mundo decadente, donde los valores que tradicionalmente sustentan una sociedad parecen estar a punto de extinguirse, es el que se intenta retratar en *El Pez que Fuma*, con su alegoría del prostíbulo y sus personajes protagónicos, que se van alternando en la cama de la protagonista sin cambio alguna en el vida del local. Tal como pareciera ocurrir también con la presidencia de Venezuela, de acuerdo con la comparación que pretende hacerse desde el filme y su historia.

4.6.1.-El círculo se cierra

La Garza es la propietaria de *El pez que fuma*, un prostíbulo de La Guaira, importante ciudad portuaria venezolana, ubicada a poca distancia de Caracas. Dimas es su amante, un vividor que cuando produce algo de dinero lo hace a través de oscuros negocios como la distribución de drogas. Dimas ha alcanzado su estatus de amante luego de traicionar a Tobías y, de esta manera, logra ocupar su lugar en la cama y en los negocios de La Garza.

A buscar trabajo en El pez que fuma llega Jairo, un joven inexperto procedente del interior del país. Gracias a la amistad que entabla con Dimas, Jairo es empleado para que limpie los baños del bar. Mientras tanto, Dimas lo va entrenando en otros oficios y poniéndole pruebas para comprobar la fidelidad del muchacho hasta hacerlo su hombre de confianza.

Sin embargo, ya a estas alturas Jairo está disfrutando del sexo con La Garza y ha establecido los contactos necesarios para traicionar a Dimas y enviarlo a la cárcel. Una vez consumada la traición, Jairo, como Dimas antes que él, ocupará el lugar de éste en el negocio y la cama de la mujer.

Gracias a una serie de acciones ilícitas y al pago de “mordidas” a jueces y altos funcionarios, Dimas logra salir en libertad. Una noche se presenta en El pez que fuma en busca de venganza. En el enfrentamiento con

Jairo sale a relucir una pistola y, en el intento por salvar la vida de su nuevo amante, La Garza es herida de muerte.

La Garza es una mujer madura, atractiva, decidida, bastante independiente y con una vasta experiencia vital y sexual –“son kilómetros, autopistas de hombres lo que yo he tenido”, afirma en una escena de la película-. Por ello, pese a su relación con Dimas, La Garza siempre ejerce un papel dominante. De hecho, no sólo es la dueña del bar, de la casa y hasta del coche que conduce Dimas, sino que decide cómo utilizar las ganancias del bar y en qué invertirlas, asigna las labores a realizar por sus empleados, coloca los límites de “vida útil” de sus mujeres, hace el amor sólo cuando le place y cambia de amante cuando sus afectos o sus instintos así se lo indican. Pragmática para la administración del negocio, es temperamental y visceral a la hora de tomar decisiones y de reaccionar en su vida privada.

Como ocurre con La Danta o Glafira –todos personajes interpretados por la misma actriz-, La Garza es la concepción de lo femenino que recorre toda la obra de Chalbaud. Más telúrica que racional, más emotiva que intelectual, a lo largo del filme no presenta grandes transformaciones como personaje y su principal objetivo tiene que ver con el aspecto amoroso: mantener la atención de Dimas en la primera parte, sustituir a Dimas por Jairo en la segunda.

De resto, La Garza puede definirse como un personaje amoral. Por haberla ejercido y porque ahora la gerencia, la prostitución se ha naturalizado en su vida; establecer relaciones con delincuentes de una u otra monta no genera en ella ningún escrúpulo; distribuir drogas no es otra cosa que diversificar el negocio, y cambiar de amante cuando el anterior ha caducado es casi ley de vida, lo que apunta, desde ya, al sentido fatal de la vida que va recreando el autor a lo largo del filme y del cual se hablará más adelante.

Por su parte, el personaje de Dimas representa el macho criollo ya recreado por Carmona en *La quema de Judas* y por Bolívar en *Sagrado y obsceno*, aunque aquí el personaje ocupa mucho más espacio narrativo pese a que sigue la tendencia a construirlo de manera bastante plana. Las aspiraciones intelectuales de Dimas se limitan a obtener el mayor número de mujeres posible, ganar dinero con el menor de los esfuerzos, ya sea a través del negocio de la droga, las carreras de caballos o las apuestas en una gallera, y hacer de

Jairo su hombre de confianza para librarse de realizar las tareas sucias que implican sus actividades, lícitas o no.

Como no tiene principios muy elevados, tampoco sufre grandes conflictos ni transformaciones. A lo sumo, dentro de esa fatalidad que gobierna el destino de estos personajes, una vez que le toca ocupar el puesto de presidiario y ex amante, el espectador puede intuir que se dedicará a acosar a Jairo como Tobías lo ha acosado a él.

De los tres personajes, el más elaborado es Jairo. En este sentido, llama la atención que sea otra vez el supuesto villano el personaje más desarrollado en el filme, tal como ocurre con Sánchez en *Sagrado y obsceno*. Sea de manera consciente o no, la construcción de estos dos personajes le dan un giro a la narración que termina consiguiendo la identificación del espectador con un antagonista que, en otras condiciones, debería despertar el rechazo.

Poco se sabe del pasado de Jairo. Provinciano y mucho más joven que Dimas y La Garza, llega a El pez que fuma por recomendación de Tobías, con quien ha compartido un par de días en la cárcel mientras era sometido a una averiguación por un presunto atraco. En este sentido, la inocencia del personaje no ofrece dudas. Jairo no sólo sale en libertad luego de las averiguaciones sino que más adelante, cuando Dimas lo invita a consumir cocaína, el gesto de éste denota su iniciación en estos ritos.

Sin embargo, luego de una visión global del filme pueden encontrarse indicios que, desde un principio, dan pistas sobre los verdaderos intereses de Jairo. Tras su fracaso con La Garza, Jairo se acerca a Dimas y, a través de acciones precisas, logra atraer su atención rápidamente y convencer al veterano de su discreción y futura lealtad.

Con respecto a esta situación hay dos escenas cuya puesta en escena es muy similar, pero donde las intenciones de Jairo resultan completamente opuestas. Ambas se desarrollan en un espacio contiguo al bar, mientras Dimas se entrena ante un saco y una pera de boxeo. En la primera, Jairo adula a Dimas y le hace saber de su admiración. Los elogios llegan a tal grado que Dimas, por un momento, desconfía de la seriedad de éstos. Pero Jairo se mantiene firme y convincente. La segunda escena se desarrolla inmediatamente después del primer acercamiento entre Jairo y La Garza. Dimas, que ha padecido el rechazo

de su mujer, le pregunta a Jairo por La Garza y éste, ahora sí, miente con todo su descaro.

Pero la verdadera transformación de Jairo se produce hacia la mitad de la historia, luego de haber superado la última y gran prueba de lealtad impuesta por Dimas. De nuevo la puesta en escena y las locaciones seleccionadas se repiten. Al inicio del filme, La Garza le entrega a Dimas la ganancia de la noche anterior para que compre mercancía e invierta el resto en participaciones bancarias. Dimas, utilizando el coche y el dinero de La Garza, se va en busca de su joven amante, salen de compras y terminan haciendo el amor en la habitación de un hotel de lujo.

Mucho después, ya Jairo se ha acostado con La Garza pero sigue dando pruebas de lealtad a su supuesto patrón, por lo que Dimas lo ha premiado con una buena cantidad de dinero en efectivo. De inmediato, por un corte, el espectador ve a Jairo conduciendo el coche de La Garza acompañado por Selva María, la prostituta más joven del bar y con quien mantiene una relación clandestina casi desde su llegada al local. Así, primero irán de compras a las mismas tiendas en las que estuvo Dimas y, finalmente, terminarán en el mismo hotel de lujo. En ninguna de las dos secuencias se presenta diálogo alguno y las acciones están acompañados por un tema sumamente conocido de la música popular venezolana titulado *El muñeco de la ciudad*. Es precisamente en esta secuencia, durante un almuerzo en un reconocido restaurante capitalino, donde Jairo consuma su traición al entrevistarse con un alto funcionario policial y delatar a su empleador.

Justo en los planos finales de esta escena se comienzan a observar los cambios de Jairo tanto en su aspecto físico como en sus actitudes. En cuanto al vestuario, Jairo deja atrás las camisetas baratas y los pantalones viejos para usar trajes de impecable factura, tal como suele vestir Dimas cuando ejerce sus labores de patrón en el bar. Pero a diferencia de Dimas, que usa trajes oscuros, de cuadros o a rayas, y amplias corbatas de escandalosos colores, Jairo luce trajes de colores claros y sin estampado.

Ya en las secuencias siguientes, Jairo disfruta de un ascenso otorgado por La Garza y está cumpliendo casi las mismas funciones que Dimas. Ahora Jairo no limpia baños, sino que se pasea por el bar con absoluta seguridad, da órdenes a las mujeres y ajusta cuentas con Selva María.

La transformación final del personaje se presenta luego de la muerte de La Garza, durante el velorio. Como se comentará más adelante, la escena se alarga en una extensa descripción de la ceremonia y de los visitantes hasta que finalmente hace su aparición la nueva pareja de regentes del local, Jairo y Selva María. Jairo no disimula su superioridad al haber heredado la autoridad de La Garza y aparece en el salón en una actitud que recuerda la imagen cinematográfica de los grandes capos de la mafia, recibiendo los saludos de los visitantes en una especie de ceremonioso besamanos. Como la ocasión lo amerita, viste de oscuro, pero ahora usa bigotes, como Dimas, y su peinado se asemeja al de éste. Jairo, de ingenuo provinciano recién llegado, pasa a ser el regente de la próspera y no muy legal empresa que ha heredado de La Garza, sin pararse en escrúpulos para obtener tal posición.

El resto de los personajes no poseen el relieve suficiente como para ser considerados como tales. Como personajes, algunas de las prostitutas disfrutaban de un momento de lucimiento a lo largo de la trama, como ocurre con La Cucuteña o La Argentina, pero en general estos momentos funcionan para continuar los relatos, más o menos costumbristas, que empiezan a abundar en los filmes de Chalbaud.

Dos personajes masculinos tienen una mayor participación: Ganzúa, el hermano de La Garza, que ha perdido las piernas en un accidente laboral en los campos petroleros y Rafael, especie de hombre de confianza de La Garza, que dedica su tiempo libre al estudio de la vida extraterrestre y víctima del temperamento de la patrona.

En resumidas cuentas, los personajes populares de *El Pez que Fuma* no se configuran como la gama de tipos que puede observarse en *Sagrado y obsceno*, sino que tienden a funcionar como comparsas para la ambientación escénica y para dar lugar a algunos comentarios sobre esa vida prostibularia que, de un modo u otro, pretende ser un reflejo del país.

Otro aspecto importante para entender las propuestas narrativas y conceptuales de *El Pez que Fuma* es el modo como se construye la historia y el funcionamiento de las escenas. En general, las escenas que pueden considerarse como núcleos para la acción o supervivencia de la historia ocupan un puesto cuantitativamente menor dentro de la estructura del filme. Así, apenas pueden considerarse como tales las relacionadas con la llegada de Jairo

al bar, el primer encuentro entre Jairo y Dimas, la superación de la última prueba de fidelidad impuesta por Dimas a Jairo, el inicio de la relación entre La Garza y Jairo en la playa, el ascenso de Jairo decidido por La Garza, la delación por parte de Jairo, la detención de Dimas, la salida de Dimas de la cárcel y la muerte de La Garza. Por el contrario, el filme está lleno de expansiones que, como tales, no interfieren en el desarrollo de la acción propiamente dicha sino que ilustran situaciones o simplemente desembocan en la presencia del discurso investido de historia.

Esto da lugar a algunos comentarios relacionados con esa misma construcción narrativa. Por ejemplo, la presencia de Dimas o de Jairo es constante en los momentos decisivos de la historia, mientras que La Garza sólo participa en dos de estas unidades. Esto revela que, aún cuando el filme se construye alrededor del personaje femenino, éste es un personaje pasivo frente a la serie de acciones trascendentales para la sobrevivencia del relato que emprenden Jairo y Dimas.

Por esta misma razón, el filme también tiende a la transparencia propia del MRI. Una única voz heterodiégetica y extradiegética mantiene toda la construcción en un solo nivel narrativo y el orden de los acontecimientos es absolutamente cronológico. El único recurso que se aleja de este tipo de usos son las imágenes de un pozo petrolero insertadas, de manera bastante arbitraria, cuando La Garza evoca su infancia en Maracaibo¹³.

Pero es en el uso de la lengua cinematográfica donde *El Pez que Fuma* adquiere mayor contundencia pues, como pocas veces en la cinematografía venezolana de la época, la construcción del filme se basa en principios compositivos más o menos fijos que se mantienen a lo largo de casi todo el texto. En este sentido, son dos los criterios que pueden enunciarse con mayor claridad. El más notable tiene que ver con la repetición y la circularidad que sustenta la concepción fatal del destino que se presenta en el filme.

Es por esta razón que el autor recurre a la reiteración de locaciones y acciones con cambios más o menos sutiles, tal como ocurre en las cuatro secuencias ya citadas: los dos encuentros de Dimas y Jairo en el gimnasio improvisado y los paseos por la ciudad de los dos personajes con sus

13 Principal ciudad petrolera venezolana.

respectivas amantes. Lo mismo ocurre con las elecciones del personaje de La Garza, quien va cambiando de amantes según uno va siendo derrocado por otro, pero sin grandes variaciones en la vida del burdel y, tal como ocurrirá al final de la historia, cuando Dimas y La Garza desaparecen del universo concreto del bar para dar paso a la autoridad de Jairo que, en el fondo, no variará en nada las costumbres ni el funcionamiento del local.

Obviamente, esta impresión de circular fatalidad también está dada por el montaje, que al yuxtaponer situaciones y actitudes semejantes a lo largo de todo filme, echa mano a la función semántica del montaje para crear sentidos que, en ocasiones, van de la producción de sentidos denotados, eminentemente narrativos, a sentidos connotados, más cercanos a las propuestas conceptuales que se han venido exponiendo hasta ahora.

Por último, en este nivel debe destacarse el uso de la música como elemento productor de sentidos. En toda la obra anterior de Chalbaud, la música popular venezolana y caribeña ha tenido una presencia constante. Sin embargo, es a partir de *El Pez que Fuma* cuando esta será utilizada, más que como mera ambientación o parte del espectáculo cinematográfico, como un elemento narrativo y discursivo que intenta, en ocasiones, explicar las acciones de los personajes o funcionar como un comentario sobre las situaciones recreadas.

En el primer caso estaría el uso de los boleros para justificar las reacciones de los personajes cuando estas son originadas por un estado emotivo particular. En el segundo, se presenta por la utilización ya mencionada de *El muñeco de la ciudad* para mostrar la actitud de Dimas o de Jairo, no sin un poco de sorna, o la aparición durante los créditos iniciales y finales del tema *El preso*, interpretado por Daniel Santos, que abre y cierra el círculo.

Por una parte, la letra de la canción remite a la condición de Tobías, el amante anterior de La Garza, pero también a la de Dimas, que terminará en el mismo retén pagando por los mismos delitos. Pero al mismo es importante la elección del intérprete. Daniel Santos es un cantante de música caribeña ligado al mundo de la prostitución y las drogas, lo que también funciona como un indicio del ambiente en el cual se desarrollará el filme.

El segundo criterio que gobierna la composición del filme se relaciona con el universo cerrado recreado a través del prostíbulo y la

presentación de una comunidad conformada por personajes y ambientes populares. En este sentido, mucho se ha escrito en Venezuela sobre la construcción alegórica de las historias de Chalbaud. Así, de *El Pez que Fuma* en adelante, muchos críticos consideran como una constante la creación de estos universos cerrados –el barrio, la pensión, el prostíbulo– que intentan reflejar características sociales, económicas y culturales de la Venezuela del momento. De allí la mención a esa elaboración en forma de alegoría.

Sin ánimos de entrar a discutir la pertinencia o no de tales lecturas, lo que no debe negarse es la existencia de esos universos con sus personajes y situaciones populares, siempre contruidos desde la puesta en escena. Con respecto a esta característica, las tres escenas finales resultan bastante ilustrativas.

En primer lugar se debe destacar que a lo largo de ese segmento, cuya duración aproximada es de trece minutos, no se presenta diálogo alguno. De manera que cualquier comentario o información se sustituye por el uso de la música diegética, según el caso. Este uso se inicia durante el plano inmediatamente anterior al de la secuencia a analizar. Justo antes, Dimas es notificado de su libertad y, sobre un primer plano del rostro del personaje, se escuchan los primeros versos de una canción interpretada por la orquesta Billo's Caracas Boys: una popular banda de música caribeña que aún hoy ameniza las grandes fiestas caraqueñas, ya sea en vivo o a través de sus grabaciones. La canción, cuya letra recuerda la picaresca criolla, se titula *¡Qué tontería!* y entre las frases más conocidas se recuerda: “qué tontería / diciendo que no me quieres / cuando tú me aseguraste / que si me voy de una vez te mueres”, en clara alusión a la desaparición de Dimas y al destino de La Garza.

Luego de esta elisión sobre el rostro de Dimas en la comisaría, la misma canción se convierte en música diegética, pues es la que inunda el ambiente festivo del bar y, con ella, la cámara va mostrando las actitudes de las prostitutas y de los visitantes. También se detiene en el vestuario de unas y de otros con la intención de recrear los diversos estratos sociales que ocupan tanto los hombres que asisten al bar como las mujeres que allí trabajan.

Con la llegada de Dimas, la pista musical procedente de la *rockola* cambia a un dramático bolero, el ambiente festivo se torna tenso y esta tensión viene dada por el montaje que alterna el cruce de miradas entre La Garza,

Dimas y Jairo y las actitudes del resto de los personajes. Finalmente, y siempre bajo el ritmo de bolero, se produce el enfrentamiento cuerpo a cuerpo entre los dos personajes masculinos que lleva a la muerte accidental de La Garza.

Para ese momento La Garza viste un traje blanco bordado en pedrería y luce una enorme flor roja entre sus pechos, obsequio de Jairo. Una vez que La Garza se interpone entre el arma de Dimas y el cuerpo de Jairo, la imagen se ralentiza dando inicio a una repetición de planos en cámara lenta que muestran, desde diversos ángulos, la muerte del personaje. Justo con la cámara lenta comienza un nuevo tema musical, el tango *Sus ojos se cerraron*.

Por corte directo la escena pasa al velorio de La Garza que se lleva a cabo en el mismo bar. Sobre el tango de Gardel y Lepera, la primera imagen de la ceremonia es una corona de flores enviada como recordatorio de “tus amigos taxistas”, lo que ya da pistas acerca del tono que adquirirá la escena y muestra los diversos recursos utilizados para retratar a los visitantes del local. De esta manera, no sólo se echa mano a la recreación física de esos tipos populares, como puede ser el borracho del barrio y la anciana prostituta retirada, sino también a escritos que engloban todo un colectivo del cual pueden reconocerse actitudes y actividades, siempre recurriendo al imaginario popular.

De la corona mortuoria la cámara pasa a registrar toda la parafernalia del velatorio: candelabros, crucifijos, flores, velas y cirios, en otro intento por revisar la iconografía católica, hasta detenerse en cuatro prostitutas, ubicadas en las esquinas del féretro, a manera de guardia de honor. Es en este momento cuando se descubre, al fondo de la escena, la figura de La Argentina –una de las prostitutas del local- interpretando el tango que ha pasado de ser una aparente música incidental, al final de la escena anterior, para convertirse nuevamente en música diegética.

Con esta ubicación de la cámara puede apreciarse también el desfile de visitantes que viene a despedirse de La Garza: grupos de marineros; ancianos y ancianas del barrio que, puede presumirse, recibían los favores y la caridad de la difunta; un grupo de enanos; otro de ciegos cuya torpeza los lleva a tropezar con los cirios y el féretro; niños y niñas que observan la escena y un sacerdote con su monaguillo y su incensario. De nuevo, el desfile del mundo

popular como una comparsa que recuerda “el carnaval del mundo” mencionado en la canción interpretada por La Argentina.

Una nueva ceremonia, especie de besamanos, se inicia con la entrada de Jairo y Selva María como nuevos regidores del burdel. De allí se pasa al rezo del rosario y luego la vuelta a la normalidad cuando alguien selecciona en la *rockola* un tema de salsa titulado *El todopoderoso*, cuyo contenido religioso puede reconocerse desde el mismo título. Este final festivo en medio de rezos y pésames reafirma el carácter circular y fatal del filme, más aún cuando en el último plano se presenta el retorno de Dimas a prisión mientras es recibido con morbosa cortesía por Tobías y se escucha el tema que da inicio al filme: *El preso*, por Daniel Santos.

4.6.2.-Comentario

Al estudiar en conjunto los filmes de Chalbaud anteriores a *El pez que fuma*, ya puede intuirse un rasgo de su obra que se termina de concretar en esta película y que podría denominarse como la construcción de una comunidad. Por ejemplo, aún cuando la historia se centra en los avatares sufridos por la madre y su hijo en *Caín adolescente*, la recreación del barrio y su cotidianidad juega un importante papel para la lectura global de la obra.

En *La historia del hombre bravo*, si bien la comunidad como tal no es recreada, la actitud de los vecinos hacia el protagonista determina parte de sus actitudes y la mirada hacia la clase obrera en la fábrica de calzados ofrece, cuando menos, la visión de un colectivo. Por su parte, si se considera de manera retrospectiva, la elección del Congreso de la República como único escenario para la acción de *La falsa oficina del supernumerario* no resulta en absoluto gratuita.

Aunque en menor escala, *La quema de Judas* también recurre al barrio para contextualizar las acciones de Carmona y sus secuaces, a la vez que dedica un par de largas secuencias a recrear las actividades y actitudes de la pequeña burguesía caraqueña como un colectivo con sus particulares valores sociales, culturales y económicos.

En el caso de *Sagrado y obsceno*, el círculo se cierra aún más yendo de la amplitud del barrio al espacio cerrado de la pensión Ecce Homo, donde convive un grupo más o menos numeroso de personajes que pretende ser el retrato de una amplia gama del imaginario colectivo del venezolano.

Esta tendencia se hace más notable en *El Pez que Fuma*. Aquí aún hay referencias al barrio, es cierto, pero las acciones y las situaciones dramáticas más importantes se desarrollan dentro o alrededor del prostíbulo de La Garza. De esta manera, la comunidad es una, la del ambiente prostibulario, en un intento por construir una alegoría sobre la sociedad venezolana. Se trata de una elección narrativa que se irá desarrollando en muchos de los siguientes filmes de Chalbaud y que, finalmente, se convertirá en una de las características principales de gran parte de su filmografía.

Para conseguir estos resultados, *El Pez que Fuma* se centra en la estructura narrativa del filme y en las propuestas estilísticas. Así, dos principios compositivos sustentan gran parte de las proposiciones conceptuales. Por un lado se encuentra la concepción fatal de los acontecimientos, registrada en la estructura narrativa mediante la repetición de escenas y situaciones en las que sólo cambia el personaje protagónico, y la circularidad de la narración.

De seguir la hipótesis de lectura que plantea estudiar el filme como una alegoría de la Venezuela del momento, esta propuesta fatalista determinaría, a su vez, una mirada sumamente pesimista del futuro político del país que, al parecer, está encerrado en consecutivos cambios de mando sin mayor diferencia en sus estructuras políticas y sociales.

El segundo principio compositivo tiene que ver con ese imaginario colectivo que va desde la iconografía religiosa cristiana y de otros cultos —en particular el de María Lionza— hasta la creación de tipos más o menos populares. Para esto, el principal recurso abarca la puesta en escena y su registro, a través de esa mostración de imágenes y personajes reconocibles como del pueblo; el uso de la música, con temas por todos conocidos que pueden ser caribeños o y el uso de la yuxtaposición de la banda sonora con diversos tipos de imágenes para ir produciendo diversos sentidos, como la imagen que Dimas y Jairo pueden tener de sí mismos, o puramente estéticas, como la repetición de la sangre brotando del pecho de La Garza al ritmo de un tango que habla de la muerte de la mujer amada.

4.7.-Carmen la que contaba 16 años (1978)

Carmen, la que contaba 16 años parte de la historia y del exótico personaje de la mujer mediterránea creado por Próspero Mérimée, pero ubicando la narración en el casco colonial de La Guaira y su puerto y convirtiendo a Carmen en una exuberante y muy popular joven venezolana.

En cuanto a la versión, pocos son los cambios significativos con respecto al original. Carmen lleva una vida disipada, se ha casado muy joven con un individuo, El Tuerto, que al inicio de la narración está preso. Tras una pelea con una clienta en la cigarrería que ella regenta conoce a José Navarro, miembro de la Guardia Nacional, con quien establecerá una tormentosa y ardiente relación.

Con el tiempo, José cede ante las manipulaciones de Carmen y, luego de ser expulsado del cuerpo de seguridad, se une a la banda de contrabandistas que comanda El Tuerto desde la cárcel. Sin embargo, Carmen es una mujer temperamental y voluble, por lo que poco después abandona a José por Reverte, un prometedor torero de piel morena.

Durante una corrida de toros, José, desesperado y en la indigencia, logra colarse en la plaza y le pide a Carmen que vuelva con él, pero ante la actitud decidida y burlona de ésta, saca un cuchillo y la asesina en plena faena de Reverte.

En muchos sentidos, *Carmen* representa ciertos cambios en la obra de Chalbaud. Lo más notable, por supuesto, es que el drama se centra en la historia de amor de los personajes.

En *Caín adolescente* la relación entre Juan y Carmencita es significativa para el desenlace de la historia, pero la cantidad de escenas centradas en esta relación es mínima en relación con el resto de situaciones presentes en el filme. En *Cuentos para mayores* no se presenta relación amorosa alguna y, en el caso de *La quema de Judas*, el espectador recibe información sobre la relación amorosa entre Carmona y La Danta, pero este conocimiento sólo sirve para explicar parte del contexto en el que se

desenvuelve el protagonista. Por su parte, el juego amoroso entre Ángela y Zamora de *Sagrado y obsceno* comienza a desarrollarse hacia el final de la historia, pues ésta se centra mucho más en la preparación del atentado contra Diego Sánchez y en la recreación de los personajes populares. Por último, si bien en *El Pez que Fuma* resultan fundamentales las diversas relaciones amorosas que establece La Garza con tres de los personajes masculinos del filme, la historia no se detiene demasiado en profundizar en el tipo de relaciones, sino en las consecuencias que éstas traen para el funcionamiento del prostíbulo y para la elaboración de las propuestas conceptuales que se pretenden establecer.

Es entonces con *Carmen* cuando por primera vez un filme de Chalbaud dedica gran parte de su historia al drama amoroso y pasional por el que pasan los protagonistas y, en especial, José. Pese a ello, pueden encontrarse otros aspectos comunes a las piezas anteriores: la ubicación de la narración en una zona popular; los personajes, también populares y la aparición de la mujer ambiciosa, sexual y destructora dentro de la obra del autor. A continuación, se tratará de reconocer esos elementos nuevos dentro de la filmografía del realizador, aquellos que van apareciendo entre un texto y otro y establecer los principios compositivos que dominan esta elección.

4.7.1.-La Carmen criolla

Dentro de la estructura de *Carmen, la que contaba 16 años* lo primero que se hace notar son los personajes, más por el modo como van evolucionando que por su cuidadosa construcción.

Carmen, en gran medida, responde al tópico de la mujer-niña, exuberante, sexual, de una inocencia perversa e instintiva. Como construcción narrativa, el personaje es presentado como lo más parecido a la belleza malvada. Y tal como lo ha impuesto el personaje de Mérimée con la ayuda de la ópera de Georges Bizet, esta *Carmen* venezolana se funda en una mitificación de la mujer propia de una forma de expresión ligada a la ideología masculina.

Además de bella y desinhibida, Carmen no piensa, reacciona sin preocuparse por las consecuencias que esas reacciones generen. De ahí su sino fatal cumplido en los brazos del hombre que la ama y que ella no ha sabido reconocer. De ahí también la carencia de profundidad psicológica del personaje, que termina revelándose como una trepadora social, ansiosa de poder y calculadora solo para alcanzar ese estatus. Una carencia que termina manifestándose también en la construcción social del personaje.

Carmen es popular porque sí. No sólo por haber nacido y pasado su vida en la zona colonial de La Guaira, también por su lenguaje realista muy al estilo de los jóvenes de la época y porque su actitud está llena, cuando menos, de color local. Elementos que hacen del personaje una Carmen muy vernácula.



Fig. 8: Carmen con color local

Un estilo vernáculo que se muestra desde su primera aparición. Por la mañana, en pleno barrio, se dirige a abrir su negocio de cigarros –que se llama Cigarrería Virgen del Carmen y se lo montó El Tuerto como una prueba de amor-, con un atuendo entre llanero y gitano, cuidadosamente maquillada y luciendo una flor roja en el pelo (fig. 8). Para ser más específicos, una cayena, especie silvestre muy abundante en el territorio venezolano que sería el equivalente a los claveles de la Carmen de España. Pero además, Carmen recorre las calles de la zona con desparpajo, saludando con sumo cariño a las ancianas y lanzando besos a cuanto hombre se le cruza en el camino. Ella es popular.

También es popular porque no tiene ningún remilgo a la hora de entablar una pelea cuerpo a cuerpo con una de sus vecinas, ni muestra algún

tipo de precaución cuando José la ayuda a escapar del vehículo policial. Al contrario, ella regresa al auto sólo para mostrar su “sabor” caribeño y citar a José en un bar el próximo siguiente. Luego de esto, Carmen es mostrada como una mujer apasionada y supersticiosa. Dos aspectos que refuerzan, de nuevo, su carácter tropical y exótico.

Por otra parte, su ambición la lleva a mentir acerca de sus relaciones con El Tuerto para lograr que su José, y ella misma, tomen el poder en la banda de contrabandistas que dirigía su antiguo marido. Así se pasa del carácter popular del personaje a la construcción tópica de la mujer calculadora y sin escrúpulos. Finalmente, porque es temperamental y apasionada como lo exige la convención sobre el carácter de las mujeres mediterráneas y caribeñas, abandona a José por Reverte, quien ante todos es guapo, negro y torero, sellando así el destino inevitable que ella misma se ha forjado.

Es así como José se transformará, por su esencia de hombre justo pero débil, en la víctima. Como el personaje femenino, José no posee mayor riqueza a nivel de características psicológicas. Proveniente del interior del país, con un historial intachable en una organización militar como la Guardia Nacional de Venezuela, con una novia virgen y no tan joven que siempre está acompañada por dos ancianas chaperonas, José sucumbe inevitablemente a los encantos de Carmen. Primero en la cigarrería, apenas a través de un cruce de miradas, y después cuando facilita la huida de Carmen antes de llegar al puesto policial.

Con estos antecedentes, su primer encuentro amoroso está lleno de pasión y desencadenará la primera de sus faltas como miembro de un alto cuerpo de seguridad al no presentarse en su trabajo por seguir amando a Carmen. Así, su conducta de militar se irá perdiendo rigidez hasta ser expulsado de la institución y su integridad se va doblegando, debido a los poderes amatorios de la mujer, hasta convertirlo en jefe de la banda de contrabandistas.

Gracias a su experiencia en la Guardia Nacional, José impone nuevas estrategias de contrabando que enriquecen a la banda y, por supuesto, a la pareja, hasta que hace su aparición El Tuerto y, ante tal circunstancia, Carmen traiciona a José para mantenerse en el poder. Esta situación, más la notable

infidelidad de Carmen con Reverte, llevan a José a la indigencia y, finalmente, a cometer el crimen con el que se cierra la historia.

Como puede observarse, si Carmen es voluble, ambiciosa y traicionera, José es débil y manipulable. Pese a su supuesta integridad, rasgo que podría asociarse a su masculinidad, sus reacciones son consecuencia de la influencia que sobre él causa Carmen y su proceso degenerativo no pasa por ningún intento de recuperación. Tanto en el aspecto psicológico como en el sentimental, José es sólo un pobre hombre alienado por el amor a una mujer de conducta bastante impropia.

Ante José y Carmen, pese a su pobreza como caracteres dramáticos, el resto de los personajes se muestran tristemente desdibujados. Aquellos que se mueven en el contexto de Carmen podrían dividirse en dos grupos: el familiar y el de los negocios. El grupo familiar está configurado por otras dos mujeres. La madrina de Carmen, especie de anciana ex prostituta, que regenta el bar donde se dan los encuentros entre Carmen y José y que intenta aconsejar a aquella acerca de lo conveniente que sería sentar cabeza para crear una pareja estable con un hombre tan responsable. El otro personaje es la acompañante de la madrina, también encargada del bar, que más o menos cumple la misma función de la madrina al complementar o comentar los consejos de ésta.

De lado “profesional” se ubican todos los miembros de la banda de contrabandistas, entre los cuales sólo un personaje tiene cierta relevancia. Se trata de Gusano e´ queso, el asistente de El Tuerto: un hombre de doble cara que sirve a éste, pero a la vez se relaciona con el jefe burgués que es quien realmente maneja el negocio, con la intención de ocupar el puesto del actual cabecilla. Por otra parte, parece depender de Carmen y se deja convencer cuando ésta decide que sea José el nuevo jefe. Es, además, su confidente. El resto de los personajes que integran este grupo no tienen participación directa en la trama. Sólo funcionan como una gama de tipos físicos, más o menos graciosos o patéticos, que terminan actuando como simple comparsa narrativa.

El Tuerto puede ubicarse a ambos lados de la vida de Carmen. Es su esposo desde los 16 años, cuando prácticamente se la compró al padre, y está tan seguro de su poder en la banda que poco le importa la aparición de José. De hecho, cuando sale de la cárcel es Carmen quien lo busca y con ella vuelve a presentarse como el jefe sempiterno de la banda. Es presentado por el resto de

los personajes como un hombre del que hay que cuidarse, temido por Gusano e´ queso y el resto de la banda y, sobre todo, vengativo.

Finalmente, está Reverte, el torero apuesto con un color de piel exótico. Una característica que en cierto sentido remite al personaje de Encarnación en *Caín adolescente*. Ambos negros y presentados con la parafernalia que define a estos ejemplares como apasionados y peligrosos. En el caso de Encarnación, por su profesión y porque sus principales apariciones van acompañadas de tambores afrocaribeños. Con respecto a Reverte, es notable el contraste entre el color de piel y su profesión, lo que lo hace un sujeto llamativo por ambas razones y, como en el ejemplo anterior, por la música festiva, de aires españoles que, según la situación, puede ser sustituida por canciones populares venezolanas que hablan de San Juan –el patrón de la comunidad negra en el litoral venezolano- y de un “negrito fino, fino, pero muy fino” como señala otra canción.

De resto, el personaje de Reverte tampoco se desarrolla demasiado. Hace su primera aparición en el bar, donde declama poemas y baila pasodobles con Carmen, para luego pasear con ella en un auto descapotable en una secuencia sin diálogos y llegar al hotel de lujo donde harán el amor iluminados por diapositivas de la Puerta de Alcalá, la Monumental y otras imágenes emblemáticas del Madrid castizo.

En cuanto al entorno de José, se presenta a la novia, madura y virgen como ya se dijo, en dos ocasiones, y si algo se sabe es que está a la espera del día en que llegue su matrimonio con el hombre prometido. Su presencia se mantiene a lo largo de la narración a través de una serie de cartas y telegramas que le envía a José para mantenerlo al tanto de la salud de la madre de éste. Situación que redundaría en la condición de mujer que espera en la distancia.

Luego de esta revisión puede afirmarse que sólo Carmen, José, Reverte y El Tuerto se presentan como personajes propiamente dichos. Si a esto se le agrega que todos ellos están contruidos de una manera plana y sin mayores conflictos, salvo el drama amoroso de José, no parece arriesgado afirmar que a falta de personajes, la historia recurre al ambiente para sustituir la carencia de elementos dramáticos.

Así, la selección de locaciones, por ejemplo, trata de dar información sobre los entornos en los cuales se mueven los personajes. Es el caso del bar,

cuyo ambiente festivo viene dado por la música y la actitud de los asistentes, mientras que el decorado de la habitación donde se producen los encuentros entre Carmen y José intenta dar indicios sobre el carácter de ella. Se trata de una mezcla de budoir con aire oriental repleto de imágenes cristianas, velas y elementos para realizar lecturas de cartas y ceremonias relacionadas con el espiritismo. Otro caso que ilustra esta afirmación es la aparición del capo máximo de la banda en un campo de golf, es decir se presenta al personaje en un contexto asociado a las clases altas.

Continuando en el nivel de la puesta en escena, este mismo efecto se busca a través de los personajes comparsa antes mencionados. Así van apareciendo los contrabandistas, cuyos tipos físicos funcionan como continuos chistes dentro de la acción, o un grupo de evangélicos que realiza sanaciones a las puertas de un hospital, dándole color local a la escena, pero también intentando funcionar como comentarios bastante ligeros sobre la realidad inmediata. En otros casos, el texto pronunciado por los actores o el tono dado a una alocución se convierten en los elementos que tratarán de informar sobre una situación determinada. Ya sea a través de un chiste o por la utilización de un localismo particular.

Como en otros filmes del realizador, el uso de la música también suele sustituir elementos dramáticos por lo general asociados a la estructura narrativa. La aparición de un conocido bolero durante una escena de amor o el tono humorístico dado a los arreglos de la música de Bizet para indicar el carácter de algunos personajes serían dos de los ejemplos.

De resto, el filme no ofrece mayores complicaciones. Una narración lineal y cronológica con una voz que cuenta la historia desde una posición extradiegética y heterodiégética asegura un único nivel narrativo y el flujo constante y abundante de información, de manera tal que el espectador conoce tanto o más de las situaciones y conflictos que cualquiera de los personajes, garantizando así un pacto comunicacional estable y transparente.

4.7.2.-Comentario

La sencillez narrativa de un filme como *Carmen* no implica, en sí misma, pobreza en las propuestas conceptuales. Por el contrario, existen numerosos filmes que recurren a formas narrativas más o menos institucionalizadas para ocultar hacerse transparentes u ocultar algún tipo de intencionalidad ideológica. En este sentido la *Carmen* de Chalbaud no es una excepción. Más que en la historia, es en la construcción narrativa y en algunos usos de la puesta en escena donde pueden detectarse ciertas propuestas conceptuales.

Desde un principio, la elección del personaje principal es ya una lectura tópica de la mujer fatal. Esto termina por exhibir una visión eminentemente masculina de la mujer que responde a creencias y suposiciones y no a un personaje más o menos realista o verosímil.

Por otra parte, la elección de la historia y su ubicación, que pasa de la España decimonónica a La Guaira del momento, permite reconocer un intento de reescritura que va mezclando ciertos elementos naturalistas, como el estilo coloquial utilizado por los personajes o ligeras referencias a la situación nacional, con visos de la novela romántica de la época de Merimée. Esto hace que la creación de un supuesto mundo concreto, capaz de ilustrar o apuntar a la realidad, termine siendo un vago esfuerzo que pocas veces alcanza el tono de crítica social o de representación de la realidad que algunos elementos del filme tienden a evocar.

Por el contrario, la utilización de un ambiente entre barroco y farsesco, como ocurre con la habitación de Carmen, para tratar de mostrar ciertas creencias populares, o la construcción del grupo de contrabandistas para hablar de corrupción, se convierten en una mera decoración en el primer caso y en simple representación del proceso de degradación de un personaje individual que difícilmente puede considerarse un tipo de la sociedad.

Por último está el uso de la sustitución de elementos dramáticos por elementos del entorno o del registro de la imagen y el sonido, lo que da por resultado un profundo vacío de contenidos con respecto a las situaciones mostradas. Con esta estrategia, el espectador está obligado a leer el texto fílmico desde una serie de señales externas a las propias situaciones, que las

evocan pero no las recrean ni consiguen producir sentidos que vayan más allá de lo meramente denotado.

Sin embargo, aunque el filme se presenta como una de las obras más débiles del autor, aún así están presentes algunas de las constantes que ya se han mencionado. Así, el personaje de la niña-mujer que estaba esbozado en la joven Selva María de *El Pez que Fuma* termina de dibujarse con Carmen, quien además posee los atributos de independencia y sexualidad propios de La Danta, Glafira y La Garza.

La vida del barrio, si bien no es el centro de la acción, vuelve a mostrarse en un par de escenas y con ligeras pinceladas. Mientras, la construcción de una comunidad más o menos cerrada sigue estando presente a través de la banda de contrabandistas y en el bar. Tanto en un caso como en otro, las relaciones entre los personajes y los entornos donde se desarrollan sus acciones funcionan para recrear algunos tipos populares, aunque no tan desarrollados como en *La quema de Judas* y *Sagrado y obsceno*.

4.8.-El rebaño de los ángeles (1979)

Al continuar con la revisión de la filmografía de Román Chalbaud, títulos como *Carmen la que contaba 16 años* o *El rebaño de los ángeles* resultan, cuando menos, excepcionales. La primera parece alejarse de los temas sociales que, en mayor o menor medida, han caracterizado los filmes anteriores a la vez que se acerca la novela romántica como género narrativo. Con *El rebaño de los ángeles* se presenta una historia aparentemente juvenil e intimista.

En el caso de *Carmen* se ha podido reconocer la presencia, más o menos concreta, de algunas de las constantes presentes en filmes anteriores del cineasta. A continuación se tratará de revelar las condiciones sociales que pudieron dar lugar a un filme como *El rebaño de los ángeles* y los criterios que rigen su construcción.

En apariencia, *El rebaño de los ángeles* cuenta la historia de Ingrid, una estudiante de bachillerato con problemas de adaptación que vive una

situación familiar crítica en un barrio marginal caraqueño. La madre, mujer amorosa que ha criado sola a sus hijos, ha muerto recientemente y ahora le toca a Ingrid hacerse cargo de sus tres hermanos menores mientras el último marido de la madre, que al parecer no es padre de ninguno de los niños, la acosa para que también sustituya a su mujer en la cama. Finalmente, Ingrid no aguanta el acoso sexual ni las presiones familiares, domésticas y sociales y una mañana, cuando en el liceo estudiantes y profesores se disponen a iniciar las actividades propias del recinto, Ingrid se suicida ante todos lanzándose de la parte más alta del edificio.

Con esta historia, el filme trata de recrear una situación conocida por gran parte del público. El tema de los niños y jóvenes, y en particular de las muchachas de ciertos grupos sociales, que deben sustituir a la madre en los oficios domésticos, a la vez que se las promueve como un medio para satisfacer las necesidades sexuales del hombre de la casa. Un tipo de relación y política familiares no tan excepcional como se deseara y que fue recreado de manera realmente dramática en otro filme venezolano, *Macu, la mujer del policía* (Solveig Hoogsteijn, 1987).

4.8.1.-Individual y colectivo: no es lo mismo

En principio, la historia de Ingrid se desarrolla en dos ambientes claramente definidos que configuran su universo inmediato, transformándose, a la vez, en su única referencia vital.

Por una parte, está el entorno familiar en el que participan sus tres hermanos menores y el marido más reciente de su madre, acompañados por la presencia sempiterna de la madre muerta, ya sea a través del retrato que preside el hogar miserable o por medio de las constantes evocaciones de Ingrid. Del otro lado, se presenta el ambiente escolar que frecuenta Ingrid como estudiante del último año de bachillerato. En contraposición al hogar que ha heredado el personaje, en el liceo reina un cierto orden, ciertos valores, normas y disciplina, resultado de un acuerdo social que intenta garantizar la convivencia y un mínimo de seguridad en un ambiente marginal donde abunda la violencia, la

deserción escolar, la promiscuidad, el hacinamiento y, sobre todo, donde el abandono del ciudadano por parte del Estado se refleja en cada uno de sus individuos, en las míseras condiciones de vida de los habitantes y en las carencias que sufre la comunidad educativa pese a los esfuerzos de estudiantes y profesores.

Esta yuxtaposición se va a presentar desde el comienzo del filme. La primera escena presenta a Ingrid semidesnuda, tratando de lavarse en el rudimentario baño de su casa mientras es espiada por Asdrúbal, el hombre que acompañó a su madre en los últimos años de vida. Enseguida se observa a Ingrid tomando las riendas del hogar. Ante la ausencia de otra figura de autoridad, la joven se encarga de alimentar al más pequeño de los niños, organizar las tareas del mayor y enseñar a su hermana prepúber a utilizar una compresa ante la sorpresiva llegada de la primera menstruación.

Así, Ingrid es presentada como un producto típico del medio al cual pertenece. De manera bastante precoz, el personaje ha heredado tareas y responsabilidades familiares y domésticas que cambian su estatus en el orden familiar, pero estas son aceptadas como naturales en un medio donde las mujeres suelen ejercer a un mismo tiempo los roles de madre, trabajadora, ama de casa, sostén del hogar y cabeza de familia.

Continuando con la yuxtaposición propuesta por el filme, en las siguientes escenas Ingrid es mostrada en medio del contexto educativo. Y si en el hogar ella es un ejemplo de orden e integración en cuanto al modo como asume su relación con los hermanos y las tareas domésticas, en el liceo su incapacidad para integrarse con el colectivo es notoria desde un primer momento.

Para la época en que se realiza el filme, la Ley de Educación había heredado de tiempos anteriores la obligación de que todas las mañanas, antes de iniciarse las clases en todos los planteles educativos, los estudiantes entonarían el Himno Nacional de Venezuela. Al iniciarse esta ceremonia, todos los presentes debían detenerse sin importar en qué área de la escuela se encontraran y mantenerse firmes y estáticos. Cualquier persona que no asumiera esta actitud en medio de esta ceremonia podía ser sancionada y solía sufrir una suerte de censura social e institucional.

Esto viene al caso porque la escena a la que se hace referencia se inicia con esta ceremonia, en la que se encuentra presente Ingrid, quien en medio de esta actividad comienza a cantar a voz en cuello canciones típicas de la infancia en Venezuela. Para el público de la época, tal actitud no sólo representa una forma de rebeldía, lectura que la película tampoco facilita, sino un estado de inconsciencia y de incapacidad para integrarse a las actividades cotidianas, cuando menos, llamativa. Luego, cuando la directora del plantel la enfrenta para que explique su actitud, Ingrid responde airadamente: “¡coño, me provocó!”. Con estas dos secuencias, la que se desarrolla entre la familia y esta en el contexto educativo, queda dibujado el carácter del personaje y sus actitudes frente a cada entorno.

A partir de este momento, la narración se centra en el proceso de degradación psicológica que va padeciendo Ingrid, en las relaciones que intenta establecer en su intento por sobrevivir y en los obstáculos que el medio y la misma sociedad le imponen para alcanzar su objetivo de integración.

Debido a esa actitud de superviviente, Ingrid va buscando mecanismos de salvación, aunque éstos no suelen ser eficaces. El más significativo es la relación con su madre. De manera constante, a través de la voz en *off*, Ingrid establece una especie de contacto epistolar con la figura materna comentándole sus experiencias en el liceo y mintiéndole acerca de su situación familiar. Así, aparte de su necesidad de relacionarse con algunas profesoras, tal vez en un intento por sustituir la figura materna, se destaca también su carácter evasivo. Ingrid habla poco o nada, pero constantemente se comunica con la madre y hasta le crea un mundo de fantasía a la vez que lo crea también para sí misma.

Por otra parte, Ingrid asiste a una ceremonia de un grupo religioso protestante en la plaza del barrio, donde una figura enorme de Cristo domina la escena. A partir de ahí, la presencia de la imagen, más que de una religión en particular, funciona como otro de los asideros del personaje.

Pero lo más importante de la búsqueda de Ingrid se encuentra en la relación que establecerá con dos de las profesoras del liceo: Paula, la otra protagonista del drama, y Argelia, la directora del plantel, quien aún cuando se implica poco en la situación personal de Ingrid conoce muy bien la situación familiar, económica y social que padecen los miembros de esa comunidad.

Como directora, Argelia representa la disciplina y el orden. Precisamente el orden y la disciplina que están ausentes del hogar de Ingrid. Como tal, además, Argelia parece no implicarse afectivamente con los estudiantes. Pese a su rectitud, en una escena es mostrada haciéndose acompañar por Ingrid mientras va al mercado a hacer las compras de su casa. En ese momento, la directora se muestra jovial y preocupada por la situación de la joven, tanto así que decide hacer una cita con Asdrúbal para aclararlo todo. Encuentro que, finalmente, nunca llega a darse.

Paula es un poco más joven y se presenta como la profesora que se involucra con los problemas de los estudiantes, del liceo y de la comunidad en general. Por eso la actitud distante de Ingrid le preocupa. Es ella quien más se acerca a la muchacha porque también es en sus clases, al parecer, donde Ingrid ha dado las muestras más graves de sus crisis.

Ingrid siempre llega tarde a las clases, se abstrae, no interviene y cuando es obligada a hacerlo responde con frases confusas que mezclan el tema a estudiar con su situación emotiva y familiar. Por ello, Paula trata de establecer cierta amistad con su alumna, llevándola una noche a su casa, donde cenan y conversan. En este ambiente Ingrid vuelve a mostrarse jovial y hasta habladora, lo que funciona para dejar en claro cuáles son algunas de sus carencias, eminentemente afectivas.

Sin embargo, Paula vive una relación de pareja que, por razones que no quedan claras en el texto, parece moverse un poco en la clandestinidad. Por ejemplo, Paula y su pareja sólo aparecen juntos en el apartamento de ella y, hacia el final de la película, cuando Ingrid decide visitar a Paula por iniciativa propia, ésta, sabiendo que el marido está en casa, busca una excusa para que Ingrid no lo vea.

Esta última situación parece ser el detonante del desenlace. Paula está descontenta con las políticas educativas del Estado y se lo hace saber a Argelia durante una cena en privado. Poco después, le anuncia a su pareja que renunciará a su trabajo pues se siente frustrada en su desempeño profesional y, por último, la negativa expresada a Ingrid cuando ésta desea pasar la noche en su casa, le crea una responsabilidad que prácticamente le impedirá volver a enfrentar a la muchacha así como al resto de sus estudiantes. Por otra parte, esa misma negativa hace que Ingrid se sienta relegada definitivamente y funcionará

como una especie de clímax que la empuja a lanzar su último discurso ante la comunidad del liceo y a suicidarse.

A partir de toda esta situación, se van exponiendo algunas propuestas conceptuales con aspectos más o menos novedosos dentro de la obra de Chalbaud. En primer lugar, puede decirse que aún cuando la película aborda una historia donde la protagonista es una adolescente, los temas y la problemática a tratar van mucho más allá de esa condición vital y transitoria. De hecho, es la situación por la que atraviesa Ingrid lo que otorga al filme cierta carga social que intenta superar el supuesto tono intimista presente en la historia.

Ingrid es, entonces, un producto bastante conocido en la sociedad venezolana y, en particular, dentro del entorno socioeconómico ilustrado por el filme. Desde los pueblos más remotos del territorio venezolano hasta en cierta clase media urbana, las mujeres suelen desempeñarse en varios roles a la vez dentro de lo que podría considerarse una forma de política familiar institucionalizada.

Desde muy temprana edad la mujer tiende a convertirse en sostén del hogar y cabeza de familia, una situación que en la mayoría de los casos se acepta con absoluta naturalidad. Es decir, el rol va pasando de la madre a la hija y, llegado el caso, de la hija a la nieta.

Esta problemática es la que se plantea de modo bastante transparente en las primeras escenas del filme, pues Ingrid ya es cabeza de familia, madre de sus hermanos, ama de casa y está a punto de convertirse en la mujer de su padrastro. Si algún problema presenta semejante planteamiento, este tiene su origen en la misma narración, por el modo como se establecen las relaciones entre Paula y Argelia con Ingrid y, sobre todo, por la ausencia de la madre.

En la mayor parte de los casos, esa herencia de roles femeninos no es casual. Por lo general, las madres trabajan, con lo cual deben delegar el cuidado de los hijos en la mayor de las hermanas y, en el afán por mantener la imagen masculina en el hogar, facilitan o no impiden el intercambio sexual entre el marido de turno y alguna de las hijas. Esto, que en principio puede parecer un prejuicio clasista, no es tal. Es una constante preocupación de sociólogos, trabajadores sociales y médicos en Venezuela por tratarse de un problema social, pero también de salud pública asociado a enfermedades de

transmisión sexual, embarazos precoces y paternidad irresponsable. Por su parte, en el ámbito cinematográfico, al menos dos películas tratan este asunto con absoluta rigurosidad: la película de Hoogesteijn a través de la ficción y *Yo, tú, Ismaelina* (Grupo Feminista Miércoles, 1981), en el documental. Con la desaparición física de la madre, entonces, se evade un asunto familiar importante: la naturalización de estas relaciones en esos grupos familiares.

Por esta misma razón, Paula y Argelia tratan el asunto como si no se tratara de un problema social y familiar. Los dos personajes se acercan a Ingrid como si solamente estuviera atravesando por el drama sentimental del duelo y fuera una excepción en su contexto, pese a que Argelia afirma en algún momento tener el mismo origen socioeconómico. Es decir, al tratarlo de esta manera, da la impresión de que Ingrid fuera un caso aislado cuando el espectador debería estar al tanto de que no se está hablando del drama de un individuo en particular.

El otro tema destacado en el filme se relaciona, al menos a partir de una primera lectura, con el sistema y las políticas educativas en Venezuela. Para tratar este asunto se echa mano a varios recursos que van desde la construcción de los personajes hasta la recreación de algunos ambientes o el uso del diálogo y la actuación.

Dentro del primer aspecto está el modo como es mostrado el resto de los profesores. A nivel personal, indolentes y distantes; en el nivel profesional, incompetentes y con técnicas educativas arcaicas: el profesor de matemáticas escribe interminables fórmulas en la pizarra; la de historia repite de carrera fechas aprendidas de memorias sin relación ni análisis alguno; otra observa a los estudiantes con mirada inquisidora.

Luego son mostradas las relaciones entre los profesores y la actitud de éstos hacia los estudiantes. El trato entre compañeros de trabajo es excesivamente ceremonioso, y cuando se trata el caso de algún alumno en una reunión, bien sea el de la propia Ingrid o el de otra jovencita que está embarazada, la actitud mostrada es de indiferencia, cuando menos.

Pero donde más claramente se muestra el estado real de la educación en el país es durante las clases que dicta Paula sobre literatura latinoamericana y en sus reflexiones sobre lo que imponen los programas de estudios y lo que ella piensa. Así, en varias ocasiones Paula es mostrada dictando clases al grupo

al que pertenece Ingrid. El tema central de la unidad a estudiar es *María*, de Jorge Isaacs: un folletín representativo del movimiento nativista colombiano que durante mucho tiempo fue considerado un clásico de la literatura en América Latina. Para cumplir con el programa, Paula estudia el texto y lo analiza desde el punto de vista impuesto por la institución. Pero ella está consciente de las carencias de la obra y de su irrelevancia del contexto institucional recreado. Como se trata de una situación que se repite de manera constante en la historia, y luego de enfrentar otras situaciones como el mismo caso de Ingrid o la presencia de una multitud de damnificados del barrio haciendo vida doméstica en el liceo, el personaje se siente impotente.

Es Paula, entonces, el elemento narrativo utilizado para comentar el estado de atraso que presenta el aparato educativo en el nivel de los conocimientos, a la vez que se utiliza la presencia de otros profesores y la recreación del ambiente estudiantil para recrear la incompetencia de esas políticas y de sus funcionarios.

Por otra parte, si bien Paula es el vehículo para dejar entrever cierto doble discurso –el del Estado que impone a *María* como obra maestra y el del personaje que está consciente de la mediocridad de la novela–, otra forma de mostrar esa doble moral que ha imperado en gran parte de las instituciones venezolanas es a través del personaje de Sonia, la joven embarazada.

Como Ingrid, Sonia refleja otro problema social que afecta a la sociedad: el embarazo precoz. En el caso de Sonia puede intuirse que el padre del niño es algún joven, pero conociendo el tipo de vida familiar que lleva Ingrid, también podría tratarse de algún hombre de la familia del personaje. Es decir, Sonia podría estar embarazada de su padrastro o de un hermano o de algún tío.

Sin embargo, cuando el caso es mencionado durante una reunión de profesores, éste es tratado como un problema moral que afecta la imagen que los estudiantes deben tener de sí mismos y el funcionamiento del grupo y no como el drama social que realmente es. Una forma bastante común en la sociedad venezolana, siempre evasiva, de ver sus problemas más agudos.

En cuanto a los estudiantes, éstos son mostrados tanto a nivel individual como a nivel colectivo. En el primer aspecto, los personajes funcionan como una construcción cercana al estereotipo de las actitudes

juveniles de la época. Así, aparece el estudiante comunista, por ejemplo, o el malandro. Poco aportan estos casos a las propuestas narrativas o conceptuales del filme pues no van más allá de esa recreación. Sin embargo, cuando estos son presentados como grupo superan esa concepción algo simplista para convertirse en otro elemento ideológico.

Por un lado, los estudiantes son mostrados como víctimas del sistema educativo que el filme pone en tela de juicio. Esto se demuestra tanto por sus actitudes en clase, donde ninguno se destaca por la atención que presta a los profesores, como por la escasez de conocimientos que se manifiesta a través de sus formas de expresión o por la carencia de contenidos concretos cuando intentan dar a conocer alguna opinión.

Pero donde este colectivo cobra mayor importancia es durante la escena que recrea una manifestación estudiantil a las puertas del liceo que es reprimida por las fuerzas policiales. Lamentablemente, las carencias de producción que padece todo el filme se dejan ver con gran claridad en esta escena, de manera tal que la presencia policial pierde mucha fuerza y no logra mostrar la violencia que acostumbran ejercer estos cuerpos a la hora de ejecutar una acción como ésta. Pese a ello, queda clara la intención de denunciar el modo como los aparatos del Estado ejercen la violencia sobre la población para mantener un supuesto orden social, cuando en realidad este tendencia a reprimir termina siendo otra expresión de la fragilidad de ese mismo orden.

Con esta recreación el espectador podría llegar a la conclusión de que el liceo, como el hogar de Ingrid, es en cierta medida disfuncional. Por ejemplo, luego de ver cómo un estudiante amenaza a Paula con una navaja o después de conocer el embarazo de Sonia, lo que funcionaría como una declaración más sobre el estado de la educación en Venezuela. Sin embargo, estas situaciones apenas son esbozadas, por lo que sólo se puede llegar a tal conclusión utilizando niveles de abstracción que superan al propio filme.

Por último, se debe hacer referencia al barrio y sus habitantes. A lo largo de la historia, las referencias a este otro colectivo son bastante escasas. Pero hacia el final, este adquiere una fuerte presencia gracias a una secuencia que funciona como una expansión narrativa, utilizada para recrear una situación bastante común en los barrios caraqueños y que permite así exponer otro punto ligado a las propuestas conceptuales.

Una tormenta destruye las frágiles construcciones que sirven de habitación a los habitantes del barrio y estos deben refugiarse, en calidad de damnificados, en el liceo. Allí este grupo de personas comienzan a vivir hacinadas, pero sin abandonar sus rutinas cotidianas y domésticas.

Esta situación es utilizada como un mecanismo para que el filme tome un nuevo giro, al mostrar toda esta actividad en una larga secuencia donde casi desaparecen los diálogos para dar pie a una forma de registro que, como en *Caín adolescente*, evoca el documental. A través de planos generales y por el recorrido constante realizado por la cámara por aulas y pasillos, se dejan ver las diversas actividades de estos nuevos pobladores: mujeres cocinando, hombres moviendo mesas y paneles para organizar el espacio, niños correteando por todas partes, amas de casa tendiendo ropa sobre improvisadas estructuras y, alrededor de ellos, estudiantes y profesores intentando desarrollar sus tareas con normalidad.

Como en otros de los filmes aquí comentados, con este tipo de recreación se muestran las míseras condiciones de vida que padece una gran mayoría de venezolanos. Pero en este caso, al trasladar a los damnificados a los espacios del liceo y convertir a los estudiantes y profesores en el único medio de ayuda, la propuesta apunta a la ausencia del Estado, que de nuevo sólo se hace presente a través de los cuerpos policiales como instrumento represivo, cuando se decide desalojar del liceo a los damnificados pese a la resistencia de toda la comunidad educativa.

Como en este caso, toda la puesta en escena tiende al naturalismo. De hecho, si en algunos momentos ésta parece algo artificiosa no es tanto por una elección estilística sino a causa de la humilde producción que es notable a lo largo del filme. Es el caso, por ejemplo, de la escena donde la tormenta destruye las casas del barrio o las participaciones policiales, que pierden su esencia violenta por este mismo tipo de carencia. Lamentablemente, a veces las condiciones de producción condicionan el estilo de un filme y esto, de un modo u otro, afecta su contenido.

Sin embargo, la larga secuencia sobre la estancia de los damnificados en el liceo logra superar el epidérmico naturalismo para adquirir rasgos de mayor verosimilitud. El manejo de la multitud, las actividades asignadas a cada individuo y los movimientos de cámara le dan a este

segmento un tono documental que permite mostrar la presencia de algunos personajes populares, a la vez que funciona como discurso sobre ciertas condiciones de vida en los barrios pobres venezolanos y sobre la incompetencia del Estado a la hora de enfrentar problemas que afectan directamente a los ciudadanos provenientes de las clases menos favorecidas.

4.8.2.-Comentario

Luego de una lectura detenida que implica varios niveles de abstracción, *El rebaño de los ángeles* supera su propia construcción dramática para transformarse en un intento por realizar un retrato de las clases sociales más desfavorecidas de Venezuela, de sus relaciones familiares y de la institución educativa.

En el nivel de la narración, el filme se mueve en dos ambientes claramente diferenciados. El ambiente familiar, que intenta recrear una situación afectiva y doméstica que refleja unas circunstancias de vida más comunes de lo que se desearía. En el ámbito escolar, parece detenerse en los problemas más visibles de la educación venezolana.

Así, el entorno físico en el cual se desarrolla gran parte de la enseñanza básica y media del país adquiere una notable relevancia. En particular, al mostrar la situación de escuelas y liceos que no suelen ofrecer las condiciones mínimas para llevar a cabo este tipo de actividades. Se trata de aquellos planteles educativos ubicados en zonas marginales, donde la miseria obliga a los habitantes de estos barrios a vivir hacinados y en construcciones improvisadas, cuya resistencia al tiempo o a la lluvia es mínima.

El segundo aspecto está directamente relacionado con los contenidos de los programas en la enseñanza media en Venezuela y los efectos que estos producen, tanto en los estudiantes como en los educadores. En este sentido, el caso más patético es el representado por Paula, quien se ve obligada a divulgar los supuestos valores literarios e ideológicos de una novela como *María*, pese a

estar bien consciente de se trata de una obra bastante menor dentro de la amplia producción literaria de América Latina.

Hasta aquí las propuestas conceptuales del filme pueden resultar aceptables, aunque simples y limitadas. En realidad, parece difícil tratar asuntos tan contingentes sin caer en la simple especulación o la mera denuncia. Por ello, al iniciar esta exposición se insistió en la importancia de alcanzar niveles de abstracción más amplios, necesarios para realizar la lectura de un filme como *El rebaño de los ángeles*.

De hecho, la situación del personaje femenino es bastante común en ciertos medios sociales y la imposición a las jóvenes adolescentes de ciertos roles poco adecuados para su edad es considerada como normal por el sólo hecho de ser mujeres. Por otro lado, el cuadro institucional presentado por el filme, así como la ausencia del Estado en zonas y circunstancias donde debería hacerse notar con mayor peso (o donde sólo se manifiesta a través de la represión policial) puede extenderse a otros ámbitos de la política y la sociedad venezolanas. La situación de abandono institucional no es exclusiva de una clase social. La cultura, la salud pública, la investigación o los principales servicios no reciben un mejor tratamiento por parte del gobierno ni siquiera hoy en día.

De esta manera, la historia de Ingrid y su entorno resulta llamativa para el momento de producción del filme si se establecen las respectivas relaciones con su contexto. De lo contrario, sólo se trata del caso personal de una adolescente que vive en una familia atípica y sufre los efectos de un pésimo sistema educativo. Sólo la secuencia de los damnificados y algún otro comentario de los personajes permiten reconocer la reflexión sobre las lamentables condiciones en que vive la mayor parte de la población en un país que, pese a las apariencias del momento, era eminentemente subdesarrollado.

4.9.-Cangrejo (1982)

En 1978 se publica en Venezuela el libro *Cuatro crímenes, cuatro poderes*, escrito por el comisario de la Policía Técnica Judicial Fermín Mármol

León. Hasta la actualidad, se mantiene como uno de los libros venezolanos más vendidos en el país. Esto por una sencilla razón: en él se narran, a manera de ficción, cuatro de los asesinatos más comentados en su momento por la prensa nacional. Por si fuera poco, cada uno de ellos ligado a un poder o a una importante institución social como la iglesia, la política, el mando militar y el alto empresariado nacional. Al mismo tiempo, el libro ensalza el trabajo de la policía técnica, para los momentos una de las más prestigiosas del mundo por haber resuelto secuestros muy complejos como el del entrenador del Real Madrid, Alfredo di Stefano; el del niño León Taurel, hijo de un importante empresario venezolano; el de un diplomático estadounidense por parte de la guerrilla o, el más complicado, el de William Frank Niehaus, empresario norteamericano y supuesto miembro de la CIA. Pero al mismo tiempo, Mármol León utilizaba su libro para denunciar la corrupción judicial, pues todos los casos fueron policialmente resueltos, aunque las pruebas fueron desestimadas por los jueces y los sospechosos puestos en libertad.

Durante los años 80, claramente interesado por las denuncias presentadas en el libro y por su éxito comercial, Chalbaud intentó realizar cuatro películas correspondientes a cada uno de los casos. Consiguió producir y dirigir dos y las tituló *Cangrejo*, un término que en la jerga policial se refiere a casos complejos que, en lugar de avanzar, parecen ir en retroceso a medida que transcurre la investigación.

En su primera aproximación al libro, el cineasta selecciona el caso que tal vez haya sido el más conmovedor para la sociedad venezolana de la época por tratarse del secuestro y crimen de un menor de edad a manos de jóvenes hijos de la alta esfera empresarial, entre los que se contó como sospechoso a un hermano de la víctima.

En todo caso, la importancia tanto del libro como de la película radica en la denuncia de la corrupción que impera en cada uno de los casos o de los poderes representados, así como en la demostración de la facilidad con que los jueces podían ser manipulados, sobornados o amenazados para impedir el ejercicio de sus deberes.

4.9.1.-Venezuela pone marcha atrás

Una tarde cualquiera, el niño Gabriel Valderrama sale a jugar por las calles cercanas a su casa ubicada en una lujosa urbanización caraqueña. Luego de tres horas desaparecido, la madre recibe una llamada de los secuestradores solicitando por su rescate una cantidad de dinero poco significativa para una familia de muy alto estatus económico.

La familia accede a negociar con los secuestradores sin dar parte a la policía y tras varios intentos fracasados de entregar el dinero, finalmente lo logran pero el niño no aparece. Es entonces cuando el padre decide solicitar la discreta ayuda de la Policía Técnica Judicial y el comisario León Martínez es encargado del caso.

A los pocos días, el cadáver del niño es encontrado en un basurero en las afueras de la ciudad. Se inician las investigaciones que llevan a una red de pequeños consumidores y traficantes de marihuana y cocaína en las zonas económicamente más privilegiadas de la ciudad. Los sospechosos, todos hijos de importantes empresarios y políticos, necesitaban saldar una deuda por drogas. Por ello, deciden secuestrar a Gabriel, hermano de uno de los supuestos implicados, para pedir sólo la cantidad de dinero necesaria.

El caso se complica a nivel policial y judicial precisamente por la identidad de los posibles acusados. Allí se teje la trama de amenazas y chantajes manejados desde las altas esferas del poder económico que servirá de excusa para hacer de *Cangrejo* una denuncia de la corrupción nacional y la precaria situación de la institución policial venezolana.

En este sentido, la película es fiel al libro como el libro es fiel a la realidad. Por ello, luego de un prólogo donde se explica lo que significa la palabra “cangrejo” y la presentación de créditos, aparece la necesaria aclaración: *Esta es una obra de ficción. Todos los acontecimientos y personajes son producto de la imaginación de los autores.* Advertencia que se vuelve confirmación de lo contrario, pues el espectador sabe muy bien qué es lo que va a ver y cuáles son los hechos narrados así como también conoce el desenlace.

Luego de esto, el filme se divide en tres partes claramente definidas por intertítulos: *Los hechos*, *El comisario León Martínez* y *La investigación*. A

su vez, las escenas son presentadas con su respectiva ubicación temporal, indicando fecha y hora de cada acontecimiento. Así, con la figura de León Martínez como protagonista e investigador y las diversas indicaciones temporales, el filme se adapta al estilo del género de detectives, por una parte, y a la crónica policial, por el otro lado. Estilos que se mantendrán durante toda la película.

Desde esta perspectiva, resulta inevitable presentar a León Martínez como un investigador escrupuloso, detallista e intachable, policía por vocación, con un alto concepto de la honestidad y de la función social de su profesión. Por ello, su primera aparición es como docente en la escuela de formación policial, donde hace énfasis en que la aplicación justa de la ley es un derecho de los ciudadanos sin distinción de ideologías políticas, religiosas ni de clases sociales. La ley, insiste, es igual para ricos y para pobres.

Sin embargo, a lo largo de la investigación, León va tomando conciencia de que esto no es tan cierto. Paulatinamente, León se va dando cuenta de las presiones que una clase social puede ejercer sobre su muy preciada institución y del modo como ésta va cediendo ante los chantajes y la corrupción económica. Esto, a pesar de que León ya ha sido víctima de situaciones parecidas en otras oportunidades. Con anterioridad a la historia contada, al personaje le ha tocado investigar el caso de un sacerdote acusado de violar y asesinar a su hermana y el de un militar sospechoso de matar a su mujer con un artefacto explosivo. León afirma que en ambos casos las investigaciones aportaron pruebas suficientes para la acusación, pero las presiones ejercidas por el episcopado y por el poder político llevaron a los tribunales a desestimar los casos. De esta manera, además, el filme hace referencia a otros dos de los sucesos recreados en el libro de Fermín Mármol León.

Con todos estos datos, el filme se convierte en una clara denuncia de los males que aquejan a la sociedad venezolana. En particular, el problema de la corrupción y la precaria situación de un cuerpo policial, la llamada Policía Técnica Judicial, que en un momento fue de los más avanzados y eficientes del mundo.

Precisamente esa precariedad es uno de los elementos que llama la atención si se coteja con el libro. Ya para 1982, Venezuela está viviendo una

crisis económica que comienza a alejarla del espejismo de modernidad y vanguardia vivido durante el primer gobierno de Carlos Andrés Pérez y, entre sus efectos, está el avance galopante de la corrupción y los primeros indicios del receso tecnológico y social que aún hoy domina al país. Como síntoma de todo ello, la falta de escrúpulos de los altos políticos y empresarios se refleja en la crisis de valores de la juventud, que es representada, no sin cierto talante conservador, por la apariencia física de los personajes, cercana a la de los hippies y rockeros, con el inevitable consumo de drogas y la promiscuidad sexual.

Para mostrar todo esto, las dos primeras partes del filme se construyen a través de alternancias que muestran las actividades policiales, donde los miembros se muestran dispuestos a cumplir su deber aunque se quejan de las condiciones en que lo hacen, y la espera de la familia, donde múltiples planos de Rafael, el hermano mayor de la víctima, funcionan como indicios de su posible responsabilidad en el caso.

La tercera parte se centra en la investigación donde todas las pistas, sitios de entrega del rescate y personajes implicados apuntan hacia la clase alta caraqueña. Con lo cual, de nuevo la historia se construye en función de recrear esa crisis que ya no sólo afecta a los más humildes sino que empieza a incluir a las clases media y alta del país.

Así, y como ya se apuntó, *Cangrejo* se construye sobre la base de la investigación, utilizando la figura del comisario León Martínez como eje central, para adoptar las formas del filme de detectives sin abandonar el estilo de crónica policial que domina el espíritu del texto original. Elementos bastante comunes a una buena parte del cine venezolano de la época que adoptó, en ocasiones como búsqueda del éxito de taquilla, la página de sucesos de los diarios nacionales como fuente de inspiración.

En cuanto a las propuestas estilísticas, éstas se adaptan a algunos de los cánones propios de estas fórmulas narrativas. En primer lugar, habría que destacar la aparición constante de los intertítulos, utilizados inicialmente para dividir el filme en tres partes, para dar datos sobre la ubicación temporal de los acontecimientos y, durante los arrestos e interrogatorios, para dar información sobre el prontuario policial de los sospechosos. De esta manera, además, se

logra el efecto de verosimilitud que, en principio, parece estar velado por el anuncio inicial advirtiendo que se trata de una historia ficticia.

Por su parte, los registros de imagen y sonido se presentan bajo las convenciones del cine más canónico. Bien sea por carencias de la producción o por la necesidad de aprovechar el éxito que aún disfrutaba el libro para el momento del rodaje, la mayor parte de las escenas está filmada a través de largas tomas que siguen a los personajes en planos más o menos abiertos. De manera que los movimientos de cámara se justifican por los desplazamientos de los personajes. Un estilo que, en teoría, garantiza rapidez durante la filmación y ahorro de material virgen. Los pocos planos medios y primeros planos están reservados para el rostro de la madre de Gabriel, de manera que se destaquen sus emociones, y para León Martínez en los momentos en que va tomando conciencia de la situación por la que verdaderamente atraviesa su institución (Fig. 9).



Fig. 9: Primeros planos para el drama de la madre

Otro recurso que cumple con la convención es el uso dado a la voz en off. Bien sea cuando los secuestradores dan indicaciones vía telefónica acerca de cómo y dónde entregar el dinero o cuando León Martínez explica a sus agentes hacia qué lugar dirigirse y qué hacer, los diálogos suelen pasar del sonido on a off a través de elisiones. De esta manera, las escenas ocupan sólo el tiempo necesario para su desarrollo esencial, pues la descripción en off de los ambientes y las acciones ahorra tomas y diálogos.

De esta manera funcionan también los diálogos. Como en muchos filmes policiales, pero también como en las más tradicionales telenovelas latinoamericanas, en ocasiones los textos dichos por los personajes funcionan a manera de resumen. Es decir, al menos en tres oportunidades, la acción se detiene para dar paso a diálogos que sintetizan los acontecimientos. De esta

manera, se pretende refrescar la memoria del espectador frente a una trama de sucesos que, por momentos, se vuelve bastante complicada.

Por otro lado, y como consecuencia de la fuente literaria en la que se inspira, un libro escrito por un policía, el filme es bastante condescendiente con los miembros de esta institución. Esto ocurre porque entre sus fines está denunciar la precariedad de su infraestructura y las condiciones de trabajo. Con lo cual, los detectives y agentes se presentan como personajes abnegados, limitados en sus funciones por esa debilidad institucional o por las presiones de sus superiores.

De hecho, en el segundo encuentro entre León Martínez y la familia Valderrama, un tío del niño le ofrece dinero para que agilice la investigación. Ante esto, León Martínez no sólo se niega a recibir cualquier tipo de pago, sino que explica que él es un funcionario y que está cumpliendo con su deber. De esta manera, se pone muy en claro que el personaje es un policía a cabalidad y, como él representa la institución, es inevitable reconocer este atributo en todos sus miembros.

Pero así como existe cierto tono conservador e ingenuo en la representación de los jóvenes de la clase alta caraqueña, en el modo como son mostrados los policías también se reconoce esa ingenuidad y mucha condescendencia. En Venezuela, desde la época de las dictaduras militares, pasando por el establecimiento de la democracia en los años 60 y la lucha contra la guerrilla y finalmente, aún en los 80, con cantidad de operativos para prevenir la inseguridad, la violencia y los abusos policiales han sido un lugar común en la historia de esa institución.

Por todo esto, *Cangrejo* se percibe como una denuncia sobre los abusos de las clases que dominan el poder económico nacional, la situación depauperada de los cuerpos policiales y de su personal y la corrupción en las altas esferas judiciales y políticas, pero también como una defensa de la honorabilidad de esos policías que, ya para el momento del estreno del filme, carecía de muy poca credibilidad entre la opinión pública y los ciudadanos en general.

4.9.2.-Comentario

Salvo por algunos acontecimientos mostrados en el episodio *Los ángeles del ritmo* de *Cuentos para mayores*, *Cangrejo* es la primera película de Román Chalbaud que abandona a los personajes marginales y fuera de la ley para volver la mirada a la clase media y las clases poderosas de Venezuela¹⁴.

En este sentido, si bien es cierto que el filme aprovecha la popularidad del libro que lo inspira y la curiosidad del público sobre un caso policial que conmovió a toda la ciudadanía, tampoco es gratuita esta mirada a esas clases sociales. Efectivamente, para 1982 ya se sentían los efectos de una crisis económica que desembocaría en el famoso viernes negro de 1983, con la primera devaluación en décadas de la moneda nacional.

Por supuesto, los primeros en sentir los efectos de esta crisis fueron los miembros de la clase media y, con posterioridad, los de la clase alta, que de manera paulatina, fueron perdiendo beneficios y privilegios. Los sectores populares, por años rezagados de los sistemas de producción y del bienestar social, tardarían más tiempo en tomar conciencia de que esa crisis, con todo y la dolarización de la economía, también les afectaba a ellos.

Es entonces esa pérdida de privilegios lo que produce, a su vez, la aparición de la corrupción desbocada en las altas esferas de los poderes económico, político, militar y judicial, así como la consecuente pérdida de valores e intereses convencionales entre los jóvenes de la época. También por estas razones, aparece la pauperización del trabajo y un notable estancamiento tecnológico en un país que se consideraba a sí mismo como rico y moderno, pese a tener altos índices de subdesarrollo.

Todo esto es lo que intenta reconstruir *Cangrejo* a través de esos jóvenes sin planes a futuro, entregados a los placeres y a emociones fuertes como la bisexualidad o el secuestro. Nótese que, en este caso, no es gratuito que se coloquen uno al lado del otro, la elección de un modo de sexualidad con la delincuencia. Pues el filme, en muchas de sus propuestas conceptuales, luce conservador e ingenuo. El mismo comentario, además, aplica para la

¹⁴ En este trabajo no se considera el filme *Bodas de papel* (Román Chalbaud, 1979) por tratarse de un filme de encargo donde los actores utilizados y los temas tratados resultan muy distantes del resto de sus películas. De hecho, ni los críticos que han estudiado la obra del realizador, ni el mismo Chalbaud, suelen hacer referencia a este título como parte de su filmografía o como una obra representativa de su trabajo como cineasta.

representación de la precariedad de los trabajos y el retroceso tecnológico realizada a través de las quejas de los efectivos policiales y la ausencia de equipos de última generación para llevar a cabo la investigación liderada por León Martínez.

Así, como ocurre en *La quema de Judas*, Chalbaud vuelve a utilizar la imagen del investigador policial para demostrar que “también hay policías buenos”, descontextualizando su desempeño con respecto al funcionamiento de las instituciones o en cuanto a las relaciones establecidas entre esos cuerpos policiales y la ciudadanía. Pese a todo esto, con todo y su elemental uso de la puesta en escena o del registro cinematográfico, *Cangrejo* puede verse como un claro anuncio, no como una premonición, del retroceso económico que emprendió Venezuela a partir de los años 80 y que aún padecen casi todos los estratos de esta sociedad.

4.10.-*La Gata Borracha* (1983)

Si con *Cangrejo* la filmografía de Chalbaud se alejaba de sus propuestas narrativas y conceptuales al seleccionar el género policial e inspirarse en la crónica roja para contar una historia sobre las clases económicamente poderosas de Venezuela, *La Gata Borracha* participa de este distanciamiento a la vez que juega, de manera casi forzada, con otros elementos que ya han sido vistos en algunas de sus películas.

En este caso, vuelve a recurrir a la investigación policial para contar la historia de un crimen pasional que, por sus características, difícilmente se puede reconocer como un acontecimiento real en particular. Se trata del asesinato de una prostituta a manos de uno de sus clientes, locamente enamorado de ella y de quien el personaje, Rosario, ha estado sacando provecho económico.

Así, el tema de los crímenes pasionales aparece por primera vez en la filmografía del cineasta, aún cuando el asunto de la crónica roja y la investigación policial estén presentes en su filme anterior. Por otra parte, puede decirse que la clase media propiamente dicha debuta en la carrera de Chalbaud

con *La Gata Borracha*. Esta vez representada por Víctor, el apasionado cliente de Rosario.

Pero también hay elementos comunes a algunos de sus filmes. En primer lugar, gran parte de la acción se desarrolla en *La Gata Borracha*, un cabaret aparentemente de lujo regentado por La Gata, una mujer madura, con temple, que recibe la visita de influyentes hombres de negocios y políticos. Esta locación, además, permite el uso de la música popular dentro de la historia así como presentar, casi a manera de retrato, a los visitantes del cabaret que en ocasiones rayan, como en otras películas, en lo esperpéntico. Por último, la presencia de Rosario evoca a la mujer fatal de Mérimée y así, con sus diferencias y semejanzas, *La Gata Borracha*, reúne elementos comunes a *El Pez que Fuma* y *Carmen la que contaba 16 años*. Sin embargo, con toda seguridad es una de las obras menos representativas de la carrera del cineasta.

4.10.1.-De la ambigüedad moral al moralismo

En una mañana de carnaval, aparece en un barrio de la ciudad de La Guaira el cadáver de una joven prostituta. La policía inicia las averiguaciones y, a través de los testimonios de diversos personajes, se cuenta la historia de Víctor. Víctor es un esposo y padre de familia más o menos ejemplar, subgerente de un banco. Un día conoce a Rosario, una joven prostituta llegada a La Guaira desde Maracaibo que trabaja en el cabaret *La Gata Borracha*. Víctor se enamora de ella y la complace en todo, mientras Rosario se aprovecha de esta situación. Así, Víctor abandona a su familia y se va llenando de deudas. Por ello, decide robar la bóveda del banco e irse con Rosario a Barbados. Ésta se niega a acompañarlo y a ser su cómplice. Desesperado, Víctor la estrangula.

La sencillez con que se acaba de narrar la historia de *La Gata Borracha* es adrede, pues así de simple es el filme. En principio, a causa de la debilidad que gobierna la construcción de los personajes, más cercana al drama telenovelesco que a la crónica roja o a los policiales. En primer lugar está Víctor, hombre de familia, trabajador notable, que de vez en cuando se permite alguna salida con los amigos aunque, al parecer, se limita a tomar algunas

copas y a jugar dominó. Y decimos “al parecer” porque cualquier antecedente sobre su conducta matrimonial es tan vago que sólo asumiendo que el personaje ha llevado una vida más o menos ejemplar, puede resultar dramático el proceso de degradación que va sufrir a lo largo de la historia. Luego de esta presentación, a Víctor se le verá en dos o tres escenas en la cama con Rosario, disimulando su infidelidad ante la esposa y robando en el banco sin mayores obstáculos, pues su cargo le permite tener acceso a las bóvedas libremente.

Por su parte, Rosario es muy joven y ha llegado a La Guaira desde Maracaibo, tal vez buscando la prosperidad capitalina pero también huyendo de un novio marabino, “de familia decente”, que llegó a maltratar a Rosario tratando de apartarla de la prostitución y la amenazó de muerte. Esta circunstancia, entonces, parece indicar que Rosario tiene el don de desatar esas bajas pasiones en los hombres a través de su oficio, así que su destino es fatal. Rosario, además, no manifiesta ningún conflicto frente a lo que está sucediendo. Debe asumirse, entonces, que nunca se ha enamorado y que usa sus encantos para sacar provecho de las relaciones con los hombres, aunque en realidad apenas se la ve un par de veces comiendo en algún restaurante sin muchos lujos en compañía de Víctor. Esto, a pesar de que en varias ocasiones se menciona que Víctor vive endeudado a causa de ella.

De resto, sólo otros dos personajes pueden considerarse como tales. La Gata y Rosa Elena, la esposa de Víctor. La Gata es un personaje igualmente desdibujado a pesar de que claramente evoca a La Garza de *El Pez que Fuma*. En particular por su edad madura y su aspecto: vestidos coloridos y muy elaborados, un maquillaje algo exagerado y constante uso de diferentes pelucas. Pero si el personaje de La Garza era protagonista de la historia, moviendo los hilos del poder en su prostíbulo y decidiendo sobre sus amantes de turno, La Gata es una mera aparición. Gerencia el cabaret, asiste a las fiestas, le da la bienvenida a Rosario con sus respectivas acotaciones sobre el trabajo a cumplir y utiliza el local para negocios ilícitos como tráfico de drogas y contrabando. Aunque estas actividades sólo son mostradas para representar la impunidad de negocios como estos frente al ejemplar castigo que recibirá Víctor, víctima de la pasión.

Un par de detalles del personaje llaman la atención. La Gata tiene un hijo que sufre algún tipo de discapacidad, parecida a la parálisis cerebral, al

que cuida con tanto amor que, en su primera aparición, parece ser un amante y no un hijo. Sin embargo, esta sospechosa perversión desaparece de inmediato para dejar en claro que es pura dedicación maternal. Por otra parte, aunque habla perfecto castellano, La Gata es rusa. Esto se sabe porque es el idioma que utiliza para comunicarse con el hijo. Pero ninguno de estos rasgos enriquecen en modo alguno o aportan información pertinente sobre el personaje.

Rosa Elena es un ama de casa dedicada a su esposo y a su hija, Elenita. Aunque proviene de una familia adinerada, pues es hija de un empresario que, según comenta Víctor, ha hecho su fortuna a través del contrabando, y de una madre que puntualmente le regala una suntuosa fiesta de cumpleaños a Elenita, Rosa Elena pertenece a la clase media a causa del oficio de su marido: empleado bancario. Así conserva el tono y los modales afectados de la clase alta, pero con gusto y no sin cursilería acepta su condición esposa y madre de clase media.

Ahora bien, si hay un detalle curioso en *La Gata Borracha* es el uso de los flashbacks que, aun cuando aparecen en otros filmes como *La quema de Judas*, aquí se utilizan de manera llamativa, pues unos se van insertando dentro de otros creando hasta tres niveles narrativos diferentes. Así, por ejemplo, la declaración de La Gata da inicio al salto temporal que cuenta la llegada de Rosario a La Guaira y, dentro de esta narración, se pasa a mostrar los recuerdos de Rosario cuando vivía en Maracaibo. Sin embargo, este entramado no hace más compleja ni complicada la historia. Simplemente se utiliza para justificar el viaje de Rosario y determinar, con esto, su fatal condición.

En este sentido, la justificación se hace innecesaria en el filme. Por una parte, el público conoce bien las razones por las que la gente del interior del país emigra a Caracas, así sea una prostituta de una ciudad como Maracaibo y, si quería hacerse explícita esta condición, un simple diálogo podría sintetizar una situación que ocupa unos cuantos minutos del tiempo del relato.

En cuanto a mostrar la cíclica perdición de los hombres a causa de Rosario, esta tampoco resulta pertinente a nivel de narración. Pues la historia no se plantea como el retrato de una mujer descaradamente manipuladora ni como una exploración sobre el destino trágico. De ahí que, convertir a Rosario en la responsable de la perdición de los hombres decentes adquiera su mayor peso en el plano de las propuestas conceptuales. Es la condición de prostituta

joven y bella, la que hace que Rosario destruya familias y acabe con la cordura de los hombres. De alguna manera, el mal está en esas mujeres y por ello sufren tan crueles consecuencias.

Otro elemento que llama la atención dentro de este entramado narrativo, relacionado también con la estructura del policial, está en el hecho de utilizar los múltiples puntos de vista para construir la historia e ir conociendo los personajes. Por supuesto, los hitos de esta estructura son *Ciudadano Kane* y *Rashomon*. En ambos casos, se respeta con rigurosidad el punto de vista de los diversos testigos, de manera que sólo pueden narrar aquellos acontecimientos en los que estuvieron presentes, restringiéndose la información a esos sucesos que después, como en un puzle, el espectador debe armar.

Básicamente, este efecto se logra a través del uso de la focalización interna. Es decir, el narrador informa sólo lo que sabe el personaje focal y, en el caso del policial, narrador y personaje suelen ser uno solo, por lo que esa restricción es aún más notable. Esto funciona prácticamente para todos los casos del cine negro clásico. Sin embargo, Chalbaud no considera esta opción y así, en su testimonio, *La Gata* tiene acceso a los pensamientos de Rosario, como si de un narrador omnisciente se tratara.

Pero esta elección no parece ser una ruptura deliberada con el género. En el filme, no puede observarse siquiera una conciencia “autoral” de que esto suele funcionar así. En todo caso, da la impresión de que el filme se construye a partir de flashbacks y de que se inicia con el descubrimiento del cadáver de Rosario sólo para crear un mínimo de misterio dentro de una historia que carece de personajes atractivos y de conflictos en el estricto sentido del término.

Este tipo de debilidad narrativa también se presenta en la elección de las escenas que se desarrollan en el cabaret. Si el prostíbulo de *El Pez que Fuma* intentaba funcionar como una metáfora de los movimientos políticos del país, el local de *La Gata Borracha* apenas sirve para que el cineasta se regodee en la ilustración de la decadencia propia de esos lugares. De manera que, con cierta gratuidad, la cámara se detiene en rostros y actitudes de figurantes que pretenden estar entre lo esperpéntico y lo grotesco o representaciones muy banalizadas de lo popular. Se trata entonces de unas descripciones ambientales que ni siquiera funcionan, como se acotó en el capítulo 2, para identificar o

mimetizar al personaje con su entorno, de manera que éste sea un símil o el causante de su proceso de degradación. De cualquier manera, usándose o no este recurso, la historia sigue mostrando sus rasgos moralistas y conservadores a causa de la premisa de la cual parte: las prostitutas y el ambiente prostibulario asociado a la tragedia del hombre decente.

Con respecto a las propuestas estilísticas, éstas se encuentran bastante cerca de las que se presentan en *Cangrejo* y que parecen ser consecuencia de la prisa en el proceso de producción. Es decir, hay un abundante uso de los planos secuencia que no se perciben como una propuesta estética propiamente dicha, ni se corresponden con intención narrativa alguna como pudiera ser, por ejemplo, la correspondencia entre el tiempo que duran las acciones en la historia y la duración del filme, donde el tiempo fílmico sería igual al tiempo de la historia.

El uso de la voz en off, por otra parte, cumple un papel muy parecido al de *Cangrejo*. Cada testigo comienza su declaración frente al policía, en el primer nivel narrativo de la historia, y de inmediato su voz en off funciona para ubicar al espectador en el espacio o el momento de las acciones a mostrarse o para describir algún personaje. Habría que acotar, además, la pobreza de los muy manidos diálogos. Cuando no excesivamente explicativos u obvios, falsamente apasionados.

Otro elemento que a la vez acerca y separa a *La Gata Borracha* de *El Pez que Fuma* es la aparición de la música popular. Tratándose de un bar, cabaret o prostíbulo ubicados en la misma zona portuaria, los ritmos caribeños dominan el ambiente. En *El Pez que Fuma*, éstos suenan constantemente desde la pista de baile, su aparición no interrumpe la acción y hasta en los casos de la música incidental, la letra de las canciones funciona como comentario sobre las situaciones presentadas o sobre el carácter de los personajes.

Aquí, los temas musicales son interpretados en escena por cantantes venezolanos o extranjeros de reconocida popularidad para el momento de la producción del filme. De manera que la acción se detiene para mostrar el número musical y el filme se convierte en un “desfile de estrellas” con un formato y una estética que recuerdan los programas musicales de la televisión de la época. Así, no es arriesgado afirmar que el uso de estas figuras populares funciona, fundamentalmente, con un atractivo extra para obtener la atención

del público. Por otra parte, si bien se pretende que estas canciones funcionen del modo como lo hacían en *El Pez que Fuma*, la dependencia del *top ten* del momento dificulta en mucho el establecimiento de esas relaciones entre la música utilizada y la historia.

Finalmente, la película hace un par de intentos de denuncia y reflexión social. En este caso, la presencia del investigador es tan circunstancial, apenas necesaria para la aparición de los testimonios, que no puede decirse que la institución policial tenga su representación en el filme. Como mucho, una muerte accidental en el cabaret lleva a La Gata a comentar que hablará con un comisario para que resuelva el problema con discreción. El resto de los planteamientos también se hacen a través de comentarios. Víctor le recuerda a la madre de Rosa Elena que la casa de lujo por ella habitada la compró su marido con dinero proveniente del contrabando. En la misma escena, le reclama el rechazo que él ha sufrido por parte de la familia debido a su color de piel. Y sólo al final se utiliza la imagen para ir más allá de los sentidos denotados que permiten construir la historia del filme. Desde la patrulla de policía que lleva a Víctor a prisión, se divisan los camiones con mercancía de contrabando dirigiéndose al cabaret de La Gata. De esta manera, se yuxtaponen la impunidad del poder y el crimen individual del desprotegido protagonista que actúa bajo los efectos de la pasión.

4.10.2.-Comentario

Con su simpleza narrativa y estilística, *La Gata Borracha* es quizá la obra más prescindible en la carrera de Chalbaud. Una historia que carece de conflictos propiamente dichos a causa de unos personajes planos, donde el supuesto conflicto moral del personaje debería estar representado por la actuación, ya que éste nunca se hace explícito. Pero ni siquiera esto se logra.

Por otra parte, la inevitable referencia a *El Pez que Fuma* no aporta mucho, sino que desmejora el filme. El personaje de La Gata, por ejemplo, poco aporta a la historia y el ambiente del cabaret sólo funciona como excusa

para la aparición de figuras populares de la balada romántica o el tango clásico, más o menos de moda para el momento de la producción.

En cuanto a las propuestas conceptuales resultan, cuando menos, ambiguas. La protagonista, por ser prostituta y joven, al despertar los más bajos instintos en los hombres, destruir familias y romper los sagrados lazos entre madre e hijo, parece estar destinada a morir a manos de alguno de sus amantes. Por el contrario, Víctor parece ser exculpado de su crimen cuando éste es comparado con los delitos y la impunidad de los poderosos. Sin duda, un peligroso discurso. Bien sea por ambiguo o por responder a un moralismo decimonónico que tal vez pueda leerse entre líneas en *Carmen la que contaba 16 años* y que se vuelve concreto en la representación de los jóvenes en *Cangrejo*, entregados al consumo de drogas y al libertinaje sexual.

Luego de *El Pez que Fuma* y, con algunos matices, *Carmen la que contaba 16 años*, da la impresión de que Chalbaud entra en una nueva etapa. Aparecen nuevos temas, personajes y clases sociales en sus películas. Primero la preocupación por el drama individual de la juventud marginal en *El rebaño de los ángeles*; consecuente con una preocupación común en sus filmes, se muestran los procesos sociales que vive Venezuela en *Cangrejo*, esta vez intentando reflejarlos a través de las relaciones entre la institución policial y el poder económico en Venezuela y finalmente con este filme que, por fallido, es difícil de ubicar en toda esa filmografía. Sin mucho éxito, continuará esta búsqueda con *Cangrejo II* y *Ratón en ferretería*.

4.11.-Cangrejo II (1984)

Como su predecesora, *Cangrejo II* parte de uno de los relatos incluidos en el libro *Cuatro crímenes, cuatro poderes*. Como aquella, la medianía literaria se convierte en una limitante para la versión cinematográfica. También como el anterior *Cangrejo*, éste parte de un suceso conocido por la sociedad venezolana.

La hermana de un sacerdote aparece asesinada y con rastros de violación en la casa que comparte con el cura y su madre. No hay puertas ni

ventanas forzadas y nadie escuchó ni vio nada. Un caso sumamente atractivo para ser solucionado por uno de los clásicos detectives privados de la novela negra.

Solo que en este caso el autor del libro y el protagonista de la película son miembros de un cuerpo policial del Estado, por lo que las pesquisas, que llevan directamente hacia el cura como asesino, no se ven obstaculizadas por bellas vampiresas ni por delincuentes de poca monta, sino por uno de los poderes de la sociedad venezolana: la iglesia católica.

4.11.1.-La debilidad por la Iglesia

Al contrario de lo que puede sospecharse al leer la breve sinopsis arriba expuesta, *Cangrejo II* no llega a ser una verdadera indagación sobre los vicios y la corrupción presentes en una sociedad como la venezolana. Mucho menos una denuncia sobre el poder y los manejos utilizados por la iglesia católica en para mantener limpia su imagen.

La integridad de los personajes buenos frente a las manipulaciones y simulaciones de los malvados hacen del filme más una lucha entre esos dos polos que una reflexión crítica sobre algunos aparatos ideológicos. He ahí la gran diferencia entre estas películas y los retratos sociales y políticos del cine negro norteamericano.

Más acentuado aún que en *Cangrejo*, el primer obstáculo a vencer es precisamente la condición de policía del protagonista: un comisario del Cuerpo Técnico de Policial Judicial (CTPJ) venezolano. Así, la imagen del policía se identifica con la institución y la imagen de éste no puede resultar más aséptica. El comisario León vuelve a ser un policía por vocación, con un alto sentido de la honestidad y la justicia, miembro de la clase media, con una esposa comprensiva y un hijo al que pocas veces tiene tiempo para dedicarle.

Con semejante carácter, resulta obvio que este personaje no cede ante las presiones. Las llamadas del director del CTPJ, del ministro de Justicia o del obispo, no hacen mella en sus intenciones de llegar hasta el final del caso. Por el contrario, parece salir fortalecido de esos obstáculos pese a su fracaso

final. En realidad, el comisario León parece responder a las características que se asigna el policía real que escribe el libro sin agregarle mayores matices.

Por otro lado, León está acompañado por un grupo de incondicionales colaboradores tan eficientes que recordaría a los investigadores de la serie televisiva *CSI*, si no fuera por los años de diferencia y el uso de la tecnología actual. Entre los colaboradores destaca su asistente inmediato, sobre todo porque siempre está a su lado como una sombra, porque con sus diálogos y preguntas se convierte en el ayudante que permite a León expresar sus sospechas y descubrimientos y porque es la víctima del poder que morirá en circunstancias misteriosas.

El otro personaje principal es el padre Biaggi, que de víctima pasa a ser victimario. Prácticamente desde el inicio del filme los acontecimientos apuntan hacia él como asesino, pero su condición de sacerdote y la falta de pruebas no permiten incriminarlo. Así, el cura deja de ser la parte acusadora que exige justicia para convertirse en un cínico que niega cualquier relación con el crimen aún cuando la historia permite entrever sus relaciones incestuosas con la hermana, deja en claro que la maltrataba y no da lugar a ninguna duda sobre la autoría del crimen.

Como León, Biaggi tiene su ayudante para poder expresar sus ideas, asegurar su inocencia y mostrar su cinismo. Se trata del Obispo. Un personaje que, como su condición lo indica, representa la institución eclesiástica y, aún cuando no se le ve acometer acción alguna que lo muestre en medio de las manipulaciones para exculpar al cura, maneja la situación de manera tal que sus pocas apariciones lo hacen ver, ante todo, como un hipócrita.

En este sentido, son representativas sus declaraciones al conocer la realidad –“un sacerdote no es la iglesia”- y su enfrentamiento con Rojitas, el sacerdote amigo de León, personaje popular y tan íntegro como el policía, cuando éste le recuerda a la autoridad eclesiástica que sólo la verdad los hará libres.

De resto, los personajes hacen apariciones muy esporádicas como testigos del suceso –los vecinos, la madre del cura, el novio de la víctima- o son utilizados como representaciones o comentarios de una situación. Es el caso del hombre del pueblo que hace promesas por su hijo enfermo o del fabricante de máscaras para las procesiones de Corpus Christi que sirven,

fundamentalmente, como ilustraciones de la fe que se mantiene incólume frente a las manipulaciones del poder eclesiástico.

En realidad, los dos personajes principales son León, con su integridad a prueba de dudas y cuyo único obstáculo a superar son las presiones de sus superiores para evitar escándalos, y el padre Biaggi, cuya frialdad no deja lugar a conflicto alguno. El resto son simples ayudantes. Personajes que banalizan el poder, como el Obispo, o que muestran la otra cara de la moneda, como Rojitas, que además respalda cualquier apreciación que sobre el carácter de León pueda hacer el espectador.

En cuanto a las acciones acometidas por los personajes, éstas no suelen ser presentadas por la narración. Es decir, la historia se sustenta mucho más en el diálogo y en la exposición verbal de los hallazgos policiales que en las pesquisas propiamente dichas. Así, los descubrimientos son narrados por los propios personajes cuando no se limitan a leer ante cámara informes policiales, forenses o judiciales.

Así, es casi exclusivamente a partir de los diálogos que se brinda información sobre las investigaciones. De ahí que, sólo en contadas ocasiones, cierta situación intente recrear el medio en el que se mueven los personajes. El bar en la playa donde se reúnen León y Rojitas a conversar y beber cerveza; las constantes referencias al estado del coche propiedad de León, lo que da una idea de su verdadero estatus en la sociedad y de los pobres sueldos percibidos por los policías en Venezuela; las reiteradas comidas callejeras como perros calientes y bocadillos; o la escena final, ambientada durante la celebración del Corpus Christi con la presencia de los Diablos Danzantes de Naiguatá¹⁵.

Como el libro del cual proviene la historia, *Cangrejo II* es narrado por una voz extradiegética y heterodiegética que presenta un primer nivel narrativo donde los acontecimientos de la investigación se desarrollan en orden cronológico, salvo en aquellos momentos donde algún personaje testigo ofrece su versión de los acontecimientos. Con este recurso, esos personajes pasan a ser narradores de segundo nivel, con voz en *off* incluida, lo que permite una serie de *flashbacks* que muestran acontecimientos relacionados con el crimen y

¹⁵ Los Diablos Danzantes son una tradición venezolana. En Corpus Christi los hombres que han realizado alguna promesa al Santísimo se acercan a la iglesia del pueblo de Naiguatá, en la costa venezolana, vestidos

lleva a una frecuencia casi repetitiva, al mostrar el mismo hecho desde diversas perspectivas en las que sólo varían pequeños detalles.

Por último, la presencia de los Diablos Danzantes, esa manifestación popular que podría sumarse al universo iconográfico de Chalbaud, resulta bastante forzada. No puede compararse con la revancha final del doctor Herrera de *La quema de Judas*, pues la presencia de la comparsa es meramente casual y, como mucho, remite a la lucha entre el bien y el mal que termina representando el filme en su totalidad.

Ni siquiera los planos de los cangrejos como apertura y cierre del filme consiguen mayor significación. Si bien remiten a una cierta circularidad relacionada con la impotencia de León ante las circunstancias, la integridad y fortaleza de espíritu mostrada por el personaje, no hacen más compleja ni agregan mayor cosa a la percepción final del espectador.

4.11.2.-Comentario

Tratar el tema del poder y la corrupción de la iglesia en un país como Venezuela, de mayoría católica practicante no debe ser tarea sencilla. Tal vez desde la literatura, este tipo de denuncias pueda llegar a ser más audaz pues, en principio, se presupone que los libros llegan a un público mucho menor que el cine. Al menos, así ocurría en Venezuela para la época en que se publica *Cuatro crímenes, cuatro poderes*, aunque en su momento éste haya resultado el libro más vendido en la historia editorial del país.

Tal vez por ello, no tanto por autocensura como por las raíces cristianas que dominan el imaginario colectivo, *Cangrejo II* no termina de entrar en honduras. De hecho, es mucho menos contundente que su antecesora en relación con la ilustración del estado de los cuerpos policiales y algo concesiva con la imagen de la Iglesia, que si bien está representada por un obispo acomodaticio, también cuenta con la actuación de sacerdotes que se preocupan por el pueblo y por los valores que la religión más pura promueve.

Por su parte, Biaggi es presentado como un caso bastante excepcional en el entorno presentado. De manera que cualquier tipo de perversión, se convierte en una manifestación individual en una institución que, si bien resguarda sus intereses y trata de mantener su poder en la sociedad, también cuenta con hombres íntegros y honestos como honesto e íntegro es León para su propia institución.

4.12.-Ratón en ferretería (1985)

Tal como ocurre con *Chévere o la Victoria de Wellington*, no fue posible dar con una copia de *Ratón en ferretería*, bien sea en vídeo o en 35 mm. Por lo se ha optado por presentar la transcripción literal de la crítica de Alfredo Roffé (1985), publicada para el momento del estreno del filme.

“I.-Resulta casi inevitable, después de las declaraciones públicas de Román Chalbaud, rechazar la presunción de que los críticos de cine no son gente, que no sienten, ni ríen ni gritan. Tal vez Chalbaud piensa que las críticas se hacen en la famosa computadora del Instituto Gulbenkian de Lisboa, pero la verdad es que no es así, el servicio es demasiado caro, y la máxima tecnología que aplican los críticos no pasa de la máquina de escribir y en casos excepcionales de un teclado de transcripción. Pero la cuestión de fondo parece ir un poco más allá.

Hay cineastas como René Cardona, con más de ochenta películas a cuestas, o Luchino Visconti, con menos de veinte, que nunca han declarado sobre el tipo de público al que dirigían sus obras. Se podría inferir que nunca han sentido la necesidad de hacerlo, ya que las películas que realizaron, las realizaron expresándose libremente, sin condicionamientos temáticos y expresivos en función de objetivos ajenos a la actividad creadora, como podría ser una proyectada magnitud o cualidad de consumo (o de la audiencia). Para René Cardona era biológicamente obligatorio trabajar con restricciones, como para Luchino Visconti era ideológicamente necesario trabajar sin ellas. El problema y las declaraciones públicas habrían surgido si René Cardona o Luchino Visconti hubieran tenido que optar por expresarse libremente y

expresarse bajo condiciones y se habría complicado mucho más si esa limitación fuera impuesta por voluntad propia y no por mecanismos de producción externos, como pudo ser el caso de los llamados géneros populares norteamericanos.

Las declaraciones de Román Chalbaud sobre **Ratón en Ferretería**: “...yo estoy invirtiendo... dos millones de bolívares que debo recuperar tratando de hacer un cine popular, que la gente del Cine Pro Patria¹⁶ se ría y griten, pero que son gente que sienten... mis películas están dirigidas para el público de la calle... Las cosas sensatas me las dicen la gente en la calle, un taxista, el perrocalentero, el estudiante. Yo nunca he sido un intelectual. Tú te imaginas la cantidad de cosas que yo he hecho y siempre se me ha criticado con respeto. Pero últimamente, se ha desatado una especie de moda de atacarme por todo lo que hago. Pero yo me digo: ah, si los críticos dicen que mi obra es mala, va a gustar al público. Entonces, yo triunfo y ellos salen derrotados” (Sic) (El Nacional, 2.5.85), revelan claramente el conflicto interior y la necesidad de justificar una escogencia, que por lo demás es una cuestión de plena actualidad para muchos cineastas venezolanos. La obra teatral de Chalbaud no está escrita pensando en determinado público, es evidente que está escrita libremente y como resultado de sus condiciones personales y de su base cultural, es una obra con una audiencia reducida a un micromedio cultural y ubicable sin dudas en el nivel que el dialecto comunicacional denomina ‘alta cultura’, y ha recibido distintas valoraciones, positivas las más, pero que por lo menos, como el mismo Chalbaud lo dice, ha sido tratada siempre con respeto. De la misma manera es evidente que los últimos filmes de Chalbaud están elaborados con una voluntaria limitación temática y expresiva. En lo que va de siglo algunos pocos genios han logrado realizar libremente obras de altísimo valor y que a la vez han tenido una audiencia masiva. Pero este no es el caso de Chalbaud y el haber optado por la autolimitación en aras de una difusión masiva (que no tiene nada que ver con lo popular) ha sido acompañado por una sustancial decadencia cualitativa. La acogida de las muy diversas y opuestas tendencias críticas que hay en el país coincide unánimemente en este hecho y eso es por lo menos sintomático mientras llega la inevitable decantación de la

¹⁶ Pro Patria es una zona popular caraqueña y su cine, era un cine de barrio.

historia. Chalbaud no es tan ingenuo como para pretender que ninguna posición crítica tome como parámetro de valor la taquilla (ni positiva ni negativa), como pueden hacerlo los más corruptos gacetilleros, y su reacción ante la crítica sólo puede considerarse como una reflexión sobre sí mismo ya que la otra hipótesis –una maniobra promocional para bloquear cualquier efecto de las críticas negativas sobre la taquilla- no se compagina para nada con su personalidad.

Un último apunte. Tratar de descalificar la crítica, esta crítica, con las etiquetas de la connotación extranjerizante o formalista tipo “Cahiers du Cinema” o **El año pasado en Marienbad**, resulta a estas alturas de la época no sólo falso, sino además paleolítico. Hay otra etiquetas, como **Memorias del Subdesarrollo**, **San Bernardo**, **La Batalla de Chile**, entre otras, que también podrían usarse con el mismo fin y que tendrían la ventaja doble de estar más actualizadas y deslindar claramente posiciones ideológicas, incluyendo en éstas, por si acaso, las posiciones ‘estéticas’.

II.-La reacción global que produce el film de Chalbaud es la de un inmenso fastidio acompañado de un cierto defraudamiento de expectativas. Aún cuando uno no esté de acuerdo con esa poética del bolero que parecía caracterizar las últimas obras de Chalbaud (exceptuando el paréntesis policial), había en ellas una visión de la realidad, con una aproximación reductiva que tendía a cortar los nexos de personajes y situaciones con su contexto social (político, económico, ideológico) pero en las que persistían por lo menos sus vivencias, por muy limitado que fuera su ámbito. Pero en **Ratón en ferretería** se produce el despegue total. El mundo de Adonay Flores precisamente se caracteriza por la desaparición del contexto social, y el mundo que presenta el film asume la visión de Adonay Flores; el personaje ha salido de la realidad, inclusive de su propia realidad, y vive en un mundo extrañado y reificado, sin residuos, que además es el que propone directamente el film y consecuentemente su autor. En la obra de teatro (1977, cuando ya Chalbaud podía escribir directamente para el cine, cosa que no hizo en este caso) se utilizaba la perspectiva del personaje para contar la historia, a través de un relato metadieético. Esta manera de armar la obra implicaba un cierto distanciamiento del autor, una no necesaria correspondencia entre la visión del personaje y la visión del autor. En la película, en cambio, es Chalbaud el que

relata, Chalbaud el que asume la visión de Adonay y la hace suya, eliminando todo distanciamiento, toda posibilidad de reflexión. Como resultado el film propone como mundo real lo que no es sino una fantasmagoría, real para Adonay, pero sólo para Adonay: la pura metafísica del bolero.

El film, por otra parte, asume una reducción extrema del uso del lenguaje. Las reglas del acondicionamiento del mensaje, cuyo ejemplo más conocido es el 'rewriting', aquí son aplicadas implacablemente: reducción del vocabulario, simplificación de la sintaxis, redundancia máxima. La fachada del edificio donde vive Adonay es mostrada un número infinito de veces, para que el espectador no pueda equivocarse en la ubicación de la escena que sigue. La escena de Adonay enyesado y visitado sucesivamente por la madre de Belén Elena y por su hermana es un plano general completo sin ninguna modelación espacial, casi sin movimiento de los personajes y que dura más de cuarenta y cinco segundos, con la misma elaboración de cualquiera de las películas del Siglo XIX. Esta reducción implica por supuesto la eliminación de cualquier complejidad expositiva, como pudiera ser la de la utilización de diferentes niveles narrativos antes mencionada, con tan lamentable resultado. La técnica de acondicionamiento es utilizada con plena conciencia por los medios masivos para lograr lo que desde ellos se supone que sea el nivel de intelección de la masa y facilitar así la difusión de los mensajes. Pero **Ratón en ferretería** fijó un nivel de intelección de la masa tan por el suelo que sólo es comparable con el que utilizan las cuñas publicitarias para el estrato K. Dentro de esta indigencia expresiva se salva Rafael Briceño, quien inteligentemente es capaz de sobreactuar un personaje marioneta creando la única nota agradablemente discordante en la bruma.

Cuando la limitación en la creación no es de origen biológico y responde a una decisión de autolimitación para producir una obra que teóricamente sea accesible y responda a las supuestas expectativas de una audiencia masiva, hay dos actitudes distintas. Una es la del cinismo radical, otra la de hacer vivir a la gente, a la mayor cantidad de gente, una experiencia vicaria que de alguna manera la enriquezca. El problema está en caracterizar qué es lo que se considera un enriquecimiento. En este caso particular, que pienso que es el de Chalbaud, el enriquecimiento radicaría en una valoración de lo genuinamente popular, como contraposición contra cualquier forma de

transculturización clasista o colonialista. Estamos usando aquí ‘popular’ en el sentido de lo propio del pueblo y no como lo producido por el pueblo ni como lo consumido masivamente. Pero ¿hasta qué punto la poética del bolero es una poética realmente popular?

Lo que hemos venido llamando poética del bolero es una poética de segundo grado y como tal está casi totalmente descrita en el breve prólogo de Salvador Garmendia al poemario de Juan Gustavo Cobo-Borda ‘Ofrenda en el altar del bolero’ (Monte Ávila, Caracas, 1981): ‘Si Juan Gustavo se acoge al bolero, es a sabiendas de que en ese altar se han consumado todos los sacrificios cotidianos, casi siempre incruentos o simulados, pero sacrificios al fin, ejecutados con toda la gazmoñería de un ritual revisado por la censura de espectáculos y todo el cartonaje repintado de una escenografía de revista. Así, la pasión extraída del bolero es una sustancia adulterada, que como en las letras de Agustín Lara promete a simple vista el impacto de ingredientes audaces y embriagadores, pero que una vez consumida sólo deja el sabor del agua destilada con granos de azúcar. Sin embargo, este bolero frágil coge cuerpo cuando se impregna de humores de barriada y perfumes corrientes, sueños ilusos y comportamientos de fotonovela y comienza a ser toda una manera vergonzante de comunicarnos y hacernos sentir unos a otros’. A esta definición le faltan los tres últimos versos del poema que da nombre al libro de Cobo-Borda: ‘y mientras tararea: déjame quemar mi alma, en el alcohol de tu recuerdo, escuchará una voz que dice: la realidad es superflua’. Esta reducción de la ‘superflua’ realidad al dolor de la infelicidad por el amor no correspondido, por muchos humores y perfumes que la empapan, no deja de ser una operación estrechamente ideológica. Del mundo de la conflictividad social se recoge sólo el aspecto (existencialoide) de la pasiva contrariedad pasional, mutilado de los demás elementos existenciales y con la pretensión de erigirlo en totalidad apelando a la persuasión emocional, que una manera ‘mágica’ (Sartre) corta los nexos racionales con el mundo.

La aproximación de Chalbaud, intentando conciliar la difusión masiva con lo popular como tema, se demuestra fundamentalmente equivocada, tanto al tomar por popular lo que es la visión de lo popular de una ideología conservadora, manipuladora y además ya en desuso, como al proceder a una drástica autoeliminación expresiva. El proyecto nostálgico de

resucitar ciertos subgéneros del cine mexicano de hace tres décadas no parece ya factible en nuestro tiempo, donde otro tipo de manipulación más descarada y primaria se ha impuesto. La crítica y hasta la taquilla (¡!) de películas como **La gata borracha** y **Ratón en ferretería** así parecen demostrarlo.”.

4.13.-Manon (1986)

Para 1986 al venezolano le había tocado vivir uno de los peores golpes económicos de todo el siglo XX. El conocido “viernes negro” representó la primera devaluación significativa de la moneda venezolana frente al dólar. El viernes 18 de febrero de 1983 el gobierno de Luis Herrera Campins resuelve devaluar la moneda venezolana y establecer el control de cambios. Por si fuera poco, la caída de los precios del petróleo y la exportación de sus derivados, el aumento de la deuda pública y privada así como el escandaloso aumento del costo de la vida acaban, de manera repentina, con el sueño de la gran Venezuela.

Esta situación es la que da origen a un filme como *Manon*, que vuelve la mirada hacia la clase media y la pequeña burguesía venezolanas con una precisión que no es comparable a las débiles películas recientes de Chalbaud. *Manon* trata de imponerse, entonces, como una recreación de las reacciones de esas clases sociales, acostumbradas a la buena vida, al dinero fácil y al ascenso social sin trabas que, de pronto, debieron enfrentar la realidad de un país en crisis no sólo económica, sino política y social.

4.13.1.-Las aspiraciones clase media

Basada en la historia del Abate Prévost, *Manon* muestra a una joven novicia sin vocación ni escrúpulos que huye con Roberto, un seminarista, para llevar una vida de lujos en un ambiente cercano a la prostitución y las apuestas.

En este sentido, el filme de Chalbaud gira en torno al personaje de Manon, quien desde un principio es presentada como la hija de unos padres

conservadores que han decidido internarla en un convento por la supuesta tendencia de la joven a llevar una vida algo disipada. De hecho, así como Carmen –personaje interpretado por la misma actriz, ahora con un cuerpo de mujer madura- es el arquetipo de la niña-mujer exuberante, Manon es la representación del placer, de la mujer hedonista que busca el dinero, no ya por afán de poder, sino para complacer su propia sensualidad. Al contrario de como es construido el personaje en la obra literaria o en la ópera, esta Manon es una mujer joven, pero madura de rostro y cuerpo, sustituyendo así la ingenuidad perversa del original.

A lo largo del filme, Manon presenta pocas transformaciones. Sería más apropiado afirmar que el personaje va acumulando características que lo hacen cada vez menos escrupuloso. Aunque no es ella quien roba el dinero al inicio de la historia, como ocurre en el original, a partir de la huida de los amantes el personaje va asumiendo actitudes que revelan su condición.

Manon proviene de una familia humilde, ha conocido la pobreza y, por eso, la rechaza de un modo visceral. No está acostumbrada a los lujos, pero sabe disfrutarlos tanto como sabe utilizar costosos vestidos y joyas deslumbrantes. Como gusta del placer, Manon también es apasionada, de manera que un simple cruce de miradas despierta esa pasión en el personaje y su sensualidad atrae desde un primer momento a Roberto.

Como obliga su condición de prófugos, la pareja va pasando por varias situaciones que los llevan a vivir una constante huida, pero entre carrera y carrera, Manon intenta huir de la pobreza por todos los medios: traicionando al hombre que ama; entregándose y estafando a Díaz López, un acaudalado petrolero, muy poco atractivo y a las puertas de la vejez; convirtiendo a Roberto en una especie de tahúr e invitándolo a ser el acompañante de damas entradas en años y explotando nuevamente a Díaz López en una nueva relación propiciada por su hermano, Lescaut, y tácitamente aprobada por el mismo Roberto.

Dada al placer, la otra característica de Manon es una forma explícita de acumulación. Manon derrocha el dinero en grandes cenas, salas nocturnas y apuestas; habla constantemente de dinero, de joyas y de la necesidad de tener tarjetas de crédito, pero sobre todo, Manon acumula vestidos y joyas. Unas joyas que, por lo general, provienen de su relación con otros hombres. De esta

manera, el personaje representa, aún cuando lo haga de manera exagerada, un estilo de vida muy común al de muchos miembros de la clase media de una época en la cual la abundancia llevó al despilfarro y, sobre todo, al consumo desmedido de cualquier tipo de bienes. Y tal como le ocurrió a esa clase media, Manon no sabe ni está dispuesta a vivir de otro modo.

El personaje de Roberto, sobre todo si nos remitimos al original literario, debería representar la otra cara de la moneda. Ha sido seminarista por verdadera vocación y sus aspiraciones luego de conocer a Manon no pasan de encontrar un trabajo que les permita vivir con cierta dignidad. En la obra de Prévost, Des Grieux es un estudiante brillante y la dimensión de su amor por Manon está expresada por la oposición entre su índole intelectual y su pasión incondicional¹⁷.

Esta oposición, lamentablemente, no está del todo explotada en el filme de Chalbaud. En primer lugar, porque esa condición intelectual del personaje desaparece en Roberto para ser sustituida por la simple honestidad de un hombre criado en una familia decente y con vocación religiosa. Pero también por la debilidad de su carácter, que lo lleva a robar el dinero de su padre nada más encontrarse con Manon, y porque la actitud del actor a lo largo del filme se vuelve muy poco convincente a la hora de convertirse en el objeto de un amor fatal.

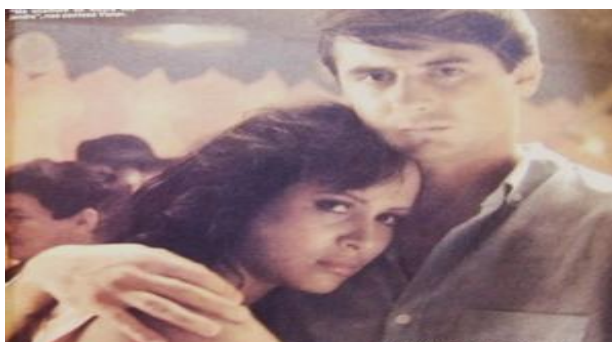


Fig. 10: ¿Las miradas de los amantes apasionados?

Por otra parte, si bien los conflictos éticos y morales de Roberto son apuntados por medio de breves diálogos que expresan cierta oposición del personaje a acometer las acciones planeadas por Manon y Lescaut, la rapidez con que aquel termina aceptando las propuestas de estos le restan integridad al

¹⁷ Para conocer una comparación detallada entre la novela y el original literario, cfr. Marrosu, 1986.

personaje. Por esta razón, aunque el personaje padece un proceso de degradación moral claramente mostrado a través de toda la narración, sus transformaciones suelen ser tan repentinas que en la mayoría de los casos resultan, cuando menos, poco verosímiles.

De los tres personajes principales, el más elaborado es Lescaut. Su amoralidad no tiene matices. El personaje es capaz de utilizar a su hermana y a Roberto para mantener su estatus y nivel de vida sin mancharse las manos, mientras que como construcción narrativa posee un lenguaje propio, una dimensión autónoma que supera al del original literario y, sobre todo, un carácter fundado en la astucia que le permite mostrar múltiples facetas y utilizar las más diversas estrategias para alcanzar sus objetivos.

A diferencia de Roberto, Lescaut conoce el mundo y sus bajos fondos. Es un sobreviviente aferrado a una tabla de salvación que le permite moverse sin ningún escrúpulo en el mundo del juego, la delincuencia y la prostitución ya sea masculina o femenina. Así, el personaje funciona perfectamente como una referencia a un mundo y a una moral conocidos. Es esta característica de Lescaut la que da verdadera coherencia a los acontecimientos y en particular a los protagonistas que, sin su presencia, lucirían vacíos y casi fuera de contexto en relación con la realidad inmediata del espectador de la época.

El último personaje a destacar es Díaz López. No tanto por el rol que juega dentro de la narración, bastante pasivo, ni por su construcción apegada al estereotipo del viejo con dinero que busca amantes jóvenes, como por la elección que se hace de su profesión y del lugar donde habita. Díaz López es un empresario petrolero en un país rico pese a ser monoproduktivo. Es decir, el petróleo es la teta de la cual hemos mamado todos los venezolanos y, claro está, es a esa teta a la que se pegan Manon, Lescaut y Roberto. Para que no quede duda de esa condición, Díaz López vive en Maracaibo y a esa ciudad se irán a vivir los tres personajes principales cuando la crisis les obliga a recurrir nuevamente al petróleo de Díaz López.

En cuanto a los acontecimientos y su representación, el filme está construido como una especie de saga de estos tres personajes. De hecho es muy probable que para el momento de su producción, *Manon* haya sido uno de los filmes más ambiciosos realizados en Venezuela. Así, la historia se inicia en

medio de los páramos andinos. Es en ese paisaje frío y bucólico donde se desarrollan las dos escenas núcleo origen del drama: el encuentro entre Manon y Roberto y su posterior huida con el dinero robado por el seminarista.

De inmediato, la acción se traslada a Caracas, la gran urbe venezolana, ejemplo de la Venezuela Saudita que está a punto de perderse, con sus modernos y novísimos rascacielos, sus hoteles extremadamente lujosos, discotecas que imitaban el más progresista estilo neoyorquino y sus centros comerciales sin nada que envidiar a los de Miami. Es en este ambiente donde Manon, como muchos ciudadanos clase media de la época, se dedica a derrochar el dinero no muy bien habido. En general, esta secuencia funciona como una expansión y le permite al autor acercarse, a través de un estilo que por exagerado podría tratarse casi de una parodia, a unas costumbres más o menos propias de los grupos sociales ya mencionados.

Luego del primer desfalco realizado por Manon a Díaz López, la acción se traslada a una antigua casa de playa ubicada en el litoral central. En este caso, la locación seleccionada funciona más como mera ambientación que como representación de un estado anímico o social, cosa que ocurre con el uso dado a los Andes venezolanos y a la capital nacional en las dos partes anteriores.

Es decir, los Andes se transforman en un paraje capaz de reflejar el ánimo y los sentimientos de Manon y Roberto, Caracas es el lugar ideal para el despilfarro y el consumo sin límites, pero la casa en La Guaira juega una función básicamente narrativa. Es un sitio adecuado para la vida en clandestinidad que llevarán Manon y Roberto como prófugos de la familia y luego, con la aparición de Lescaut, para ocultarse mientras realizan sus negocios no muy legítimos. Esta será otra secuencia llena de expansiones mientras los personajes toman decisiones que van informando sobre sus caracteres: Lescaut termina de presentarse como el inescrupuloso estratega, Roberto acepta visitar el casino y seducir mujeres maduras y, finalmente, Manon decide restablecer su relación con Díaz López ante el tácito consentimiento de Roberto.

La cuarta parte del filme se desarrolla en Maracaibo, la ciudad petrolera por excelencia en Venezuela y lugar de residencia de Díaz López. Siguiendo la narración y la ubicación de las acciones, si Caracas es el lugar

para el derroche, Maracaibo es la ciudad para la obtención de riqueza fácil. Por tanto, no es gratuito que el trío de personajes se traslade a esa zona cuando sus mecanismos de supervivencia parecen agotarse.

La quinta y última parte del filme se desarrolla en la zona desértica del estado Falcón, un lugar problemático dentro de la geografía venezolana por su ubicación y por los acontecimientos que allí se han desarrollado desde la creación de la República de Venezuela.

Falcón limita por el occidente con el estado Zulia, cuya capital es Maracaibo, y por el norte con el mar Caribe teniendo a muy pocas millas de distancia a Curazao. Esta ubicación ha hecho de este estado una zona propicia para todo tipo de contrabando desde y hacia las Antillas, así como facilita la salida de mercancía venezolana hacia Miami a través de esas islas burlando la vigilancia costera y fronteriza. Por otro lado, el estado Falcón fue realmente un polvorín durante la lucha armada venezolana entre los años sesenta y setenta.

Por ese lugar desértico y difícil de gobernar transitan Manon, Roberto y Lescaut durante su última evasión. Aparte del sentido que nuevamente adquiere el contexto geográfico debe destacarse la aparición, en medio de la nada, del *Moulin Rouge*, prostíbulo de carretera regentado por Obsidiana, antigua amante de Lescaut.

Debido a las características del sitio y de la misma Obsidiana, vale la pena detenerse en esta secuencia. Buscando refugio en ese desierto, Lescaut decide detenerse en el *Moulin Rouge*: un prostíbulo insólito, en medio de la arena y los cactus, cuya enorme fachada representa las piernas abiertas de una mujer y la vagina es la puerta de entrada al local, rodeado de chatarra y automóviles abandonados y donde la cumbia y el merengue campean como en sus países de origen. La desolación absoluta enmarca la deslumbrante aparición de este lugar.

Allí trabaja y reside Obsidiana, dueña del local, una belleza que ha superado la madurez sin mucha dignidad, pero auténticamente cálida, simpática, dada a la protección, conocedora de lugares y personas necesarios y, sobre todo, patética. Es la aparición de Obsidiana, pese a su carácter decadente, la presencia que logra otorgarle a la imagen del filme la sensualidad y la emoción amorosa que en general está ausente del filme. Durante una escena, en

una misma habitación Roberto y Manon son mostrados en primer plano comportándose como verdaderos enamorados en la penumbra mientras al fondo, iluminados, Lescaut y la vieja prostituta se festejan mutuamente.

Por otra parte, la elección de esta última región justifica el desenlace de la narración. Durante la huida final, Lescaut revisa el maletero del auto robado y allí encuentra todo un arsenal: ametralladoras, granadas, armas de largo alcance. En una zona de guerrilleros y narcotraficantes, encontrar estas armas en un auto abandonado no es necesariamente una casualidad.

Es decir que, en *Manon*, la elección de los ambientes adquiere un significado geográfico e histórico que el espectador venezolano puede seguir sin mayor esfuerzo y esto, a la vez, justifica parte de las situaciones y acontecimientos por los que atraviesan los personajes, ya sea en el nivel de los sentidos denotados, como ocurre con la casa de La Guaira, o bien en el de la connotación, donde la ciudad de Maracaibo o la desolada naturaleza falconiana superan la simple ubicación geográfica de las acciones para dar indicios sobre la condición de los personajes en el primer caso y para justificar parte del desenlace de la historia en el segundo.

Así, a través de una puesta en escena transparente y un montaje que evita cualquier tipo de marca que revele la presencia de un autor o un narrador, la ubicación geográfica de los acontecimientos, por ejemplo, da indicios sobre ciertas propuestas conceptuales. Pero como indicios que son, superan los sentidos denotados, exigen un nivel de abstracción mayor para su lectura y, seguramente por esta misma razón, no le restan al filme esa transparencia antes mencionada. En *Manon* ni siquiera el uso de la música popular, recurso tan utilizado por el realizador, pretende producir sentidos que vayan más allá de la mera ambientación. Es el caso, por ejemplo, de la música colombiana y dominicana que se escucha en el *Moulin Rouge*. Si bien da información sobre la nacionalidad y el tipo de clientes que frecuentan el local, en ningún momento pretende sustituir el acontecimiento dramático –como ocurre en *El Pez que Fuma*– ni puede asumirse como un recurso utilizado por el autor para parodiar, criticar o hacer comentario alguno sobre los personajes, el ambiente o los sucesos mostrados.

En todo caso, en el filme aparecen tres tomas y una escena que sí intentan producir sentidos connotados y que pretenden funcionar como

comentarios sobre la historia. El primer aspecto tiene que ver con la apasionada relación de Manón y Roberto y hace su aparición un poco después de iniciarse el filme, luego hacia la mitad la historia y finalmente poco antes del desenlace.

Se trata de tres tomas fijas ubicados al final de cada una de las escenas respectivas. El primero tiene lugar durante el primer encuentro amoroso entre Manon y Roberto. Éste se produce en medio de una pradera con los amantes mostrados en plano medio. Cuando Manon se entrega a los brazos del amado, la pareja sale de cuadro por la parte inferior de la pantalla quedando un plano detalle del manantial que está tras ellos. Durante varios segundos ante el espectador sólo se presenta la imagen del agua purísima proveniente de las montañas andinas.

Al llegar a la mitad de la historia, cuando la pareja está oculta en la casa de playa, vuelven a abrazarse y besarse. Esta vez a la orilla del mar. De nuevo la pareja sale de cuadro y la cámara se detiene por un buen rato en un plano general de un mar muy agitado.

Finalmente, en la última huida, la pareja sufre un percance con el auto que los llevará a la frontera. Esta situación es recreada en un puente y, una vez solucionada, la cámara vuelve a detenerse en las aguas oscuras y revueltas del caudaloso río.

Así, se pretende establecer un paralelismo entre el estado de las aguas y la situación vivida por los personajes y su desenlace. Por ello, las imágenes van desde la pureza del manantial al inicio de la relación de Manon y Roberto hasta las turbias aguas del río cercano a su desembocadura. Si bien el recurso no se transforma en la más elaborada de las metáforas, es una intención de crear sentidos que pocas veces puede observarse en filmes anteriores de Chalbaud, donde la creación de sentidos connotados suele construirse más por el uso de la música y la ambientación que por la elaboración de la imagen cinematográfica propiamente dicha.

La otra escena que también apunta hacia este sentido se desarrolla durante una representación de *Manon*, la ópera, en un lujoso teatro marabino al que asisten Manon, Roberto –asumiendo el rol del hermano seminarista- y Díaz López. En el escenario se está representando la escena final de la ópera, cuidadosamente iluminada y fotografiada en tonos rojizos propios de un atardecer en el desierto. Al final de la película, la muerte de Manon se

desarrolla durante un rojizo atardecer en una zona desértica, evocando la escena presentada anteriormente. De manera retrospectiva, puede afirmarse que el uso del color, la escala, el encuadre y la música de la representación teatral funcionan como un adelanto, como una especie de previsión, de lo que será el desenlace de la historia fílmica. De nuevo, aparece un estilo de elaboración cinematográfica poco común en la obra del cineasta.

Sin embargo, para dar con los principios compositivos que rigen gran parte de la construcción narrativa, estética e ideológica del filme, es necesario remitirse a usos menos particulares que los citados en los párrafos anteriores. En este sentido dos casos pueden resultar ilustrativos. Uno de ellos ya ha sido analizado: se trata de la elección de las locaciones.

Como se dijo anteriormente la ubicación geográfica de las acciones no sólo funciona como entorno y ambientación de la narración, también aporta datos sobre la condición de los personajes y el tipo de situaciones por las que van atravesando. Por otra parte, la degradación del paisaje, que va de los exuberantes páramos andinos a la inhóspita naturaleza de los médanos, intenta reflejar la degradación física y moral de los personajes convirtiéndose, en la medida de lo posible, en metáfora de la decadencia.

Otro caso interesante es el uso de la fotografía y el montaje durante la secuencia desarrollada en Caracas. Como se trata del momento más brillante en el ascenso social –o habría que decir económico- de Manon, la ciudad se convierte en el lugar de la buena vida y el derroche. Lujosos hoteles, grandes centros comerciales, exquisitos restaurantes, costosas joyerías y boutiques y discotecas de moda son los escenarios elegidos para el desempeño de las acciones del personaje. Por lo general, éstas son mostradas a través de escenas muy breves conformadas por tomas también muy cortas. Con este uso del montaje cinematográfico, acompañado por música pop de la época y con una fotografía que logra mostrar los escenarios con suma nitidez, en ambientes casi asépticos, se alcanzan dos objetivos. Por una parte, le dan a esta secuencia una atmósfera de anuncio comercial que refuerza la condición consumista de Manon y justifican la elección de Caracas para el desarrollo de estas acciones mientras, por otro lado, esa misma construcción produce una frialdad en la imagen que permite reconocer la distancia creada por el autor entre lo que se cuenta y su percepción de lo mostrado.

En síntesis, *Manon* funciona como un acercamiento, con sus exageraciones cabe aclarar, a la clase media venezolana que vivió una profunda crisis económica hacia 1983 y a su afán por mantener sus niveles de vida y su poder adquisitivo. Al abandonar su estilo cercano al costumbrismo para volver la mirada a esa clase media, aparece un uso relativamente novedoso de los ambientes, la música, la fotografía y el manejo de la cámara en relación con otras obras del propio Chalbaud.

4.13.2.-Comentario

En *Manon*, las proposiciones conceptuales parecen ocultarse tras la fachada de una narración donde los acontecimientos ocupan toda la atención del espectador. Sin embargo, es ilustrativa la elección del texto del Abate Prévost para intentar esa metáfora acerca de una clase social en particular a través de los protagonistas de esta historia de amor. Tan es así, que en la adaptación, la pasión y la relación amorosa de la pareja pierden parte de la fuerza que estos poseen en el original literario, pues el filme apunta su mirada hacia los múltiples y fallidos intentos de los personajes por mantener su nivel de vida y acumular riqueza y objetos con el menor esfuerzo posible. Una forma de pensar que se instaló en el imaginario colectivo venezolano desde la aparición del petróleo y su ilusión de riqueza fácil.

Ante tal circunstancia, ni la historia ni las proposiciones conceptuales tienden a identificarse con esa clase media. Ya en las primeras escenas, cuando Roberto vestido de seminarista coquetea descaradamente con una jovencita en el autobús que lo lleva a su nueva residencia, el espectador percibe un tono casi farsesco, con los curitas luciendo sendos crucifijos, demasiado vistosos, en un pintoresco autobús que recuerda la mirada del cine americano a la vida rural en América Latina, y con Roberto sonriéndole a cuanta mujer joven se le atraviesa.

A partir de allí el filme se centra en lo anecdótico a través de un elaborado contexto y de unos personajes que igualmente delatan esa distancia hacia lo mostrado. En este sentido, las locaciones y el significado que éstas van

adquiriendo a lo largo del filme se transforman en un verdadero acierto gracias al modo como estas son mostradas a través del encuadre, por la coherencia tonal de las imágenes y la fluidez del montaje.

En general, esta *Manon* muestra una serie de situaciones y peripecias presentes en el original literario con la necesaria fidelidad como para que resulte justificable hasta el uso del mismo título, pero eso sí, adaptadas con notable coherencia al contexto y entorno venezolanos.

4.14.-La oveja negra (1987)

La Nigua es la jefa de la “Pandilla de Dios”: una banda de ladrones que utiliza como vivienda y refugio el interior de un cine abandonado. Allí conviven como una comunidad ordinaria, donde existe cierta igualdad laboral, los beneficios parecen ser justamente distribuidos, los roles claramente definidos, tienen cubiertas sus principales necesidades, llevan una convivencia pacífica con parejas establecidas, hijos y niños que son preparados como generación de relevo y celebran toda una serie de ceremonias ligadas a lo religioso, místico y esotérico.

Evelio, hijo putativo de La Nigua, introduce en la comunidad a Sagrario, una prostituta ex amante de Jairo, agente de la Policía Nacional. Con la presencia de Sagrario y el ansia de venganza de Jairo, llega el desequilibrio a la banda que será perseguida por el policía a título personal hasta conseguir desintegrarla.

Con esta historia, unida a la puesta en escena y sus registros, el filme adquiere un tono metafórico, una organicidad interna que no esconde su carácter ficticio aunque cada una de las situaciones es reconocible en su cotidianidad. Un conjunto de condiciones que en su totalidad intenta ofrecer una forma metafórica de la realidad.

Así, el filme conforma un mundo ficticio, perfectamente legible, proyectado hacia una realidad concreta que seguía dominada por una crisis económica cada vez más profunda y, en consecuencia, una dramática crisis de valores.

4.14.1-El regreso a la comunidad artificiosa

La oveja negra intenta funcionar como una película coral. Si bien algunos personajes están dibujados con más claridad que otros, los roles que juega el resto de los personajes, aquellos que conforman este singular colectivo, tienen un peso importante en las situaciones y acontecimientos recreados.

Centrándose en la historia, la primera secuencia trata de ilustrar algunas creencias y actitudes entre los miembros de la “Pandilla de Dios”, ya sea desde el aspecto colectivo o el individual.

Las primeras imágenes presentan a los miembros de la banda vestidos de nazarenos, pagando una promesa de La Nigua que los lleva a participar en una procesión de semana santa. Se inicia aquí uno de los temas recurrentes en el cineasta: la iconografía y la religión cristiana como creencia más o menos generalizada en el grupo que, como se dijo, intenta representar un sector social reconocible en la realidad.

Finalizada la procesión, los bandidos llegan a su guarida, un cine abandonado cerca del centro de la ciudad. Al entrar al lugar, cada quien asume su rol cotidiano. Con ello se logra mostrar, por una parte, la vida en el lugar, con las mujeres que lavan y tienden ropa, los niños que son educados por la propia comunidad o las parejas que se entregan a los placeres carnales, mientras se van definiendo los caracteres y roles de los personajes principales.

Así, hace su aparición La Nigua, mujer recia de carácter, jefa y regente de la “Pandilla de Dios”, que funciona también como cabeza de familia ante toda la banda. Ella maneja las finanzas, la división del trabajo, la distribución de las ganancias, la negociación de los botines, realiza ciertos actos caritativos para con los vecinos humildes y supervisa la educación de los niños que apunta hacia dos direcciones, la educación “formal” y aquella que los prepara para el futuro papel que desempeñará cada uno de ellos en la banda.

De su sexualidad poco se sabe. Porque tiene un hijo, Hermes, y porque comenta con cierta tristeza que al padre de este lo mató la policía,

puede intuirse que además de ser la recia jefa de la pandilla debe haber desempeñado su rol de esposa “como Dios manda”, aparte de ser una madre sufrida que se preocupa, sobre todo, por la velada condición homosexual de Hermes.

Del personaje, lo que más se destaca es esa dualidad, una especie de doble moral que se manifiesta por las fuertes creencias religiosas, la preocupación por el bienestar del colectivo, la fidelidad hacia sí misma a la hora de tomar decisiones y el respeto a la mujer, a la vez que es la autora intelectual y gerente de la multitud de delitos que comete la banda a diario, desconoce la existencia de la ley y sólo cree en un concepto de justicia: el suyo.

Los otros personajes con mayor peso en el desarrollo de los acontecimientos son Sagrario, Jairo, Hermes y Evelio. Sagrario es la mujer de Evelio, quien la ha rescatado de la prostitución. Pese a formar parte del colectivo de la pandilla, Sagrario no se dedica a ningún tipo de actividad delictiva y, una vez que logra ganarse la confianza de La Nigua, pasa a ser su asistente. Ella se encarga de las compras diarias y de organizar los diferentes gastos de la jefa. De resto, su rol en el grupo es bastante pasivo.

Sin embargo, su presencia en el filme adquiere importancia en otros ámbitos narrativos. Aunque su imagen se reivindica una vez que confiesa a La Nigua su antigua relación con Jairo, la llegada de Sagrario es el origen de la tragedia para la banda. Su presencia, sobre todo en sus primeras apariciones, parece representar el elemento impuro dentro del colectivo y se concreta como el sino fatal que les tocará vivir.

Ahora bien, así como su origen proviene de la prostitución, tal condición se ve resarcida por el otro rol a jugar. Sagrario, mucho más que La Nigua o pese a ella, representa el exclusivo atributo femenino de la maternidad: un rol enaltecedor, supremo, dignificante e indisputable porque los padres como tales sólo existen si se reconocen. De hecho, Sagrario no tiene la certeza de quién es el progenitor de su hijo, Evelio o Jairo.

Pese a esto, como elemento narrativo e ideológico el personaje de Sagrario logra redimirse de su impuro estatus a través de la maternidad luego de justificarla ante los ojos de La Nigua, al ser mostrada como una mujer llena de virtudes, capaz de sacrificarse ante Jairo por amor a Evelio y a la banda, y dispuesta a engranar su vida, su fidelidad y su amor en la “Padilla de Dios”.

En relación con La Nigua, matriarca absoluta de este rebaño, su rol de madre verdadera se ve minimizado al ser la madre biológica de un varón homosexual, cuya vida es sacrificada por salvaguardar la de Evelio, el varón de verdad que traerá al “hogar” a Sagrario, y con ella, a su hijo, de manera tal que se asegure la permanencia del linaje.

El otro personaje que adquiere cierta riqueza dentro de la narración es Jairo. Como es de esperarse en un filme donde los protagonistas son los ladrones, el villano es un Policía Nacional. Jairo no posee unas características psicológicas o sociales destacables, pero su presencia y construcción resultan precisas y adecuadas a la hora de facilitar el desarrollo de la ficción.

Más que enamorado, a Jairo le gusta ejercer su poder masculino sobre Sagrario al sentirse injuriado por el rechazo de ésta. Como policía y como personaje, Jairo es tiránico, violento y vengativo, pero sobre todo, Jairo sabe disfrazar de pasión lo que en realidad es vanidad y arrogancia ejercidas siempre a través del poder, las amenazas, la violencia y la represión. Todo esto sin ignorar una especie de belleza cándida propia del actor que convierte al personaje en un niño-hombre seductor y perverso.

Por su parte, Evelio es el más plano de los personajes que integran este triángulo. De Evelio poco se sabe. Ha sido recogido por La Nigua y, por defecto, será el varón que asegure la continuidad del linaje de ladrones, le gustan las motocicletas, juega un importante papel a la hora de dar los grandes golpes de la banda y está verdaderamente enamorado de Sagrario. Por ello, Evelio sufre realmente durante las ausencias de ésta, que despiertan su desconfianza al permanecer ignorante de las negociaciones que su mujer ha llevado a cabo para evitar los ataques de Jairo hacia la pandilla.

Así, salvo el rol de varón que asegura la existencia futura de la pandilla pese a la falta de certeza sobre su paternidad, lo que demuestra que los padres pueden ser elegidos, el personaje de Evelio resulta bastante plano. En general, es algo impulsivo, sensible y, en cierta manera, cursi en su modo de sufrir.

Algo parecido sucede con Hermes cuyo nombre remite a su hermetismo y que es calificado eufemísticamente de ambiguo, misterioso, impenetrable y es comparado con una constelación de estrellas. De resto, el personaje y su vida resultan casi prescindibles si no fuera porque permite

salvaguardar la vida de Evelio y, con su sacrificio, desata la furia de La Nigua que culmina en la matanza final. La homosexualidad de Hermes, que tanto preocupa a su madre, nunca es mencionada y sólo es esbozada por la vigilancia constante y el excesivo cariño manifestado hacia Evelio, por sus miradas furiosas a Sagrario y el modo como La Nigua observa a sus dos varones cuando realizan juegos y bromas que los llevan a una proximidad física muy sospechosa. Cabe aclarar que, salvo hacia el final del filme, cuando Hermes besa en la boca a Evelio minutos antes de sacrificarse por él, Evelio nunca toma conciencia de los sentimientos de su casi hermano.

Aparte de estos cinco personajes, a lo largo del filme van apareciendo otros que merecen ser destacados. Entre ellos, Esotérico, Gutiérrez, Cieguito y Cigarrito. Cada uno de ellos, a su modo y con diferentes alcances, tratan de ilustrar ese mundo popular tan afín a Chalbaud.

Esotérico, como su nombre lo indica, es el personaje que posee el conocimiento del más allá y que utiliza en dos direcciones: para proteger a la banda y para estafar con sus visiones a mujeres ricas y tontas, como la millonaria a la que hace salir del país para preparar un gran asalto a la mansión.

Esotérico lee todo tipo de barajas, adivina los números que van a salir en la lotería, hace cartas astrales y protege con sus poderes y consejos a los miembros de la banda. Habría que apuntar que La Nigua, además de su firme creencia en la fe católica, cree también en muchas otras manifestaciones divinas, como la previsión de los números que hace Esotérico, el culto a María Lionza o la brujería.

Gutiérrez es el abogado tramposo. Aquel que nunca ha ejercido verdaderamente ni ha participado en un caso importante, pero conoce a todos los empleados y autoridades de los juzgados. De esta manera, Gutiérrez funge de protector de la banda excarcelando gente, falsificando documentos o creando falsos matrimonios y divorcios. Además, es experto en estudiar y reproducir las caligrafías y rúbricas ajenas.

Un conocido director de teatro venezolano, Armando Gota, representa a Cieguito. Esta referencia es importante porque en el filme es él quien organiza los actos y ceremonias a las que tan afecta es La Nigua. En este sentido, es él quien da los toques ambientales, por ejemplo, a la “última cena” que celebrarán todos los miembros de la banda, la noche de navidad, antes de

dar el golpe. También realiza la puesta en escena de las obras teatrales que se representan en la guarida y la de aquellos testimonios dados por algunos de los bandidos a las autoridades cuando les toca re-presentarse ante los tribunales. El personaje, además, suele disfrazarse de “cieguito” para realizar sus fechorías.

Cigarrito es un verdadero comparsa dentro de este grupo. Sin embargo se destaca del resto de los bandidos por poseer un mote con el cual se le puede individualizar y por su actitud de muchacho simpático, bueno para nada, que siempre está pidiendo que le regalen “un cigarrito, ahí”. De resto, habría que considerar a la banda como un personaje colectivo con su universo particular, sus creencias y ritos y, sobre todo, con su organización social propia basada en la unidad laboral, los beneficios distribuidos, las jerarquías paralelas entre sus miembros y sus funciones específicas. En este sentido es la presencia de la banda uno de los elementos que le dan a la obra el carácter ficticio ya mencionado y que prácticamente nunca es negado por el propio filme¹⁸.

Para el espectador resulta obvio que una organización de este calibre, con esa organización social y semejante capacidad de sobrevivencia, difícilmente puede existir. De hecho, resulta tan fabulosa que en varias oportunidades se hace referencia en el texto a Alí Babá y sus cuarenta ladrones. Sin embargo, las condiciones y el transcurrir de la vida de la banda configuran un conjunto cuyos elementos apuntan hacia un universo concreto y verosímil (Fig. 11).



Fig. 11: La Nigua rodeada de la Pandilla de Dios

Así, la vida del grupo transcurre como la de una comunidad pobre pese a las grandes ganancias de la banda. Esto, cabe aclarar, no tiene que ver con una condición de avaricia por parte de La Nigua o de los propios

¹⁸ Sobre este punto, cfr. Miranda, 1987.

bandidos, responde a un pensamiento relacionado con la cultura de los personajes, provenientes de clases marginales y su carácter clandestino. Pero bajo estas condiciones, quienes integran la banda se enamoran; legalizan o no, según convenga, sus uniones; tienen hijos que educar, que juegan y corretean por la inmensa guarida y que se enferman; arman fiestas comunitarias donde cantan y bailan; juegan lotería; consultan brujos; van a procesiones y otras manifestaciones religiosas o esotéricas y las mujeres, además de dedicarse al pillaje, cocinan, lavan ropa a mano y la tienden en los espacios abiertos del ruinoso cine.

En cuanto a las acciones, éstas se desarrollan en dos ambientes en pugna. Por un lado el interior del cine, que funciona como una especie de ciudadela completamente aislada de su posible entorno, de manera que más que marginal ésta se encuentra aislada de su contexto exterior, convirtiéndose en un mundo clandestino y orgulloso de sí mismo. Un mundo que, en su magnitud, se convierte en una presencia física majestuosa con normas y jerarquías sociales propias.

El otro espacio es el mundo exterior. Aquel del cual proviene Rosario y que casi sólo ella visita. En este espacio impera la ley y, en especial, la ley representada y aplicada por Jairo. Es un contexto del cual apenas se muestran algunas calles, una comandancia de policía, el centro comercial donde se desarrolla el robo final y la mansión de la mujer millonaria. Es, en todo caso, un espacio donde reina la inseguridad para todos los personajes que forman la comunidad y del que provienen las amenazas, ya sea a través de la inocencia de Sagrario o el afán de venganza de Jairo.

Esta división define, a la vez, los conflictos de los personajes. Dentro de la comunidad todo parece desarrollarse de un modo ideal. La organización funciona perfectamente y no parece haber ningún tipo de enfrentamiento entre los personajes. El conflicto principal aparece con la llegada de Sagrario, un elemento externo, y su anterior relación con Jairo. El resto de los conflictos, todos internos, no generan mayores consecuencias en la historia. Se trata entonces de la inseguridad que genera en La Nigua la posible homosexualidad de Hermes, el amor imposible de éste hacia Evelio que lo lleva al sacrificio y la desconfianza de Evelio hacia Sagrario y su dificultad para asegurarse la paternidad del niño.

Así, los acontecimientos de la historia y el modo como ésta es relatada presentan un amplio nivel de transparencia. Es entonces en el manejo de la puesta en escena y sus registros, donde se reconoce una buena parte de las proposiciones estilísticas y conceptuales presentes en el filme. Estos usos están relacionados con la actuación, la escenografía, los movimientos actorales y la iluminación, entre otros.

En el caso de los recursos utilizados por los actores cabe destacar el texto dicho. Como se comentó anteriormente, las situaciones recreadas en la ciudadela que es la guarida remiten a la cotidianidad de una comunidad pobre. Sin embargo, resulta llamativo el uso del castellano en estos personajes, pues aunque no siguen al pie de la letra la norma culta del idioma sus expresiones tampoco responden al lenguaje popular de las barriadas caraqueñas.

Esta elección produce dos efectos importantes sobre el filme. En primer lugar, se consigue una estilización en el habla que se aleja del más puro naturalismo y subraya la condición de ficción del texto. Este recurso, a su vez, produce una sensación en el espectador que se acerca al distanciamiento.

El resto de los elementos arriba mencionados pueden ilustrarse a través de la secuencia inicial y las secuencias finales del filme. Este comienza con una procesión de semana santa, presidida por los miembros de la pandilla, encabezados por La Nigua, todos vestidos de nazarenos. La procesión se desarrolla por las desvencijadas calles de un barrio caraqueño entre las que sobresale una especie de torreón abandonado. Estas imágenes, acompañadas por una iluminación que difumina las imágenes en lo que parece ser la hora del amanecer y por una música sinfónica grandilocuente, poseen un aire de irrealidad resaltado por esa multitud disfrazada.



Fig. 12: la pandilla de nazarenos

El rito culmina cuando la pandilla llega al cine abandonado: una enorme nave convertida en la cueva de Alí Babá. Aquí la artificiosidad de la puesta en escena se hace aún más notable. Pese a que los bandidos se van despojando de su vestimenta morada para colocarse los disfraces propios de sus diversas actividades ilegales –de mendigos, ejecutivos, de brujo–, sus actitudes mantienen el ritmo de ritual de los planos anteriores.

También la construcción del espacio colabora a crear esa sensación de fábula y ceremonia. La nave en ruinas es enorme y en su interior se ha construido una gran cantidad de pequeñas casitas de cartón, sin techo pues la altura del cine es de varios metros y con sábanas ocupando el lugar de las puertas. La disposición de estas habitaciones es tan intrincada como la de cualquier barrio popular caraqueño, formando calles laberínticas con espacios vacíos donde los niños juegan y las mujeres tienden ropa. La iluminación natural proviene de los agujeros formados en el deteriorado techo de la construcción, dejando entrar múltiples rayos de luz solar que producen una serie de claroscuros que dan una tonalidad más bien mórbida a la calidad de la imagen.

La cámara va siguiendo a La Nigua, quien supervisa las diversas actividades del grupo. Esto hace que toda la secuencia inicial se registre a través de un movimiento horizontal, continuo y fluido que permite ir reconociendo el sitio. Este movimiento, además, es siempre en plano general y con una cuidadosa frontalidad que produce la sensación de estar frente a un escenario teatral y no ante una pantalla de cine. Lo que no implica, en absoluto, que tal elección vaya en detrimento de la imagen. Muy por el contrario, aunque no es netamente realista, es eminentemente cinematográfica. Entre otras cosas por las composiciones elegidas y por la intensa actividad que se registra a lo largo de toda la escena. En su recorrido, ni La Nigua ni espacio alguno están solos o vacíos. Hay actividad constante, mujeres que preparan comida o salen a comprar medicinas para los hijos, niños que corretean por todas partes, bandidos que se reúnen para fijar planes. Con esta forma de construcción, la secuencia finaliza con un grupo de bandidos reunidos alrededor de Esotérico, que a través de las cartas da las últimas instrucciones a los mendigos, tahúres,

ladrones, etc., en una composición que, de nuevo, recuerda iconos religiosos como los que representan a Jesús con sus discípulos.

Este tipo de composiciones se repite a lo largo del filme. Por ejemplo, un poco más adelante, La Nigua recibe en su regazo a Hermes, sobre una cama enorme que sólo está iluminada por un haz de luz cenital, lo que recuerda a La Piedad de Michelangelo, o durante la cena de navidad, antes de dar el golpe final, todos los ladrones se ubican alrededor de una larga mesa cuyo centro está ocupado por La Nigua, con una iluminación que difumina la imagen y fotografiada, de nuevo, frontalmente, tal cual la escena representada en la conocida obra de Da Vinci.

Este tipo de puesta en escena se mantiene a lo largo de todo el filme hasta el enfrentamiento final entre las fuerzas comandadas por Jairo, escudado en su condición de policía, y la Pandilla de Dios. La aparición final de La Nigua, que surge de la parte inferior del cuadro alzándose imponente, ocupando toda la pantalla y disparando su ametralladora contra el policía mientras recibe las balas de éste, da paso a un gran plano general del cine con un gigantesco telón rojo de fondo. En el centro, en plena nochebuena, Sagrario da a luz a su hijo varón en medio de los sobrevivientes de la banda –aparece la imagen típica de un belén-. El gran telón cae y deja ver una panorámica de la ciudad iluminada por los fuegos artificiales tan utilizados durante la celebración de la navidad en Venezuela.

4.14.2.-Comentario

Luego de un filme como *Manon*, la aparición de *La oveja negra* no tiene por qué resultar extraña. En *Manon*, Chalbaud intenta acercarse a los efectos que la reciente crisis económica causó entre la clase media venezolana; con *La oveja negra*, el cineasta retorna a las comunidades marginales para hablar de la crisis de valores consiguiente a la económica.

El filme vuelve a explorar ambientes y personajes comunes a la filmografía del realizador: un ambiente marginal y marginado, personajes populares, recreación de los roles femeninos comúnmente expuestos en su cine

y la construcción de comunidades cerradas que pretenden funcionar como alegorías del país y sus circunstancias.

De todos estos aspectos vale la pena destacar la presencia de La Nigua y de Sagrario dentro la filmografía de Chalbaud. En ese universo, los personajes femeninos juegan, cuando menos, tres roles. Por un lado el de la madre, que ha sido explotado por el autor desde *Caín adolescente*, donde Juana representa la abnegación, el sacrificio y la entrega hacia el hijo. Un rol que se reitera en *La quema de Judas*, *Sagrado y obsceno*, *El rebaño de los ángeles* y hasta cierto punto en *Cangrejo*. En todos los casos, la madre o es viuda y mantiene ese estado durante toda su vida o ha sido abandonada y no termina de recuperarse de semejante situación. En este sentido se presenta casi como una curiosidad el renacer de la vida sexual de Juana en *Caín adolescente*, primero con la cercanía de Salinas y luego con la consumación de la pasión con Encarnación, que a él lo redime y a ella parece condenarla.

La Nigua forma parte de esta galería, pero aparte de ser viuda, vivir para su hijo y preocuparse por sus tendencias sexuales, ella posee el temple suficiente para mantener y gerenciar la banda de ladrones con una actitud que recuerda personajes como Glafira o La Garza, que no ejercen el rol de la maternidad.

El siguiente rol es el de la amante, y puede ser jugado por mujeres maduras como La Garza o bien por jovencitas que llevan el espíritu de la perversión en su carácter pasional. Es el caso de Carmen, la misma Manón y, claro está, de Rosario. Como muchos otros personajes femeninos de Chalbaud, Rosario proviene de los bajos fondos. Prostituta rescatada por Evelio, Rosario es un elemento externo que, sin proponérselo, introduce la tragedia en la guarida de la Pandilla de Dios. Sin embargo, su condición de prostituta y amante es redimida por su condición de madre.

El otro rol, ya mencionado, es el de la prostituta. Desde La Garza y toda la comparsa de mujeres de *El Pez que Fuma*, pasando por *Carmen*, *La Gata Borracha* y *Manon*, el ejercicio de la prostitución propiamente dicho o la vida sexual un tanto desordenada lleva a la mujer a la muerte como un sino fatal. Sólo Rosario se salva de este destino gracias a su condición de madre.

Sin embargo, las mujeres de Chalbaud no siempre se presentan como las heroínas pasivas del folletín o el melodrama. De un modo u otro, todas

ejercen un papel activo dentro de la narración; bien sea porque ellas garantizan el funcionamiento de la comunidad, como en el caso de La Garza o La Nigua, o bien porque a través de sus manipulaciones y temperamento llevan a otros personajes a actuar.

Lo cierto es que en ese universo autoral, La Nigua comienza a esbozar cierta evolución del personaje femenino, y en especial de la madre, por su condición de delincuente. Es decir, ya no es la ingenua madre soltera del primer largometraje de Chalbaud ni se trata de las viudas y abandonas casi vírgenes. La Nigua posee unos valores muy personales, que aún cuando no pueden calificarse de manera absolutamente negativa, corresponde a un comportamiento socialmente censurable. Aún no ha llegado, pero con La Nigua comienzan a aparecer rasgos en el rol materno que permiten adivinar la perversión moral del personaje de Carmín: la desnaturalizada madre de *Pandemonium*.

4.15.-Cuchillos de fuego (1990)

Aunque con siete años de distancia debido a una esas periódicas crisis económicas y de producción por las que tiene que atravesar el cine venezolano, *Cuchillos de fuego* es el filme inmediatamente anterior a *Pandemónium*. Sin embargo, no resulta sencillo establecer relaciones entre uno y otro filme o tratar de prever en aquél lo que será la siguiente película de Chalbaud.

Probablemente esto responda a dos razones. Con más diferencias que coincidencias, *Cuchillos de fuego* se aparta en cierta medida de algunas constantes vistas en otros filmes del cineasta en relación con sus narraciones y algunas de las propuestas conceptuales más o menos cercanas a la realidad nacional del momento de la producción. Así, pese a presentar un grupo de personajes unidos por un oficio, el del circo y la feria ambulante, los lazos filiales que se establecen entre ellos no resultan tan sólidos como en otros casos. Por otro lado, los oficios que ejercen y la apariencia de los personajes resultan tan distantes para el espectador (que no artificiosos, como en *La oveja*

negra) que difícilmente puede establecerse nexo alguno entre lo visto y la realidad nacional. Por lo que las diversas menciones a la crisis económica venezolana, por ejemplo, resultan sumamente forzadas.

Así, si de comparar se trata, con todo su artificio, *Pandemónium* logra construir un fuerte nexo con la realidad porque se centra en la constitución de una familia, que vive en la ciudad y cuyos valores permiten reconocer instituciones y principios que representan la crisis moral de la Venezuela de finales de los años noventa. Por su parte, en *Cuchillos de fuego* la profesión de los personajes, la desaparición de esas familias basadas en la figura de la madre o de una mujer que las regenta y el carácter rural, casi asocial del entorno, impiden llevar a cabo ese tipo de conexiones.

4.15.1.-Pan y circo

A los ocho años de edad, David huye con su madre de los abusos y maltratos de su padre en un pueblito de Los Andes venezolanos. En la huída, es testigo del crimen de su madre a manos de El Chaure. Una década después, David se une a un pequeño grupo de feriantes, se reencuentra con El Chaure y decide vengarse.

Con esta breve descripción puede resumirse toda la acción de *Cuchillos de fuego*. El resto del filme se compone de largas expansiones que ilustran la actividad de los feriantes, cierto proceso de iniciación de David y su estancia en la cárcel, donde intentará ganarse la confianza del asesino. Probablemente es la sencillez de la historia lo que hace que el filme se centre mucho más en la apariencia y los discursos de algunos personajes que en la historia propiamente dicha.

La primera parte, entonces, funciona a manera de prólogo. David no sólo está presente durante los maltratos de su padre a la madre, sino que éste (a los ocho años) lo lleva a un prostíbulo. Luego viene la huída por inhóspitos parajes que culmina en una feria de pueblo en La Goajira, zona fronteriza con Colombia. Allí verá por primera vez a Eufemia y Matusalén, futuros compañeros de aventuras, para luego presenciar el ya mentado asesinato.

De este prólogo se pueden destacar dos aspectos. En primer lugar, el crimen propiamente dicho, que marcará el carácter de David y dará origen a su único objetivo en la historia: la venganza. En segundo lugar, la llegada de los feriantes pues, como se dijo anteriormente, el tiempo que se le dedica a su apariencia y actividades ocupa buena parte del filme.



Fig. 13: Los personajes y su apariencia

Esta primera aparición, entonces, se da en medio del jolgorio popular donde los personajes del pueblo carecen de toda importancia para centrarse en la actividad de zanqueros, saltimbanquis y demás personajes de esta fauna a la que se han sumado Eufemia y Matusalén, junto a sus verdaderos compañeros de viaje, El Mudo, Leocadio y Teresita. En este sentido, es importante hacer notar que estos personajes se han unido a la fiesta para mostrar sus artes, pero no forman parte de un grupo circense propiamente dicho. Muy pronto, el espectador entenderá que ellos viajan solos por esos paisajes desérticos del occidente venezolano.

He aquí, entonces, una de las primeras debilidades del filme. Matusalén y su grupo no están aislados en medio de un entorno poblado, sino que deambulan por paisajes absolutamente solitarios. Razón por la cual se les hace muy difícil tener algún tipo de conexión con contexto alguno o recibir cierto tipo de influencia por parte de éste. Ni siquiera, como ocurre en muchas aventuras, la naturaleza agreste llega a convertirse en un obstáculo o a determinar sus caracteres.

Por otro lado, los únicos rasgos destacables de la pareja protagónica, Eufemia y Matusalén, son su carácter nómada y que hasta en su vida cotidiana utilizan un vestuario circense, evocando la apariencia más estereotipada de los gitanos (Fig. 14). De resto, ninguno de los dos personajes posee conflicto

alguno ni sufre transformaciones. Matusalén, como su nombre lo indica, más que viejo es sabio. De manera constante emite máximas y enseñanzas basadas en clásicos de la literatura como *Hamlet* o textos de Hermann Hesse, dichos en un tono entre afectado y grandilocuente. Por su parte, Eufemia es simplemente la amante comprensiva y protectora capaz de brindar su afecto, mínimamente maternal, al joven desprotegido que es David. Los otros tres personajes (El Mudo, Leocadio y Teresita) se presentan casi como figurantes, como acompañamiento de la pareja principal que les permite, además, hacer algunos chistes sobre el surgimiento de la sexualidad de la niña y los cuidados excesivos de su abuelo. Finalmente, y luego de ejecutar la venganza, David podrá mostrar su lado noble y consumir su amor por Teresita.



Fig. 14: Matusalén: un gitano tropical

En la segunda parte se muestra el proceso iniciático de David, quien se integra al grupo como asistente de Matusalén en su acto de lanzador de cuchillos de fuego. Allí irá aprendiendo las máximas de Matusalén así como la importancia de la venganza en un mundo donde la justicia no funciona, descubrirá los encantos femeninos a través de Teresita y entablará una relación de solidaria camaradería con Usnavy, un joven de su edad aparentemente sin familia.

Como puede intuirse, continúa presente el desarraigo y el aislamiento absoluto de los personajes. Pero en este caso, eso implica la desaparición de cualquier rasgo popular dentro del filme. Un claro ejemplo de esto es Usnavy. Proveniente de las clases desfavorecidas de la ciudad de Maracaibo, cercana a La Goajira, es hijo de una madre soltera con un marinero norteamericano. Por eso su nombre, Usnavy, porque “así se llamaba el barco donde se fue mi papá”. Sin embargo, el comentario funciona más como un chiste que como una reflexión acerca de la presencia imperialista norteamericana en la zona petrolera más importante del país, y se destaca en

este trabajo porque es uno de los escasos momentos en que se habla del entorno, el pasado o los antecedentes de los personajes.

En un paseo en bicicleta, Usnavy y David son víctimas del acoso y la violencia policial y Usnavy muere en la persecución. David sufre de nuevo el dolor de la pérdida y otra vez es testigo de un crimen. Pero en esta ocasión no es a manos de un delincuente como en el caso de su madre, sino a causa de los organismos del Estado. Luego de esto, David va a prisión.

La tercera parte del filme muestra, entonces, el encuentro de David con El Chaure en la cárcel y las estrategias de aquél para ganarse la confianza de éste e iniciar la venganza. En este punto se hace oportuno destacar el modo como está caracterizado David. Un personaje plano en todos los sentidos, sin matices emocionales y sin conflictos propiamente dichos, pues sus experiencias lo han endurecido de tal modo y está tan seguro de lo necesaria que es su venganza, que en ningún momento se detiene a reflexionar, por ejemplo, en lo que podría ser moral o éticamente aceptable. Del mismo modo está construido El Chaure. Es el malvado inescrupuloso, hasta físicamente desagradable, sin pasado ni contexto que justifique su ser ni su hacer.

La cuarta y última parte muestra la relación de los dos personajes en un paseo de varios días por la península goajira durante el cual David consumará su venganza en dos pasos. Primero, manteniendo relaciones sexuales con la mujer de El Chaure, cosa que éste último nunca sabrá, pero que produce la satisfacción de la traición por parte de David, y finalmente, asesinandolo con los cuchillos de fuego heredados de Matusalén para ejercer la justicia. Luego de esto se presenta el epílogo. El reencuentro de David con Eufemia y Matusalén y la entrega purificadora al amor de Teresita.

Con esto, poco más puede agregarse. Esa estructura narrativa tan fragmentada que se percibe en la descripción se presenta, de manera esencial, como un debilidad del filme pues, al contrario de *Pandemónium* No permite el desarrollo de los personajes ni de sus conflictos, tiende a convertirlos en entes discursivos demasiado altisonantes y limita el desarrollo de aspectos ligados a alguna propuesta conceptual más o menos sólida. De hecho, las menciones a la situación del país son sólo eso, menciones. Comentarios sobre el valor del bolívar con respecto al dólar, los niveles de inflación o las medidas impuestas por el Fondo Monetario Internacional que, realizados en semejante entorno, no

sólo suenan forzados sino inverosímiles precisamente por el aislamiento de los personajes.

Finalmente, la búsqueda de la artificiosidad de los personajes y su aspecto así como de algunos decorados como el del prostíbulo (ya utilizado en *Manon*, por cierto), la Ballena de Jonás en la feria o la misma cárcel, no alcanza un nivel representativo de articulación entre esa propuesta estilística y la producción de sentidos connotados o de proposiciones conceptuales notables.

4.15.2.-Comentario

Todo bicho de uña (1982), la obra teatral de Chalbaud en la cual se basa *Cuchillos de fuego*, fue recibida con gusto por la crítica en el momento de su estreno. En general, se reconocía el trabajo de los actores y el proceso de degradación que sufrían los dos personajes masculinos en los cuales se centraba la historia.

Sin embargo, ese trabajo actoral, el ambiente decadente y el uso del entorno circense para el desarrollo de las acciones parecían más un logro de la dirección que del propio texto teatral al convertir a los miembros de la feria, esta vez sí, en verdaderos figurantes. Es de hacer notar que la pieza no fue dirigida por Chalbaud, como era su costumbre, sino por un director de una generación más reciente, Enrique Porte, quien realmente utilizó la puesta en escena para crear sentidos que iban de lo espectacular a lo íntimo.

En su versión cinematográfica, Chalbaud parece haber escogido el lado del espectáculo decadente como elemento a destacar en su filme que, en este caso, no guarda relación alguna con la poética del bolero comentada por Roffé con respecto a *Ratón en ferretería*. De ahí la pérdida de complejidad en la elaboración de los personajes, la simpleza de las propuestas conceptuales y la desaparición de lo popular. Una carencia que se destaca en la ausencia de elementos que están presentes en gran parte de la filmografía del cineasta, como el estilo costumbrista, el sentido del humor y el casi imperceptible uso de música caribeña o venezolana en el filme.

Conclusiones

Una vez llegados a este punto del trabajo se hace necesario exponer las líneas fundamentales que se han desarrollado en cada capítulo, para luego comentar los diversos pasos que se llevaron a cabo como parte del proceso de investigación y reflexión y la síntesis producto del análisis.

Se ha presentado, entonces, un primer capítulo donde se realiza una revisión histórica del cine venezolano a fin de ubicar la investigación y el objeto de estudio en el ámbito de los procesos políticos, económicos, sociales y culturales pertinentes. Habiéndose establecido este contexto, se hace necesario instrumentar y sistematizar una serie de conceptos relacionados con diversas teorías del análisis fílmico y cinematográfico a fin de enfrentarlos con un texto concreto, en este caso *Pandemónium, la capital del infierno*, para reconocer, del modo más detallado posible, las propuestas narrativas, conceptuales y estilísticas que se presentan en su construcción.

De inmediato se procede al análisis del filme, lo que a su vez permite llegar a algunos de los aspectos más relevantes de este trabajo, como lo son el estudio de la película que se presenta como eje central de la investigación, la comprobación de la hipótesis a través de la aplicación del instrumento de análisis propuesto y la interpretación de los resultados obtenidos. Eso sí, reconociendo siempre que *Pandemónium*, y en general todos los filmes de ficción y los documentales, no son la realidad propiamente dicha sino mecanismos de representación de un momento histórico determinado que responden a intereses artísticos, políticos o económicos bien individuales, bien colectivos o grupales.

En este sentido, las películas no se estudian como formas miméticas de representación del mundo (de la realidad o de algo que se supone real), sino como mecanismos puestos en práctica en un momento histórico dado, que permiten al analista establecer conexiones con un contexto de producción o de representación en particular.

El filme como texto, entonces, puede considerarse como “objeto de lenguaje, como lugar de representación, como momento de narración y como unidad comunicativa” (Casetti y Di Chio, 1991: 11) y, desde estas

condiciones, es que se presenta buena parte del instrumento de análisis que aquí se ha propuesto.

Un cuarto capítulo aplica el mismo sistema de análisis, aunque esta vez no de manera tan exhaustiva, a la filmografía anterior de Chalbaud. Es decir, desde su primer largometraje, *Caín adolescente* hasta *Cuchillos de fuego*, el filme inmediatamente anterior a *Pandemónium*. Esto con el fin de llevar a cabo un trabajo de comparación textual que permite establecer relaciones, diferencias y cambios a lo largo del trabajo del cineasta, además de ubicar la película seleccionada en el corpus general que conforma su filmografía como un espacio textual particular.

Con estos datos se introduce la perspectiva y parte del proceso desarrollado para exponer de manera resumida lo que es la hipótesis con la cual se inicia el trabajo de investigación, análisis e interpretación con miras a su verificación. Es necesario precisar, entonces, que la hipótesis planteada es que en *Pandemónium* pueden reconocerse unas propuestas narrativas, conceptuales y estilísticas cuyo denominador común o criterio para la composición lo hemos denominado caos. Esto, pues el filme representa una sociedad caótica e ingobernable que, en muchos de sus aspectos, remite al contexto histórico, político, social y económico por el que atravesó Venezuela durante la década de los años 90. A partir de aquí, se hace necesario el reconocimiento de diversas conexiones existentes entre el resto de la obra de Chalbaud y los contextos en los cuales los filmes se produjeron.

De esta manera, *Pandemónium* se presenta como el principal objeto de estudio de este trabajo y el desarrollo pretende reconocer esa representación caótica que atraviesa gran parte de la construcción del filme. Con este recorrido pueden presentarse las conclusiones a las que se ha llegado en el proceso de investigación y que están relacionadas con los aspectos arriba mencionados. Es decir, el devenir histórico en el cual se desarrolla el cine venezolano; la construcción de un instrumento de análisis con la necesaria elección de diversas perspectivas y teorías; el análisis propiamente dicho que permite revelar las proposiciones narrativas, conceptuales y estilísticas presentes en *Pandemónium*, sin dejar de lado su ubicación en el contexto en el cual se produce el filme y en el que se desarrolla la historia propiamente dicha. Finalmente, se lleva a cabo el análisis de los filmes anteriores de Chalbaud

como referentes de una filmografía vinculada a la tensión generada entre el cineasta, su obra y la sociedad en la que se produce.

En cuanto a la revisión histórica del cine venezolano, es de hacer notar que el proceso se llevó a cabo a partir de trabajos previos. Es claro que, entre los objetivos de este trabajo, no existe la pretensión de realizar pesquisas exhaustivas para obtener nuevas pistas sobre el desarrollo del cine en Venezuela y el estudio de su historia. Se han revisado, eso sí, diversos textos y apreciaciones de manera que se pueda contar siempre con el dato más reciente o el más fiable.

Por ello, se trabajó bajo la guía de las publicaciones y las observaciones de los especialistas en cada uno de los períodos, regiones y manifestaciones. Se citan así autores como Jaime Sandoval para hablar de los primeros espectáculos cinematográficos en Venezuela y en particular en el estado Zulia, Yolanda Sueiro para el estudio de la instauración del mercado del cine en Venezuela, José Miguel Acosta para el cine del Estado durante la dictadura de Juan Vicente Gómez, Ambretta Marrosu con el fin de establecer relaciones entre economía, cultura y cine o Julio Miranda a la hora de dar un vistazo al cine documental, entre otros.

En este sentido, un aporte en el ámbito del estudio de la historia del cine venezolano es el de compilar y poner a dialogar diversos textos y autores que, de estar distribuidos en publicaciones de índole muy diferente, ahora pasan a estar reunidos en un solo trabajo que, sin duda, puede facilitar el conocimiento de este tema a la hora de un primer acercamiento para nuevos investigadores.

De toda esta recopilación se desprende una observación importante que ya dejaban entrever los trabajos de Marrosu (1988) y Acosta (1996 y 1998): la certeza de la constante dependencia del Estado por parte de los cineastas. Así se sistematiza, o se ilustra con la mayor precisión posible, el modo en que se establecieron las relaciones entre esas individualidades, la institución cinematográfica propiamente dicha y el Estado. Dependencia que, en muchas ocasiones, se extiende hasta los empresarios o distribuidores, dueños de locales y comerciantes de tecnología.

Esta dependencia, que puede parecer propia de gobiernos autoritarios como el de Gómez y el de Pérez Jiménez pues no se trata exclusivamente de la

financiación a las artes en los términos en que suelen ofrecerla muchos gobiernos actuales, se extiende en Venezuela hasta los períodos más democráticos. Cosa que se hace aún más notoria con la creación de Foncine que, si bien desde sus inicios fue un ejemplo de organización democrática y de descentralización, facilitó mecanismos de financiación tan seguros para muchos de los cineastas que, en ocasiones, casi no se buscaban otros recursos para la producción. Así, aunque la producción de los filmes contaba con criterios democráticos a la hora de proponer historias y temas, se mantenía la dependencia económica ya mencionada.

Tomando esto en consideración puede apreciarse que, así como cuantitativamente la obra de Chalbaud es un caso inusual en Venezuela, pareciera que también lo es en el caso de la financiación. De las diecisiete películas comentadas en este trabajo, sólo en las tres últimas aparece señalada la participación del Estado. En el caso de *La oveja negra* y *Cuchillos de fuego* con una financiación parcial de Foncine y, en *Pandemónium*, con el Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC) como ente productor.

Esto ha hecho pensar de manera generalizada que la estabilidad de su compañía productora (Gente de Cine) y ciertos apoyos de la empresa privada pudieron facilitar el trabajo independiente de Chalbaud. Pero es mucho más probable que, hasta cierto momento, no estuviera legalmente establecida la formalidad de indicar al inicio o al final de las películas la participación de las instituciones del Estado en la producción. Tan es así, que su tercer largometraje (*La quema de Judas*) “es la primera producción cinematográfica en Venezuela que se beneficia de los fondos del Estado” (Paranaguá, 1997: 168) gracias a las incipientes políticas cinematográficas implementadas durante el primer gobierno de Carlos Andrés Pérez.

Esta aclaración resulta pertinente pues, a partir del dato de Paranaguá, es lógico suponer que Chalbaud debe haber disfrutado de este tipo de beneficios en otras ocasiones aún cuando la creencia general, en cierta medida avalada por el propio cineasta, es que sus filmes fueron producidos de manera absolutamente independiente. De hecho, luego de la firma del Documento de Creación del Fondo de Fomento Cinematográfico (Foncine), el 19 de octubre de 1981, *Cangrejo* estuvo entre los primeros diez largometrajes que recibieron financiamiento por parte de la institución. Es decir, la forma de

producción de las películas de Chalbaud no se diferencia mucho de las de sus contemporáneos.

Pese a esta aclaración y reconociendo su amplia producción como director en el contexto citado, Román Chalbaud sigue presentándose como un caso poco común en la cinematografía venezolana. De hecho, si se revisa la *Filmografía Venezolana* publicada por la Fundación Cinemateca Nacional (2000), de nuevo en el aspecto cuantitativo apenas se le acercan Mauricio Walerstein, con nueve filmes, y César Bolívar y Alfredo J. Anzola, con ocho largometrajes cada uno¹.

Habiéndose establecido este contexto, y antes de enfrentar el análisis propiamente dicho, se procedió a instrumentar y sistematizar una serie de conceptos relacionados con diversas teorías del análisis fílmico y cinematográfico de manera que puedan ser aplicados a un filme en particular. De hecho, si se parte de la necesidad de reconocer unas propuestas narrativas y estilísticas que, a su vez, pretenden representar una situación social determinada, la elaboración de un aparato conceptual de este tipo resulta fundamental.

Es por ello que, de manera similar a lo realizado en el primer capítulo, partiendo de la revisión de autores de muy diversa índole, se sistematiza un instrumento de análisis que pueda cumplir con los objetivos planteados. Así, se inicia el trabajo con la elección de una primera propuesta, el estudio de *Pandemónium* y los mecanismos utilizados para representar un contexto social determinado, y se plantea un método para ese análisis.

Este aparato conceptual, elaborado con plena conciencia de que nunca brindará las herramientas para un análisis exhaustivo del filme y a sabiendas de que existen otras y muy numerosas opciones, permite estudiar y reconocer de manera sistemática las ya mencionadas propuesta narrativas, conceptuales y estilísticas.

Como en el caso anterior, de nuevo se realiza una compilación, esta vez de conceptos y teorías lo más amplia posible. Aquí están presentes teorías específicamente cinematográficas como algunos textos de Bordwell y Thompson para el análisis estilístico o las de Chion acerca de las relaciones

¹ Esta información abarca el período entre 1973-1999, que es el considerado en la publicación de la Fundación Cinemateca Nacional de Venezuela (Op. cit.) y que es el período que resulta pertinente para este trabajo.

entre imagen y sonido; conceptos adaptados de los estudios literarios a los estudios cinematográficos, como los desarrollados por Gaudreault y Jost en relación con la narratología y su aplicación a la especificidad cinematográfica y, finalmente, algunas opciones más generales como los estudios sobre multiculturalismo y cine o la teoría feminista del cine, por nombrar un par de casos. En esta parte del trabajo es muy importante reconocer los aportes brindados con anterioridad por profesores, egresados y estudiantes de la Mención Artes Cinematográficas de la Escuela de Artes (Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela).

Se trata, pues, de un trabajo que pone a dialogar diversas perspectivas a fin de crear un método que, luego de aplicado en este y otros filmes, permite llevar a cabo el estudio de las películas acercándose a lo que suelen ser las tres construcciones tradicionalmente presentes en un filme narrativo: sus proposiciones narrativas, sus propuestas conceptuales y su elaboración estilística.

Con la experiencia en el estudio de la teoría del análisis y sus aplicaciones, se plantea un instrumento que parte del trabajo elaborado por Roffé (1990), ampliado por el mismo autor y un grupo de profesores del Departamento de Artes Cinematográficas en 1994 y que fue actualizado por Azuaga, Colmenares y González (2010) en una investigación financiada por el Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico de la UCV.

Esta propuesta de Roffé concibe el análisis como un sistema. Es decir, un conjunto de subsistemas íntimamente relacionados y coexistentes. Parte también del presupuesto de que el filme puede ser estudiado como un texto tanto en el plano del contenido –lo que en este trabajo se ha denominado narración y propuestas conceptuales- como en el plano de la expresión –propuestas estilísticas-.

Esos subsistemas tienen que ver con la segmentación del filme en unidades espaciotemporales o escenas; el estudio de las propuestas narrativas, análisis de los personajes, conflictos y líneas narrativas, así como de los mecanismos estilísticos para la presentación y caracterización de aquéllos; un acercamiento narratológico basado en las propuestas de Genette y Pimentel, desde la literatura, y Gaudreault y Jost y Chion, entre otros, desde la perspectiva del cine; la interpretación de las propuestas conceptuales que permiten

reconocer los temas presentes en el filme y el punto de vista desde el cual se abordan y, finalmente, el análisis detallado del estilo, basado en los conceptos de puesta en escena, registros de imagen y sonido, modificaciones de esos registros y montaje, para así reconocer los criterios o principios compositivos mencionados más arriba.

De esta manera, el instrumento se convierte en un método de análisis cualitativo que, aún cuando no evade el aspecto subjetivo que toda investigación de este tipo conlleva, garantiza el rigor suficiente para evitar que los preconcepciones y creencias del analista se filtren al trabajo.

Por otra parte, un método cualitativo como éste se presenta como el más adecuado para la aproximación al objeto de estudio y al corpus, pues cada subsistema permitió probar y verificar el supuesto inicial. De esta manera, dicha aproximación adquiere rasgos que consideran lo eminentemente teórico sin dejar de lado el análisis estilístico y lo interpretativo.

De inmediato se procedió al análisis de *Pandemónium*, lo que a su vez permitió poner a prueba el instrumento propuesto. En consecuencia, es en este punto donde aparece la mayor parte de los comentarios acerca de lo que abarcó buena parte de este trabajo: el análisis del filme y su ubicación en el contexto histórico y social en el cual se produce y al cual hace referencia.

Para alcanzar este objetivo, entonces, se hizo necesario realizar un primer acercamiento a la filmografía de Chalbaud con el fin de ubicar *Pandemónium* dentro de la obra del cineasta y, enseguida, un nuevo estudio no sólo del contexto social, político, económico y cultural para el momento de la producción sino también de aquel en el cual puede suponerse que se desarrolla la historia del filme: finales de la década de los años 80.

Es cierto que el filme evade una ubicación temporal precisa. Tal como se indica en el capítulo 3, sólo es la escena, donde se presenta a los habitantes subiendo al barrio con una cantidad de mercancía que se supone es producto de un saqueo, la que permite al espectador deducir que se trata del suceso conocido como el caracazo. Por esta razón puede ubicarse la historia en 1989 y analizarse la película como una representación de ese contexto económico, político, social y cultural, que hizo de la sociedad venezolana una entidad ingobernable cuya salida, según lo propuesto por el propio filme, es

una reacción popular tanto o más caótica que el momento histórico propiamente dicho. Casi anárquica.

Así, tras el estudio realizado a la película, se puede afirmar que el filme de Chalbaud representa, con un estilo que toma elementos del naturalismo en busca de verosimilitud y de la artificiosidad y lo grotesco para lograr cierto distanciamiento, la crisis social, política, económica y moral de la Venezuela de los años ochenta. Como se comentó en el mismo capítulo 3, se trata de una crisis que afectó a todos los estratos de la sociedad. Desde el ámbito individual, como lo reflejan los personajes principales, hasta las instituciones que garantizan el funcionamiento de un país, representadas bien por personajes secundarios como el banquero y exministro o el anciano general, bien por la elección de algunos espacios como la cárcel donde está recluido Radamés o la iglesia en ruinas donde se lleva a cabo la confesión de los dos hermanos delincuentes. Claros ejemplos, además, de esa ciudad (sociedad) caótica e ingobernable que se va recreando a lo largo del filme.

Sin embargo, es necesario aclarar que si bien estos rasgos parecen acercar el filme a ciertas formas de realismo, nunca se utilizó este término en un sentido excesivamente clásico. Por el contrario, nuestra concepción se aleja de aquellas definiciones, a veces amparadas en la experiencia brechtiana, que funden la representación con un método de análisis crítico de la realidad según la teoría marxista. También se evita la tendencia del marxismo revolucionario, cuyo objetivo básico estaría dirigido a la transformación de la sociedad. Por ello, volviendo al capítulo donde se analiza la película, puede afirmarse que el desenlace del filme muestra al pueblo luego de tomar las calles de Caracas, pero esto se presenta con un tono poético que no se corresponde en modo alguno con los mecanismos de agitación propios de la tendencia ideológica mencionada.

Es más, salvo en los discursos retóricos de Adonai, no hay conciencia alguna de clases ni de lucha social de ningún tipo. Los personajes responden a impulsos elementales y el pueblo ha salido a la calle, de manera caótica y espontánea, a abastecerse de los productos propios del mercado: desde alimentos básicos hasta electrodomésticos como televisores o equipos de música. En este sentido, el conocimiento, la revolución y la acción marxistas

no pueden ser consideradas como elementos claves en la interpretación del filme.

Tampoco puede hablarse de una estética propia del realismo crítico propuesto por Lukács en cuanto al doble reflejo de la realidad² como totalidad diversa, agitada y transformable o de la representación del tipo para representar lo “eterno humano” y lo históricamente determinado. Pues si bien se puede afirmar que *Pandemónium* recrea un contexto reconocible, resulta difícil adjudicar a personajes como Adonai, Carmín o La Perra el carácter de tipos propiamente dichos. En todo caso, son los valores o antivalores que ellos representan lo que remite a un (des)orden moral y social identificable con un momento histórico dado.

Por tanto este trabajo utiliza dicho concepto, no sólo en el caso de *Pandemónium* sino en el resto de los filmes aquí analizados, desde una perspectiva bastante más reciente y mucho más actualizada que relaciona el realismo en el cine con la idea de verosimilitud cultural. Con esto se reemplaza la premisa de que las películas están directamente relacionadas con “lo real”, y las entrelaza con el concepto de “significado” que considera el uso de unos códigos que se presentan y son susceptibles de ser interpretados sin pretender mostrar “la verdad”.³

Esa verosimilitud cultural resulta entonces un elemento dominante en la filmografía de Chalbaud, de manera que se supera la superficialidad de cierta concepción del naturalismo para entrar en la construcción de un entorno que, cada vez más caótico y artificioso según va evolucionando el trabajo del cineasta, podría perder cualquier condición de credibilidad. Sin embargo, son los significados, que para ser interpretados necesitan el reconocimiento de códigos culturales más o menos comunes al espectador venezolano, los que permiten hablar de realismo sin caer en aquellos discursos previos que veían en el arte el único medio de revelar las grandes verdades.

Es este tipo de realismo, unido a otra variedad de estilos como el naturalismo, la artificiosidad y lo grotesco, debidamente definidos en la introducción y en el marco teórico de esta tesis, lo que va presentando esa serie de códigos culturales que permiten la comparación definitiva de valores y

2 Cfr. Lukács, 1965.

3 Cfr. Branston, 2000.

principios que no necesariamente se alinean en bueno/malo o positivo/negativo. Esto porque en muchos momentos, y de nuevo gracias al recurso de la heterogeneidad estilística, la ambigüedad se impone bien en la moral de los personajes propiamente dichos o bien por los comentarios que a través de la imagen, el uso de la música o de la voz en off, se van introduciendo a lo largo del filme. En este caso sí, particularmente en *Pandemónium*.

Además, esa utilización heterogénea y caótica de elementos de la puesta en escena, su registro y el montaje se va estableciendo como un principio que permite componer una historia y toda una forma fílmica. De esta manera, esos usos convierten a *Pandemónium* en una construcción algo distante de los usos tradicionales de la representación naturalista, pese a su narración cronológica o a la aparente distancia que pretende imponer el realizador con respecto a su discurso.

Así, y de acuerdo con lo expuesto en el capítulo 1 de este trabajo, dedicado a la historia del cine venezolano, el estilo narrativo, que tiende a la fragmentación; sus composiciones plásticas y rítmicas, que parecen inconsistentes y hasta desagradables y sus proposiciones conceptuales acerca de la ingobernabilidad de la nación desde una perspectiva que finalmente raya en la anarquía como solución, son las razones que permiten considerar a *Pandemónium* como una película poco común dentro de la cinematografía venezolana de la segunda mitad del siglo XX.

Finalmente, se llevó a cabo un análisis menos exhaustivo de los filmes anteriores del cineasta. De esta manera, se logra establecer conexiones entre *Pandemónium* y el modo como Chalbaud ha venido representando la sociedad y los valores que darían origen a muchas de sus películas. Por supuesto, esto incluye el reconocimiento de cambios y evoluciones en la concepción de esos valores y principios. Este capítulo, además, tiene la importancia de ser un análisis de casi toda su filmografía desde una perspectiva más sistemática que la de la simple reseña o de algunos escritos guiados por las impresiones personales.

Aparte de los numerosos trabajos de licenciatura sobre la obra de Chalbaud que pueden encontrarse en las bases de datos del Instituto Autónomo Biblioteca Nacional (IABN), la mayor parte de ellos dedicados a su desempeño

como dramaturgo y director de teatro, y los detectados en la red de universidades nacionales, puede afirmarse que ésta es la primera oportunidad en que se desarrolla una tarea como la antes descrita.

Existen, sobre todo en el Departamento de Artes Cinematográficas de la Escuela de Artes, algunos trabajos de licenciatura que exploran aspectos muy precisos en la filmografía de Chalbaud. Éstos son, en orden cronológico, los de Roche (1987), Russo (1989), Bello (2010) y Nieves (2011), así como el de Leiva Español (2009) en el nivel de posgrado en la Universidad de Los Andes (ULA). Aunque a este último no se ha podido tener acceso, el resto de los títulos exploran aspectos muy específicos en cada caso.

En cuanto a los estudios publicados en Venezuela sobre el trabajo cinematográfico de Chalbaud, apenas se cuentan tres títulos. En orden cronológico, el primero es el de Naranjo (1984), un texto divulgativo que pretende brindar un reconocimiento a la obra y persona de Chalbaud, partiendo de la perspectiva del cine de autor. De hecho, Naranjo deja muy en claro desde el inicio del libro que no se plantea “un análisis formal exhaustivo o una revisión crítica” (Ob. cit.: 9). Por otra parte, el autor argumenta que, como de cine de autor se trata, sólo revisará las cuatro películas que, hasta el momento, había realizado Chalbaud adaptadas de sus propias obras teatrales. Es decir, *Caín adolescente*, *La quema de Judas*, *Sagrado y obsceno* y *El pez que fuma*. Un criterio que, en general, poco se corresponde con el concepto de cine de autor que se manejaba para la época de la publicación.

Por su parte, Molina (2001) decide desmarcarse del ámbito académico y afirma que utilizará “la intuición como herramienta de la reflexión” (Op.cit.: 23) y describe su trabajo como un ensayo que va de lo colectivo (el país) a lo personal (Chalbaud). Así, el trabajo se centra en las relaciones entre la obra de Chalbaud, la democracia venezolana y lo que el autor llama “el país” de forma un tanto abstracta a partir del estudio de siete películas.

Es de hacer notar que aún cuando Molina parta de la intuición, sus interpretaciones se ajustan a las lecturas que proponen los propios filmes. Esto, probablemente, porque en cada caso busca diversas fuentes críticas y trata de dialogar con ellas. Es así como encuentra algunas constantes en la obra del cineasta entre las que se cuentan la presencia de rasgos íntimos entre los

personajes marginales, la mezcla de las creencias del catolicismo con lo que él llama santería o la condena del macho venezolano como “ridícula expresión de la estupidez” (Ob. Cit.: 35).

Sin embargo, el texto se detiene poco en aspectos como la puesta en escena y sus registros para centrarse casi exclusivamente en el estudio de las propuestas conceptuales partiendo de la historia contada. Con lo cual, deja de lado los aspectos relacionados con la especificidad del medio.

Por otra parte, pese al título, no presenta en ningún momento una definición ni caracterización alguna del melodrama y, en realidad, pocas veces hace alusión a este término cuando habla de las películas. Por ejemplo, afirma que *El pez que fuma* es la “síntesis del melodrama chalbaudiano” (Ob. Cit.: 134) pero sin argumentar o justificar su observación.

Por último, y como también aclara el autor al inicio del libro, su trabajo es “un reconocimiento a uno de los hombres que ha dignificado la creación venezolana en el marco de un período fundamental para nuestra historia” (Op. cit.: 23). Ante esta afirmación, no puede sorprender el tono celebrativo que atraviesa todo el trabajo, haciendo casi imposible un enfoque crítico sobre los filmes estudiados.

El tercero, y tal vez más exhaustivo de los trabajos, es el de García de Molero (2007), quien desarrolla un análisis de contenido de siete filmes y uno de los episodios de *Cuentos para mayores*, a partir de conceptos tomados de la semiología. En este caso, tras un complicado aparato conceptual, la autora va reconociendo isotopías y usos de “lexías”⁴, yendo de los elementos profílmicos hasta el análisis inmanentista del texto fílmico. Se trata de un cuidadoso análisis que, sin embargo, pocas referencias hace a lo específicamente cinematográfico en el estudio de las películas, de nuevo desde la perspectiva del cine de autor y su relación con el cine de género.

En el ámbito internacional, un trabajo importante sobre Chalbaud es el que presenta Paranaguá (1997) en una compilación sobre cine latinoamericano y del cual sin duda se nutre la publicación de Molina. Paranaguá reconoce la influencia de la llamada época dorada del cine mexicano en la obra del cineasta, pero no tanto desde la perspectiva del

4 Siguiendo a la autora, el término isotopía parece ajustarse a la acepción propuesta por Greimas (1971 y 1976). Para el término lexía, se recomienda cfr. Aumont y Marie (1990).

melodrama como de la creación de ciertos ambientes, el estilo en la interpretación de algunas actrices o la elección de los temas tratados.

Allí se destacarían aspectos como la elección de los bares y cabarés como ambientes esenciales en las películas, la caracterización de los personajes femeninos y en particular de Hilda Vera en *La Garza* a quien compara con María Félix, los roles de madre y prostituta que muchos de estos personajes ejercen en los filmes o la presencia del bolero y, en general, de la música popular caribeña.

Por otra parte, el texto de Paranaguá reviste un notable importancia pues, aunque breve, destaca ciertas características de los filmes que sin duda alejan la cinematografía de Chalbaud del melodrama propiamente dicho. Por el contrario, reconoce una fuerte influencia y un profundo conocimiento del teatro breve hispánico (los llamados sainetes, en Venezuela), del costumbrismo y la picaresca; predominio de “gente pequeña” (Ob. cit.: 168) y personajes marginales; habla de cierto estilo cercano al de la época mexicana de Luis Buñuel por las dimensiones grotescas de los personajes y la puesta en escena; capacidad para parodiar personajes e historias conocidas a través del uso de la ópera; presencia de una mirada que presenta al país “desde una distancia intrincada e irónica” (Op. cit.: 169); ruptura con el naturalismo dominante en la representación de la pobreza por parte de los cineastas venezolanos de la época para crear un realismo en el que se aprecia cierto “expresionismo reprimido” (Ob. cit.: 171), para terminar calificando la obra de Chalbaud como un “catalizador de la química del costumbrismo, el humor, la religiosidad, la emotividad, la parodia y la música” (*Ibid.*)⁵.

Como puede verse, Paranaguá enumera una serie de rasgos estilísticos, narrativos y temáticos que muy poco se relacionan con el melodrama. En este sentido, otro elemento importante del texto es que lo considerado realmente como melodramático por el autor es la visión de la sociedad venezolana que muestran los filmes de Chalbaud. De ahí, el término “melodrama nacional” enunciado en el título del artículo.

En este sentido, el uso de esa perspectiva (melodramática) se convierte en uno de los elementos que permiten el distanciamiento intrincado e

⁵ La traducción es mía.

irónico con que Chalbaud expone las crisis sociales venezolanas. Un aporte relevante por parte de Paranaguá pues no sólo explica el uso del término, cosa que pocas veces hacen los críticos cuando hablan del cineasta, sino que lo ubica en un ámbito más abstracto pero también mucho más enriquecedor. Finalmente, afirma que “su visión es un <<melodrama nacional>> que va sorteando sus propios mecanismos” (Op. cit.: 169).⁶

Es así como frente a la bien sustentada apreciación de Paranaguá, llaman la atención las afirmaciones realizadas por Roche (Op. cit.) y Molina (Op. Cit.) quienes, ya desde el título de sus publicaciones, establecen una indiscutible relación entre los filmes de Chalbaud y el melodrama. Habría que agregar, además, que esta creencia es bastante común a cierta rama de la crítica venezolana especializada o no.

Sin embargo, esta aseveración parece carecer de sustento teórico alguno. La impresión que queda es que, tanto Roche como Molina, están influidos por una corriente del pensamiento latinoamericano que se ha dedicado a publicar ensayos celebrativos del género en el subcontinente, considerándolo como una representación de la esencia y de “la manera de ser latinoamericana”, cuyo papel puede equipararse “al de mero espejo del gusto popular, visto como dato prístino ajeno a toda construcción por parte de la propia industria y la ideología dominante” (Colmenares, S/F [2004]: 3). Entre estos autores se cuentan Monsiváis (1992), y en particular Oroz (1995) y Hahn (1997)⁷.

Por otra parte, en el trabajo citado, Colmenares expone de manera detallada las características del melodrama. Siguiendo a la autora, lo primero a destacar es la vinculación originaria del melodrama con la ideología de la clase burguesa a finales del siglo XIX, pero lo fundamental es reconocer las convenciones propias del género. En este sentido, los filmes melodramáticos

narran crisis sucesivas relacionadas con los lazos familiares, separaciones, pérdidas, desubicación del personaje, seducción, traición, abandono, extorsión, asesinato, suicidio, venganza, celos, enfermedades incurables, obsesiones y compulsiones. En general los personajes son vistos como víctimas amenazadas en su sexualidad, su propiedad o su identidad misma (...) las tensiones en las relaciones son generadas por el poder y la dominación, casi siempre sobre la forma de dominación de clase, propiedad, generacional, social o racial, siempre oculta

⁶ Ídem.

⁷ Cfr. Colmenares (Op. cit.).

bajo la fachada de las pasiones (el bien y el mal son) categorías morales absolutas, fuerzas que mueven al mundo (Colmenares, Op. cit. 7).

De acuerdo con esto, y según los análisis de los filmes, nada más alejado del melodrama que las historias presentes en las películas de Chalbaud. En todo caso, pueden reconocerse algunos de los rasgos expuestos por Colmenares en *Caín adolescente*, donde la relación madre e hijo se ve afectada por diversas razones hasta llegar a una separación temporal. Juana es seducida y traicionada por Encarnación para luego sufrir la pérdida del amor mesiánico que representa Antonio. Sin embargo, todos estos conflictos son producidos más por el entorno que por las relaciones de poder o dominación tal como las caracteriza Colmenares y, aunque el mal podría estar representado por la figura de Encarnación, no hay categorías morales absolutas, sino la representación de la oposición entre el mundo urbano, el mundo rural y sus valores respectivos.

En los filmes posteriores la concepción tradicional de la familia va desapareciendo mientras que los conflictos siguen siendo provocados por el entorno. La precariedad del entorno laboral y las condiciones de vida de un prejubilado en *Cuentos para mayores*, la corrupción del sistema policial en *La quema de Judas* o el fin del movimiento guerrillero y la inserción de sus militantes en el sistema social nuevo en *Sagrado y obsceno* son algunos de estos casos.

Tal vez la presencia de algunos personajes femeninos que ejercen libremente su sexualidad y la utilizan para alcanzar intereses personales como La Garza, Carmen o Manon, así como el hecho de que todas ellas sean la causa de la degradación de los protagonistas masculinos, forme parte de la confusión que ha llevado a autores como Molina y Roche a hablar literalmente de melodrama. Pero, de ser así, esto demostraría una mirada bastante moralista hacia las películas de Chalbaud.

Otros dos elementos que pueden haber colaborado a la hora de realizar esas apreciaciones podrían ser la elección, por una parte, de las óperas *Carmen* y *Manon* como materia prima para narrar dos de las películas. Recuérdese que este género suele considerarse uno de los antecedentes del melodrama con o sin mayor sustento histórico y, por otro lado, la aparición, en una cantidad numerosa de las películas, del bolero. De nuevo, un género que ha

sido estudiado por quienes celebran el melodrama como la manifestación musical de la esencia latinoamericana que menciona Colmenares.

En todo caso, se podrían destacar ejemplos aún más extremos como *Cangrejo*, *Cangrejo II* y *Ratón en ferretería* donde la vida familiar y los afectos de los protagonistas masculinos son irrelevantes o ni siquiera existen. Por ello es que consideramos importante haber destacado este error de apreciaciones acerca del melodrama como género narrativo en la obra de Chalbaud. Sobre todo porque, en particular, Molina es uno de los críticos más citados en Venezuela, hasta hace unos años con la capacidad de difundir y hacer popular, a través de su columna en el periódico con las páginas culturales más prestigiosas del país, creencias como la que aquí se ha intentado desmontar y de las que probablemente Roche sea heredera.

Así, tomando en cuenta los métodos, aspectos estudiados y las perspectivas asumidas por los diversos autores, puede considerarse que el trabajo que aquí se presenta es producto de la elaboración de una hipótesis estructurada tras la cuidadosa observación de los filmes, siempre considerados como espacios textuales, que parte de un análisis sistemático en cuanto al intento de abordar la filmografía de Chalbaud sin dejar de lado los aspectos tanto fílmicos como cinematográficos. Es decir, analizando las propuestas narrativas y conceptuales y sus relaciones con lo estilístico. En esta búsqueda de sistematización del análisis también se ha conseguido establecer conexiones de diversa índole entre los diversos textos.

Estas conexiones, a su vez, permiten reconocer una serie de cambios en las perspectivas y valoraciones en el interior de la obra de Chalbaud que se pueden ir rastreando a través de sus películas. Por ejemplo, *Caín adolescente* trata sobre los aspectos positivos de la vida rural en contraposición con el ámbito urbano. Una creencia que domina una parte del imaginario de los cineastas venezolanos del siglo XX. La historia de los largometrajes hechos en Venezuela así lo demuestra.

Curiosamente, el mundo rural resulta inexistente en gran parte de estas manifestaciones. Caracas aparece como el gran centro del país y ni siquiera en las películas que evocan la época de la guerrilla en Venezuela el campo se presenta como una opción a explorar. Por el contrario, suelen

centrarse en la llamada guerrilla urbana pese a haber sido sólo un núcleo dentro de todo ese movimiento.

Es más, cuando aparece claramente contextualizado es para evitar una ubicación geográfica específica, como ocurre en *Pequeña revancha* (Olegario Barrera, 1984), que utiliza ese entorno para hablar de una forma de autoritarismo común a muchos países de América Latina o, en la mayor parte de los casos, para mostrar a los provincianos y campesinos como personajes simplemente pintorescos.

En el caso de Román Chalbaud, la casi absoluta desaparición de la vida rural en su filmografía luego de *Caín adolescente* parece claramente justificada. En su primer filme, los protagonistas son seres esencialmente puros que vienen del campo y se sugiere que al campo vuelve Juan tras haber vivido el infierno capitalino. Pero a partir de *La quema de Judas*, el horror se instaura en la ciudad. Algunos personajes pueden venir de la provincia, pero toda la corrupción y la pérdida de valores está en las capitales no porque el hombre del campo sea esencialmente bueno, sino porque es en la ciudad donde se ubican y centralizan los entes de poder, la riqueza y la corrupción. Si lo rural siempre estuvo abandonado en Venezuela, con la prosperidad del petróleo la distancia entre el campo y la ciudad se hizo insuperable. No es ya que el campesino sea puro, es que la miseria en la que vive lo aísla y lo hace casi inexistente para los poderes.

Lo mismo ocurre cuando se revisa el modo como son representadas las mujeres en los filmes de Chalbaud. Sobre todo cuando se habla de su papel de madres. Hasta cierto punto, la Juana de *Caín adolescente* responde a los valores de abnegación y sacrificio impuestos por la época dorada del cine mexicano. Por fortuna, y tal como se ilustra en los capítulos 3 y 4 de este trabajo, esta concepción se va desdibujando a lo largo de su carrera hasta llegar a La Nigua de *La oveja negra* y, por supuesto, a Carmín. Así, tanto la concepción de las mujeres, de la maternidad y del mundo rural evoluciona. Se pasa de una concepción convencional y más o menos opresora a una más verosímil en el primer caso y se abandona por completo el discurso idílico de la vida rural. Afincándose, eso sí, en la pérdida de valores y el ascenso de la corrupción como consecuencia de la bonanza petrolera. Una perspectiva que se

empieza a notar en *Cangrejo y Cangrejo II*, *Carmen la que contaba 16 años* y que se afianza con *Manon*.

Siguiendo con la síntesis de lo que se interpreta a lo largo de todo el capítulo 4 de este trabajo, otro de los elementos comunes en buena parte de los filmes estudiados es la presencia de la cultura popular en muy diversas manifestaciones. Tal vez la que destaca más por el modo como es presentada sea la música. En general, Chalbaud utiliza canciones caribeñas harto conocidas por el público de la época: boleros, rancheras, merengues, pasodobles españoles y venezolanos y tangos.

Sobre este punto, y siempre de acuerdo con lo expuesto en el capítulo mencionado, el caso emblemático es *El pez que fuma*, donde la música popular está presente de forma constante bien como parte del ambiente del prostíbulo o de manera incidental. En el primer caso, funciona como ilustración de la atmósfera, creando cierta cadencia entre lo erótico de los bailes y la decadencia del lugar y sus personajes. En el caso de la música incidental, por lo general ésta se presenta de manera anempática, pero al tratarse de canciones, sus letras generan un tipo de información semántica que llega a convertirse en comentarios sobre las situaciones y los personajes.

Este manejo de la imagen y la banda de música para producir nuevos sentidos se muestra de manera clara en la escena final de la película, durante el velatorio de La Garza. El acto se lleva a cabo en el salón principal del prostíbulo. El ataúd ocupa el centro del espacio y una numerosa concurrencia desfila ante el cuerpo. La aparente música incidental es *Sus ojos se cerraron*, un fúnebre tango popularizado por Carlos Gardel. La cámara va haciendo un paneo por todo el espacio hasta que deja ver que en realidad la música proviene de la interpretación en vivo realizada por La Argentina, una de las prostitutas. Una situación que, para la época, resulta cuando menos poco común. Continúa el paneo y en el momento en que la letra de la canción dice “el carnaval del mundo gozaba y se reía”, la cámara muestra un grupo de enanos y ciegos rindiéndole honores a la difunta. Así, la mezcla de la banda de imagen con la de sonido se convierte en un importante comentario sobre una concepción del “duelo” muy particular, sobre los personajes que han desfilado a lo largo del filme y sobre el ambiente que se ha recreado.

También pueden considerarse como manifestaciones de la cultura popular presentes en la obra de Chalbaud, las diferentes creencias religiosas, sus ceremonias y festividades. Un ejemplo notable de como se reitera este tema se da en *Caín adolescente* y, posteriormente, en *La oveja negra* (de nuevo, capítulo 4). La primera se inicia con una serie de imágenes de archivo que, a manera de reportaje, informa acerca de lo acontecido en la Semana Santa de 1952, durante la veneración al Nazareno de San Pablo.

Luego de esto, la historia se inicia durante la navidad anterior y las fiestas del barrio son amenizadas por sus habitantes entonando aguinaldos. El desenlace llega en la Semana Santa antes comentada, donde mueren Juana y Matías en el incendio de la basílica que alberga la popular imagen. La elección de estas fechas responde, por supuesto, a claras intenciones por parte del realizador.

La navidad es fecha de alegría y esperanza y esto es lo que se refleja en los personajes de Juan y Juana, recién llegados a la capital con el optimismo de quien espera una notable mejoría en sus situación social y económica. La Semana Santa arroja la tragedia de Juana y Matías y los convierte en mártires de la ciudad. Pero, claro está, dichas festividades son utilizadas también para mostrar las creencias y costumbres del pueblo venezolano. Los villancillos y pesebres navideños o las “estampitas”, procesiones y las promesas realizadas al santo.

Siguiendo con las interpretaciones realizadas en el capítulo 4, casi treinta años después, en *La oveja negra*, se invierte la aparición de las fechas y, hasta cierto punto, los acontecimientos. Esta vez, el filme se inicia en Semana Santa. La Nigua preside una pequeña procesión con la imagen del mismo Nazareno por el barrio. La acompañan todos los miembros de la banda y los que parecen ser vecinos (como ocurre en el velorio de La Garza, al que acude gente de toda índole). Al terminar la ceremonia, La Nigua y sus secuaces vuelven a su guarida y planifican los delitos del día.

De nuevo, esto funciona para caracterizar a los personajes. Son delincuentes, roban y llegarán a matar, incumplen los mandamientos, pero son creyentes y tratan de respetar las fiestas de guardar. Se presenta así una ambigüedad moral que, en particular para La Nigua, resulta absolutamente natural y no genera conflicto alguno.

El filme culmina durante la noche de navidad. Ese día dan el gran golpe, pero la delación de Jairo hace que todo termine en tragedia con la llegada de los policías y la muerte de la jefa de la banda durante la preparación de la magnífica cena. Mientras tanto, en una habitación del cine abandonado, Sagrario da a luz a su hijo justo a la medianoche. Renacimiento o nacimiento esperanzador con un mesías que puede convertirse en el salvador de los sobrevivientes.

Muchos otros ejemplos de ceremonias y fiestas populares pueden enunciarse en los filmes de Chalbaud. Por ejemplo, la brujería y el culto a María Lionza en *Caín adolescente*, *La quema de Judas* y *El pez que fuma*, el carnaval de Caracas en *Sagrado y obsceno* o, de nuevo, la Semana Santa y la ceremonia del domingo de resurrección que da título a la película en *La quema de Judas* entre otras representaciones que evocan imágenes más o menos tradicionales de la cultura judeocristiana.

En este caso se pueden nombrar las creencias religiosas de la señora Santísima en *La quema de Judas*, el nombre la pensión (Ecce Homo) en *Sagrado y obsceno*, el hecho de que los protagonistas de *Manon* sean un seminarista y una aspirante a monja en Los Andes venezolanos, una de las regiones con más tradición católica en el país, la ya mencionada procesión de *La oveja negra* y, en el caso de *Pandemónium*, la presencia de estas particularidades se da por su ausencia casi total.

En *Pademónium* no se hacen menciones directas a una creencia religiosa en particular, pero en la escenografía y a través de los registros de cámara se destaca de manera constante la presencia de un elaborado altar con imágenes del catolicismo al fondo del sotano donde habitan los protagonistas. Además de la significativa escena en la iglesia en ruinas, donde Onésimo y Hermes le cuentan a La Perra sobre el castigo institucional recibido por el párroco por preocuparse por los pobres y donde, pese a su presumible ignorancia sobre el tema, La Perra ejerce de cura en un confesionario que sirve para que los jóvenes delincuentes expíen sus culpas y declaren su amor por la muchacha.

Por otro lado, aunque en el filme no se expongan ceremonias tradicionales sí queda claro el gusto que por éstas sienten los personajes. El baño de Atanasia con agua de sanguinaria es registrado ceremoniosamente a

través de la cámara subrayando esa atmósfera con el uso de la música incidental. Mientras que algo similar sucede con la cremación de la anciana en medio de una pira de libros probablemente seleccionados por el propio Adonai.

Esta atracción por las tradiciones cristianas también se presenta en los nombres de numerosos personajes, que no sólo evocan esa cultura sino que en muchos casos ilustran la esencia de los mismos personajes: aparte del título de la primera película, *Caín adolescente*, pueden citarse el del policía Jesús María y sus compañeros Zacarías y Poncio Pilatos o la señora Santísima en *La quema de Judas*, o Dimas, Rosario, Sagrario, Matusalén, Teresita, Adonai, así como el nombre de la Pandilla de Dios en *La oveja negra*.

Sin embargo, todas estas creencias y tradiciones desaparecen en los filmes que presentan historias que se desarrollan entre la clase media. Es claro que en los títulos antes mencionados estas ceremonias son mostradas bien como meras supersticiones (*La quema de Judas* y *El pez que fuma*, por ejemplo), bien como creencias socialmente aceptadas e institucionalizadas que sirven, en general a los desposeídos, para sumar fuerzas frente a sus obstáculos (*Caín adolescente* y *La quema de Judas*).

Pero los personajes de la clase media están apegados a otra forma de intereses materiales. Como puede desprenderse de lo expuesto en el capítulo 4, no es que Glafira (*Sagrado y obscuro*), La Garza o Dimas y Jairo (*El pez que fuma*) no tengan alguna creencia religiosa, pero parecen estar satisfechos con lo que tienen y sólo aspiran a mantener su estatus. En cambio, la clase media posee dos características que la diferencian de los casos anteriores. Por una parte, su ambición y necesidad de ascenso social y, por otro lado, su mayor o menor conciencia de la crisis que se avecina en su clase y que está claramente enraizada con la realidad venezolana de la época y no en lo mítico o metafísico.

Además, los personajes desposeídos y marginados son meros sobrevivientes, en la mayor parte de los casos un producto social del cual ellos no son responsables y de cuya condición no parecen estar conscientes. Esto no ocurre con los de la clase media. En este caso existe una clara conciencia de que sus actos son ilícitos y saben de la existencia de la ley, razón por la cual sus acciones resultan mucho más reprobables que las de aquellos.

Por ejemplo, del pasado de Carmen y su entorno familiar no se tienen datos, ni siquiera del lugar exacto donde habita. Pero no es una marginal. Es más, da la impresión de que su condición de “fuera de la ley” es una elección personal. De hecho los rasgos del personaje, activa, decidida, popular, sexualmente agresiva, con espíritu de liderazgo e inescrupulosa, así permiten percibirlo. Mientras que José, con su intachable carrera de Guardia Nacional y su relación con una mujer virgen son una prueba de la estabilidad socioeconómica que perderá una vez que se relacione con Carmen

Manon, por su parte, es aún más ambiciosa, inescrupulosa y sexualmente activa. Sabe bien lo que quiere: dinero, ascenso social y muchos lujos, pero sin ningún esfuerzo de su parte. Primero, sólo aspira a vivir del botín arrasado a los padres de Roberto; luego, de un posible empleo de éste que tampoco requiera demasiado esfuerzo y finalmente en la completa ilegalidad. Es de hacer notar, en este caso, como el empleo de los diálogos y del discurso gnómico del propio personaje dan indicios precisos de su carácter pese a que, como personaje, Manon sufra pocas modificaciones. De este modo, tanto el filme como el personaje propiamente dicho, se erigen como una clara representación de la crisis y los temores vividos por la clase media venezolana luego del ya mencionado viernes negro y la primera devaluación del bolívar tras años de estabilidad. Son entonces las características de estos personajes y su condición social lo que permite a Chalbaud ser mucho más rudo y despiadado en su tratamiento.

Siguiendo con las apreciaciones que puede recogerse del análisis hecho en este trabajo de toda la filmografía de Chalbaud, *Cangrejo* y *Cangrejo II* lucen como dos casos más aislados dentro de todo este contexto. Es cierto que tocan temas e historias de la clase media, pero desde la perspectiva del policial y la crónica roja. Esto ubica a los filmes dentro en una convergencia de géneros cinematográficos que es prácticamente una excepción en la carrera del cineasta⁸.

Precisamente por tratarse de filmes de género tan específicos, el tratamiento dado a los personajes y su entorno varía. Ya no se trata de mostrar

⁸ Cf. Nieves: 2011

la inconsciencia de las clases marginales, ni la falta de escrúpulos de la clase media, ni los ruines intereses particulares de unos u otros. Ahora, y tal como el género lo prescribe y se expone en los relatos literarios de los cuales surgen las historias, se trata de posar la mirada en las cúpulas del poder. En particular, el empresariado venezolano y la iglesia.

En el caso de *Cangrejo*, por ejemplo, la película muestra una mirada afín con los padres de la víctima, cuyos personajes están interpretados por dos reconocidos actores, muy populares gracias a las telenovelas. Esta elección garantiza, además, la identificación de los espectadores con la pareja. Es en los jóvenes participantes del secuestro donde se instala la sanción negativa. Da la impresión de que su posición social los hace naturalmente ociosos. Una visión bastante moralista que va de la mano con el consumo de drogas y la asistencia a fiestas alocadas. Por su parte, *Cangrejo II* es mucho más ruda en su trato al protagonista: un sacerdote que aparentemente violó y asesinó a su hermana.

Pero tanto en un caso como en otro, y habría que volver de nuevo al asunto del género, intentan ser una denuncia de la corrupción en las altas esferas: el poder económico representado por el empresariado y sus conexiones con políticos y jueces y la iglesia con sus dos mil años de poder. Aunque el primero es un intento algo más logrado, si algo se mantiene en ambos filmes es la condición de debilidad y desamparo padecida por los policías, representados por el comisario León Martínez, frente al aparataje que implica toda la institución judicial.

Otra constante en la obra de Chalbaud es la presencia de comunidades cerradas, tanto en el aspecto físico como en sus relaciones con el exterior. El barrio de *Caín adolescente* prácticamente no se conecta con la ciudad, mientras que en el resto de los filmes dedicados a los desposeídos o marginados, los espacios por los que se mueven los personajes y el lugar donde habitan suelen tener esa característica de espacio aislado.

Así están concebidos la pensión de *Sagrado y obsceno*, el prostíbulo de *El pez que fuma*, la banda de contrabandistas de *Carmen la que contaba 16 años*, el bar de *La gata borracha*, el cine de *La oveja negra*, el circo de *Cuchillos de fuego* y, claro está, el sótano de *Pandemónium*. De esta manera, en cada filme se presentan mundos particulares, con sus propias leyes, normas y su propia moralidad que, como ya se ha visto, intentan evocar situaciones y

valores que remiten a la sociedad venezolana. Por otra parte, esos espacios se cierran de tal manera sobre sí mismos que cualquier elemento externo que se introduzca en la comunidad o cualquier contacto con el exterior se transforma en una amenaza para el equilibrio de esos micromundos.

Por ejemplo, en *Caín adolescente* Juan y Juana forman una familia y ambos se protegen mutuamente. Es la llegada de Encarnación el elemento causante del desequilibrio en la relación madre hijo. Del mismo modo, la salida del barrio, las visitas a la ciudad propiamente dicha, se presentan siempre como un factor de peligro y, finalmente, de muerte.

Con *Sagrado y obsceno*, el espacio comienza a cerrarse aún más y del barrio se pasa a la pensión. Un ambiente realmente cerrado donde cada personaje secundario vive según sus propios intereses, mientras las mujeres de la casa representan diversas generaciones con sus respectivos valores y principios morales. De nuevo, la llegada de Zamora generará la tensión en la historia por su relación con Ángela y, sobre todo, por su plan de venganza que involucra al futuro esposo de Paula, especie de mesías que garantizará la prosperidad de todos.

Por su parte, si algo se ha popularizado entre las creencias del público de cine venezolano es la presencia del espacio cerrado del prostíbulo de *El pez que fuma* como alegoría de la Venezuela de los años 70, con su bonanza petrolera y económica, su ostentación y consecuente corrupción y la alternabilidad del poder con sus intereses personales representada por los hombres de La Garza.

Aunque por su propia estructura resulta algo exagerado hablar de alegoría, no deja de ser cierto que los personajes y el entorno, pese al nivel de marginalidad que puede representar la vida en el mundo de la prostitución, sí son producto de una situación socioeconómica que se refleja, de manera más tangencial que directa, a lo largo del filme.

Como en los filmes antes mencionados, la coexistencia e interrelaciones entre los personajes es relativamente armoniosa. Acaso ciertas amenazas de Dimas hacia alguna de las empleadas y las discusiones entre éste y La Garza bien por las infidelidades del hombre, bien por sus excesos económicos. Pero esto forma parte de la cotidianidad del lugar. Es, otra vez, la entrada en escena de Jairo, joven, atractivo, al parecer sexualmente bien

dotado, adulator, mucho más ambicioso de lo que parece y traicionero, lo que generará la tragedia y el fin de los privilegios de Dimas.

Esos mundos aislados con valores cada vez más lejanos a los convencionales se acentúan en *La oveja negra* y su cine abandonado. Pero también por las relaciones que se establecen en dicho entorno. La Nigua tiene un hijo biológico, Hermes, y otro de crianza, Evelio. Esta condición, más el hecho de que ella se refiera a la banda como su familia, instauro la imagen de una madre y una familia donde realmente la solidaridad y el afecto son los vínculos que cohesionan el grupo.

Pero Evelio se enamora de Sagrario, ex amante de un policía, y con su llegada aparece también el enemigo: las igualmente corruptas fuerzas del orden público utilizadas por Jairo no para restablecer el equilibrio sino como instrumento de sus celos. Esta vez, Jairo no logra acabar con la vida de Sagrario y Evelio pero sí con La Nigua y gran parte de la banda aunque, como se acotó anteriormente, durante la matanza en la noche de navidad Sagrario dará a luz un niño que parece generar la esperanza de un resurgimiento.

En el caso de *Cuchillos de fuego* hay una presencia mucho mayor de exteriores. Esto se justifica por la característica errante del circo donde conviven los personajes, pero la comunidad del circo propiamente dicha de nuevo se presenta como diferente, exclusiva, aislada del resto del mundo. Y como en el resto de los casos, tanto la búsqueda de venganza por parte David como su posterior encuentro con El Chaure, determinarán el desenlace de la historia.

En el aparte dedicado al análisis del filme, se menciona el hecho de que ésta es la película de Chalbaud en la que resulta más complejo establecer ciertos vínculos entre la obra y la sociedad en la que se produjo. Aparte de esto y curiosamente, de todos los filmes citados, éste es el único que no culmina como una tragedia. Por el contrario, David consigue vengar el asesinato de su madre, con lo que se restauran los lazos fraternos entre él, Eufemia y Matusalén y, en reconocimiento, recibe el amor purificador de Teresita. Semejante cambio en el tono de la historia con respecto a los filmes anteriores podría achacarse, sin negar lo que de especulación pueda tener esta afirmación, a esa aparente distancia entre el filme propiamente dicho y el entorno socioeconómico del momento en que fue producido. Pero, hay que repetirlo,

ésta es una percepción bastante difícil de comprobar a través elementos concretos presentes en la película.

Por supuesto, no se puede dejar de mencionar *Pandemónium*. A partir del análisis realizado en el capítulo 3, se destaca no ya el aislamiento, sino el encierro que implica el sótano recreado en el filme y, en el caso particular de Adonai, su incapacidad para salir de la cama en medio del mar de libros.

Por último, y con respecto a este punto, debe aclararse que en todas estas historias los personajes no sólo viven en una comunidad cerrada. Es notable que todos sus contactos con el exterior generan ciertos niveles de peligro y, salvo en el caso de *El pez que fuma*, el drama final, la muerte de sus protagonistas, ocurre siempre afuera de ese mundo aislado.

También se hace necesario acotar que en aquellos filmes donde desaparecen estos grupos sociales para dar paso a personajes de la clase media, el entorno es mucho más abierto y los personajes se mueven con mucha más naturalidad en espacios muy diversos. Situación que se justifica plenamente por el mismo estatus socioeconómico que ocupan.

Generalizando, puede afirmarse que la trayectoria de Chalbaud demuestra un notable interés por los marginados y marginales: prostitutas, guerrilleros y miembros de las clases populares a quienes suele retratar desde una mirada costumbrista. En ocasiones cercana a la visión burguesa hacia esos grupos. Esto empieza a cambiar con *Cuchillos de fuego* y *La oveja negra*. Pero la transformación definitiva se da con *Pandemónium*, donde claramente el cineasta se manifiesta como un defensor de las masas populares en las cuales reside la única opción para el cambio social.

Sin embargo, Chalbaud también ha hablado de la clase media. Claramente en *Manon* y de una forma más velada en *Carmen la que contaba 16 años*. La impresión que queda en estos casos es que esta elección se impone más por la situación socioeconómica venezolana que por un cambio en el discurso del cineasta. *Carmen* responde a la abundancia petrolera y la liquidez monetaria que ésta trajo consigo; *Manon*, a la primera crisis económica, y a la vez moral, que vivieron los venezolanos en el siglo XX. En este sentido y aunque sería un asunto a tratar en un breve artículo, cabe preguntarse si será

casualidad que ambas estén basadas en un género tan conservador y elitescos como es la ópera.

Esta revisión de los filmes de Chalbaud, sus historias y temas, lleva a regresar al asunto de los estudios que sobre el cineasta se han realizado con anterioridad para reconocer otro aporte de este análisis.

Frente a estas características, aquí también se defiende la tendencia hacia el costumbrismo que recorre buena parte de la filmografía de Chalbaud. Aparte de Paranaguá, en su ya citada crítica de *Sagrado y obsceno*, Marrosu (1977: 20) afirma que en este caso lo que priva “es la ambientación, la pintura de costumbres, la invención del <<tipo>> (...)” en lo que considera una línea creativa “cálida, esencialmente gozosa”. Se trata de

una ambientación entre popular y pequeño-burguesa (...) que toma forma como una especie de amplio altorrelieve, con figuras más redondeadas que otras, bien arregladas coreográficamente, sin duda policromas y también locuaces, que no interfieren en la acción dramática, tienen en su comportamiento su principio y su fin, y presenta la enorme ventaja de encarnar la intención más profunda, la verdadera búsqueda de Chalbaud. Lograr la caracterización del <<venezolano>>. Anotaciones graciosas, a menudo precisas, a nivel figurativo y verbal, se acumulan indefinidamente sobre esas figuras, sin revelar, sin embargo, su función social, sus conflictos internos, su vulnerabilidad profunda”.

Esta descripción de Marrosu arroja claras pistas sobre lo que es esa tendencia o línea creativa, como la define la autora, y sin quererlo prevé lo que será buena parte de la filmografía del cineasta. Desde *Caín adolescente* se deja ver la recreación de un ambiente cerrado y colectivo donde lo popular y las celebraciones religiosas tienen mucha importancia. Sobre todo, y precisamente, más en el nivel de la ambientación que en el desarrollo narrativo del filme.

Esto se irá repitiendo en buena parte de los filmes de Chalbaud desde las prostitutas, habitantes y asiduos del local de La Garza hasta la banda comandada por La Nigua, sin dejar de lado los contrabandistas de *Carmen la que contaba 16 años* y hasta los visitantes y el ambiente del Moulin Rouge de *Manon*.

De hecho, y pese a todo lo que de grotesco o dramático puedan tener los personajes de *Pandemónium*, esta constante se mantiene. Son costumbristas, graciosas, precisas las frases de Carmín sobre la moral y la economía; lo es el personaje del exministro banquero, que poco aporta a la narración propiamente dicha; la repentina y aislada aparición de los policías

para detener a Adonai por subversivo o los comentarios sobre la tecnología y la situación carcelaria hechos por Radamés desde la seguridad de su celda.

Hasta aquí se han reconocido, tras una extensa caracterización y comparación de los filmes de Chalbaud, algunas de sus constantes y dominantes tanto en el nivel de la historia como en sus propuestas conceptuales y estilísticas. Un trabajo que, en cuanto a exhaustividad, no se había llevado a cabo antes con la obra del realizador que más películas ha producido en la historia del cine venezolano.

Esto lleva a una exposición final. Vale la pena recordar que esta investigación tiene sus orígenes en dos puntos de partida más o menos personales e interconectados. Por una parte, la necesidad de explorar los mecanismos presentes en la puesta en escena (de cualquier filme de ficción) para producir sentidos connotados utilizando para su reconocimiento un instrumento de análisis previamente elaborado y, por otro lado, el interés por estudiar de manera sistemática *Pandemónium* debido a que sus propuestas estilísticas y conceptuales parecían alejarlo de buena parte de la producción de largometrajes de ficción en Venezuela.

Así, la intención siempre fue partir de una certeza. Esto es, la puesta en escena puede ir más allá de ubicar espacial, temporal y diegéticamente un filme para producir sentidos ligados a temas, ideas y posiciones ideológicas mucho más abstractos. Luego de esto, se planteó un supuesto: en el panorama de la cinematografía venezolana, *Pandemónium* parece ser un buen caso de estudio para ilustrar dicha apreciación. Para comprobarlo, se plantearía un método de análisis que permitiera separar y a la vez relacionar las propuestas narrativas, conceptuales y estilísticas que se supone siempre están presentes en un filme narrativo.

Sin embargo, el contexto en el cual se decidió realizar la investigación amplió de manera notable estos objetivos. Tratándose de una tesis doctoral a ser presentada en una universidad que no es venezolana, lo primero que se hizo necesario fue ilustrar el entorno social, económico, político y cultural en el cual se ha desarrollado la historia del cine venezolano.

Esto no sólo llevó a la compilación de datos mencionada más arriba, sino a proyectar una visión económica e institucional que implica

consideraciones sobre las relaciones de producción entre el Estado y los cineastas y la relación de Foncine con la producción cinematográfica de las últimas décadas del siglo XX. Se podría considerar, en próximos trabajos, cómo se han desarrollado o evolucionado esas relaciones tras la aprobación definitiva de la Ley de Cinematografía Nacional y la creación del Centro Nacional Autónomo de Cinematografía.

Por otra parte, y debido a las causas antes mencionadas, el análisis de un filme aislado en la carrera de un director que, al menos cuantitativamente, es el más representativo de los cineastas venezolanos resultaba poco ilustrativo para el entorno académico en el cual se desarrolló este trabajo. Por esta razón, también se hizo necesario un estudio del resto de la obra de Chalbaud. De esta manera, se contextualizó su filmografía en relación con el entorno en la cual fue producida y, por otro lado, se logró reconocer la importancia y las diferencias de *Pandemónium* con el resto de los filmes del cineasta.

Sin duda, estas dos situaciones enriquecieron toda la investigación pues se hizo obligatorio pasar de un ámbito netamente local (el estudio de una película de Chalbaud para un lector posiblemente familiarizado con el resto de su obra) a un ámbito más amplio: el de aquellos lectores que, por la distancia geográfica, política, y cultural que nos separa, podrían estar acercándose por primera vez con este trabajo al cine hecho en Venezuela y al trabajo de un cineasta que, en varias ocasiones, ha sido reconocido con homenajes fuera de su país de origen.

He aquí, entonces, un cambio claro en las perspectivas y alcances de este trabajo desde el momento en que fue concebido como trabajo de tesis hasta su elaboración definitiva.

Es cierto que parte del punto de vista desde el que se inició la investigación aún se mantiene. La puesta en escena produce sentidos que van más allá de la información espaciotemporal necesaria para la contrucción de una historia por parte del espectador y *Pandemónium* es un ejemplo concreto y notable de ello.

Por otra parte, se reconoce una clara identificación del cineasta con las clases populares, marginales y desposeídas aún cuando su mirada en ocasiones se muestre desde lo pintoresco o lo costumbrista. Es decir, desde una

perspectiva pequeño burguesa que no está en contradicción con los orígenes socioeconómicos del cineasta.

Se trata, entonces, de un avance importante en el conocimiento y estudio de la obra de Chalbaud que, además, puede abrir nuevas líneas de investigación desde perspectivas, métodos y elecciones semejantes a la hora de considerar el trabajo de otros realizadores cuya obra también resulta representativa en el estudio del cine venezolano.

Con un método más o menos cercano al aquí utilizado se podrían estudiar, por ejemplo, cineastas como Alfredo Anzola y su visión de lo popular más cercana a la clase media; César Bolívar y su acercamiento a los géneros narrativos tradicionales como el policial o ciertas formas de comedia; Clemente de la Cerda y sus trabajos sobre un “cine de delincuentes” profundamente ligado a la realidad social de los años 70 y 80 o la obra de Mauricio Walerstein que se fue decantando del cine de denuncia con *Cuando quiero llorar no lloro* hacia una búsqueda intimista ligada a la sexualidad como en *Eva, Julia y Perla* y *Macho y Hembra* hasta una curiosa mezcla de erotismo, cine policial y crónica roja en filmes como *De mujer a mujer* o *Móvil pasional*. Desde esta perspectiva, entonces, se propone un tipo de trabajo sistemático y lo más riguroso posible para el inicio de una forma, que nos parece novedosa, de acercarse al cine venezolano, a las propuestas presentes en sus filmes de ficción y a las carreras de los realizadores.

Bibliografía

ACOSTA, J. M. 1996. “Producción cinematográfica oficial”, en *Programación*, Mayo 1996. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional.

_____ 1998. *La década de la producción cinematográfica oficial: Venezuela 1927-1938*. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional.

ÁLVAREZ, T. (Coord.). 1997. *Panorama histórico del cine en Venezuela*. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional.

ÁREA DE TEORÍA Y ANÁLISIS. 2010. *El lenguaje cinematográfico y el proceso de reflexión en el cine*. Caracas: Área de Teoría y Análisis, Departamento Cine, Facultad de Humanidades y Educación y Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico, Universidad Central de Venezuela. Mimeo.

ASOCIACIÓN CIVIL CINE AL DÍA, 1991. “El cine venezolano sigue empujando”, en *Cine-Oja*, n. 22. Caracas: Asociación Civil Cine al Día.

_____ 1993. “Siempre lo mismo, siempre lo mismo”, en *Cine-oja*, n. 25. Caracas: Asociación Civil Cine al Día.

AKOUN, A. y NOIRAY, A. 1974. *La Filosofía (Diccionario del Saber Moderno)*. Bilbao: Mensajero.

ALTMAN, R. 1992. “The Material Heterogeneity of Recorded Sound”, en Rick Altman (Ed.) *Sound Theory, Sound Practice*. London: Routledge.

AUMONT, J. 1989. *El ojo interminable*. Barcelona: Paidós.

AUMONT, J., BERGALA, A., MARIE, M., VERNET. 1983. *Estética del cine: Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona: Paidós.

AUMONT, J. y MARIE, M. (1990). *Análisis del film*. Barcelona: Paidós.

AZUAGA, R. (2003a). “Araya”. Paraguá, P. A. (ed.). *Cine documental en América Latina*. Madrid: Cátedra / Festival de Cine de Málaga.

_____ (2003b). “Yo, tú, Ismaelina”. Paraguá, P. A. (ed.). *Cine documental en América Latina*. Madrid: Cátedra / Festival de Cine de Málaga.

_____ (2005a). “Análisis fílmico y cinematográfico: los temas presentes en tres largometrajes de ficción venezolanos”. Azuaga, R. (Comp.). *Diversidad en los Estudios Cinematográficos*. Caracas: Fondo Editorial de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela.

- _____ (2005b). *El proceso de reflexión cinematográfica*. Trabajo presentado ante la Universitat de València para optar al Diploma de Estudios Avanzados en el doctorado en Comunicación Audiovisual, Facultad de Filología. Mimeo.
- BAJTIN, M. 1989. *Cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Madrid: Alianza.
- BARTHES, R. 2009. *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós.
- _____ 1980. *S/Z*. México: Siglo XXI
- _____ 1979. “Introducción al análisis estructural de los relatos”. En VV.AA. *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- _____ 1978. *Leçon*. Paris, Editions du Seuil.
- _____ 1970. “Elementos de semiología”. En VVAA. *La semiología*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- BELLO, L. 2010. *Carmen la que contaba 16 años (1978, Román Chalbaud) y Móvil pasional (1993, Maurizio Walerstein): lo privado, el poder femenino y su representación*. Caracas, Trabajo Especial de Grado. Caracas: Escuela de Artes, Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela.
- BENTLEY, E. 1982. *La vida del drama*. Barcelona: Paidós.
- BEN VENISTE, E. 1980. *Problemas de lingüística general*. México: Siglo XXI.
- BETTETINI, G. 1975. *Producción significativa y puesta en escena*. Barcelona: Gustavo, Gili.
- BORDWELL, D., STAIGER, J. Y THOMPSON, K. 1997. *El cine clásico de Hollywood*. Barcelona: Paidós.
- BORDWELL, D. y THOMPSON, K. 1995. *El arte cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- BRANSTON, G. 2000. “Why theory?” Gledhill, C. y Williams, L (Eds.). *Reinventing Film Studies*. London: Arnold.
- BREMOND, C. 1979. “Lógica de los posibles narrativos”, en VV.AA. *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- BURCH, N. 1985. *Praxis del cine*. Madrid, Fundamentos.

- _____ 1987. *El tragaluz del infinito (Contribución a la genealogía del Lenguaje cinematográfico)*. Madrid: Cátedra.
- CAPRILES, O. 1968. “Imagen de Caracas: las aspiraciones y los resultados”. En *Cine al día*, n. 6. Caracas: Sociedad Civil Cine al Día.
- CARMONA, R. 2000. *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid: Cátedra.
- CAROPRESO PONCE, L. 1964. *Breve historia del cine nacional 1909-1964*. Cúa: Concejo Municipal del Distrito Urdaneta. Mimeo.
- CASETTI, F. 2000. *Teorías del cine. 1945-1990*. Madrid: Cátedra.
- CASETTI, F. y DI CHIO, F. 1991. *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- CASTRO DE PAZ, J.L. 1999. *Cien años de cine. Historia, análisis y teoría del texto fílmico*. A Coruña: Universidade da Coruña
- _____ 2012a. *Sombras desoladas. Costumbrismo, humor, melancolía y reflexividad en el cine español de los años cuarenta*. Shangrila Ediciones.
- _____ 2012b. *Alfred Hitchcock*. Madrid: Cátedra.
- CASTRO DE PAZ, J.L. y CERDÁN, J. 2011. *Del sainete al esperpento. Relecturas del cine español de los años 50*. Madrid: Cátedra.
- CHION, M. 1993. *La audiovisión*. Barcelona: Paidós.
- CHURCH GIBSON, P. 2000. “Film Costume” en J. Hill y P. Church Gibson (Edt.). *Film Studies. Critical Approaches*. Oxford, Oxford University Press.
- CINEMATECA NACIONAL DE VENEZUELA. 2000: *Filmografía Venezolana 1973-1999. Largometrajes*. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional.
- CISNEROS, C. L. 1997. “Tiempos de avance”. Hernández, T. (Coord.). *Panorama histórico del cine en Venezuela*. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional.
- CLAVO S., C. y TORREALBA S., R. 1984. *De la noticia a la cuña cinematográfica: Bosquejo histórico y analítico de los noticieros cinematográficos en Venezuela*. Caracas, Trabajo Especial de Grado. Caracas: Escuela de Comunicación Social, Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela.
- COLAIZZI, G. 1995. “Feminismo y teoría fílmica”. Colaizzi, G. (Ed.). *Feminismo y teoría fílmica*. Valencia: Episteme.
- _____ . “La construcción del sujeto moderno”, en *Boletín Hispánico*

Helvético. Volumen 3.

_____ 2006. *Género y representación. Postestructuralismo y crisis de la modernidad*. Madrid: Biblioteca Nueva.

_____ 2007. *La pasión del significante. Teoría de género y cultura visual*. Madrid: Biblioteca Nueva.

COLMENARES, M. G. 1999. "Industria e imitación: los géneros cinematográficos en los largometrajes de ficción de Bolívar Films", en *Archivos de la Filmoteca*, N° 31. Valencia: Generalitat Valenciana.

_____ 2003: *El paradigma del cine industrial y su imitación en los largometrajes de Bolívar Films (Venezuela, 1949-1955)*. Trabajo de Ascenso para optar a la categoría de Asistente. Caracas: Escuela de Artes, Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela.

_____ S/F [2004]: *Parámetros para el análisis del melodrama cinematográfico venezolano*. Mimeo.

DALE, M. C. 1979. "Amábilis Cordero, el pionero", en *Amábilis Cordero: Retrospectiva*. Caracas: Instituto Autónomo Biblioteca Nacional.

_____ 1982. *Amábilis Cordero: el pionero del Cine Nacional*. Caracas: Ediciones de la Presidencia de la República.

DELEUZE, G. 1991. *La imagen-movimiento*. Barcelona: Paidós.

_____ 1996. *La imagen-tiempo*. Barcelona: Paidós.

DOANE, M. A. 1989. "The Economy of Desire: The Commodity Form in/off The Cinema". *Quarterly Review of Film and Video*.

DUBOIS, J. 1979. *Diccionario de Lingüística*. Madrid: Alianza.

ECO, U. 1975. *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen.

_____ 1981. *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen.

EGRI, L. 1960. *The Art of Dramatic Writing*. New York: Simon and Schuster.

EL JESSER, L. N. y FERREIRA, I. (1998) *Bolívar Films en retrospectiva. Producción cinematográfica período 1940-1952*. Caracas, Trabajo Especial de Grado. Caracas: Escuela de Artes, Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela

FERRATER MORA, J. 1976. *Diccionario de filosofía abreviado*. Barcelona: Edhasa.

FUNDACIÓN CINEMATECA NACIONAL. 1997: *Filmografía venezolana*

1897-Caracas: Fundación Cinemateca Nacional.

_____ 2000. *Filmografía venezolana. 1973-1999*. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional.

FUNDACIÓN POLAR. 2000. *Historia de Venezuela en Imágenes*. Caracas, Fundación Polar, C.A. Editora El Nacional.

_____ 1992: *Diccionario de Historia de Venezuela*. Caracas: Fundación Polar.

GAUDREAU A. y JOST, F. 1995. *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Barcelona: Paidós.

GARBISU, O. 2005: "Semana del Patrimonio Cultural", en *Programación*, abril 2005. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional.

GARCÍA DE MOLERO, I. 2007. *Semióticas del cine. El cine venezolano de Román Chalbaud*. Mérida: Ediciones del Vice Rectorado Académico, Universidad del Zulia.

GENETTE, G. 1983. *Nouveau discours du récit*. Paris: Seuil.

_____ 1989. *Figuras III*. Barcelona: Lumen.

GETINO, O. 1981. "Argentine". Hennebelle y Gumucio-Dragón (Eds.). *Les cinémas de l'Amérique Latine*. Paris: Nouvelles Editions Pierre Lherminier.

GIVON, T. 1990. *Syntax: A Functional-Typological Introduction*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.

GONZÁLEZ, I. 1997. "La transparencia y la opacidad en el cine", en *Objeto visual*, 4. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional.

GREIMAS, A.J. 1971. *Semántica estructural*. Madrid: Gredos.

GREIMAS, A.J. y COURTÉS, J. 1982, *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.

HAMON, P. 1977. "Pour un statut sémiologique du personnage", en R. Barthes. *Poétique du récit*. Paris: Seuil.

HAHN, M. 1997: *El paradigma melodramático en el teatro latinoamericano contemporáneo*. Caracas: Comisión de Estudios de Postgrado, Facultad de Humanidades y Educación (Universidad Central de Venezuela), Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral (CELCIT).

HERRERA, P. (1987): *Perfil histórico del cine silente venezolano (1897-*

1938). Trabajo Especial de Grado. Caracas, Escuela de Artes, Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela.

HJELMSLEV, L. 1972. *Ensayos lingüísticos*. Madrid: Gredos.

JAKOBSON, R. 1974. *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Seix Barral.

JOST, F. 1983. "Narration(s): en deca et au-dèla", en *Communications n. 38, Énonciation et Cinéma*.

_____ 1985. "L'oreille interne. Propositions pour une analyse du point du Vue sonore", en *Iris*, vol. 3, n.1, *La parole au cinéma*.

KING, M. 1987. *Román Chalbaud. Poesía, magia y revolución*. Caracas: Monte Ávila.

KOWZAN, T. 1989. *El teatro y su crisis actual*. Caracas: Monte Ávila.

LAWSON, J. H. 1976. *Teoría y técnica de la dramaturgia*. La Habana: Instituto Cubano del Libro.

LEBEL, J. 1971. *Cine e ideología*. Buenos Aires: Granica.

LEIVA ESPAÑOL, H. 2009. *Visión de un mundo recreado en símbolos artísticos y estéticos en los filmes La oveja negra y Pandemónium de Román Chalbaud*. Tesis de Maestría en Literatura Latinoamericana. Maracay: Universidad Pedagógica experimental Libertador.

LEVY, M. 2000: *Actividades cinematográficas de Juan Martínez Pozueta vistas a través de su archivo personal*. Trabajo Especial de Grado. Caracas: Escuela de Artes, Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela.

LISCANO, J. (1980): *Rómulo Gallegos y su tiempo*. Caracas: Monte Ávila Editores.

_____ (2002): "El Nadaísmo y El Techo de la Ballena", en *Verbigracia*, N 20, año VI. Caracas: Diario El Universal, 16/11/2002.

LOZANO, J., PEÑA-MARÍN, C., ABRIL, G. 1989. *El análisis del discurso: hacia una semiótica de la interacción textual*. Madrid: Cátedra.

LUKACS, G. 1965. *Ensayos sobre el realismo*. Madrid: Grijalbo.

MANNHEIM, K. 1976. *Ideología y utopía*. México: Fondo de Cultura Económica.

MARCHESE, A., FORRADELLAS, J. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel.

- MARROSU, A. 1977. "Sagrado y obsceno". *Cine al día*, 21. Caracas: Sociedad Civil Cine al Día.
- _____ 1988: "Periodización para una historia del cine venezolano (Una hipótesis)", en *Anuario ININCO*, 1. Caracas: Instituto de Investigaciones de la Comunicación, Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela.
- _____ 1986a. "Cine en Venezuela". Díaz Rangel, E. (Coord.), *40 años de Comunicación social en Venezuela: 1946-1986*. Caracas: Escuela de Comunicación Social de la UCV-Congreso de la República.
- _____ 1986b. "Manon". *Cine-oja*, 9. Caracas: Sociedad Civil Cine al Día.
- _____ 1996c. "El cine". Pino Iturrieta, E. (Coord.). *La cultura de Venezuela. Historia mínima*. Caracas: Fundación de los Trabajadores de Lagoven.
- _____ 1997a. *Don Leandro el inefable: análisis fílmico, crónica y contexto*. Caracas: Instituto de Investigaciones de la Comunicación (UCV), Fundación Cinemateca Nacional.
- _____ 1997b. "Los modelos de la supervivencia". Hernández, T. (Coord.). *Panorama histórico del cine en Venezuela*. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional.
- _____ 1998. "Pandemónium". *Cine-oja*, 29. Octubre 1998. Caracas: Sociedad Civil Cine al día.
- MC DONALD, P. 2000. "Film Acting" en J. Hill y P. Church Gibson (Edt.). *Film Studies. Critical Approaches*. Oxford: Oxford University Press.
- METZ, C. 1974. *Language and cinema*. La Haya, Mouton.
- _____ 1979. *Psicoanálisis y cine. El significante imaginario*. Barcelona, Gustavo Gili.
- MIRANDA, J. E. (S/F [1989]): *El cine que nos ve (Materiales Críticos sobre el Documental Venezolano)*. Caracas: Contraloría General de la República.
- MIRANDA, M. 1987, "La oveja negra". *Cine-oja*, 9. Caracas: Sociedad Civil Cine al Día.
- MOLINA, A. 2001. *Cine, democracia y melodrama: el país de Román Chalbaud*. Caracas: Planeta.
- MONSIVÁIS, C. 1992. "Mithologies". Paraguaná, P. *Le cinéma mexicain*. París: Editions Du Centre Pompidou.

- MORENO, J. G. (1980): *Acercamiento hemerográfico a la historia del cine en Venezuela (1896-1909)*. Trabajo Especial de Grado. Caracas: Escuela de Comunicación Social, Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela.
- MORIN, E. 2001. *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós.
- MUKAROVSKY, J. 2000 *Signo, función y valor. Estética y semiótica del arte*. Bogotá: Plaza & Janés.
- NARANJO, A. 1984. *Román Chalbaud: un cine de autor*. Mérida – Distrito Libertador: Fondo Editorial Cinemateca Nacional, Fondo de Fomento Cinematográfico y Fondo Editorial del Instituto Municipal de Cultura.
- NIEVES, B. 2011. *La matanza de Santa Bárbara (1986, Correa) y El atentado (1984, Urgelles): Homicidios de película. La crónica roja como género en la cinematografía venezolana. Análisis comparativo con el cine policial reflejado en Cangrejo II (1984, Chalbaud)*. Trabajo Especial de Grado. Caracas: Escuela de Artes, Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela.
- ODIN, R. 1988. “Del espectador ficcionalizante al nuevo espectador”, *Objeto Visual* 5. Caracas, Fundación Cinemateca Nacional.
- OROZ, S. 1995: *Melodrama: el cine de lágrimas de América Latina*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- PAIVA, F. 1997. “Pandemónium”. *Encuadre*, n° 65. Julio-Agosto 1997. Caracas: Consejo Nacional de la Cultura.
- PARANAGUÁ, P.A. 1997. “Román Chalbaud: The ‘National’ Melodrama on an Air off Bolero”. Ann Marie Stock (Ed.). *Framing Latin American Cinema. Contemporary Critical Perspectives*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- PAVIS, P. 2000. *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona: Paidós.
- PAYNE, B. 1992. *The History of Costume: From Ancient Mesopotamia Throught the Twenieth Century*. New York: Addison-Wesley.
- PHILLIPS, W. H. 1999. *Film. An Introduction*. Boston/New York: Bedford/St. Martin’s.
- PIMENTEL, L. A. 1998. *El relato en perspectiva*. México: Siglo XXI.
- _____ 2001. *El espacio en la ficción*. México: Siglo XXI.
- PREMINGER, O. 1962. “Interview with Otto Preminger”, en *Movie*, n° 4. November, London.

- RICOEUR, p. 1982. *Signe et sens*. París: Seuil.
- ROCHE, M. 1987. *El pez que fuma: una poética del melodrama: un análisis fílmico-cinematográfico. Aproximación a la estructura del texto*. Caracas, Trabajo Especial de Grado. Caracas: Escuela de Artes, Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela.
- RODRÍGUEZ, F. 1975. “La quema de Judas”. En *Cine al día*, 19. Caracas: Sociedad Civil Cine al Día.
- RODRÍGUEZ GALLAD, I. (1992): “La gestión andina del poder”. Pino Iturrieta, Elías(Coord.). *Historia mínima de Venezuela*. Caracas: Fundación de los Trabajadores de Lagoven.
- ROFFÉ, A. 1962. *Registro: Publicación de documentación y crítica cinematográfica*. Caracas: Centro de Investigaciones Cinematográficas.
- _____ 1971. “Chévere o la victoria de Wellington”. En *Cine al día*, 14. Caracas: Sociedad Civil Cine al Día.
- _____ 1985. “Ratón en ferretería”. En *Cine-oja*, 5. Julio 1985. Caracas: Asociación Civil Cine al Día.
- _____ 1990. “Una aproximación al análisis fílmico”. En Hernández, T. (Coord.). *Pensar en cine*. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional.
- _____ 1997: “Políticas y espectáculo cinematográfico en Venezuela”. Hernández, T. (Coord.). *Panorama histórico del cine en Venezuela*. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional.
- RUSSO, N. 1989. *El machismo a través del lente de Román Chalbaud*. Caracas, Trabajo Especial de Grado. Caracas: Escuela de Artes, Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela.
- SÁNCHEZ-BIOSCA; V. 1996. *El montaje cinematográfico. Teoría y análisis*. Barcelona, Paidós.
- SANDOVAL, J. (1987): “El portentoso cinematógrafo en Maracaibo”, n. 1 de la Serie “Apuntes históricos del cine en Maracaibo”. *El otro papel*, Suplemento del diario *Crítica*. Maracaibo: 22 de febrero.
- SCHAFF, A. 1966. *Introducción a la semántica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- SEARLE, J. 2001. *Actos de habla*. Madrid: Cátedra.
- SHOAT, E. Y STAM, R. 2002. *Multiculturalismo, cine y medios de*

comunicación. *Crítica del pensamiento eurocéntrico*. Barcelona: Paidós.

SILVA MICHELENA, H. (1997): “La crisis de los Nuevos Tiempos (y una larga mirada a Políticas Públicas 96-97). Medina Rubio, A. (Coord.). *Historia mínima de la economía venezolana*. Caracas: Fundación de los Trabajadores de Lagoven.

SORLIN, P. 1977. *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana*. México, Fondo de Cultura Económica.

SPIGAL, L. y MANN, D. “Women and Consumer Culture: A Selected Bibliography”. *Quarterly Review of Film and Video*. 11/1:1-2.

SQUICCIARINO, L. 1990. *El vestido habla*. Madrid: Cátedra.

STAM, R. 2000. *Teorías del cine. Una introducción*. Barcelona: Paidós.

STEINER, G. 2001. *La muerte de la tragedia*. Barcelona: Azul.

TALENS, J. 1975. *El texto plural*. Valencia: Universidad de Valencia.

_____ 1986. *El ojo tachado*. Madrid: Cátedra.

TALENS, J. et. alii. 1999. *Elementos para una semiótica del texto artístico*. Madrid: Cátedra.

TALENS, J. y COMPANYY. 1979. “El espacio textual: tesis sobre la noción de texto” en *Cuadernos de Filología*. Valencia: Universidad de Valencia.

TALENS, J. y ZUNZUNEGUI, S. 1995. *Rethinking Film History: History as Narration*. Valencia: Episteme.

_____ 1998. *Historia general del cine. Orígenes del cine*. Madrid. Cátedra.

THOMPSON, K. 1988. *Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis*. Princeton: Princeton University Press.

TRUFFAUT, F. 1983. *Hitchcock*. New York: London, Toronto, Touchstone.

UBERSFELD, A. 1998. *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra.

VALSALICE, L. (1979): *La guerrilla castrista en Venezuela y sus protagonistas, 1962 – 1969*. Caracas: Centauro.

VAN DIJK, T. (1980): *Estructuras y funciones del discurso*. México: Siglo XXI.

ZUNZUNEGUI, S. 1989. *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra / Universidad del País Vasco.

_____ 2005. *Cosas de la vida. Lecciones de semiótica estructural*. Madrid: Biblioteca Nueva.

_____ 2007. *Paisajes de la forma. Ejercicios de análisis de la imagen*. Madrid: Cátedra.

_____ 2013. *Analizar la narración. Introducción a las formas narrativas*. Madrid, Biblioteca Nueva.

Fuentes electrónicas

COFAVIC, 2011. *A 22 años del Caracazo la verdad de lo ocurrido se vuelve a enterrar*. 21 de abril de 2011. www.lapatilla.com/site/2011/02/27/cofavic-a-22-anos-del-Caracazo-la-verdad-de-lo-ocurrido-se-vuelve-a-enterrar

Discurso de Rafael Caldera en la sesión conjunta del Congreso de la República del 4 de febrero de 1992. 23 de abril de 2011. www.analitica.com/bitblo/caldera/4f.aspp

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. “Diccionario de la lengua española”, 29 de Marzo de 2010. <http://lema.rae.es/drae/?val=conflicto>

SUEIRO, Y. 2003: “Escaramuzas cinematográficas. Primeras salas de cine en Caracas, Venezuela (1896-1920)”. *Otrocampo*, octavo número, 12 de septiembre 2003. www.otrocampo.com/8/index.html

Anexo

Segmentación del filme por escenas

Descripción espaciotemporal

El **criterio** a aplicar para la segmentación por escenas será el de la discontinuidad espacio-temporal. Es decir, se considerará como una escena aquella unidad que presente una continuidad espacial y temporal mínima y comprobable. Sin embargo, cuando resulte necesario se la dará más peso a la unidad temporal que a la espacial. Por ejemplo, en el caso del montaje alterno donde se presentan situaciones que se desarrollan en el mismo tiempo pero en diferentes espacios, si finalmente ambos sintagmas culminan en un mismo espacio, se considerará todo el conjunto como una única escena. Por el contrario, en el caso del montaje paralelo, donde los acontecimientos pueden desarrollarse en diferentes espacios sin tener necesariamente una relación temporal, cada una de las unidades se considerará como una escena independiente.

Escena	Ubicación	Descripción
1	Créditos	Presentación casa productora y productor
2	Ext-Int/Día. Ciudad, edificio, sótano	Presentación créditos. Imágenes panorámicas de la ciudad de Caracas. Primero, grandes rascacielos y edificios lujosos, luego se muestran los cerros caraqueños con sus cinturones de marginalidad. Ante la cámara se atraviesan una serie de artefactos construidos con chatarra, cables, altoparlantes desde los que parece salir la voz de Adonai y restos de ventiladores que emulan antenas parabólicas. En off, se oye a Adonai perifoneando: “Desde Caracas, Venezuela, transmite Radio Pandemónium: la capital del infierno”. Adonai juega con sus voz parodiando radionovelas, las noticias violentas de los noticieros y comentarios exagerados acerca de la violencia en las cárceles. La cámara recorre la azotea en ruinas y llena de chatarra de un edificio abandonado, baja por la fachada, llega al sótano por cuyas paredes escurre el agua formando “lagunas” y finalmente se detiene en la cama desde donde Adonai transmite sus mensajes radiales a la comunidad. A su lado está Demetria (La Perra), que lo peina y parece estar despiojándolo. Atanasia, una anciana al parecer decrepita y casi inválida, protesta por el ruido y pide que “apaguen ese radio”. Elipsis Corte a:
3	Int/Día. Sótano, ducha	En una ducha improvisada, La Perra se baña mientras tararea la banda sonora de <i>La sirenita</i> de Disney. Utiliza una toalla con la imagen de ese dibujo animado para cubrir su cuerpo desnudo. Elipsis Corte a:
4	Int/Día. Sótano	Carmín, la madre septuagenaria de Adonai, se acicala. Se maquilla y se coloca una peluca negra. Adonai recita versos de Quevedo: “La muerte no la conocéis / y sois vosotros mismos vuestra muerte”... La Perra cruza la escena y sale del sótano. Atanasia aún duerme. Elipsis Corte a:

5	Ext-Int/Día. Montacargas, azotea y sótano.	Elisión: voz en off de Adonai perifoneando. Música: Juanita Bonita. Hermes y Onésimo están robando trozos de aluminio. La Perra sube por el montacargas a la azotea del edificio abandonado. Ya arriba tiene su primer encuentro con Hermes y Onésimo. Hablan del tamaño del miembro viril de Onésimo y le piden que se acueste con ellos. Le pagan por unos besos. Primero Onésimo, luego Hermes. La Perra se separa de él diciéndole que no le gusta que le metan la lengua. Por los altoparlantes se oye la voz de Adonai llamando a La Perra. Montaje alterno: Int/Sótano: Rostro de Adonai llamando a La Perra. Ext/Azotea: La Perra se despide de Hermes y Onésimo y sale. Voz de Adonai llamando. Int/Sótano: Adonai sigue llamándola. Carmín riñe a Adonai, que sigue llamando a La Perra a través del micrófono, porque usa ese servicio público para sus intereses personales. Le pide dinero y Adonai le dice que están en los libros, que busque en Vallejo o en Quevedo. Llega La Perra, Adonai la atrae hacia sí y la olfatea. Le advierte que no debe estar con otros hombres. Carmín le recuerda a La Perra que debe preparar el baño de Atanasia con sanguinaria. Elipsis Corte a:
6	Sótano. Int/Día	La Perra prepara el baño de Atanasia con infusiones de sanguinaria. Elipsis Corte a:
7	Sótano. Int/Día	La Perra baña a Atanasia con la infusión mientras ésta emite un monólogo sobre la historia de Venezuela. Habla de la revolución de Zamora a finales del siglo XIX. Carmín encuentra el dinero en un libro de Vallejo y Adonai lee uno de los poemas. Elipsis Corte a:
8	Ext/Día. Calles del barrio	La Perra juega béisbol con un grupo de jóvenes. Elipsis Corte a:
9	Ext/Día. Calles del barrio	La Perra se refresca luego del partido con el agua de un bidón. Hermes y Onésimo llegan en una moto y piden a La Perra que los acompañe. Ella se niega. Ellos tratan de forzarla. Hermes y Onésimo se van en la moto. La Perra corre tras ellos pidiéndoles que la esperen. Música: Obertura de Guillermo Tell. Elipsis Corte a:
10	Int-Ext/Día. Sótano, calles del barrio, azotea.	Montaje alterno. Int/Sótano: en su cama, Adonai perifonea. Ext/Calles del barrio: en la moto, Hermes y Onésimo seguidos de La Perra. Int/Sótano: Adonai perifonea. Ext/Azotea (Elipsis indefinida): llega La Perra con Hermes y Onésimo. Hermes y Onésimo cuentan los antecedentes delictivos de sus padres muertos. A Onésimo le da un ataque de asma. “Eso le pasa cuando se emociona”, aclara Hermes. Con cierta temura, La Perra masturba a Onésimo que está en el suelo. Hermes le regala unos pendientes. Ella se queja porque no tiene “huequitos”. Hermes le coloca los pendientes, abriéndole los “huequitos”. La Perra emite gemidos casi orgásmicos. Hermes y La Perra hacen el amor ante el goce de Onésimo. Int/Sótano: por el micrófono, Adonai llama a La Perra a gritos. Elipsis Corte a:
11	Ext-Int/Día. Azotea, montacargas, sótano	La Perra baja por el montacargas. Le tira besos con la mano a Onésimo y Hermes que la ven desde arriba. Sótano: llega La Perra. Carmín, muy maquillada y con peluca termina de vestirse. Atanasia habla sobre la Guerra de Federación (S. XIX-XX). Elipsis Corte a:

12	Ext/Int. Día. Calles del barrio, sótano	Una patrulla de policía con escolta motorizada circula por las calles del barrio a gran velocidad y haciendo sonar la sirena. Llegan al edificio donde habita Adonai y su familia. Evelio, uno de los escoltas, esbirro de Radamés, entra al sótano. Carmín se pinta las uñas mientras tararea el tema de La sirenita. Evelio le pide permiso para usar el baño. En el baño, se encuentra con La Perra que se niega a recibir los manoseos de Evelio. El hace referencia a su pene y le dice: “tu te lo pierdes” y ella le responde: “si tanto te gusta, métetelo tú”. Adonai llama a La Perra. Evelio le pide disculpas a Adonai “por la lata del baño”. Adonai lo toma por los testículos, Evelio se queja adolorido mientras recibe las amenazas de Adonai con respecto a La Perra. Montaje alterno: Ext/Calle: Un compañero de Evelio se comunica con él a través de la radio. Int/Sótano: Evelio responde aguantando el dolor producido por Adonai. Ext/Calle: el compañero apura a Evelio. Int/Sótano: Evelio repite la seña. Ext/Calle: El compañero sigue apurándolo. Int/Sótano: Adonai suelta a Evelio. Carmín termina de acicalarse y sale del sótano en compañía de Evelio y se aleja en un coche de lujo. Adonai le pide a La Perra que se acerque con intenciones de tener relaciones sexuales. La Perra le hace una felación al tiempo que juega con el pene de Adonai utilizándolo a manera de micrófono. Desde la cama, Atanasia canta un conocido himno de la Federación: “El cielo encapotado anuncia tempestad / oligarcas, temblad, viva la libertad”. Elipsis. Corte a:
13	Int/Día. Celda de Radamés	En lo que parece ser una confortable oficina, el “ayuda de cámara” le hace la pedicura a Radamés, el otro hijo de Carmín, mientras éste recibe la visita de un banquero, exministro. Intercambian y comentan vídeos pornográficos. Llega Carmín. El exministro, espantado ante la presencia de ella, decide irse. Radamés lo acompaña hasta la puerta y es entonces cuando se observa un grupo de policías en una formación típica de una cárcel. Radamés y Carmín beben whisky mientras él, por fax, atiende sus negocios en la bolsa. Radamés le dice a Carmín que él le debe un favor a un viejo general al que le gustan las “carajitas”, así que le pide a Carmín que le entregue La Perra a ese hombre. Aunque temerosa por la reacción de Adonai, Carmín accede a pagar el favor. Elipsis Corte a:
14	Ext/Día. Patio de la cárcel	Carmín deja la celda de Radamés y, escoltada por Evelio y otros policías de civil con chaquetas de cuero, atraviesa el patio de la cárcel. Los presos han organizado una manifestación silenciosa y todos se han cosido la boca con alambres. Ante esta visión, Carmín comenta: “que le den gracias a Dios porque en este país no hay pena de muerte porque lo que soy yo, los habría ahorcado a todos”. Corte a:
15	Ext/Día. Barrio	Por las calles del barrio los vecinos anuncian que llegó el agua. Se arma una fiesta popular por tal evento. Unos aprovechan para asearse en el sitio y otros recogen agua en botes para llevar a casa. La Perra participa de la fiesta. Llegan Hermes y Onésimo. La Perra les pide que la ayuden con el agua. Elipsis Corte a:
16	Ext/Día. Entrada sótano	Hermes y Onésimo ayudan a La Perra mientras conversan. Hablan de Adonai. La Perra les comenta que Adonai no tiene pies, pero que los tiene guardados en un frasco con formol. Ellos le dicen que quieren ser sus novios. La Perra les dice que ellos sólo quieren “aquellos” y que “eso cuesta dinero, no es pa’ pobres”, que ella quiere más que sentimientos. Elipsis Corte a:

17	Int/Día. Sótano	Adonai está escribiendo. Carmín llega de visitar a su hijo preso. Le entrega a Adonai un regalo que le envía Radamés: un par de zapatos. Adonai se queja porque siempre le regala zapatos y él no tiene pies. Carmín responde: “pero tienes zapatos que es lo importante”. Adonai reclama el amor de Carmín y le dice que lo importante es el alma. Carmín se ríe y dice que el alma es lo que le sale por detrás cuando va al baño. Luego le muestra un móvil, regalo de Radamés para ella. La Perra se lo pide prestado. Carmín se niega porque un móvil “es un objeto íntimo” y se retira. En su cama, Adonai abraza a La Perra que parece estar triste. Atanasia habla del General Juan Vicente Gómez, dictador venezolano entre 1908 y 1935, quien fue su padrino de bautizo e iba a ser su padrino de bodas. Pero ésta no se celebró porque el novio no asistió, aunque en la barriga “ya tenía a esa, la antipática (por Carmín)”. Elipsis Corte a:
18	Int/Día. Sótano	Carmín viste a La Perra con un traje de primera comunión. Parece una novia. Carmín manifiesta que es muy importante este día, que se prepare para recibir al señor. Elipsis Corte a:
19	Ext/Día. Calle del barrio	Carmín arrastra a La Perra, vestida con el traje de primera comunión, por las calles del barrio. Un grupo de niños se burla de La Perra y le gritan: “¡puta, puta, puta!”. Elipsis Corte a:
20	Int/Día. Mansión del General	Carmín y La Perra llegan a la casa. Un pianista interpreta el <i>Nocturno N° 2</i> de Chopin. Carmín le anuncia al General que le trae un presente de Radamés, “un bocatto di cardinale”. Carmín exhibe los atributos de La Perra que, por ropa interior, sólo lleva un mínimo bikini. El General, en reconocimiento, le entrega una buena cantidad de dinero a Carmín, quien simula no aceptarlo, pero finalmente lo toma. El General le dice que se vaya, que prefiere la intimidad. Carmín se retira. Elipsis Corte a:
21	Int/Día. Sótano	Adonai perifonea. Anuncia el curso de idiomas “Torre de Babel”. Disolvencia: Ext: se ven los artefactos de la escena 1. Disolvencia: Int: Llega Carmín cargada con una gran cantidad de bolsas de mercado que comienza a vaciar sobre la mesa. Adonai pregunta por Demetria y Carmín le anuncia que la vendió. Adonai le explica que eso no se puede hacer, que puede “ir presa. Llega La Perra que se ha escapado de la casa del General. Insulta a Carmín. Discusión. Carmín le dice que ella la salvó de que se la comieran las ratas cuando la encontró en un basurero después de haber sido abandonada por su madre. La Perra grita que eso es mentira, que su madre se fue con los artistas de un circo. Carmín le muestra un ejemplar de <i>Crónica policial</i> ”, un periódico amarillista de sucesos donde está la foto con la noticia de la niña abandonada. La Perra coge el periódico y sale del sótano llorando. Música: Obertura de <i>La Traviata</i> . Elipsis Corte a:
22	Ext/Día. Escalinatas del barrio	Continúa la Obertura de <i>La Traviata</i> . En la parte baja de las escalinatas están sentados Hermes y Onésimo. Desde la parte de arriba llega La Perra, llora desconsolada y lleva el periódico en las manos. Ellos acuden a su encuentro. La Perra les muestra el periódico sin dejar de llorar: “es la única foto que me han tomado en mi vida... Y es en blanco y negro”. Onésimo, consolándola, le dice que ellos tienen una igual y le muestra un recorte de periódico con la foto de ellos al ser detenidos durante un atraco, también en blanco y negro. La Perra afirma: “esto no tiene perdón de Dios” y Hermes responde: “sí lo tiene”. Elipsis Corte a:

23	Ext/Día. Calles de la ciudad, iglesia en ruinas	Onésimo, Hermes y La Perra viajan en la moto. Llegan a una iglesia en ruinas. Disolvenca: La iglesia en ruinas. Disolvenca: Onésimo, Hermes y La Perra entran a la iglesia. La Perra dice que esa iglesia debió ser “bien bonita”. Onésimo le cuenta que al cura de la iglesia lo encarcelaron “por subversivo” y que la gente se molestó y saquearon la iglesia. Los tres se besan. La Perra aún lleva el traje de primera comunión. Elipsis Corte a:
24	Ext/Día. Iglesia en ruinas	La perra se sienta en un confesionario, a manera de confesor, y Hermes y Onésimo se confiesan: han robado, matado, traficado con drogas, pero afirman que su mayor pecado es amar a La Perra. Elipsis Corte a:
25	Ext/Día. Calle	La Perra, en traje de primera comunión, Hermes y Onésimo celebran su encuentro bailando frente al escaparate de una tienda de vestidos de novia. Elipsis Corte a:
26	Int/Día. Cine	La Perra, Hermes y Onésimo ven una película. Se trata de <i>El pez que fuma</i> (la película más reconocida de R. Chalbaud). La Perra dice que a ella no le gustan las películas de putas. Le da de comer palomitas de maíz en la boca a los dos chicos. Elipsis Corte a:
27	Ext/Día. Calle	La Perra, Hermes y Onésimo comen perros calientes en un puesto de comida en la calle. La Perra les cuenta que el sueño de su vida es “ir a Disneylandia y conocer a La Sirenita en persona”. Corte a:
28	Int/Día. Sótano	Carmín le da de comer a Atanasia mientras se queja porque “come más que una lombriz solitaria”. Suena el móvil. Es Radamés que le pide que vaya a visitarlo. Adonai no esconde sus celos y habla del corrupto de Radamés. Carmín habla de los respectivos padres de sus hijos y de todos los amantes que ha tenido. Doce en total, “como los apóstoles. Y a cada uno le parí su muchacho”. Sale a relucir el talento de Adonai. Carmín afirma que no tiene talento alguno, que se hace llamar poeta y nunca ha escrito un poema, sólo repite lo que escriben los demás. “Tú no eres más que un loro”, le dice. Adonai llora. Elipsis Corte a:
29	Ext/Int. Cárcel, celda de Radamés	Desde el exterior de la cárcel, familiares de los presos se amontonan contra las rejas de la entrada. No los dejan entrar. Los policías están cerca con las armas a punto. Flanqueada por los guardaespaldas, Carmín entra a la cárcel ante la protesta del resto de visitantes. Hay un motín y las acciones de los presos son reprimidas con una violencia policial extrema. Carmín atraviesa el motín y llega a la celda de Radamés a quien su “ayuda de cámara” está afeitando. Se oyen los gritos de los presos, golpes y disparos. Carmín le comenta a Radamés lo que está pasando afuera y Radamés le aclara que “con unos cuantos que maten se arregla todo”. Carmín, asombrada, pregunta: “¿Y por qué los tienen que matar?” Radamés le dice que necesita un favor y le entrega un maletín lleno de dólares. Le advierte que no toque ni un céntimo, que va a estar vigilada. Se escuchan disparos de ametralladoras. En el exterior, los visitantes gritan y lloran ante la matanza. En camiones, llega un gran contingente de policías fuertemente armados. Con violencia, obligan a los visitantes a dispersarse. Elipsis Corte a:
30	Int-Ext/Día. Celda de Radamés, patio de la cárcel	A la celda de Radamés entra un guardaespaldas. Afuera ya se ha hecho el silencio y todo está en calma. Carmín despide de Radamés con alegría: “Tan bello, mi hijo”, exclama y sale abrazando el maletín. En el patio, hay decenas de cadáveres de los presos asesinados. La policía va agrupando los cuerpos uno al lado del otro. Carmín cruza el patio impresionada por la visión. Un preso agonizante trata de reincorporarse y un policía lo remata con un disparo a quemarropa. Elisión: Se oye la voz de Adonai recitando a Miguel Hernández. Corte a:

31	Int/Día. Sótano	Adonai termina de leer el poema ante el micrófono. Al sótano llegan dos policías, exageradamente torpes, con una orden de detención contra Adonai por subversivo. Los policías no entienden qué quiere decir “subversivo”, pero deciden acatar la orden. Van inspeccionando el sitio. Encuentran los pies de Adonai y a Atanasia que duerme en su cama. Cuando están a punto de llevarse a Adonai, Atanasia consigue llamar la atención a gritos de los policías y les da un par de morocotas. Los policías aceptan el soborno y deciden marcharse sin Adonai. Elipsis Corte a:
32	Ext-Int/Día. Calles del barrio y sótano	Carmín, abrazada al maletín, llega a la entrada del edificio en compañía de los guardaespaldas. Evelio le pide que lo deje entrar al baño. Carmín no se lo permite. Carmín entra al sótano. Adonai y Atanasia duermen. Carmín abre el maletín y revisa el contenido. Besa los billetes. Elipsis Corte a:
33	Ext-Int/Noche. Entrada sótano	La Perra llega al edificio en compañía de Hermes y Onésimo. Ella les dice que entren para que vean los pies de Adonai. En la puerta, se topan con Evelio. Los tres hombres discuten por la propiedad de La Perra. Elipsis Corte a:
34	Int/Noche. Sótano	Adonai, Carmín y Atanasia duermen. La Perra entra con Hermes y Onésimo. Van hasta el acuario donde están los pies amputados. Carmín se despierta y, asustado, Onésimo rompe el acuario. Carmín los acusa de querer robarla, pero La Perra aclara que sólo querían ver los pies. Atanasia dispara un arcabuz y Hermes y Onésimo huyen. Elipsis Corte a:
35	Int/Día. Sótano	Adonai pone a sonar un disco con <i>La marcha fúnebre</i> de Chopin. Se ven Tomas del edificio abandonado en lo alto del cerro. Para la radio, Adonai entrevista a Atanasia. Le hace preguntas sobre la historia política venezolana y sobre sus concepciones acerca de la muerte. Carmín se acerca a Adonai y le recrimina por transmitir esas noticias tan violentas y tan tristes. Le dice que debe hablar de otras cosas. “Con tanta cosa bonita que hay en este país y tú sólo te fijas en la mierda”, le recrimina. De pronto, Carmín se acerca a Atanasia y descubre que está muerta. Adonai decide incinerarla. Elipsis Corte a:
36	Int/Día. Sótano	Ceremonia funeraria. Con los libros de Adonai han formado una pira y sobre ella está el cuerpo de Atanasia. Adonai llora; La Perra, aún con el traje de comunión, también. Carmín viste de luto. Elipsis Corte a:
37	Ext/Día. Azotea	La Perra corre hacia la azotea, donde se encuentra con Hermes y Onésimo. Lloran. Ellos la consuelan, la besan, se acarician. Corte a:
38	Int/Día. Sótano	Carmín le muestra su botín a Adonai. Llega La Perra y se queda escondida, espionando. Adonai le dice que ese dinero es robado. Carmín le resta importancia y le dice: “mañana mismo nos vamos a Montecarlo. No sea que me muera antes de gastar todo este dinero”. La Perra observa a escondidas. Elipsis Corte a:
39	Ext/Día. Azotea	La Perra le muestra uno de los billetes de Carmín a Hermes y Onésimo y les anuncia que abajo hay muchos más. Deciden asaltarla. La Perra les dice que debe ser “esta misma noche porque ya dijo que mañana se va a Montecarlo”. Corte a:
40	Int/Día. Sótano	Carmín cuenta los billetes y saca cuentas. Le comenta sus planes a Adonai: quitarse todas las arrugas, tener una entrevista con el Papa, comprar un título nobiliario en España, comprar ropa en Nueva York. Adonai le pide que se acueste a su lado. Carmín accede. Adonai la abraza y le muestra su amor llamándola puta, alcahueta, celestina, ladrona, ambiciosa, reaccionaria, capitalista, imperialista. Carmín disfruta. Elipsis Corte a:

41	Ext/Int. Noche. Calle, sótano, entrada sótano	Montaje alterno: Ext: Onésimo y Hermes en la moto transitan por una calle. Int: en su cama, La Perra está alerta. Ext: Llegan Onésimo y Hermes a la entrada del sótano. Int: La Perra observa. Hermes y Onésimo fuerzan los candados y entran. Carmín duerme abrazada al maletín. De pronto se despierta, deja el maletín debajo de la cama y se dirige al baño. Hermes y Onésimo entran con cautela. La Perra, acostada con Adonai, los observa. Hermes se hace con el maletín y huyen. Carmín regresa y descubre el robo. Grita desesperada. Ext: Hermes y Onésimo inician la huída. Int: Carmín acusa a La Perra. Adonai la defiende pues ella pasó la noche con él. Carmín desesperada. Ext: la moto de Hermes y Onésimo no arranca. La Perra los observa desde la entrada del sótano. Llegan un grupo de policías comandado por Evelio que les quita el maletín. La Perra intenta forzar la reja del sótano. Hermes y Onésimo intentan huir, pero a éste último le da un ataque de asma. Los policías matan primero a Onésimo y luego a Hermes ante la mirada de La Perra. Int: Adonai escucha todo desde su cama. Elipsis Corte a:
42	Int/Noche. Celda Radamés	Los guardaespaldas traen, casi a la fuerza, a Carmín. Radamés la acusa de ladrona. Ella acusa a La Perra. Radamés ordena a los policías que se la lleven. Carmín grita a Radamés mientras se la llevan a empujones: “yo soy tu madre. Esto es pecado. ¡Esto es un pecado!”. Elipsis Corte a:
43	Ext/Noche. Cementerio	Los policías dejan a Carmín a las puertas de un mausoleo. Las rejas de la entrada se abren solas y Carmín entra. Hace su aparición el diablo con el típico traje y capa. Carmín lo mira seria, luego le sonríe. Lo toma del brazo y juntos entran al monumento funerario. Elipsis Corte a:
44	Int/Noche. Sótano	En la cama con Adonai, La Perra llora desconsolada. Adonai le pide que no lllore más, que “mamá” no podía terminar bien. La Perra aclara que no llora por ella sino “por los muchachos. Me enamoré de ellos”. Adonai la consuela. Se quedan dormidos. Elipsis Corte a:
45	Int/Día. Sótano	Adonai y La Perra duermen juntos. De pronto se escuchan ruidos, voces provenientes del exterior. Adonai despierta y pide. “Yo quiero ver. Yo quiero ver”. Elipsis Corte a:
46	Int-Ext/Día. Escaleras y planta baja del edificio, calle del barrio	A través de un artefacto, Adonai sube hacia la planta baja del edificio acompañado por La Perra. Los ojos de Adonai llegan a ocupar toda la imagen. Elipsis indefinida por corte . Llegan a la planta baja y Adonai observa el exterior a través de un agujero en la pared. En el exterior, los habitantes del barrio vienen subiendo el cerro desde la ciudad. Es una muchedumbre festiva que trae consigo todo tipo de cosas: grandes cortes de carne, cajas de papel higiénico, equipos de sonido, lavadoras, ventiladores. Es el producto de un saqueo. Sobreimpresión de lo ojos de Adonai y los sucesos callejeros . La Perra sale y se mezcla con la multitud como celebrando el acontecimiento. Desde la calle, sonríe a Adonai que no deja de observar por el agujero. A lo lejos, La Perra cree ver a Hermes. Cuando se acerca, descubre que se trata de Evelio disfrazado. Evelio le dice a La Perra que tienen que irse, que el barco se hunde y puede complacerla en todo: “te voy a llevar a Disneylandia a conocer a La Sirenita”. La Perra sonríe. Adonai observa la escena despechado. Los pierde de vista. Sigue observando la multitud. Suavemente, La Perra reaparece por detrás de Adonai. Conmovida se acerca a él, lo abraza y le un beso en la mejilla. Los dos se quedan mirando a la gente del barrio. Sobre un Toma detalle de los ojos de Adonai, se escucha su voz: “Las alas me pesan tanto y la atmósfera está tan viciada que todo se reduce a una pobre pirueta dolorosa que nos devuelve a la realidad”. La cámara se aleja de rostro Adonai hasta permitir verlo, a través del agujero en la

		pared, con La Perra que lo besa afectuosa. Todo queda fuera de foco. Corte a:
47		Créditos finales. Letras blancas sobre fondo negro.