

EL CINE DE ROMÁN CHALBAUD

by

OMAR RODRÍGUEZ

M.A., University of British Columbia, 2000

A THESIS SUBMITTED IN PARTIAL FULFILLMENT OF  
THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE OF  
DOCTOR OF PHILOSOPHY

in

THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES  
(Hispanic Studies)

THE UNIVERSITY OF BRITISH COLUMBIA

January, 2007

© Omar Rodríguez, 2007

## **ABSTRACT**

This thesis examines the feature films of Venezuelan director Román Chalbaud in narrative, aesthetical and ideological terms. Chalbaud is the most prolific of all Venezuelan directors having released sixteen feature films and four shorts between 1958 and 2005. Spanning for almost fifty years, his works coincides with crucial economic and social junctures in Venezuelan recent history. His movies have been always concern with social issues and his artistic method has a marked popular tone.

The dissertation reevaluates the commonly held view that his films offer a transparent critique of Venezuelan urban society and establishes the narratives elements on which his movies rest upon. The films analysed are typically regarded as an insightful depiction of marginal subjects against the background of social conflicts in an oil-driven country. However, his extensive controls over the artistic process and his reliance on elements from popular culture, popular religion and melodrama have resulted in movies filtered through an idiosyncratic lens, often portraying a reductionist side of Caracas social settings. In order to contrast the director's ideology and narrative method, some of the main tenets of narratology are revisited in light of Bakhtin's ideas of narrative discourse. This approach facilitates the analysis of the modes in which the cinematographic discourse, in technical, stylistic and content-related terms, creates several juxtaposed and often contradictory channels of communication. The investigation ultimately leads to a new and dynamic understanding of Chalbaud's artistic procedures, obsessions and limitations.

## TABLA DE CONTENIDO

<b>ABSTRACT .....</b>	<b>ii</b>
<b>TABLA DE CONTENIDO .....</b>	<b>iii</b>
<b>AGRADECIMIENTOS .....</b>	<b>v</b>
<b>DEDICATORIA .....</b>	<b>VI</b>
<b>INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>7</b>
UN POCO DE HISTORIA .....	7
NECESIDAD DE UN ESTUDIO SOBRE CHALBAUD .....	12
Hipótesis de trabajo y corpus .....	17
RESUMEN DE LOS CAPÍTULOS .....	21
<b>1. ASPECTOS METODOLÓGICOS .....</b>	<b>25</b>
LA EXPRESIÓN COMUNICATIVA .....	27
TRAMA, HISTORIA Y NARRACIÓN .....	32
Discurso del narrador .....	35
Discurso del personaje .....	41
Discurso del autor .....	45
<b>2. EL MUNDO ÍNTIMO DE LA MARGINALIDAD: "CAÍN ADOLESCENTE" (1959) .....</b>	<b>51</b>
TRES DISCURSOS POCO INTEGRADOS .....	52
Argumento .....	53
Un narrador presenta la historia, pero ¿qué historia? .....	54
EL DISCURSO DOMINANTE DEL AUTOR .....	62
SISTEMA BINARIO .....	64
Construcción de los personajes .....	65
<b>3. EL DRAMA PERSONAL EN LA COMUNIDAD: "EL REBAÑO DE LOS ÁNGELES" (1979) .....</b>	<b>76</b>
DOS HISTORIAS: UNA INDIVIDUAL, OTRA COLECTIVA .....	77
Argumento .....	78
Intimidad: El mundo de Ingrid .....	79
Comunidad: el mundo más allá de Ingrid .....	87
RESOLUCIÓN DE LAS HISTORIAS .....	100
<b>4. ESPLENDOR MELODRAMÁTICO: "LA GATA BORRACHA" (1983) .....</b>	<b>104</b>
Argumento .....	105
TIEMPO Y NARRACIÓN EN "LA GATA BORRACHA" .....	106
EL MELODRAMA EN CHALBAUD .....	109
Operaciones melodramáticas .....	111
LOS ESTEREOTIPOS MÁS PRODUCTIVOS .....	126
Las prostitutas .....	128
Las putas-madres .....	134
<b>5. UN COMPROMISO CON LA DENUNCIA: "EL PEZ QUE FUMA" (1977) .....</b>	<b>138</b>
El contexto de los films .....	139
Argumentos .....	140
EL MÉTODO NARRATIVO DE "LA QUEMA DE JUDAS" Y "SAGRADO Y OBSCENO" .....	143
EL MÉTODO NARRATIVO DE "EL PEZ QUE FUMA" .....	146
DENUNCIAR LA REALIDAD .....	154
Una denuncia desde lejos: "La quema de judas" .....	156

Una denuncia desde cerca: "Sagrado y obsceno".....	161
Una denuncia lejana y cercana a la vez: "El pez que fuma" .....	165
Algo de melodrama.....	175
<b>6. NUEVO ESTILO Y VIEJOS TEMAS: "LA OVEJA NEGRA" (1987) Y</b>	
<b>"PANDEMONIUM: LA CAPITAL DEL INFIERNO" (1997) .....</b>	<b>180</b>
Argumentos.....	181
CAMBIO DE ESTILO: DE LO CONCRETO A LO ABSTRACTO .....	183
VARIACIONES DE LA NARRACIÓN: LA RUPTURA DE LA CAUSALIDAD .....	189
"La oveja negra" .....	190
"Pandemonium" .....	192
ENFOQUE ARTÍSTICO .....	195
Fragmentación poética y discurso autorial.....	197
DE VUELTA A LOS MÁRGENES .....	199
"La oveja negra": comunidad, crimen y religión .....	200
"Pandemonium": sociedad abandonada.....	211
<b>CONCLUSIONES.....</b>	<b>223</b>
<b>NOTAS.....</b>	<b>233</b>
<b>APÉNDICE: COMENTARIO SOBRE "EL CARACAZO".....</b>	<b>258</b>
<b>FILMOGRAFÍA DE ROMÁN CHALBAUD.....</b>	<b>261</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>267</b>



## **AGRADECIMIENTOS**

Mi más sincero agradecimiento a mi director de tesis, el Dr. Isaac Rubio, quien con firmeza y honestidad guió mi trabajo de investigación. También quiero agradecer a los miembros de mi comité supervisor, la Dra. Rita De Grandis y el Dr. Jon Beasley-Murray, por sus comentarios y consejos. Quiero también agradecer a mi familia, mis padres y mis hermanos, quienes con cariño me han brindado su ayuda incondicional durante todas las etapas de mi carrera. A Lourdes quisiera agradecerle en especial su invaluable labor de editora y a Noe los incontables días y noches de apoyo cuando parecía que este trabajo no tendría final.

## DEDICATORIA

*a mi familia*

*a mi esposa Ima*

## INTRODUCCIÓN

A finales de 2005 se estrenó la última película de Román Chalbaud. *El Caracazo* se convertía así en el decimosexto largometraje del director más prolífico del cine venezolano. Desde su primer film en 1959 la obra cinematográfica de Chalbaud se extiende por casi cincuenta años. Preocupado siempre por llevar a la pantalla algún aspecto de la realidad social del país, su cine es más coherente y rico que el de cualquier otro director nacional. Es, como asegura el crítico venezolano Alfonso Molina, “el autor más representativo de nuestro cine” (24: 2001). Pero no sólo como cineasta se ha ganado una reconocida reputación. Combinada con su producción cinematográfica, Chalbaud ha desempeñado también una labor constante como dramaturgo y director de teatro. Esta dilatada e ininterrumpida actividad artística lo convierte en una referencia obligada tanto en los estudios filmicos como teatrales de Venezuela. Sin embargo, aunque es posible encontrar estudios críticos de su teatro, existe un vacío de bibliografía analítica de su cine. El presente trabajo intenta llenar ese espacio.

### UN POCO DE HISTORIA

Román Chalbaud nació en Mérida, ciudad de los andes venezolanos, en el año 1931. Proveniente de una familia de clase media, conoció el cine a muy temprana edad. Álvaro Naranjo cuenta cómo desde muy niño su madre lo llevaba a ver películas de todo tipo. A partir de entonces Chalbaud iniciaría una relación casi obsesiva con el cine: “Yo vivía metido en el cine. Eso me parecía fascinante, esa era mi vida, no había otra. Para mí la realidad prácticamente no existía” (Naranjo 13). Este vínculo directo con la pantalla se mantendría por siempre, ya que

Chalbaud aprendió el oficio de director haciendo películas. Su primer desempeño profesional fue como asistente de dirección del mexicano Víctor Urruchúa en las películas *Seis meses de vida* (1951) y *Luz en el páramo* (1953). Gracias a esta breve experiencia logró trabajar en la Televisora Nacional, en donde participó en el programa *El cuento venezolano televisado*. La preocupación por el aspecto social se formaría en aquellos años. Según el propio Chalbaud “el cine era mi diversión, mi forma preferida de escaparme de la realidad, hasta que un día vi dos películas: *Los olvidados*, de Luis Buñuel, y *Roma ciudad abierta*,<sup>1</sup> de Roberto Rossellini. Entonces comprendí que el cine también servía para enfrentar la realidad” (Molina 40: 2001).

La realidad que ha dominado su obra es la de la urbe, en particular la de Caracas. Chalbaud llegó a la capital venezolana en el año 1937 y desde entonces la haría su escenario principal. Dice Naranjo que el director vivió en una pensión del Conde (11), considerado, para la época, una zona residencial de familias de clase media. Esta elección, y el hecho de que la familia llegara con su criada, sugieren cierto nivel de solvencia económica. Situación trivial si no fuese por la clara influencia que, aun en sus películas con mayor contenido crítico, y en contra de mucho de lo que se ha dicho de su cine, la moral e ideología de clase han tenido en su obra. En 1937 el país acababa de salir de la dictadura más larga y represiva de su historia. Juan Vicente Gómez había muerto dos años antes y el nuevo gobierno era presidido por uno de sus colaboradores más liberales, el General Eleazar López Contreras. Con López Contreras Venezuela da los primeros tropezones de un proceso democrático accidentado que no se consolidaría hasta los años sesenta.

En 1941 se organizan elecciones nacionales y gana otro edecán del antiguo dictador, el General Isaías Medina Angarita. A pesar de la precariedad del sistema político, el país experimenta un rápido crecimiento económico, producto de la explotación del petróleo. En estos años, el potente auge de la actividad petrolera comienza a cambiar definitivamente el perfil rural de la nación. Se inicia un acelerado proceso de urbanización en el que pueblos enteros

desaparecen mientras otros nacen al costado de las torres de extracción. Novelas como *Oficina No.1* y *Casas Muertas*, de Miguel Otero Silva, recogen esta dramática transformación. Chalbaud tocaría problemas relacionados con la migración rural a la ciudad en películas como *Caín Adolescente* y *La gata borracha*, aunque en ambos casos desasociados del componente político-económico.

Durante los años cuarenta Chalbaud cursa la escuela primaria en la Escuela Experimental Venezuela, donde conoce a otro niño de inclinaciones artísticas, Isaac Chocrón, quien se convertirá en unos años en un reconocido dramaturgo. Más tarde inicia sus estudios de bachillerato en un internado religioso, lo cual, sumado a la proclividad religiosa de su familia, supuso la reafirmación de una visión cristiana del mundo. Marita King ve en esta afinidad con la religión cristiana un hecho fundamental para entender su obra artística (13). Tal afirmación está directamente relacionada con el teatro de Chalbaud, pero puede ser aplicada fácilmente a sus films, dado que en ellos el sesgo de la moral cristiana también se observa con fuerza. Al salir del internado de los Salesianos continúa el bachillerato en el colegio público Fermín Toro. Allí, bajo la tutela de Alberto de Paz y Mateos se profundiza su vocación por las artes, en especial por el teatro. Es la época en que comienza su producción teatral. Son también los años en que comienza a visitar los Estudios de Bolívar Films, productora de una de las primeras películas exitosas de Venezuela, *La Balandra Isabel llegó esta tarde* (1949). La oportunidad de desarrollar su pasión vocacional le llevará pronto a dejar la escuela y rápidamente pasa a formar parte del personal de la empresa. No obstante, gracias a la experiencia allí obtenida entrará a trabajar en TV. La combinación de los trabajos en cine y televisión lo motivará repetidamente a intentar la filmación de *Caín Adolescente*, proyecto que por continuas faltas de dinero tardó dos años en acabar, a pesar de que sólo necesitó 59 días de filmación.

A mediados de los cuarenta el ambiente político se deteriora notablemente con el derrocamiento de Medina Angarita. A pesar de que en 1947 se celebran elecciones y es elegido

presidente el escritor Rómulo Gallegos, la vulnerabilidad del sistema se hace patente con un nuevo golpe de estado en 1948. Una nueva dictadura está por formarse con el ascenso al poder del Coronel Marcos Pérez Jiménez. Paralelamente, la economía continúa su crecimiento exponencial impulsada por la actividad petrolera. Gracias a la aparentemente imparable entrada de dinero el régimen de Pérez Jiménez fue capaz de forjar el mito de la Venezuela desarrollada y próspera. “Without a clear program for economic development but having abundant monetary resources, Pérez Jimenez’s government set out to purchase economic progress” (Coronil 177). Una ilusión de progreso que se mantendría viva, aunque agonizante en los últimos años, hasta su colapso total a mediados de los noventa. Durante casi todos los años de la dictadura de Pérez Jimenez, Chalbaud logró mantenerse al margen de la represión política hasta que en 1958, a raíz del inminente estreno de la pieza de teatro *Réquiem para un eclipse*,<sup>2</sup> la policía lo arresta. Saldría en libertad algunos meses después con la caída del gobierno.

Al salir de la cárcel logra terminar *Caín Adolescente*. El film se estrena el año siguiente en un ambiente de júbilo político por la huida del dictador y las recién celebradas elecciones. Pero las escaramuzas de Chalbaud con el estado no terminan con la dictadura. Al caer el régimen de Pérez Jiménez, Rómulo Betancourt es elegido presidente en 1959. Su gobierno, de tendencia socialista, debe enfrentar fuertes conflictos internos. Durante los primeros años, algunas ciudades del país, especialmente Caracas, experimentan la creciente actividad de la guerrilla urbana de la izquierda radical.<sup>3</sup> Chalbaud, que había sido nombrado director del Teatro Nacional por su significativa, aunque corta, carrera profesional, fue destituido del cargo por la afinidad que demostraba con grupos comunistas. Las diferencias con el nuevo gobierno democrático continuarían hasta el punto de que una obra teatral, *Sagrado y Obsceno*, sería suspendida por orden de la gobernación de Caracas. Aunque, como apunta King, no fue por el mensaje de la obra, sino por “la reacción de los revolucionarios que formaban parte del público y durante las funciones gritaban: ¡Abajo Betancourt! ¡Viva la Revolución!” (25). Después de este episodio no

hay evidencias de que el gobierno tomase otras medidas represivas contra Chalbaud. De hecho él sería el primer beneficiario, a principios de los setenta, del cambio de la política estatal hacia el cine.

Para ese momento, las guerrillas urbanas habían sido exterminadas y el país vivía una etapa de extraordinario auge económico, producto de los altos precios del petróleo y la estabilidad política. El gobierno inicia un programa de créditos para el cine del cual Chalbaud sacaría mucho provecho. La primera película hecha con fondos de este programa sería *La quema de Judas* en 1974. Chalbaud da comienzo así a la etapa más productiva de su carrera cinematográfica. En los próximos diez años estrenaría diez películas, entre las que se encuentran algunas de sus mejores obras. Gracias a esta iniciativa, la abundancia de producciones es generalizada y durante los diez años que duró el proyecto se estrenaron más películas que en el resto de la historia cinematográfica venezolana.<sup>4</sup> Pero a principios de los ochenta estalla una crisis económica enraizada en las distorsiones políticas y sociales de una economía basada exclusivamente en el ingreso petrolero. La economía del país se desploma y con ella las subvenciones a la cultura. La industria cinematográfica, que nunca ha podido ser independiente del estado, también entra en crisis. Muestra de ello es que Chalbaud estrena en los próximos doce años siguientes sólo cinco largometrajes. Con el paso de los años no solamente la economía empeora. La situación política, que desde la caída de Pérez Jiménez se había mantenido excepcionalmente estable, sufre una tremenda sacudida. En 1992 dos fallidos golpes de estado (el primero militarmente comandado por el entonces Teniente Coronel Hugo Chávez) cambian el panorama político de la nación. En 1993 se procesa al presidente Carlos Andrés Pérez (artífice, durante su primer mandato en 1976, de la nacionalización del petróleo), y en 1998, con el triunfo de Hugo Chávez, se desintegra el sistema bipartidista que desde 1958 había dominado la política nacional. La economía sigue cada vez más deteriorada y la situación política cada vez más volátil, a pesar de la continua escalada de los precios del crudo. La

incertidumbre económica y política se hace aguda y la falta de dinero, tanto público como privado, para el cine es inevitable. En los siguientes años no hay cambios significativos, hasta que en 2002 la situación del país comienza a calmarse. Prueba de ello es que en 2004 el gobierno autorizó un préstamo significativo para financiar el rodaje de *El Caracazo*, una crónica semi-documental de los disturbios del 27 de febrero de 1989.<sup>5</sup>

### **NECESIDAD DE UN ESTUDIO SOBRE CHALBAUD**

El cine de Chalbaud es crucial en la historia del cine venezolano al menos por tres razones. Primero, la extensión de su obra: dieciséis largometrajes y cuatro cortometrajes estrenados en la cartelera nacional. Chalbaud también estuvo involucrado en la producción de diez telenovelas durante la llamada “época cultural” y cinco series para la televisión que incluyen un documental sobre cine venezolano y la adaptación de una novela de Joseph Conrad. Toda esta labor audiovisual se extiende a lo largo de un período excepcionalmente relevante para la historia de Venezuela, ya que coincide con la etapa democrática, el *boom* petrolero,<sup>6</sup> la peor crisis económica del país y el ascenso de Hugo Chávez (el cambio político más significativo desde la caída de la última dictadura). Segundo, a pesar de lo extenso y variado de su trabajo, la obra de Chalbaud posee la suficiente coherencia estilística y temática como para establecer la evolución de sus procedimientos artísticos. Tercero, sus películas, así como toda su obra artística, mantienen una preocupación constante por incorporar una perspectiva crítica de la realidad del país. Paralelamente, Chalbaud cuenta entre sus películas con algunos de los títulos más exitosos de la taquilla venezolana. Aunque para nosotros el éxito de taquilla no es una medida de la legitimidad de la película, sí es un indicativo del carácter popular de su cine.<sup>7</sup> Esta comunión repetida con el público venezolano ayuda a cimentar las características de la visión cinematográfica del director. Es en la intersección de una obra extensa con momentos históricos



cruciales, donde encontraremos la relevancia del trabajo de Chalbaud para el cine venezolano y donde veremos que su preocupación social mantiene un constante marco popular.

La crítica venezolana hace tiempo ha reconocido estas cualidades en la obra filmica de Chalbaud y le ha dedicado numerosos artículos de prensa y varios libros. Desafortunadamente en ninguna de estas publicaciones se ofrece un análisis detallado de su filmografía. Podemos asegurar que no existe bibliografía con un enfoque académico sobre Chalbaud.<sup>8</sup> El libro más reciente *Cine, Democracia y Melodrama: el país de Román Chalbaud*, publicado en 2001, es un recuento personal del autor, Alfonso Molina, sobre eventos importantes de la historia de Venezuela y opiniones político-ideológicas de algunas películas del director. Como el propio Molina dice acerca de su libro, “poco hay de académico en estas líneas. Prefiero la intuición como herramienta de reflexión, en primer lugar, y la constancia histórica, en segundo término” (23). En este sentido el texto es útil para evocar momentos y anécdotas históricas, pero la falta de un método y criterio definidos hace que los comentarios sean de muy poca ayuda si queremos familiarizarnos en profundidad con la obra de Chalbaud. Un texto mucho más útil es *Román Chalbaud: un cine de autor*, de Álvaro Naranjo. Publicado en 1984, Naranjo hace un análisis corto pero elocuente de cuatro films de Chalbaud. Demostrando un profundo conocimiento del cine venezolano, sus comentarios sobre las cuatro primeras películas de Chalbaud son precisos e invitan a la reflexión. Lamentablemente, por su brevedad el análisis deja muchos cabos sueltos. Además, la primera parte del criterio de selección “aquellas versiones cinematográficas de sus propias piezas de teatro” (39) no garantiza la integridad de la segunda, una “muestra de las constantes temáticas y estéticas” del director. Si bien es cierto que *Cain Adolescente*, *La quema de Judas*, *Sagrado y Obsceno* y *El pez que fuma* forman un grupo importante (Molina también las incluye en su libro), de ningún modo su estudio da una visión completa de la obra. Naranjo deja fuera de su corpus películas que no se adaptan al modelo preestablecido del “compromiso social del director” o de “su obsesión por el personaje popular” (ambas características válidas

pero no generalizables). Las obras ignoradas tienen mucho que decir sobre otras obsesiones: la mujer como prostituta o madre, el planteamiento moralista de los problemas, o el enfoque desde la clase media, por mencionar algunas. Aparte de estos libros, el resto de lo escrito sobre Chalbaud ha aparecido en forma de entrevistas, artículos de prensa (reseñas en su mayoría), artículos en revistas especializadas, o capítulos en compilaciones. Estos textos, algunos muy buenos, como el de Antonio Paranagua, son por su propia naturaleza específicos y evidentemente no ofrecen una visión completa de la filmografía del director.

El presente trabajo intenta llenar parte del vacío bibliográfico con un estudio comprehensivo de su obra a través del análisis de largometrajes claves. Dada la clara importancia del director en la historia y desarrollo del cine venezolano, es imprescindible contar con un texto que, minimizando los aspectos biográficos, analice y describa las tendencias ideológicas, estéticas e históricas de su obra. La propuesta se hace entonces con una mirada evaluadora. Dado que no existen estudios exhaustivos de su obra, no hay disponibilidad de referencias documentadas sobre las limitaciones y aciertos del método artístico de Chalbaud. Nuestro propósito es proveer un análisis objetivo que contribuya a definir los aspectos que determinan la relevancia de su cine. Sin asumir de antemano un juicio cualitativo en términos estéticos o ideológicos, buscamos examinar la obra del director en dos direcciones complementarias. La primera, se desarrolla en función de los procedimientos narrativos. Aquí tenemos como objetivo estudiar los modelos narrativos que Chalbaud decide emplear al componer sus films y observar las consecuencias ideológicas, estéticas y críticas que tales elecciones tienen. Este aspecto es impulsado además por una motivación teórica: desarrollar un modelo de análisis que combine aspectos formales con la actividad propia del cine narrativo. La segunda dirección avanza en la relación con el cine mundial. Aquí examinamos el cine de Chalbaud tanto a la luz de los movimientos y directores que él identifica como puntos de referencia, como aquellos que iluminan algún aspecto de su obra, ya sea por contraste o por semejanza.

En esta estrategia analítica, dos aspectos de la obra completa de Chalbaud no son considerados. A pesar de que más de la mitad de las películas del director son adaptaciones de sus obras teatrales, su actividad como dramaturgo ha sido relegada dado que el problema de la adaptación, al ser vasto y complejo, representa un núcleo de investigación independiente. Para incluirlo, hubiera hecho falta una plataforma teórica distinta a la desarrollada. Sólo en el análisis de *Caín adolescente* se examina brevemente la influencia del teatro, pero no profundizamos en las particularidades que pueden surgir por las comparaciones con el texto literario homónimo. Dado que el énfasis del trabajo ha sido el valor específicamente cinematográfico, juzgamos que ignorar la comparación entre medios artísticos diferentes, como lo son el cine y el teatro, no afecta al análisis del método narrativo de las películas. No obstante, nos damos cuenta de que entre el cine y el teatro de Chalbaud existe material suficiente como para emprender un estudio futuro en el ámbito de la adaptación. Por razones similares, consideramos que la integridad del análisis propuesto no sufre si dejamos de lado la actividad de director de televisión. Al igual que la adaptación literaria al cine, la relación entre cine y televisión presenta un problema que escapa al alcance del estudio propuesto.<sup>9</sup>

Las películas estudiadas se caracterizan por dos rasgos sobresalientes: todas narran una historia y en todas hay una clara preponderancia de la visión del director. Los dieciséis largometrajes que componen su filmografía tienen como sesgo particular una recurrencia de motivos, preocupaciones y técnicas. “Chalbaud ha sabido plasmar a lo largo de su obra una serie de constantes que caracterizan y dan contenido a su discurso filmico” (Naranjo 27) Parece lógico acercarse a su cine con alguna herramienta que tome en consideración esta importante variable. En este sentido es necesario dar cuenta tanto de los aspectos relacionados con la narración cinematográfica como de la influencia en ellos de Chalbaud-autor. El espectro de labores que Chalbaud desempeña en cada film es un índice claro de la impronta que deja en sus películas: primero, en su labor de director, y segundo, en su rol de productor y guionista de la

mayoría de sus films. Incluso el propio director asume su cine como un trabajo muy personal al afirmar que dividiría su cine en “temas de autor” (Chalbaud). Es indispensable entonces un marco que de alguna manera reconozca tres aspectos fundamentales: 1) la presencia de una entidad que organiza el discurso del film en una dirección ideológica específica; 2) la interconexión de las instancias del proceso narrativo; 3) la necesidad de incorporar todos los factores técnicos y estilísticos que sean relevantes.

Para resolver los dos primeros puntos hemos revisado el enfoque narratológico de teóricos como Benveniste, Genette y Chatman a la luz de las teorías narrativas de Bakhtin. Se define así un modelo que se aleja del fundamento lingüístico y describe la movilidad de los procedimientos filmicos para transmitir el desarrollo de la historia (la narración) y la manipulación de la información (la intervención del autor) en términos de tres tipos de discursos: a) del personaje, b) del narrador y c) del autor. Gracias a este recurso tenemos una visión completa tanto de las variables narrativas (discursos del personaje y el narrador) como de las histórico-ideológicas (discurso del autor). La manera en que estos discursos se materializan en el film es a través de los mecanismos propios del cine. Al yuxtaponer el estudio de los discursos cinematográficos con los parámetros estilísticos podemos establecer con mayor precisión las particularidades del cine de Chalbaud. El resultado son análisis completos que tienden a la totalización sin la pretensión de ser la interpretación final del film. En última instancia lo que hemos tratado de conseguir es la descripción general de los métodos artísticos de un director con las tendencias, obsesiones, conflictos, que le llevan a mostrar una visión particular de la actividad social venezolana en un periodo histórico específico. El enfoque escogido, tiene sin embargo una limitación en el aspecto cultural, pues tiende a minimizar las implicaciones de orden antropológico, en especial con los factores sociales que generan la visión cinematográfica de Chalbaud.

## Hipótesis de trabajo y corpus

En los escasos estudios sobre el cine de Chalbaud existe consenso de que el director mantiene una constante preocupación social centrada en los sujetos marginales o populares. Para nosotros es claro que hay en su cine la intención de hacer comentarios críticos sobre la realidad social venezolana. Pero esta tendencia tiene matices que deben ser abordados. El análisis cuidadoso de sus películas pone de manifiesto los altos y bajos del método crítico empleado por el director. Observamos que el comentario social se articula a través de una visión doméstica e íntima de la realidad. El peso recae entonces en los dramas personales de los personajes. Lo social, con sus implicaciones históricas, políticas y culturales, queda normalmente reducido al entorno en el que se desarrolla la acción. Tengamos en cuenta que el énfasis en lo privado no es necesariamente un obstáculo para abordar la cuestión social. Películas tan disímiles como *Tokyo monogatari* (*Historia de Tokyo*, 1953) o *Ladri di biciclette* (*El ladrón de bicicletas*, 1948) están basadas en episodios llenos de cotidianidad y sin embargo son efectivas en su evaluación del complejo entorno social al que se refieren. En Chalbaud el aspecto privado sufre con frecuencia de una dramatización que suaviza la intención crítica. Su método se sustenta en el uso de simetrías y oposiciones que aluden a un marco de referencias morales y cristianas. Al contrario de lo que afirma Marita King sobre sus obras de teatro, los films de Chalbaud tienen un claro componente aleccionador que está ya digerido por la ideología del director. En los capítulos dedicados al análisis de las películas veremos cómo las limitaciones, contradicciones, repeticiones, fallos y aciertos, tanto de forma como de contenido, producen una obra compleja que en su deseo de comentar las debilidades del sistema se caracteriza por ser una denuncia de las inconsistencias sociales, políticas y económicas de Venezuela.

Para poder hacer el análisis detallado propuesto, no nos hemos concentrado en los dieciséis films con la misma intensidad. En efecto, no todas las películas merecen la misma atención. Algunas repiten o plantean a medias problemas y temas recurrentes que están mejor desarrollados en otros films. El criterio empleado para seleccionar las películas que conforman el corpus no fue una medida absoluta de la “calidad” como función del valor técnico o narrativo del film. Aunque definitivamente varias películas menores quedaron relegadas, algunos buenos films tampoco fueron objeto de un análisis profundo. El principio más importante utilizado fue la relevancia del film en relación a la trayectoria del director según dos aspectos: primero, debía representar un punto importante en su carrera, ya sea como clímax o ruptura de una tendencia; segundo, debía agrupar de forma efectiva constantes ideológicas y estilísticas de su obra general. Bajo estas premisas, seis películas son examinadas en detalle: *Cain Adolescente* (1959), *El rebaño de los ángeles* (1979), *La gata borracha* (1983), *El pez que fuma* (1977), *La oveja negra* (1987), y *Pandemonium: la capital del infierno* (1997). En cada capítulo se analiza tanto la técnica empleada como las relaciones con la ideología dominante, la historia venezolana y el momento social en el que fueron estrenadas.

*Cuentos para mayores* (1963), un film compuesto por tres historias independientes, no lo consideramos parte de los largometrajes y por lo tanto no lo incluimos en la filmografía, a pesar de que figura como tal en la bibliografía consultada. Los tres segmentos del film, titulados *El rey del joropo*, *El supernumerario*, y *La historia de un hombre molesto*, no tienen relación entre ellos. Son narraciones autónomas, de aproximadamente 30 minutos cada una, que no son más que tres cortometrajes estrenados al mismo tiempo. Chalbaud filmaría otro corto en 1971 *Chévere, o la victoria de Wellington*. Por considerar que dicho formato se adhiere a otro tipo de procedimientos técnicos y narrativos, hemos decidido mantenerlos al margen del estudio. Esta incompatibilidad de formato también determinó que piezas hechas para la televisión tampoco fueran consideradas parte del corpus. Nos referimos a *Historia del cine venezolano*, documental

en tres partes estrenado en un canal privado de Venezuela, y el largometraje *El corazón de las tinieblas*, hecho también especialmente para la TV.

Finalmente, *El caracazo* (2005), la última obra de Chalbaud, no fue incluida en el corpus pues su estreno tuvo lugar cuando esta tesis ya estaba prácticamente escrita. Sin embargo, el film representa una interesante variación dentro de la obra del director y creemos que merece la pena un comentario. El Apéndice examina brevemente esta película.

### Las películas

*Caín Adolescente* es la primera obra de Chalbaud, una película que desde el punto de vista meramente cinematográfico presenta numerosos problemas. Sin embargo, con todos los fallos que podemos encontrar, el film es fundamental en el estudio de la filmografía del director, ya que establece numerosos rasgos que se mantienen constantes en su obra. Muchos elementos de sus películas pueden verse como el avance o la continuación de las limitaciones que aparecen en este film. Adicionalmente *Caín Adolescente* representó el primer intento en el cine nacional por plasmar una historia con contenido social.

*El rebaño de los ángeles* es para nosotros el punto culminante de las exploraciones iniciadas en *Caín Adolescente*. El mismo tema, la vida doméstica en los barrios marginales, adquiere en este film una dimensión verdaderamente social. En los veinte años que separan los dos films Chalbaud ha madurado su técnica y su aproximación a la realidad venezolana. Además el director logra romper con la estética de estilo realista que predomina en sus películas anteriores y ofrece no sólo el aspecto comunitario del contexto social sino también una perspectiva psicológica del personaje. *El rebaño de los ángeles* es además el film que cierra el ciclo de los personajes marginales.

*La gata borracha* fue incluida por sobre otros trabajos más reconocidos, como *Cangrejo* (1982) y *Cangrejo 2* (1984), por juzgar que recoge de manera compacta varios aspectos

dominantes de la obra de Chalbaud. Por un lado agrupa efectivamente los estereotipos de género más comunes del director. Desde *Cain Adolescente* Chalbaud ha recurrido una y otra vez a lo femenino como la intersección de las imágenes de la madre y la prostituta. *La gata borracha* no es la excepción. De hecho, es uno de los filmes en donde este tipo de representación sugiere mayor número de significados. Otro aspecto relevante es la forma como se presenta la historia. El film es una historia policial, género al que Chalbaud dedica dos películas (las dos *Cangrejo*), con fuertes elementos melodramáticos. La confluencia de los modelos populares hace que la película sea especialmente útil al considerar el impacto que tiene el melodrama como modelo narrativo en la obra de Chalbaud. Finalmente, el film nos da la oportunidad de explorar la relación del director con sujetos no marginales. Al compararla con películas anteriores, *La gata borracha* resume el ciclo en el que los personajes de la clase media adquieren mayor importancia.

La siguiente película, *El pez que fuma*, es considerada por muchos la mejor película de Chalbaud. El aspecto que más ha llamado la atención de la crítica es la facilidad con la que se puede establecer analogías entre el burdel (espacio donde se desarrolla la acción del film) y el país. Aunque el director niega que su intención haya sido expresar tal equivalencia, está claro que el prostíbulo “El pez que fuma” puede tomarse como una alegoría de la relación entre el estado, la naturaleza y la población de Venezuela. El film es también la culminación de una especie de trilogía que alinea *El pez que fuma* con *La quema de Judas y Sagrado y Obsceno*. Las tres películas comparten la estética realista que se ha llegado a considerar característica de Chalbaud.

*Pandemonium: la capital del infierno*, la última película de Chalbaud, junto con *La oveja negra*, marca su regreso a los sujetos marginales. Una nueva estética enmarca ambos films. Alejándose del estilo realista que caracteriza muchas de sus películas, *Pandemonium* nos remite a un estilo más subjetivo, personal y abstracto de la vida en los barrios pobres. También se



recupera el tono político y crítico de las películas de los años setenta. En este sentido, tanto en *Pandemonium* como en *La oveja negra* identificamos una dimensión simbólica que nos retrotrae al esquema planteado en *El pez que fuma*.

## RESUMEN DE LOS CAPÍTULOS

El trabajo está dividido en seis capítulos. El capítulo Uno desarrolla los aspectos metodológicos empleados en la investigación, es decir, la discusión sobre los discursos cinematográficos: el discurso del autor, del narrador y del personaje. Utilizando los conceptos de historia y trama de la teoría narratológica y el concepto de dialogismo de Bakhtin, se establece la posibilidad de que toda imagen cinematográfica pueda ser estudiada como una expresión comunicativa en la que existe un agente que canaliza la articulación del discurso presentado. Esta agencia puede modelarse como la “voz” de un personaje, un autor, o un narrador, dependiendo del impacto que tenga sobre la trama, la historia o el entorno social en el que está inscrita la película. Todo esto sin privilegiar o identificar una técnica particular con alguno de los discursos descritos, pero reconociendo que sólo a través de los procedimientos cinematográficos estas agencias pueden registrarse. Cada uno de los capítulos siguientes se basa en el análisis de las confluencias, divergencias y contradicciones de los tres tipos de discurso y la manera en que se plasman a través de técnicas específicas. Con este modelo formal y discursivo es posible examinar efectivamente las variables ideológicas e históricas presentes en los films escogidos. La discusión expuesta en este capítulo pretende no sólo establecer la base adecuada para el análisis de la obra de Chalbaud, sino además contribuir a la cuestión de la narración fílmica, aspecto de la teoría cinematográfica que, como bien apunta Robert Stam, está aún lejos de ser resuelta (127).

El capítulo Dos explora las dificultades narrativas y técnicas de *Caín Adolescente* para luego identificar aspectos que definirán las limitaciones de la obra de Chalbaud. La película, que en

principio parece presentar la problemática de la migración rural a la ciudad, intenta más bien desarrollar los conflictos de los sujetos marginales en los barrios pobres. En realidad el peso que adquieren los conflictos personales hace que el film degenere hacia un drama doméstico con un final didáctico y moralizador en donde los “pecadores” son castigados con la muerte. A pesar de los múltiples problemas del film el análisis permite determinar el punto de partida de Chalbaud y evaluar la progresión de films posteriores en términos de su pericia técnica, narrativa y de las implicaciones ideológicas que se generan.

El capítulo Tres se centra en *El rebaño de los ángeles*, un film de la etapa madura del Chalbaud. Analizando las características del film, y comparándolo con *Caín Adolescente*, podemos determinar la evolución del director para presentar un tema similar. El film retoma el problema de la crisis doméstica en los barrios pobres pero esta vez incluyendo efectivamente el entorno social de los personajes. Este capítulo muestra los avances narrativos y técnicos del director, al tiempo que resalta las constantes ideológicas que se perfilaban en *Caín Adolescente*. El análisis también señala una inclinación por el aspecto psicológico de los personajes, inexistente hasta esta película, y que en films posteriores dará lugar a un estilo que tiende a la abstracción.

El capítulo Cuatro analiza el film *La gata borracha* en función de dos aspectos: la influencia del paradigma melodramático y el uso de estereotipos femeninos y masculinos. Aunque el foco es el análisis de *La gata*, otras películas menos elaboradas son mencionadas con cierto detalle — entre ellas *Bodas de papel* (1979), *Ratón en ferretería* (1985), *Carmen la que contaba dieciséis años* (1978) y *Manón* (1986)— dado que recurren, en grados distintos, a los parámetros de la discusión. Las películas de los ochenta se caracterizan por una preocupación poco común en Chalbaud por los problemas de la clase media. Es un periodo en el que identificamos cierto estancamiento en las propuestas estilísticas, pero que se expande en cuanto a la experimentación de géneros, en especial, el melodrama y el drama pasional. En *La gata borracha* confluyen

todas estas tendencias. El análisis hecho en este capítulo ofrece la oportunidad de evaluar películas que hasta ahora han estado ausentes en trabajos sobre Chalbaud y que sin embargo matizan su continuidad ideológica.

El capítulo Cinco se dedica a la película más conocida de Chalbaud: *El pez que fuma*. Este film es el punto final de una serie dedicada a los sujetos populares como protagonistas, iniciada con *Caín Adolescente*, y cuyos títulos más importantes son *La quema de Judas* y *Sagrado y Obsceno*. Hemos mencionado que el aspecto más sugerente de *El pez que fuma* es la alegoría que podemos establecer entre el burdel y el estado venezolano. En este capítulo se examinan las variaciones narrativas y estilísticas de la trilogía, poniendo especial atención en la manera en que Chalbaud articula el comentario social a través de la denuncia. Con respecto al *El pez que fuma*, el capítulo explora cómo la presencia controlada y productiva de dispositivos melodramáticos, el uso de la música como un elemento narrativo, el juego entre el espacio social de la comunidad y el íntimo del local, el estilo realista y las referencias a la bonanza económica del país, contribuyen a armar una compleja y rica historia que comenta las contradicciones de la sociedad venezolana de aquel momento.

El capítulo Seis concluye los análisis filmicos con el estudio de *Pandemonium: la capital del infierno* y *La oveja negra*. En estas dos películas Chalbaud regresa a las historias que le dieron su reputación: los conflictos de los sujetos marginales. Sólo que esta vez la estética ha cambiado la imagen de inclinaciones realistas por una que hemos llamado “poética”. *La oveja negra* recuerda la dimensión alegórica de *El pez que fuma*, pero esta vez sustituyendo la noción del burdel como representación del Estado por la de una comuna de criminales como imagen del país. *Pandemonium* no posee la misma predisposición alegórica, pero con otros mecanismos señala la corrupción del Estado y el abandono que sufren las clases marginales. Como es de suponer, en ambas películas observamos los rasgos característicos de Chalbaud descritos en capítulos anteriores; al mismo tiempo, encontramos por primera vez procedimientos que

desarticulan algunas de estas constantes. Los cambios, sin embargo, no alcanzan a modificar la manera en que se resuelven los conflictos planteados: la ideología didáctica y moralizante que marca la carrera del director se repite fielmente en estas dos películas.

# 1

## ASPECTOS METODOLÓGICOS

*Caín adolescente* (1959) comienza con diversos planos<sup>10</sup> de la Basílica de Caracas y de la gente a su alrededor. Simultánea a estas imágenes la voz de un narrador nos introduce a la historia. *El pez que fuma* (1977) empieza con planos subjetivos de un personaje que mira a través de un telescopio. En una secuencia de *La oveja negra* (1987) una serie de planos nos muestran un grupo de criminales dentro del teatro como una comuna autosuficiente. Teniendo en cuenta que estas tres películas nos cuentan una historia, es interesante observar cómo cada secuencia coloca el énfasis en aspectos diferentes de la narración. En el primer caso, las escenas están hechas de manera que nos hacemos una idea clara del contexto de la historia, se nos plantean cuestiones cronológicas: el pasado, presente y el futuro de los eventos contados. En el segundo caso, el énfasis está en el punto de vista del personaje, la sincronización con el presente, la inmediatez de las acciones. Por último, las escenas de *La oveja negra* invitan a pensar en la sociedad venezolana como una comunidad de ladrones, es decir, colocan el énfasis en la relación con la realidad en la que se inscribe el film.

Estos tres aspectos de la narración obviamente no son exclusivos del cine de Chalbaud, pueden observarse en casi cualquier película (unos con más frecuencia que otros) y en general repartidos intrincadamente en el desarrollo del film. *Los olvidados* (1950) comienza también con una voz extradiegética que nos informa de las características del film que veremos. Podemos imaginar un personaje de la historia que se separa de ella sólo para indicarnos el contexto. Pero no hace falta que este “narrador cinemático” asuma alguna forma humanizada. Si tomamos por ejemplo el uso que Hitchcock hace del plano de situación (*establishing shot*),

observaremos que nos presenta de manera directa el ámbito de la historia. En la escena inicial de *Vertigo* (1958), la combinación de técnicas (en este caso el plano abierto, la profundidad de campo, la toma larga y la panorámica de los tejados de San Francisco) nos da la impresión de que las imágenes son presentadas por una entidad con una intención específica: delinear el contexto en el que se desarrollará la historia del detective Ferguson.

En otra secuencia de *Los olvidados* es evidente que existe un cambio de registro cuando el ciego busca su pequeña caja fuerte: ya no es importante el contexto de la historia, sino las relaciones de poder, avaricia, deshumanización de los personajes y su relación con la vida en la ciudad. Esta diferencia entre escenas que apuntan hacia el desarrollo de la historia y otras que comentan críticamente esa misma historia nos lleva a pensar en dos tipos de discurso yuxtapuestos pero discernibles el uno del otro. Observemos además que los personajes del film de Buñuel se registran como una entidad independiente. En la escena de la paliza al ciego, los planos de El Jaibo (un encuadre con planos medios), el ritmo de su presencia en la escena, sus diálogos, la interpretación, son todos elementos que conforman también un discurso particular que está anclado en las acciones inmediatas de los personajes de la historia. Del mismo modo, cuando Hitchcock, por repetición, equipara las tomas distorsionadas con la perspectiva del detective, le otorga a este conglomerado de elementos filmicos un registro localizado en el personaje.

En el caso de Chalbaud la intersección de estos tres aspectos de la narración es relevante por dos razones. Primero, las películas que analizamos mantienen una continua preocupación por desarrollar los tres discursos narrativos: contarnos una historia en su sentido tradicional (discurso del narrador); no perder de vista el comentario crítico y social con respecto a la realidad venezolana (discurso del autor); y acercarnos a la vivencia inmediata de los personajes (discurso del personaje). Segundo, el estudio de los procedimientos discursivos con los que se implementan estos aspectos nos permite seguir la evolución cinematográfica del director. En

última instancia, Chalbaud hace de estos discursos un sistema o método narrativo, una forma de organizar los elementos semánticos, estilísticos y técnicos que conforman sus películas. Detenemos a estudiar las interacciones y conflictos que se generan a partir de estos términos abre una ventana para distinguir la influencia que ciertas matrices narrativas tienen en la obra del director. Además, es una estrategia que nos ayuda a evaluar su sesgo ideológico. Es en este juego de presentar y comentar una historia manteniendo la ilusión de personajes capaces de recrear ciertos aspectos de la realidad donde, como Lotman comenta en referencia al arte cinematográfico (62-64), encontraremos la especificidad del acto filmico; en este caso, el acto filmico de Chalbaud.

En este capítulo vamos a esbozar los principios generales que nos permitirán acercarnos al cine del director venezolano como una combinación de tres modos o discursos narrativos. Este enfoque nos dará el fundamento para recorrer toda la obra de Chalbaud sin perder de vista las cuestiones de forma, de fondo y los procedimientos cinematográficos que hacen posible la organización de las dos anteriores. Para ello empezaremos por establecer los parámetros que permiten entender un film como una expresión comunicativa pues, como menciona Bakhtin, es imprescindible que entendamos la naturaleza dinámica del intercambio de información entre una fuente, en nuestro caso el texto filmico, y su receptor.

## **LA EXPRESIÓN COMUNICATIVA**

Para poder hablar con propiedad de distintos discursos en el cine debemos primero reconocer que estamos frente a un acto comunicativo. De lo contrario la misma noción de emisor (ya sea un narrador, un autor o un personaje), como intenta demostrar David Bordwell desde el análisis formalista, es superflua. Varios intentos se han hecho para establecer la legitimidad del llamado narrador cinemático. Chirstian Metz, Seymour Chatman y Robert Stam, entre otros, defienden su uso desde un enfoque semiótico-lingüístico. En nuestra discusión, aunque usaremos muchas

ideas de estos críticos, intentaremos ir más allá de la lingüística, buscando la relación entre el acto cinematográfico y la realidad material a la que hace referencia. Es solamente en esta materialidad donde podemos definir un espacio histórico en el que tenga sentido establecer un vínculo analítico con el entramado social del que se nutre el fenómeno filmico. Esta dependencia puede estar minimizada en cierto tipo de cine que, por su adherencia a convenciones de género o necesidades comerciales, queda restringido al mero entretenimiento. Dado que en el caso de Chalbaud existe un interés manifiesto por acercarse al espacio social venezolano, es natural intentar buscar una fórmula analítica que facilite la descripción del lazo que hay entre director, público y realidad social.

En la intersección espacio-temporal (lo que Bakhtin llama cronotopo) podemos desarrollar el potencial del producto artístico en los términos que nos hemos propuesto. Si observamos la imagen cinematográfica como una mera colección de técnicas y estilos estaríamos congelando el proceso narrativo en un cristal de aristas perfectas y estáticas. Sin un componente de mediación entre imagen y espectador, la narración filmica queda desasociada del contexto, tanto del inmediato como del histórico. Bakhtin apunta, haciendo referencia al texto literario pero en un marco conceptual que perfectamente se puede aplicar al cine, que la palabra debe estudiarse en constante interacción con el medio social que la produce. Esta relación incesante entre la palabra y su entorno es lo que Bakhtin llama dialogismo, un concepto fundamental en su teoría del discurso en la novela y que nosotros aplicaremos prudentemente al discurso cinematográfico.

Bakhtin define el dialogismo como “distinctive links and interrelationships between utterances and languages, this movement of the theme through different languages and speech types, its dispersion into the rivulets and droplets of social heteroglossia” (262: 1981). La heteroglosia se entiende aquí como el conjunto de todas las lenguas sociales en un espacio y tiempo determinado; el acto de expresión, independientemente de su naturaleza, queda inscrito y condicionado por esta intrincada red de relaciones vivas. En el texto escrito, defiende Bakhtin, la



palabra necesita ser considerada en términos dialógicos para que no se pierda la fluidez social de una expresión real. La palabra dialogizada, la expresión que logra incorporar la complejidad de los múltiples lenguajes sociales, se convierte así en la verdadera unidad operativa del discurso narrativo.<sup>11</sup> El paso de la palabra como elemento estático, en el sentido lingüístico de Saussure, a la palabra como expresión permite a Bakhtin desarrollar su teoría sobre la novela y los géneros narrativos. Es también esta expansión de la unidad discursiva a un concepto amplio como la expresión<sup>12</sup> comunicativa lo que nos permite atribuir en la imagen cinematográfica los principios del discurso bakhtiniano.

Para Bakhtin la expresión concentra todo lo que una palabra puede tener de innovación dentro de un contexto particular. Cada palabra se articula dentro de unas coordenadas espacio-temporales (que tocan aspectos sociales, políticos, económicos y estilísticos) las cuales determinan el o los significados de lo expresado. Cuando nos enfrentamos al valor que toma esta palabra en un contexto,

the task of understanding does not basically amount to recognizing the form used, but rather to understanding it in a particular concrete context, to understanding its meaning in a particular utterance, i.e., it amounts to understanding its novelty and not to recognizing identity. (Bakhtin 68: 1986)

Es decir, debemos considerar las variaciones que adquiere la palabra como expresión en función del tono, la situación y el hablante (ideología, actividad, clase social, etc.) que la articula. La expresión real siempre está en relación dialéctica con otras expresiones, adelantándose a las posibles respuestas y, de hecho, configurándose parcialmente sobre la base a la reacción prevista en el oyente. Con este giro lingüístico se quiebra el cristal que resguarda la integridad de la palabra, y las incongruencias, conflictos e imperfecciones de los lenguajes cotidianos pueden ser percibidos en el texto como un constante diálogo entre “voces”. Dado que la contextualización de la palabra en los lenguajes sociales es inevitable, todos los elementos de la comunicación están integrados en cualquier expresión. Al situarse más allá de la singularidad de la palabra,

Bakhtin nos presenta un sistema que evalúa el acto mismo de comunicarse. La expresión escrita, hacia la que Bakhtin dirige su análisis, no es más que la manifestación de un fenómeno anterior y más complejo: la interacción social. El estatuto dialógico de la expresión escrita es entonces paralelo a la expresión filmica. Un film incorpora en su nivel narrativo más elemental el complejo espacio de la heteroglosia. Cada plano activa de manera inmediata múltiples vínculos con el contexto que le rodea. Un contexto que se reparte entre los aspectos estilísticos: cada plano anterior al que directa o indirectamente se hace referencia; aspectos narrativos: los paradigmas que están en uso al presentar la historia; y aspectos ideológicos: los valores morales de los individuos que participan en el film y la sociedad que los alberga. En una escena de *Cain adolescente* en la que Juan, el protagonista, actúa en respuesta a la presión del grupo están presentes lazos estilísticos con *Los olvidados*, vínculos narrativos con el melodrama y las proclividades ideológicas de Chabaud. Esa sucesión de tomas conforma un acto que “dialoga” con todo su entorno en modos complejos, yuxtapuestos e incluso contradictorios. Pero este acto en cuanto se asume como una expresión, puede desmembrarse teóricamente en determinadas estructuras discursivas.

Si pensamos en el cine como una manifestación de las interacciones sociales, cada secuencia, cada toma, cada plano y cada cuadro debe ser visto como un juego, un dialogo entre historia y texto. Bakhtin afirma que el discurso en la novela “can be defined as a diversity of social speech types (sometimes even diversity of languages) and a diversity of individual voices, artistically organized.” En esta estructura, “Authorial speech, the speeches of narrators, inserted genres, the speech of characters are merely those fundamental compositional unities with whose help heteroglossia can enter the novel” (262: 1981). Bakhtin define entonces, al hablar de autores, narradores y personajes, que al nivel más elemental de la narración existe la posibilidad de diferenciar tres formas de habla en el discurso novelístico. Tres modos expresivos a través de los cuales se arma la integración del complejo social en la palabra dialogizada. La apreciación

incuestionable de la textura social a través de esta diversidad de lenguajes y hablas artísticamente representados (la incorporación de la heteroglosia) es el principio que garantiza la conexión del discurso novelístico con la realidad concreta del mundo cotidiano. Este proceso es posible dado que dicho discurso se sustenta en la palabra que atraviesa el umbral comunicativo con el mundo exterior. El cine, con la capacidad de articularse a través de diversos canales para crear la ilusión de “mostrar” la realidad, posee el potencial de integrar en su discurso los distintos estratos de las lenguas sociales. Así como la palabra, entendida como expresión, contiene en sí misma el dialogismo de las lenguas sociales, cada instante en la combinación de imágenes, sonido, diálogos, color, profundidad de campo, es decir, la imagen en su concepción más extensa, captura la estratificación de la comunicación. La imagen total, como la palabra, pero de manera mucho más dramática, explota el potencial de comunicación en múltiples direcciones.

Robert Stam apoya esta visión al considerar que “Both the novel and the fiction film, summas by their very nature, have the potential of setting in motion a polyphonic play of generic voices. Their essence is to have no essence or master voice, to be open to all cultural forms” (131). Stam cita la gran diversidad de géneros y medios que ha ido incorporando la novela (escritos cortesanos, literatura de viajeros, alegorías, etc.) amalgamándolos en novelas poéticas, dramáticas, cinemáticas o periodísticas.

What is true of the novel is even more true of cinema, for while the matter of expression of the novel is words, and only words, cinema is a composite language by virtue of its diverse matters of expression—sequential photography, music, phonetic sound, noise—and thus “inherits” all the art forms associated with these matters of expression. (131)

Una vez que observamos que el discurso del cine, en su capacidad de integrar los distintos estratos de las lenguas sociales, puede estar dialogizado como la novela, podemos convenir que el vehículo que lo presenta, la imagen en su totalidad, se comporta como una expresión comunicativa. De esto se desprende que el cine estará sujeto también a la interacción de las

voces fundamentales del discurso narrativo: la voz del autor, del narrador y del personaje. En estas condiciones, la identificación de una entidad concreta, pasa a ser innecesaria. Es suficiente con establecer que entre el film y el espectador se establece un dialogo y que esta comunicación se regula según ciertos principios que se registra a diversos niveles.

### **TRAMA, HISTORIA Y NARRACIÓN**

En vista de que nos interesa cómo se manifiestan en los films narrativos los discursos discutidos, es necesario determinar los ámbitos en los que ocurren. Para ello revisaremos brevemente los conceptos de trama, historia y narración desde dos perspectivas que involucran aspectos lingüísticos y estilísticos. De nuevo, el punto de partida son categorías desarrollados por estudiosos a partir de textos literarios. Sin embargo, así como en el caso de las nociones de Bakhtin sobre la expresión, nuestro análisis enfatiza los aspectos teóricos que pueden ser comunes a distintas expresiones del espectro narrativo.

La primera categoría en cuestión es el relato. Comenzaremos por citar a Gerard Genette, no sólo por ser una de las figuras claves en el desarrollo de las teorías narratológicas, sino porque sus ideas han sido empleadas a fondo por teóricos del cine como Metz, Bordwell, Aumont, Bergala y Monaco, entre otros. Genette observa que las incontables menciones de “relato” como unidad de análisis textual no coinciden en la cualidad narrativa que se intenta describir. En realidad, apunta Genette, se hace referencia a tres aspectos diferentes del espectro narrativo.<sup>13</sup> En primer lugar tenemos los acontecimientos, reales o ficticios, que se quieren contar. La información contenida en estos eventos no puede ser presentada en su totalidad pues implicaría un recuento minucioso y exacto de cada uno de los hechos a ser narrados. Este nivel, imposible de reproducir, es lo que Genette llama la historia. Es, en otras palabras, el conjunto de todas las acciones y situaciones en sí mismas abstraídas del medio que las dará a conocer. Después de la historia, el segundo aspecto narrativo es el relato propiamente dicho. El método o enunciado

narrativo que entraña la relación de dos o más acontecimientos. Sólo tenemos acceso a la historia de manera indirecta a través del relato. En términos filmicos el relato se identifica con la trama del film. En ocasiones nos enfrentamos a textos en los que historia y trama se acercan casi hasta confundirse. En el cine algunos intentos se han hecho en este respecto; los más celebres *Cléo de 5 à 7* (1961) y *Rope* (*La soga*, 1948) utilizan el plano-secuencia para dar la impresión de la filmación en tiempo real. En Latinoamérica, Hermosillo también intenta con *La tarea* (1991) la yuxtaposición de historia y trama.<sup>14</sup> Todas estas películas, sin embargo, no pueden evitar el uso del corte, y por consiguiente incurren en la elipsis que introduce el montaje.

Por último tenemos la narración. Para Genette ésta sería el acto de narrar en sí mismo. La narración se puede entender como el proceso que convierte la historia en relato a través de las técnicas propias de la escritura o, en un sentido más amplio, las técnicas del medio narrativo empleado por el artista. Al ser la narración un procedimiento selectivo, no permite una perfecta transformación; siempre queda como responsabilidad del lector/espectador la labor de reconstruir la historia a partir de los elementos del relato o trama.

David Bordwell utiliza categorías similares recobrando los términos formalistas de *fabula*, *syuzhet*, y estilo, y aplicándolos directamente al análisis cinematográfico. Para Bordwell la *fabula* es “the imaginary construct we create, progressively and retroactively [...] the fabula embodies the action as a chronological, cause-effect chain of events occurring without a given duration and spatial field” (49: 1985). La característica más sobresaliente de la *fabula* es su condición de construcción imaginada. La *fabula* sólo existe retrospectivamente, nunca de manera material en el texto. *Syuzhet* “is the actual arrangement and presentation of the fabula in the film”. Esto no quiere decir que *syuzhet* corresponda con la totalidad del texto, es más bien una construcción relativamente abstracta que modela la historia (*story*) según el recuento más detallado que el film puede dar (50: 1985). El estilo, por otra parte, “constitutes a system in that it [...] mobilizes components according to principles of organization” (50: 1985). Tanto *syuzhet*

como estilo son sistemas que organizan elementos de la *fabula*. El primero de acuerdo a procedimientos dramáticos, el segundo de acuerdo a procedimientos técnicos. La narración, para Bordwell “is the process whereby the film’s syuzhet and style interact in the course of cueing and channeling the spectator’s construction of the fabula” (53: 1985). La tarea básica del *syuzhet* es mantener la coherencia de la historia, el tiempo y el espacio en términos que puedan ser luego comprendidos por el espectador de acuerdo a ciertos esquemas psicológicos. “Any syuzhet selects what fabula events to present and combines them in particular ways. Selection creates gaps; combination creates composition” (54: 1985). Si por un lado el *syuzhet* selecciona y combina creando un patrón esquemático de la *fabula*, los espacios vacíos<sup>15</sup> deben ser rellenados por el espectador según criterios compositivos, realistas, transtextuales o artísticos. El proceso como un todo es la narración.

Para nuestros efectos, la historia adquiere el mismo valor de construcción imaginada que la *fabula*, ya que abarca todos los eventos posibles en el tiempo y todas las relaciones posibles que se pueden dar entre ellos—causales o no. De igual forma, si combinamos la noción la trama (o de relato) con *syuzhet*, nos enfrentamos a la materia textual a partir de la cual armamos tanto la historia como las relaciones con el contexto. La historia es entonces el nivel más abstracto de la narración en cuanto implica una zona absoluta en el tiempo y espacio. La trama por otra parte es un conjunto de acciones seleccionadas de la historia que más tarde serán asimiladas por un espectador. En este sentido la trama tiene un carácter inmediato, por ser el elemento narrativo en contacto directo con el receptor y un carácter fragmentado, por ser sólo una porción de la historia.

En este sistema, el discurso del narrador está asociado a la historia: solamente los “narradores” tienen total acceso al pasado, presente y futuro de los hechos por narrar. El discurso del personaje está asociado con la trama, dada la inmediatez y fragmentación de trozos de historia que se presenta. Finalmente controlando todo este proceso, es decir, teniendo acceso

a las técnicas, estilos, acentos y énfasis que transforman historia en trama y, además, a cualquier relación entre historia, trama y el entorno real, está el discurso del autor. Estas tres categorías, definidas aquí de forma determinista, deben entenderse como una reducción teórica. En un texto cualquiera se dan de manera yuxtapuesta o incluso fundida. La utilidad de su aplicación viene dada por la necesidad de distinguir en cines con claro contenido ideológico, como el cine de Chalbaud, la efectividad de los diversos procedimientos fílmicos que constituyen el método con el que el director organiza su propuesta artística.

### **Discurso del narrador**

Para llegar a los principios que regulan el discurso del narrador en el cine, partamos de la idea general del narrador como el ente emisor que produce la totalidad de la narración. Este es el punto de partida de Chatman, para quien la noción de un “mensaje” narrativo presupone el concepto de un “emisor”. Para Chatman, “*sender is logically implied by message; a sender is by definition built-in: inscribed or immanent in every message*” (140: 1986a). Un enfoque es pensar que este emisor es el narrador de la película o narrador cinematográfico. Estudiosos como Robert Stam, defienden la posición de Chatman, ya que

En su opinión, no existe ninguna razón para rechazar el concepto de narrador cinematográfico, simplemente porque no existe nada semejante a una voz parlante o un agente “que se parezca a un ser humano” que emita frases dirigidas a hacia un espectador. El concepto de voz narrativa, después de todo, incluso en las ficciones verbales, es normalmente una metáfora: más que “vocalización”, Chatman señala que la voz narrativa se refiere a una especie de codificación que denota una fuente o un emisor del material significativo. (137: 1992)

La idea de Chatman se deriva principalmente de los análisis narratológicos hechos por Genette quien rechaza de manera categórica las posiciones que niegan la existencia del narrador, argumentado que “no sólo proceden de la práctica del tópico sino de una asombrosa sordera textual.” Partiendo de su propia experiencia como lector Genette comenta que “en el relato más

sobrio, alguien me habla, me cuenta una historia, me invita a oír cómo lo cuenta, y dicha invitación —confianza o presión— constituye una actitud innegable de narración y, por tanto, de narrador” (69: 1998). Ni siquiera en los discursos más distanciados de un emisor, como por ejemplo la narración histórica, es posible ignorar la voz que articula el discurso.

Teniendo en cuenta que las conclusiones de Genette están fundadas en el análisis literario, el enfoque cinematográfico de Chatman presupone una equivalencia entre los dos medios. Ante este posible conflicto, Bordwell propone simplemente deshacerse por completo de la idea de un narrador en el cine. Se pregunta si es necesario ir más allá del proceso de narración para localizar una entidad que sea su fuente. Su respuesta es negativa. Llega a esta conclusión basándose en la suposición de que, cuando vemos un film, somos muy poco concientes de que haya una entidad parecida a un ser humano que nos esté contando la historia. Para Bordwell “to give every film a narrator or implied author is to indulge in an anthropomorphic fiction” (62: 1985). Bordwell propone que la narración se entiende mejor como la organización de un conjunto de pistas que sirven para construir la historia.

This scheme [el que asume la existencia del narrador] allows for the possibility that the narrational process may sometimes mimic the communication situation more or less fully. [...] Far better I think, to give the narrational process the power to signal under certain circumstances that the spectator should construct a narrator IS the product of specific organizational principles [...] Contrary of what the communication model implies, this sort of narrator does not create the narration. (62: 1985)

Bordwell reconoce que el rol de narrar es asumido en ciertos films por uno de los personajes de la historia, mientras que en otros este papel lo puede adoptar un personaje que no es parte de la ella. Incluso una voz en *over* puede tomar la responsabilidad de contar la historia. “Such films contain explicit, non-character narrators. But, as Edward Branigan has demonstrated, such personified narrators are invariably swallowed up in the overall narrational process of the film, which they do *not* produced” (61: 1985).<sup>16</sup> Asignar la producción de la narración fílmica a una



entidad concreta es correr el riesgo de una reducción metodológica que puede llevar al error de identificar este narrador con una técnica específica. La crítica de Bordwell se puede resumir como el rechazo de las teorías miméticas que humanizan al emisor (narrador) cinematográfico y cuyos principios desembocan en la noción del Observador Invisible. Una entidad que sin darse nunca a conocer va controlando, como el narrador omnisciente literario, todo el proceso narrativo. Bordwell subraya que esta operación termina por privilegiar una técnica fílmica sobre otras, identificándose con frecuencia la cámara con una representación humanizada de este observador.

No obstante, incluso el análisis literario de Genette no indica que el narrador deba ser entendido como un ente humanizado. De allí la aclaración de Chatman sobre la voz en el cine como metáfora. No es sobre la validez de aplicar una categoría literaria al cine donde debe centrarse la discusión, sino en determinar si tal categoría puede redefinirse para reflejar un aspecto particular del medio cinematográfico. Obviamente no encontraremos narradores en el cine del mismo modo que los hallamos en la literatura, tampoco podremos identificar una técnica particular a la que atribuir la presentación de la historia. Pero sí podemos encontrar una combinación de elementos fílmicos cuyo resultado es un discurso que asume la “voz” bakhtiniana de un narrador. Bordwell parece perder de vista por un instante que existe una diferencia fundamental de registros narrativos en el cine. Él mismo acepta, en un análisis de una sección de *Oktyabr* (*Octubre*, 1927), que hay planos que sólo pueden ser atribuidos al autor. Entonces, si podemos hablar del discurso autorial ¿no sería posible también identificar discursos de otra naturaleza? En este sentido, el debate que se establece entre Bordwell y Metz, sobre aplicabilidad al cine de los términos *histoire/discours*, es la clave para despejar las dudas sobre el discurso del narrador.

### Distancia y discurso del narrador en el cine

Tal vez el crítico que con más éxito ha aplicado los fundamentos lingüísticos al cine es Christian Metz. Comentando sobre la intencionalidad del director, Metz acude a los términos acuñados por Emile Benveniste:

In Emile Benveniste's terms, the traditional film is presented as story, and not as discourse. And yet it is discourse, if we refer it back to the film-maker's intentions, the influence he wields over the general public, etc.; but the basic characteristic of this kind of discourse, and the very principle of its effectiveness as discourse, is precisely that it obliterates all traces of the enunciation, and masquerades as story. (91: 1982)

Las ideas contenidas en esta cita provocaron una respuesta inmediata de críticos como Bordwell para quienes los términos *story* y *discourse* no tenían cabida en la teoría cinematográfica. Creemos que una revisión de la fuente del debate, los términos de Benveniste, ayudará a aclarar su validez e importancia para definir el ámbito del discurso del narrador, en primer lugar, pero también para los discursos del autor y del personaje.

A partir del estudio detallado de los verbos y los modos particulares de enfocar los eventos que se narran, Benveniste define *discours*<sup>17</sup> como, "every utterance assuming a speaker a hearer, and in the speaker intention of influencing the other in some way" (209). Esta acción sólo se puede llevar a cabo utilizando tiempos verbales que confluyen en el presente. Para Benveniste, el pasado indefinido crea tanta distancia entre hablante y receptor que nunca es empleado para este fin. La cercanía con el presente es entonces una característica imprescindible del *discours*. Toda forma de expresión, oral o escrita, en la cual alguien se dirige a alguien desde el estatuto de hablante organizando lo dicho desde la categoría de persona, se articula desde el sistema *discours* (209). Enfatizamos que el aspecto de inmediatez proporcionado por el presente es determinante para establecer el intercambio personal propio del *discours*.

El sistema *histoire*, en cambio, se define por el alejamiento de la persona con respecto a los acontecimientos relatados. Así, la narración de eventos pasados es característica de la expresión

histórica. Estos eventos se presentan distanciados del presente, como si el hablante no estuviera interviniendo. “We shall define historical narration as the mode of utterance that excludes every ‘autobiographical’ linguistic form” (206). En su argumento, Benveniste identifica al hablante de este pasado distante con el historiador. De él dice que nunca utiliza la primera o la segunda persona ni palabras que se identifiquen con el presente (como “ahora”), ya que estos recursos lingüísticos se relacionan con la inmediatez del *discours*. Pero como el mismo Benveniste insiste, la intención histórica puede ser parte del estilo de la narración. En este caso, la “desaparición” del narrador es sólo momentánea y responde a mecanismos retóricos y por lo tanto distintos a los de la composición histórica propiamente dicha.

Abstrayendo el fundamento literario y concentrándonos en el componente estructural, podemos ver la pareja de términos *histoire/discours* como dos sistemas de expresión narrativa: uno personal y otro impersonal. Es esta distinción lo que impulsa el comentario de Metz sobre el cine como una forma artística presentada en el sistema *histoire*, es decir, desconectado de cualquier tipo de emisor. Metz afina su apreciación defendiendo que cuando consideramos las intenciones del realizador del film se descubre el verdadero sistema de organización: *discours*.

En cambio, Bordwell, utilizando las mismas referencias que Metz, concluye exactamente lo contrario. Benveniste sostiene que en el sistema *histoire*, “there is no longer even a narrator. The events are set forth chronologically, as they occurred. No one speaks here; the events seem to be recount themselves” (208). Por lo tanto *histoire* es equivalente al lenguaje que se libera de la situación comunicativa. Si el cine se expresa en un sistema que está divorciado del modelo comunicativo, entonces no tiene sentido hablar de emisores. Por eso Bordwell afirma que si el cine se presenta como *histoire* no tiene más opción que ser *histoire*. Sin embargo, dejando de lado la capacidad del cine de funcionar como acto comunicativo, Metz y Bordwell pasan por alto dos aspectos importantes de los sistemas de Benveniste. Primero, el carácter no excluyente

de las categorías *discours* e *histoire*. Segundo, Benveniste nunca niega la existencia de una fuente emisora de la narración.

A pesar de estas definiciones aparentemente rígidas Benveniste conviene que ni *discours* ni *histoire* son sistemas absolutos o excluyentes. “In practice one passes from one to another instantaneously. Each time that *discours* in the midst of historical narration, for example when a historian reproduces some one’s words or when himself interacts in order to comment upon the events reported, we pass to another tense system, that of *discours*” (209). Debemos notar el cambio discursivo que opera al movernos entre los dos sistemas. Mientras funcionamos en el sistema *discours* nuestra relación con lo contado es directa y cercana. Es como si relatáramos los eventos desde el presente mismo de la acción. En cambio, en el momento que pasamos al sistema *histoire*, se produce una brecha insalvable entre evento y acto enunciator: se establece la distancia histórica que ve los acontecimientos como un acto pasado.

Analizando la totalidad del sistema *histoire* propuesto por Benveniste surge con claridad que siempre se puede hacer referencia a un emisor. En el caso extremo de un recuento verdaderamente histórico, el historiador, que se ubica fuera de los acontecimientos relatados, es un emisor minimizado por las exigencias de su propio discurso. Esta conclusión tiene consecuencias inmediatas para la extrapolación al ámbito cinematográfico. En los sistemas definidos por Benveniste lo importante es el lenguaje que se utiliza y la distancia que se crea con respecto a lo que se cuenta. *Histoire* organiza la narración en términos de distancia objetiva; *discours* según la inmediatez de la intención personal. En la literatura es relativamente sencillo utilizar la palabra escrita en su capacidad lingüística como índice de la naturaleza del narrador. La particularidad del lenguaje cinematográfico dificulta la marcación deíctica (por ejemplo, es problemático identificar algo similar a la segunda persona en el cine) pero esta limitación no invalida que los eventos presentados a través de la imagen como expresión comunicativa puedan estar organizados según los principios de la *histoire* o el *discours*.

El discurso cinematográfico del narrador tiene la capacidad de presentar las acciones con la distancia característica de una visión histórica, esto es, con una perspectiva, al menos en principio, totalizadora y objetiva. Podemos definir esta estructura discursiva como la que nos permite conocer los eventos de la historia/*fabula* como algo ya experimentado. Entre las acciones que se quieren narrar (historia) y lo que efectivamente se narra (trama) habrá entonces una brecha espacio-temporal que determina un modo particular de enunciación. En el cine no podemos asumir que un elemento técnico (la cámara, por ejemplo) adopte inequívocamente este tipo de discurso. Siempre será una combinación de elementos y técnicas lo que nos dará una idea de la distancia que la escena manifiesta con respecto a la historia. La voz en “over” de los narradores extradiegéticos de *Cain adolescente* y *Los olvidados* claramente definen un discurso de narrador para la secuencia inicial de estas películas. Pero también, a lo largo de ambos films los directores emplearán otras herramientas (planos abiertos, ángulos y movimientos de cámara, parlamentos y montaje) para reflejar la distancia adecuada para este tipo de discurso.

### **Discurso del personaje**

Como adelantamos brevemente en la sección anterior, si el rasgo distintivo del discurso del narrador es la distancia con respecto a lo narrado, la cercanía a esos mismos eventos se relaciona con otro tipo de discurso: el del personaje. De modo similar a lo que ocurre con el narrador, el discurso del personaje no lo debemos tomar como un valor humanizado. Al hablar de un discurso de personaje no queremos limitarnos a lo que los personajes dicen en un film, es decir, sus diálogos. Queremos expandir esta noción a un tipo de registro narrativo que opera como si se tratara de un personaje. Por lo tanto, al igual que ocurre con el discurso del narrador, debemos tener en cuenta que todos los elementos filmicos (plano, montaje y puesta en escena) contribuyen a establecer la proximidad necesaria con los eventos de la historia para considerar que una secuencia está dominada por el discurso en cuestión. Dicho esto, consideraremos

primero las atribuciones tanto de narradores como de personajes en su sentido restringido de modo de sentar las pautas generales de sus discursos como formas de organización narrativa.

Según Chatman, tanto narrador como personaje efectúan funciones discursivas como percepción, cognición y empatía (191: 1986b). Para cada uno, estas funciones difieren fundamentalmente en los aspectos de la narración a los que tienen acceso. Chatman establece que el narrador sólo puede transmitir eventos, mientras que el personaje los experimenta: el primero “reporta” una realidad diegética acabada, el segundo “ve” lo que está ocurriendo en el momento. Debido a la divergencia de distancias, los comentarios y las percepciones del narrador pertenecen a un orden distinto a los del personaje (193: 1986b). El narrador no puede contar la historia a través de su percepción, dado que “he/she is precisely narrating, which is no an act of perception but encoding, of putting story events and existents into words” (195: 1986b). En este esquema, la instancia que posee la capacidad de percibir debe estar localizada dentro del universo de la historia. De modo que sólo los personajes tienen esa conciencia diegética que reflexiona “about things from a position within that world” (197: 1986b). Chatman explica como ocurre esa fisura que separa al narrador del presente diegético:

The narrator cannot perceive or conceive things *in* that world, only *about* that world, since for him the story-world is already “past” and “elsewhere”. He can report them, comment upon them, and even (figuratively) visualize them, but always and only from outside, in his/her imagination or memory. The logic of the narrative prevents him/her from literally seeing or thinking them from a post within the confines of the story-world. (197: 1986b)

La proximidad borra cualquier grieta espacio-temporal, permitiendo que la narración apunte a la inmediatez de la acción. Es por ello que la “voz” de los personajes se escucha en los aspectos que tienen que ver con la trama, es decir, con la experiencia directa de los acontecimientos que han sido seleccionados de la historia. Cuando la cámara se sitúa con un ligero ángulo picado sobre los jóvenes jugando a los toros en *Los olvidados*, se establece una distancia discursiva del

tipo narrador. El encadenado que une el final de esta escena con el plano medio de El Jaibo caminando por la calle de Ciudad de México también tiene el efecto de presentar las acciones desde una perspectiva totalizante. Este discurso hace posible que pasemos del espacio del juego al de la calle y conecta el comentario del niño sobre el escape de El Jaibo con su despreocupada libertad caminando en la ciudad. En cambio, la secuencia de planos que generan las relaciones entre los niños de la banda (la relación entre El Jaibo y Pedro o entre Pedro y Ojitos, por ejemplo) esta hecha con ángulos, primeros planos y un montaje paralelo a tal ritmo que establece una inmediatez que nos coloca en medio de la acción. El discurso del narrador es incapaz de crear esta cercanía debido a un desfase espacio-temporal con respecto a los acontecimientos. Este vacío puede ser muy pequeño, sugiriendo la yuxtaposición del discurso del narrador y el personaje, como lo sugiere la cámara subjetiva de *Memorias del subdesarrollo* (1968), o muy grande, como en el caso de un discurso de las escenas iniciales de *Los olvidados* o *Cain adolescente*.

Al explicar el alcance de los conceptos de Centro, Filtro, Sesgo y Foco<sup>18</sup>, Chatman se extiende un poco más en la especificidad discursiva de los personajes. Centro y Foco tienen que ver con la importancia que se asigna a los personajes de la historia. Chatman no es claro al definir quién controla esta propiedad. Filtro, al contrario, es una propiedad exclusiva del personaje. "Only their 'perspective' [la de los personajes] is immanent to the world. Only they can be filters" (197: 1986b). En cambio, Sesgo se presenta como una propiedad del narrador. "Though only characters perceive events and existents in the story world, narrators may join them in having attitudes about things in that world and, of course, in the real world)" (197: 1986b). Estas actitudes producen comentarios que son exclusivos del narrador por cuanto están hechas con la distancia propia de su discurso. "Such commentary should not be confused with charater's seeing, thinking and judging events and existents in the story-world from and observational post *within* that world" (197: 1986b). Las diferencias de posición de narradores y

personajes, las distintas distancias a las que se colocan de la historia, tienen un efecto directo en la cantidad de información que cada uno maneja del universo diegético. El discurso de los narradores puede avanzar o retroceder en el tiempo a discreción. Pensemos en cómo logra Kurosawa desplazar la narración entre las cuatro historias de *Rashomon* (1950). O en los pasos de un espacio a otro, de un ambiente a otro cuyo ejemplo extremo, pero ilustrativo, son los cambios de fondo en *Sherlock Jr.* (1924). El discurso de los personajes, en contraste, se restringe al entorno que está a su disposición, y por lo tanto no puede escapar a las limitaciones del tiempo y el espacio.

Bordwell, sin la intención de argumentar a favor de un discurso propio del personaje, propone una forma de análisis que indirectamente permite elaborar ciertas ideas en cuanto al alcance de la información que los personajes manejan. Partiendo de la relación entre *syuzhet* y *fabula* en términos de tiempo, espacio, y vínculos (causales o paralelos), Bordwell plantea analizar el espectro de posibilidades que surgen con respecto a la narración sobre la base de tres categorías: conocimiento, autoconciencia y comunicatividad. De estas tres categorías nos interesan las implicaciones de la de conocimiento.

Para Bordwell el conocimiento que la narración expone puede variar de uno profundo y detallado, que nos ancla sólidamente en el desarrollo de la historia, a otro superficial y vago que nos deja más o menos a la deriva. El autor señala que la pregunta que nos hacemos en el análisis del conocimiento es si estamos al tanto de los detalles de la historia del mismo modo que lo están los personajes. Articulada de esta manera, dicha pregunta delimita la categoría de acuerdo a lo que saben los personajes, cómo lo saben y de qué manera presentan lo que saben. Estas operaciones validan, a pesar de Bordwell, un discurso propio de los personajes que asume la existencia de una forma de comunicación independiente y relevante sólo para ellos. De otra manera ¿cómo se puede evaluar lo restringido o profundo que es el conocimiento del protagonista, o cualquier otro personaje, sobre la *fabula*? Para determinar si hay un personaje



que sabe, y luego cuánto sabe, debemos contrastar tal conocimiento con el de otros personajes. De alguna manera debemos adentrarnos en su mundo interno e identificar cierto privilegio narrativo que le otorgue a un personaje, y no a otro, cierto control sobre la historia.<sup>19</sup> Esto indica que tenemos dos líneas de información: a) una que nos presenta datos sobre los personajes sin tener en cuenta ningún conocimiento de la historia (información sobre el presente diegético), y b) otra que se expande más allá del aquí y ahora de la acción para tocar, aunque sea brevemente, el pasado y el futuro del universo de la historia. Sólo al contrastar estas dos líneas con lo que el espectador sabe de la historia, podremos determinar el nivel de conocimiento de cierto segmento de la narración. El primer caso lo identificamos con el discurso de los personajes, el segundo con el del narrador.

### **Discurso del autor**

Hasta ahora hemos discutido las maneras en que el discurso narrativo puede ubicarse en términos de su lejanía o cercanía respecto a la historia y la trama. Aquí nos interesa considerar qué sucede si lo contado se sitúa fuera del ámbito de ambos, a quién podemos atribuir este discurso. En esta sección veremos que un enfoque productivo es asumir este discurso como proveniente de un autor.

La capacidad de trascender al acto narrativo sólo es posible desde una posición fuera del universo de la historia. Tal acción es una facultad autorial. En la narración literaria, la instancia que se coloca en esta zona asumirá el rol de un autor. Genette dice,

En el relato o, más bien, detrás o delante de él, hay alguien que cuenta que es el narrador. Más allá, hay alguien que escribe y es responsable de todo lo que ocurre de este lado. Éste, gran noticia, es el autor (por las buenas) y, a mi juicio, como decía ya Platón, es bastante. (102: 1998)

El autor es responsable de algo en el texto más allá del acto obvio y concreto de la escritura. Es responsable de algo que se consigue después de la lectura. Este algo bien podría ser la ideología

del texto (ideología en el sentido de “visión del mundo”) pero para nosotros es aquello que no puede explicarse como parte dramática de la historia.

En el cine la idea de un discurso de autor resuena en la teoría del *auteur* propuesta por los colaboradores de *Cahiers du cinema* en los años 60. Algunas diferencias deben establecerse en este punto. Como comentó en su momento Andrew Sarris, la teoría del *auteur* se basaba en tres premisas: la técnica, el estilo y el significado del film. En sus primeros momentos estas tres categorías sirvieron para que cada crítico construyera su propio panteón de directores elevados al estatuto de *auteur* (538). Las reminiscencias con el autor literario eran evidentes. El director era visto como la fuente del significado del film. Se estudiaba un grupo de films para establecer los esquemas que definían y el estilo con el que el director/*auteur* trataba una colección de temas. De este método, que se considera superado hoy en día, recuperamos la idea de que en cada film hay una intención, un registro que, como en la cita de Genette, es responsable de la organización de la matriz de significados del texto. Como menciona Peter Wollen, estos significados son contruidos *a posteriori* (78). Es responsabilidad del crítico, en su rol de espectador privilegiado, sugerir algún procedimiento de interpretación.

Para hablar del proceso que convierte el material de la trama en información relevante para el espectador, Bordwell apela a las variables psicológicas que dominan la comprensión de una película. Hacer comprensible la historia es el objetivo primordial de la narración, es decir, “to construct a story out of the film representation” (30: 1985). La idea de construir implica un espectador activamente involucrado en el proceso de interpretación.<sup>20</sup> Dado que de la historia sólo tenemos acceso a los fragmentos que nos ofrece la trama, el espectador debe dar coherencia estructural a la obra de acuerdo a ciertos principios que se rigen por relaciones causales o de analogía. Según Bordwell el espectador necesita justificar los elementos a su disposición para que la historia tenga sentido. El proceso que controla la justificación lo llama motivación.<sup>21</sup> En este sentido hay al menos cuatro tipos de motivaciones: 1) composicional: según la relevancia

de la escena para las necesidades de la historia; 2) realista: de acuerdo al grado de sometimiento a las normas de verosimilitud; 3) transtextual: según las convenciones de géneros; 4) artística: o según criterios puramente formales. Todos los casos apuntan hacia la justificación de acciones que pertenecen directamente a la historia. Pero como el mismo autor reconoce, hay escenas que no pueden justificarse con ninguna de las motivaciones anteriores. Bordwell cita una secuencia de *Octubre* en la que observamos, intercalados en la acción principal planos de estatuas de leones que no tienen relación aparente con el resto de la escena. En este caso, Bordwell atribuye al propio director, no a la narración del film, las escenas que bloquean parcialmente la reconstrucción de la *fabula*:

In some cases the syuzhet will include masses of material that block our construction of the fabula. Such material may encourage us to treat the syuzhet as interpreting or commenting on the fabula [...] A novelist commentary, however digressive, forms an integral part of the syuzhet, and so do Eisenstein essayistic interpolations. (52: 1985)

De modo que el comentario del director (innecesariamente igualado aquí con el autor literario) se puede observar como una manipulación que interrumpe la lógica de la narrativa: una reflexión presentada dentro de la narración pero que es externa al universo de la *fabula*. Estos comentarios crean un “extra” que, organizados como factores de juicio, hacen posible los comentarios que escapan la conversión de la *fabula* en *syuzhet*.

Dado que este tipo de comentario es una clara perturbación del hilo narrativo, es necesario justificarlos de una manera efectiva para no colapsar la coherencia del film. Bordwell sugiere la existencia de este quinto tipo de motivación aunque desecha su estudio argumentando que la ocurrencia de escenas que van más allá del perímetro de la narración es poco frecuente y por lo tanto representa una anomalía que no es necesario estudiar a fondo. No obstante, este tipo de evento es mucho más frecuente en el cine de lo que Bordwell supone, sobre todo en películas que se identifican con una causa particular o están sometidas a la influencia de una persona (por lo general el director), como lo describieron los seguidores de la teoría del *auteur*. Incluso en

films apegados a fórmulas narrativas preestablecidas, es frecuente que tropecemos con escenas que sólo tienen sentido si las observamos como presentadas con la intención de comentar críticamente la historia en el contexto social en el que se inscribe, esto es, presentadas con la intencionalidad que sólo puede exhibir el discurso del autor.

En el texto escrito observamos una situación similar. Cuando Genette vincula el aspecto Voz a la tercera categoría de su análisis, la *persona*,<sup>22</sup> alude a la estructura narrativa donde se inscribe el comentario autorial. Genette define *persona* como la “presencia implícita o explícita de la “persona” del narrador en la situación narrativa” (298: 1989). El estudio de esta presencia le permite formular distintas funciones del narrador. Partiendo del conocimiento que puede tener el narrador de la “verdad” diegética, Genette propone cuatro funciones definidas por la propiedad del relato con la que se relacionan. La primera función, la función narrativa, conecta directamente con la historia, es decir, es la función que nos permite conocer los trozos de historia que serán parte del relato y deben ser ensambladas por el receptor. La función de control, se vincula al texto propiamente dicho, esto es, la organización interna del relato utilizando herramientas como articulaciones, conexiones, etc. La función de comunicación se orienta hacia la situación narrativa en sí; en otras palabras, el interés del narrador por establecer un contacto directo con el narratario. Finalmente, la función ideológica<sup>23</sup> se define como el nivel de implicación del narrador con la historia que cuenta, ya sea desde un punto de vista afectivo, moral o intelectual

Según Genette, la función ideológica ocasionalmente se puede identificar en los personajes, o en otras palabras, personajes asumiendo un rol de narradores. Llama la atención los tipos de comentario, de acuerdo con la función ideológica, que identifica en la novela de Proust: comentarios sobre la verdad diegética, comentarios teóricos y comentarios intelectuales. Estos comentarios están normalmente repartidos entre todas las instancias con voz en el relato, (personajes, narrador y autor) que en *En busca del tiempo perdido* se concentran en el

“protagonista-narrador-autor Marcel”. Bajo la mano todopoderosa de este “narrador” monopolizador surge con facilidad un discurso “que indica la presencia del autor (real o ficticio) y la *autoridad* soberana de esa presencia en la obra” (312: 1989). Genette sugiere la aparición simultánea de referencias que van más allá de la diégesis, referencias que se adentran en la realidad histórica en la que está inscrita la novela y que sólo pueden articularse a través de expresiones autoriales. Así, la función ideológica del narrador termina por ser más bien un privilegio del autor, puesto que un narrador que se ubica emotiva, intelectual o teóricamente con respecto a la historia introduce un componente reflexivo que supera el ámbito de la narración misma. Este tipo de estructura discursiva refleja entonces las conexiones posibles con la realidad histórica que rodea al texto.

El fundamento estructural del discurso que Genette reconoce en el libro de Proust tiene ecos claros en el orden cinematográfico. Volviendo a *Los olvidados*, la voz del narrador extradiégetico nos indica desde un principio la intención del film: examinar las condiciones sociales de los niños en los márgenes de la ciudad. Esta superposición inicial de un discurso ideológico con el discurso propiamente narrativo es una de las características sobresalientes del film. Sin embargo hay escenas en las que podemos determinar un dominio casi total del autor sobre cualquier otro discurso. Tomemos por ejemplo otra escena. El ciego echa de la casa al niño abandonado y desesperado corre hacia el lugar donde guarda sus ahorros. La escena, que dura apenas unos segundos, muestra al ciego que se acerca a la cámara hasta quedar encuadrado en un plano medio, remueve un ladrillo de la pared y saca una lata con las monedas. En ese momento un acercamiento deja la cara del viejo en un primer plano. Su expresión es grotesca y la iluminación de altos contrastes acentúa su fealdad. El acento de la escena recae en la manera en que cuenta las pocas monedas que tiene, la actitud de avaricia que deshumaniza al personaje, enfatizando así las contradicciones y crueldades de la miseria. Comentario que se coloca más allá de la diégesis del film y que no podemos atribuir ni al discurso del narrador ni al del

personaje. El comentario crítico incrustado en la historia pertenece al discurso del autor. Este discurso presenta lo que Wollen denomina una estructura asociada al director, pero que no debe confundirse con él (77). El discurso autorial combina los elementos cinematográficos de tal manera que muestra la serie de preocupaciones ideológicas, técnicas, estilísticas o expresivas que aunque derivadas del ámbito de la historia no pertenecen a ella. Esto lo convierte en el registro que nos permite distinguir las conexiones del film con su realidad histórica, social y estética. A partir del análisis del discurso del autor podemos reconocer los lazos que un film como *Los olvidados* establece con una manera de hacer crítica social, con movimientos artísticos específicos y con películas tanto de Buñuel como de directores contemporáneos o anteriores a él.

El estudio de un film partiendo de los discursos narrativos descritos no pretende ser una teoría general para el análisis cinematográfico. Es un enfoque que se deriva de las características particulares del cine de Román Chalbaud. Sus películas son ricas en diversos registros narrativos, entre los que se encuentra la constante intención de adelantar un comentario sobre la realidad social de Venezuela. Este rasgo, unido al hecho de que cada película nos relata una historia, indica la necesidad de un método que abarque de la mejor manera posible las variaciones de forma y fondo de los films. Las categorías de los discursos del narrador, personaje y autor satisfacen tal necesidad por cuanto combinan el análisis de los procedimientos artísticos con la productividad ideológica de las películas. Es imprescindible mantener presente que las ideas de Bakhtin sobre la expresión comunicativa son el fundamento de donde surge la noción de estos discursos cinemáticos. Por lo tanto, cada vez que hablamos de estos discursos estamos haciendo referencia al dialogismo que implica la imagen cinematográfica.

## 2

### EL MUNDO ÍNTIMO DE LA MARGINALIDAD: “CAÍN ADOLESCENTE” (1959)

Visto con una perspectiva histórica, *Caín Adolescente* adolece de las características que asociamos con un buen film. Por un lado, el manejo de las técnicas cinematográficas es muchas veces elemental e impreciso; por otro, el método narrativo produce una historia confusa con una ambigua crítica a la realidad del barrio marginal de Caracas. A pesar de estas deficiencias, es una de las películas que constantemente aparece citada en la bibliografía disponible sobre el cine venezolano. Este interés por un film aparentemente mediocre se debe a dos razones. Primero, su relevancia histórica. *Caín Adolescente* marca lo que los historiadores del cine llaman el comienzo de la etapa moderna del cine venezolano de ficción. “En cierta forma es el primer intento serio de largo metraje que ofrece un ánimo más intelectual y de mayor empaque formal” (Izaguirre 20). Luego, debemos considerar el valor que tiene el film dentro de la propia obra de Chalbaud. Para Paulo Paranaguá el análisis de “*Caín Adolescente* revela, en una etapa muy temprana, algunos rasgos que luego serán característicos de Chalbaud” (166).

Nuestro interés por la película se identifica con esta última posición. Paranaguá lista entre algunas de estas características, la “fusión frecuente de formas y referencias cristianas, la extrema oposición entre paraíso perdido del campo y el infierno de la ciudad, el peso del sincretismo y el folklore [...] y sobre todo la sensibilidad y lástima por los personajes populares” (166). Para nosotros, la descripción que hace Paranaguá puede resumirse en el método narrativo empleado por Chalbaud y el sistema ideológico que lo domina. Con respecto al método veremos que se trata de un modelo de comparaciones binarias. En cuanto a la

ideología, la visión íntima y personal de la realidad determina el criterio para evaluar las relaciones sociales.

### **TRES DISCURSOS POCO INTEGRADOS**

Un comentario recurrente en los artículos que se han publicado sobre *Cain Adolescente*, es una cierta “teatralidad” que disminuye su valía como obra artística independiente, esto es, como obra cinematográfica. Alfonso Molina concluye que “limitada por sus propias fronteras teatrales la película se tornó importante en la medida que prefiguró un área temática y un estilo que habrían de cobrar mayor densidad en trabajos posteriores, ya entrados los setenta” (48: 2001). Para Paranaguá, “*Cain Adolescente* revela que Chalbaud ‘el adaptador’ aún no sabe cómo engañar o alejarse de Chalbaud ‘el autor’. No sabe cómo eliminar o rescribir diálogos, o cómo editar monólogos, o cómo organizar la intersección de las líneas dramáticas de la historia” (166). Ambos críticos convienen en que el gran fallo de *Cain Adolescente* es la limitadora relación con el teatro, apuntando especialmente a la forma de los diálogos y la actuación. Molina afirma que “La fidelidad a la obra original se tornó un grave obstáculo en la medida en que los diálogos y la expresión gestual de sus actores remitían al trabajo de las tablas y le restaba fuerza como obra cinematográfica” (49: 2001).

Estos comentarios, aunque justificados, no dan una visión global de los aciertos y deficiencias del procedimiento artístico empleado. El análisis basado en la dependencia del teatro es un camino tentador dada la historia de Chalbaud como dramaturgo y director teatral. Creemos sin embargo, como apunta Susan Sontag, que “A film does become theatrical in an invidious sense when the narration is coyly self-conscious” (106). Es por ello que el análisis de las limitaciones del método narrativo nos parece un camino más productivo para evaluar la efectividad cinematográfica del film como un todo. Como veremos en las páginas siguientes, gran parte de los problemas de la película se producen por la falta de integración de los tres



discursos cinematográficos. El discurso del narrador se confunde entre dos “voces” contradictorias: una, histórica y de tendencia realista; la otra, personal y subjetiva.<sup>24</sup> El dominante discurso del autor desvirtúa muchas de las escenas aislándolas del resto del film. En la contradicción, enfrentamiento e incongruencia de estos discursos podremos observar las limitaciones impuestas por la influencia de los modelos teatrales; pero más importante aún, podremos examinar la disparidad entre la intención de la película de presentar una crítica de un fenómeno social particular y el producto ambiguo y contradictorio que resulta de la elección de los procedimientos artísticos manifiestos en el film.

### **Argumento**

Juana y su hijo Juan se establecen en un rancho<sup>25</sup> de un cerro de Caracas. Juan no tiene empleo, pero Matías, un amigo de la infancia, le ha conseguido un puesto como aprendiz en el taller mecánico donde trabaja. Matías es el cabecilla de un grupo de jóvenes locales. Como líder, toma bajo su tutela a Juan para guiarlo en su adaptación a la vida de la ciudad. Junto a la pandilla, Juan va aprendiendo el lenguaje y los vicios de la ciudad: aprende a beber, a fumar, a mentir. Mientras tanto Juana también debe enfrentarse a la urbe. En una salida conoce a Antonio, un hombre que le habla sobre las diferencias entre la vida del campo y de la ciudad. Entre los dos se crea cierta atracción pero debido a un inesperado viaje de Antonio la relación se interrumpe abruptamente.

A los pocos días de haber llegado a Caracas, Juan conoce a Carmen, una joven del barrio antigua novia de Matías. Carmen está embarazada de Matías pero éste no quiere aceptar su responsabilidad. A Juan le gusta inmediatamente la chica y esto provoca una serie de conflictos entre los dos amigos. Por su parte, Juana conoce al brujo Encarnación, un personaje temido en el barrio y buscado por la policía. Cuando éste le practica una cura mágica en una mano enferma,

Juana queda deslumbrada por los “poderes” del brujo. Poco después, y en contra de la voluntad de su hijo, Juana se convierte en la amante de Encarnación.

A medida que pasan las semanas, Matías se siente entre culpable y celoso por la situación con Carmen. Un día de carnaval se emborracha y sufre un grave accidente. Debido a la larga convalecencia de Matías, Juan logra de le den su puesto en el taller. En ese tiempo, también formaliza su compromiso con la chica. Entretanto, el mismo día que Matías tiene el accidente, la policía atrapa a Encarnación. En pocas semanas, Juana, deprimida por la falta del amante, se transforma en una borracha. El día que Matías sale del hospital va en busca de Juan para reprocharle su traición y se encuentra con que su amigo le ha quitado el trabajo, la mujer y el futuro hijo. Mientras está en casa de Juan, Matías le entrega a Juana una carta de Antonio. Juana se entera de que Antonio está por volver y decide ir a la iglesia. Matías se ofrece a acompañarla y juntos mueren víctimas de una multitud que huye de una falsa alarma de fuego. Al final del film, Antonio y Juan, que no se conocían, se encuentran en la tumba de Juana. Antonio antes de separarse le recomienda que vuelva al campo. La película termina sin que quede claro cuál será la decisión de Juan.

### **Un narrador presenta la historia, pero ¿qué historia?**

En la secuencia de los créditos se muestra la Basílica de Caracas en un día cualquiera: una combinación de planos largos y medios muestran distintos ángulos de la arquitectura. Las personas que se acumulan alrededor del edificio se presentan con planos americanos y primeros planos en ángulos picados y contrapicados. La diversidad del encuadre nos deja la sensación de que observamos la caótica vida alrededor de la iglesia en toda su complejidad: vendedores ambulantes, pordioseros, mendigos, beatos y transeúntes. Sensación que se intensifica al tomar en cuenta que los personajes que aparecen no son extras, son personas reales involucradas en sus

rutinas diarias. Esta estética de claro acento realista, sirve como telón de fondo para la voz del narrador que introduce la historia. Con un tono solemne nos dice:

El miércoles santo de 1952, en la Basílica de Santa Teresa en Caracas, 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.

La voz de este narrador y la estética de las imágenes de la iglesia tienen un efecto directo en la manera en que nos disponemos a ver el fin. La voz explícita establece una instancia que posee autoridad con respecto a las imágenes que se muestran. La fecha, el lugar, el número de víctimas crean un fuerte vínculo entre la realidad histórica y el relato que está por comenzar (tengamos en cuenta que lo que relata el narrador realmente ocurrió). Esta perspectiva histórico-objetiva se enfatiza con la frase “Todo comenzó...” que marca el comienzo de lo que parece un relato narrado por un agente imparcial y distante. A partir de esta secuencia, esperamos que el resto de la película sea un recorrido de corte realista por la vida de las dos víctimas de la iglesia. Sin embargo, después de este segmento introductorio, la historia de la Basílica y sus víctimas se abandona por completo.

La historia que toma control de la narración es el proceso de adaptación a la ciudad de Juana y su hijo, al menos en principio (tampoco está muy claro que ésta sea la historia que finalmente se cuenta, pero sobre ello volveremos más adelante). El cambio de historias produce una contradicción al nivel del discurso del narrador que parece responder tanto a un fallo estructural como a interferencias de la ideología del autor. La película comienza con un acento lingüístico que ensombrece los mecanismos filmicos puestos en marcha; pero sobre todo, el comentario define un punto específico en el tiempo y el espacio de las crónicas de la ciudad. El espectador reconoce las referencias a la realidad del país y automáticamente se involucra en una historia que le es familiar. Sus expectativas han sido manipuladas para apuntar en una dirección que luego se cambia. Es cierto que la película tendrá una conexión con la realidad de Caracas, pero

no desde una perspectiva histórica, sino desde una ideológica. No se trata de la crónica de los sucesos de la iglesia, sino de un intento de presentar los problemas de la migración a la ciudad a través de la historia de dos recién llegados.

Buñuel utiliza una técnica similar al comienzo de *Los olvidados* (1950). Una voz en *over* introduce la película diciendo:

Las grandes ciudades modernas, Nueva York, París, Londres, esconden tras sus magníficos edificios hogares de miseria que albergan niños mal nutridos, sin higiene, sin escuela; semilleros de futuros delincuentes. ... México, la gran ciudad moderna, no es la excepción a esta regla universal. Por eso, esta película, basada en hechos de la vida real, no es optimista y deja la solución del problema a las fuerzas progresivas de la sociedad.

El efecto de esta intervención es sustancialmente diferente a la del film de Chalbaud. El comentario de Buñuel es también un manifiesto ideológico de las intenciones del film. Es, por lo tanto, un inciso del discurso autorial en tanto que nos refiere de inmediato a la realidad social que rodea el film. Sin embargo, no es hecho, como en el caso de *Cain adolescente*, a través la voz del narrador que nos “contará” la historia. Es una plantilla autorial para la interpretación de la película. No hay una ruptura estructural entre lo que propone el comentario y el desarrollo del film. Una vez hecho el comentario, no esperamos nuevas intervenciones de esta voz. Por el contrario, el narrador de Chalbaud, al decir “Todo empezó” se ata al desarrollo del film, pues propone una historia filtrada desde su punto de vista. Su completa desaparición de la narración una vez que empieza la película, así como la irrelevancia de la historia sobre las víctimas de la Basílica, resquebraja el método narrativo y traiciona la expectativa del espectador. En contraste, la historia de *Los olvidados* se desarrolla independiente de la voz introductoria. El discurso autorial disminuye en *Los olvidados* apenas termina la secuencia inicial, dando paso a un orquestado juego entre los otros discursos. El resultado es una película compleja que muestra múltiples niveles del tejido social de las zonas marginales de Ciudad de México. En *Cain*

*adolescente* el cambio de rumbo de la narración genera un conflicto de historias que se transforma en el índice tanto de los problemas del método narrativo puesto en práctica.

Cuando el narrador de *Caín adolescente* termina su introducción, un corte nos deja con un plano de situación de Caracas. Es una toma muy distante, con un movimiento panorámico que se detiene sobre una mujer que camina entre las casuchas de un barrio pobre de la ciudad. La cámara luego sigue a la mujer por unos segundos, pero una vez que queda definido el entorno, un plano del interior de una de las viviendas nos muestra un diálogo entre los que serán los protagonistas. Juan le cuenta a su madre sobre sus experiencias en el taller con Matías y de cómo, en ocasiones, extraña el pueblo. Dos aspectos llaman la atención en esta secuencia; ambos reflejan la inconsistencia generada por la intervención del narrador inicial.

En primer lugar, se revela el impacto que tiene el diálogo entre madre e hijo sobre la textura narrativa del film. A excepción del corto recuento de su día en el trabajo, la información que intercambian los personajes sólo reitera cosas que ambos ya saben: la vida en el pueblo, las razones de la migración, etc. Esta operación, muy común en el teatro, está dirigida a contextualizar la historia. En realidad, los personajes no se comunican entre ellos, simplemente dan a conocer al espectador aspectos necesarios para colocar los eventos en perspectiva. En sí misma esta maniobra no es extraordinaria, se trata simplemente del desplazamiento del discurso del narrador hacia los personajes. Pero en el marco de la película implica un cambio sustancial. Pasamos de la crónica urbana a la problemática social. El cambio de historias crea cierta desorientación narrativa. La organización de las secuencias iniciales nos hace pensar que Juana y Juan son “los dos personajes de este drama” que murieron en la iglesia.<sup>26</sup> Una verdad parcial pues aunque Juana muere en la Basílica, su muerte es una simple anécdota de su vida en la capital. Por su parte, Juan, no tiene ninguna conexión con los eventos de la iglesia.

A partir de la escena en la vivienda, cada inciso del discurso del narrador apunta a la historia de los campesinos en la ciudad. La incongruencia narrativa inicial se corrige parcialmente a lo largo del film, pues una vez que se presenta la historia de Juana y su hijo el curso se mantiene constante hasta las secuencias finales. Al final de la película volvemos a tropezar con problemas del método narrativo. Si damos alguna credibilidad al narrador inicial, la crónica de la Basílica termina con la muerte de Juana y Matías. Ellos son las víctimas de la tragedia. Pero dado que ese narrador extradiegético no posee autoridad sobre el film, el conflicto entre campo y ciudad deriva hacia otra historia: la historia de Juan en la ciudad. En esta nueva línea, el joven se ha adaptado a Caracas al desplazar a Matías de su posición. Ha pagado un alto precio por este cambio de estatus pues ha tenido que traicionar a su “hermano”. ¿Cómo le afecta la muerte de su amigo o la de su madre? ¿Volverá al campo? ¿Seguirá con Carmen? Estas preguntas pertenecen a la historia de Juan, una historia que comienza justo al final del film. Este final abierto queda entonces divorciado de los planteamientos narrativos y críticos del resto del film: alejado tanto del irrelevante intento de crónica urbana como de la intención de examinar el problema social de la migración. La película termina con un dilema moral totalmente centrado en el individuo que responde a la visión binaria que atraviesa el film.

El segundo aspecto importante de la escena entre madre e hijo es el cambio de tono. De la voz objetiva, distante y de estilo realista del narrador en *over*, pasamos a la voz subjetiva, doméstica y emotiva de los personajes. El espacio en el que se desarrolla la escena, la vivienda humilde y precaria de los protagonistas, enfatiza este sentido íntimo. Madre e hijo permanecen estáticos en este espacio familiar, desconectados de cualquier labor o actividad que los relacione con su ambiente. Sólo hablan, y con ello se resalta lo meramente personal de la acción. Nos enfrentamos aquí a lo que será una de las características, o limitaciones, dominantes de la obra de Chalbaud: la crítica social a partir de la experiencia personal. Películas que el propio

Chalbaud acredita como referencias en su obra, *Los olvidados* o *El ladrón de bicicletas* (1948), también poseen una dimensión íntima y personal. Sin embargo, en estas películas, la brutalidad de las relaciones entre los personajes, el deterioro de cualquier sentido moral, la incorporación de las instituciones estatales, nos recuerda a cada instante que no estamos frente a un drama primordialmente individual. En *Cain adolescente* el problema de las migraciones a la ciudad derivará en un drama personal basado en pares simétricos que se oponen a lo largo de una división bien vs. mal (Juan-Matías, Encarnación-Antonio, campo-ciudad, decencia-indecencia, etc.) que diluye substancialmente el contenido crítico del film.

En varias ocasiones la crítica publicada ha coincidido en que, como muchos otros films en Latinoamérica, *Cain Adolescente* toma prestados elementos de la estética del neorrealismo italiano. “En parte porque utiliza, a la manera de aquellos realizadores europeos, los mismos escenarios naturales (aunque sólo en exteriores) del barrio marginal donde se ubica la acción” (Naranjo 44). Las secuencias iniciales de la Basílica y algunas escenas filmadas en escenarios reales de barrios apoyan esta sugerencia. En general, el director intenta combinar diversos estilos y técnicas cinematográficas; experimenta con imágenes de tipo realista que resuenan con el neorrealismo, aplica distorsiones que tienen un toque expresionista, incluye exageraciones típicas del melodrama y juega con técnicas establecidas en cuanto al plano, los ángulos, las distancias y el montaje. En ambos aspectos, forma y fondo, el éxito es parcial. Más allá de algunos ligeros puntos de contacto estéticos, *Cain Adolescente* no posee ni la visión crítica ni la profundidad humana que en última instancia definen las películas del movimiento italiano.<sup>27</sup>

La película muestra dos estratos en conflicto. El primero, una narración que busca documentar los problemas sociales de la migración rural. El segundo, los conflictos individuales y rutinarios de la vida en el barrio pobre. A medida que la película avanza, la segunda línea se impone sobre la primera. Chalbaud intenta mantener la perspectiva realista, pero a medida que

la estética del film pierde el estilo objetivo de las primeras escenas,<sup>28</sup> el énfasis en la vida rutinaria de los personajes aumenta proporcionalmente. Esto no significa que la película se centre ahora en explorar las sutilezas de la vida doméstica. Si por un lado el personaje gana notoriedad como núcleo narrativo, su independencia como elemento del discurso cinematográfico permanece a merced del registro autorial. El efecto de esta subordinación es múltiple. Los diálogos quedan expresados con un lenguaje declamatorio que interfiere en la incorporación efectiva del complejo social al que hace referencia. La interpretación está marcada entonces por un tono distante, interrumpida por pausas innecesarias, desconectadas de la realidad inmediata de los personajes. Se crea de esa manera una domesticidad con aires de grandeza. Un universo diegético donde se activan ciertas conexiones con el problema real y específico de la migración rural a Caracas en los años cincuenta pero que solamente explota la dimensión asociada a la perspectiva individual.

El aspecto íntimo de la historia se convierte en un elemento fundamental de la narración. Ciertamente hay un interés por comentar las vicisitudes de los personajes pequeños, los hombres y mujeres corrientes que deben enfrentarse a las miserias y complicaciones de la vida urbana marginal. Pero al colocar el énfasis en los problemas personales y domésticos de sus personajes a expensas de su espíritu colectivo, el método narrativo termina por incluir el aspecto social sólo como trasfondo de las historias presentadas. El film facilita la identificación sentimental del espectador con el drama de los personajes, pero inhibe las posibilidades críticas de la historia.

El modelo basado en lo personal no sólo domina todo el proceso cinematográfico de *Cain adolescente* sino que es uno de los rasgos más importantes de la obra de Chalbaud. En la mayoría de sus películas los protagonistas pertenecen a la clase baja o popular urbana de Venezuela. Este nivel está representado por las personas que, como Juan y su madre, viven en los cerros caraqueños. Según el propio Chalbaud, su experiencia personal es un factor



determinante en este gusto por el mundo heterogéneo de los bordes: “Nací en una región andina, donde vive todo tipo de gente con muchos problemas, y cuando joven viví en pensiones. Desde entonces me atrajeron los personajes y ambientes populares, policías, prostitutas, el hombre que vende periódicos, etc.” (León 40). En este film, Chalbaud aborda al sujeto marginal siguiendo un esquema que se repetirá constantemente en su obra: el drama personal enmarcado en una historia de amor o dependencia sexual. A pesar de presentar la historia ligada al hecho histórico de la tragedia de la Basílica, a pesar de las implicaciones sociopolíticas que las migraciones rurales han tenido en Venezuela, a pesar de los elementos estéticos realistas que recrean la vida en el barrio, la película mantiene el aspecto social como un trasfondo contra el que se presenta un conflicto de valores subjetivos determinados ideológicamente por un criterio moral determinista.

Adicionalmente, la interacción de los personajes con el entorno casi no existe. Juan trabaja por meses como aprendiz en el taller sin cobrar un sueldo. Juana tampoco trabaja y, según sus palabras, el dinero que trajeron se les acaba. Esta necesidad parece no tener importancia frente a los amores que encuentran en la ciudad. Cada giro de la historia es motivado por un problema sentimental del individuo. La posible reflexión de los inmigrantes rurales está subyugada a los conflictos pasionales. Juan conquista a Carmen porque es el muchacho puro y honesto, mientras que Juana pierde a Antonio por haber aceptado la vida lujuriosa al lado de Encarnación. Colgado débilmente tras estas historias amorosas trasciende el cometario social que se hace transparente por las intervenciones bruscas y cinematográficamente poco efectivas de Antonio y un mendigo. Estos dos personajes proyectan la intención didáctica del film y reducen la matriz crítica a una división ingenua de la moral del campo y la ciudad, subrayando así la dependencia de la narración del discurso del autor.

## EL DISCURSO DOMINANTE DEL AUTOR

Juana conoce a Antonio en una visita a un parque de diversiones de la ciudad. La mujer está deslumbrada por la cantidad de gente, el ruido, las luces. Antonio se le acerca cuando Juana se detiene a escuchar canciones populares interpretadas “en vivo” por un grupo local. El intercambio de miradas hace pensar en el nacimiento de una afinidad que hará salir a Juana de la soledad que padece en la ciudad. Cuando los vemos sentados en un banco del parque, sin embargo, el ambiente de frialdad y distancia contradice la insinuación de una atracción sexual. Antonio no la mira a la cara, se sienta a su lado y le habla con tono condescendiente:

**Juana:** Yo tomé uno [autobús], me trajo hasta aquí y las cosas cambiaron para Juan y para mí. Juan es mi hijo. Ya no podemos regresar.

**Antonio:** ¿Regresar? Dice usted regresar al río, los árboles, los animales.

**J:** Sí, pero ya no es posible. No debe haber autobuses que vayan a mi pueblo.

**A:** Sí los hay. Lo que pasa es que en el fondo usted no quiere regresar. Espera algo y no sabe qué.

.....

**A:** A veces nuestro corazón nos dice cosas que debemos hacer y que no hacemos porque nos las ha dicho nuestro corazón. Creemos que las palabras de los demás valen más que un puño de nuestra sangre.

Llama la atención el lenguaje con el que se expresan los personajes. De ninguna manera es una representación naturalista del lenguaje popular. Las frases cortas y densas que expresan sentencias sin apelación ni explicaciones (“Ya no podemos regresar”; “usted no quiere regresar”), las imágenes resabidas (“al río, los árboles, los animales”) y las opiniones crípticas (“A veces nuestro corazón...”) contribuyen a crear una situación estética y narrativamente alejada de los eventos cotidianos de los personajes. La historia parece detenerse para que Antonio pueda expresar su reflexión sobre las dificultades de la vida en la ciudad y las ventajas del volver a los orígenes.

En la presentación dicotómica de la realidad, en la que el campo se idealiza en contraposición a la ciudad, Antonio es la voz que intenta mostrar las ventajas de la vida rural. Sus palabras se sitúan por encima de la narración misma, y aunque dirigidas a Juana, trascienden el marco del pequeño relato personal de la mujer para situarse en el gran relato de las migraciones rurales. Su discurso es una identificación ideológica con la intención del film, y en este sentido es la personificación del discurso autorial a la manera del *Raisonneur* del teatro occidental decimonónico. En cierta manera la visión pura del campo se resume en este personaje. Por eso observamos que en las interacciones de Juana y Antonio no existe un contrapunteo que permita descubrir el carácter de cada uno, es decir, su propia visión del mundo. El resultado es un discurso controlado por la visión del autor en donde los personajes tienen poca capacidad de expresión. En esta escena aparece por primera vez el claro proyecto didáctico de la película y es la primera indicación contundente de la visión polar con la que se tratará la adaptación a la vida en la ciudad.

El extremo de esta visión simétrica lo completa Encarnación. Si Antonio resume el discurso autorial con respecto al campo, Encarnación lo hace con respecto a la ciudad. Como imagen en negativo de Antonio, el brujo condensa la impureza, vulgaridad e inmoralidad de la urbe. La relación con Encarnación es el disparador de la perdición de Juana. En el modelo narrativo empleado, Encarnación representa la carne mientras que Antonio el espíritu. Juana, entre la carne y el espíritu, elige la carne. Este es su pecado y por ese pecado muere. Aunque con el brujo la mujer redescubre su sexualidad, y hasta cierto punto rompe con el estereotipo de la madre pasiva y abnegada, la culpa que le sobreviene al recibir la carta de Antonio anunciando su inminente regreso la lleva a la iglesia donde muere pisoteada por la multitud. La elección de Juana y su muerte, simbólicamente pública, son elementos que enmarcan el discurso cinematográfico en una ideología que propone un sistema moral de pares opuestos que incluye

un componente de racismo encubierto de didactismo. Moralmente contrario a Antonio, Encarnación está constantemente restringido a rol ideológico de Encarnación-autor.

La preponderancia del discurso del autor no se limita a distorsionar la expresión de personajes como Antonio y Encarnación. El personaje del mendigo, otro *Raisonneur*, representa el intento más claro de incorporar a la narración una guía de interpretación. Sus dos intervenciones son comprensibles como un índice del fundamento ideológico del film. Como apunta Álvaro Naranjo, “La figura grandilocuente del mendigo solitario que a ratos improvisa su monólogo de sentencias filosóficas, por momentos poético pero sobre todo cargado de retórica” (47), sugiere que el personaje introduce una ruptura en la trama, es decir, una discontinuidad narrativa que aísla sus escenas del resto del film. Esta independencia de los otros eventos del film hace que los incisos del mendigo no tengan influencia sobre el desarrollo de la historia. Están allí como un perfecto comentario autorial pero sin peso sobre la diégesis. En la primera de sus escenas, una reflexión sobre la limosna indica la noción de que las cosas no deben apreciarse por su valor monetario. En la segunda, el mendigo evalúa el disfraz como metáfora de la hipocresía de la sociedad. A pesar de que en ambos casos se expresa un sentimiento crítico sobre la situación de Juana y Juan, éste es incomprensible para los personajes, pues la retórica del parlamento y la estética de las escenas los mantiene fuera de su zona de acción. Tan sólo cuando revisamos el film en su totalidad, en su intento de exponer los vicios de la ciudad, el discurso del mendigo se hace ideológicamente inteligible como una herramienta didáctica del discurso del autor.

#### SISTEMA BINARIO

Paranaguá comenta que “otro aspecto curioso de este trabajo de transición [*Caín adolescente*] es la contradicción entre la intención aparente del autor y las inclinaciones sugeridas por sus

elecciones dramáticas” (167). Ciertamente el propósito de examinar la situación del inmigrante rural en la ciudad contrasta con un modelo narrativo que enfatiza el aspecto íntimo y sentimental de la interacción social. Ahondando más en los mecanismos que activan este sistema de relaciones personales, el criterio al que se recurre constantemente es la comparación simétrica de pares opuestos. Ya hemos examinado cómo este procedimiento define las relaciones entre Antonio, Encarnación y Juana. Veamos ahora cómo el binarismo trasciende a otros aspectos del film.

### **Construcción de los personajes**

Los personajes de *Cain adolescente* se construyen sobre la base de una revisión moral del bien y el mal. Esta operación, típica del paradigma narrativo melodramático, es una de las más productivas para la obra de Chalbaud. Diversas fuerzas, tanto históricas como culturales, han contribuido a la consolidación de esta caracterización y es un rasgo tan persistente en las películas que le dedicamos buena parte del capítulo cinco. Por ahora sólo esbozaremos la manera en que las oposiciones simétricas subyacen a la incorporación de estereotipos para describir la mujer madre-prostituta, el “negro” Encarnación, y la oposición entre campo y ciudad.

#### Juana: madre y prostituta

La visión dicotómica de la mujer es sin duda uno de los modelos más persistentes y provechosos para la obra de Chalbaud. La importancia que el mismo estereotipo tuvo en el cine mexicano de los años cuarenta es un vínculo histórico fundamental dado que muchas de esas películas tuvieron un gran impacto en la formación cinematográfica del director. Como él mismo lo indica: “yo me amamanté de cine mexicano, vi a María Félix y Jorge Negrete desde que era muy niño” (García 40). Películas como *Allá en el Rancho Grande* (1936) o *Enamorada*

(1946) contribuyeron a consolidar un modelo femenino que dividía a los personajes en buenas (las madres, las vírgenes) y malas (las putas, las mujeres fatales). Era típica la chica que dejándose llevar por sus impulsos sexuales quedaba excluida de la felicidad. Este personaje se oponía al otro, la joven que manteniéndose pura y abnegada conseguía amor y dicha. En general las malas tenían una sexualidad agresiva, mientras que las buenas eran recatadas y tímidas. En *Caín Adolescente* la madre y la puta no son dos figuras contrapuestas, por el contrario, concurren en el mismo personaje, esto es, las dos mujeres de la película son a la vez putas y madres. Esta elección denota una posición ideológicamente en conflicto con el deseo crítico del film.

Juana sufre una transformación que la lleva de ser la madre inocente y abnegada a una mujer corrompida por los vicios de la ciudad. Todo empieza con la llegada de Encarnación a su casa. Poco a poco va separándose de sus obligaciones maternas para con el hijo y las dirige hacia el amante. Poco a poco la mujer rompe con los vínculos represivos del campo y entra en el ambiente libre de la urbe. Pero la libertad que gana no le lleva a mejorar sus condiciones de vida, por el contrario, la destruye. Es, como apunta Paranaguá, una de las contradicciones más contundentes del film:

Román Chalbaud se opone, como una cuestión de principios, a numerosos prejuicios: abiertamente defiende el derecho de Juana al placer sexual, a pesar de su hijo Juan quien inicialmente se opone al amante negro y fugitivo, Encarnación. [...] Pero, dado que el melodrama tiene a veces motivos que escapan a la razón, el autor lanza a la ingenua Juana al infierno, condenándola a muerte, a ser pisoteada por la multitud aterrorizada de la iglesia. (167)

Paranaguá considera que el melodrama motiva irracionalmente el desenlace fatal. Si bien el peso de lo personal y la tendencia a la exageración interpretativa son elementos del melodrama que resuenan en la película, no podemos asegurar que la identificación con posiciones ideológicas inequívocas sea un efecto irracional del modelo narrativo melodramático. En *Caín*

*Adolescente* los personajes, a pesar de que no pueden ser identificados con los personajes típicos del melodrama (héroes, villanos y víctimas), están contruidos sobre la base de un criterio moral absoluto muy claro. Si Juana muere no es por ser la malvada del film, y tampoco es su muerte una acción heroica que reivindica algún ideal. Pero es sin lugar a dudas una muerte moral. La muerte de Juana, efectivamente exagerada, está subordinada a las exigencias de un modelo que castiga las desviaciones indecentes del individuo. Por lo tanto su muerte es racional, racionalmente melodramática.

En el apogeo de la transformación de Juana, la visita que le hace a Encarnación en la cárcel, muestra la profundidad y extensión de su desvergüenza. En esta escena Encarnación acepta sus culpas y anuncia ser la causa de los males de la mujer, el pecado que la ha llevado a la perdición. Por amor al brujo, la madre se ha entregado al alcohol, ha robado y, lo peor de todo, ha descuidado su papel materno. Las advertencias de Encarnación son inútiles. Juana, en un tono premonitorio dice: "tú eres mi último hombre". Ya ha dejado de ser la mujer tímida y correcta que una vez llegó a la capital. El reencuentro con su sexualidad la llevó a una espiral incontrolable de irracionalidad en la que la separación de su amante hace colapsar su mundo personal. Constantemente Juana es parte de un juego de dualidades: toma control de su sexualidad pero pierde el control ante Encarnación; es amada y condenada por su hijo; es salvada y dejada por Antonio. Al final, Juana se abandona a los vicios, desprecia a su hijo y no puede sobrellevar la culpa de no haber esperado al buen Antonio. Su muerte, aunque accidental, tiene todo el peso de un veredicto moral dictado por la comparación entre su entereza inicial y su flaqueza final. En esta resolución del conflicto de Juana se desmorona cualquier intento de hacer una crítica a su condición de campesina al borde de la indigencia. Caracas la ha destruido no a través de un acto de agresión atado a la severidad de las condiciones socio-económicas de

la pobreza, como ocurre con Pedro en *Los olvidados*, sino porque se ha enamorado del hombre equivocado.

### Encarnación: cultura popular

La representación racial de la sexualidad y el vicio queda limitada a Encarnación. El brujo representa ese lugar común y de fácil significación en donde se combina el misterio de las fuerzas ocultas con el engaño, la criminalidad y la lujuria. Es buscado por la policía y temido en el barrio. Se le acusa de haber matado a una mujer. Pero en realidad la muerte sobrevino mientras el Negro le practicaba un aborto. La gente lo busca para que le haga “trabajos” y él, astuto y diligente, no duda en alimentar las supersticiones populares. Encarnación, a pesar de que como dice Naranjo “no es enteramente culpable de la muerte que se le carga; además que demuestra ser un hombre con virtudes en el ejercicio del oficio de curandero y a través de una sincera relación con Juana” (45), es sin duda la materialización, como su nombre indica, de los excesos de la ciudad. El propio personaje se suscribe al estereotipo al decirle a Juana: “En el fondo de mi alma [negra] habrá siempre un lugar blanco para ti, nunca te confundiré en mi oscuridad”, o cuando se refiere a la mujer que lo delata diciendo “negra tenía que ser”. El uso elementalmente moral del personaje, tiene eco en la imagen del campo como paraíso y la ciudad como perdición. Esta partición binaria resulta ser muy conveniente para la representación de una sociedad en la que un grupo definido de fuerzas destructivas se enfrenta al grupo de fuerzas puras y condiciona la resolución de los conflictos del film.

La secuencia que lleva a la captura de Encarnación conjuga el aspecto formal del film con los estereotipos que proyecta. Las escenas están ambientadas en el segmento de la película que recrea la celebración del carnaval. Después de pasar semanas encerrado en casa de Juana, Encarnación acepta salir a divertirse un rato apropiadamente disfrazado de Diablo de Yare.<sup>29</sup> En cierto momento, se intercalan planos muy cortos de una danza tradicional. Estos planos están



desnaturalizados y ofrecen una ruptura estilística con respecto a las acciones de los personajes. Primero tenemos una vista aérea del círculo que hacen los bailarines y músicos. Vestidos con trajes típicos inician un baile de raíces africanas propio de la zona de donde se supone es natural Encarnación.<sup>30</sup> El baile se filma con primeros planos y planos-detalle de las caderas de las mujeres y las manos de los músicos. En cierto momento, coincidiendo con el clímax de la cacería de Encarnación, sólo se muestran los pies que bailan al ritmo frenético de los tambores. No podemos localizar el lugar del baile, ni identificar claramente a los participantes. La escena cobra sentido en cuanto la relacionamos con el arresto posterior del brujo. La persecución es una carrera por entre las calles del barrio que se filma con planos cortos, la cámara al nivel del suelo y planos-detalle de los pies del perseguido y sus perseguidores.<sup>31</sup> El paralelismo entre la danza de carnaval y la persecución activa un amplio espectro de posibilidades semánticas entre las que destaca la idea de la persecución como espectáculo. Encarnación baila al son de las botas de la Seguridad Nacional.<sup>32</sup> Completando la simplicidad ideológica de las escenas, el montaje rápido de detalles del cuerpo refuerza la idea de un individuo incompleto ligado a manifestaciones mundanas como el carnaval.

Un enfoque similar se puede aplicar a la desnaturalización del encuadre durante las escenas de la curación de Juana. Parte de la escena está hecha con planos americanos y a la altura de los ojos. Pero cuando el ritual realmente comienza y el énfasis dramático recae sobre la figura de Encarnación, los planos se tornan muy contrapicados, deformando la geometría de la escena. También notamos la inclusión de un mayor número de primeros planos y sobre todo algunos planos-detalle de las caras de los personajes.<sup>33</sup> Este tipo de distorsión fue típico de algunas películas del expresionismo, especialmente en las de F.W. Murnau. Resulta chocante, entonces, el cambio de estilo en la medida en que nos hemos suscrito a la idea de la estética realista sugerida por las primeras escenas del film. No obstante, a pesar de las inconsistencias, el efecto

logrado es la acumulación de contrastes binarios sobre la base de la técnica, y no sólo a través del desarrollo narrativo de la trama. Ningún otro personaje está filmado al modo de Encarnación. Antonio, a quien consideramos su contrafigura, está representado básicamente con ángulos rectos y planos americanos. El uso de otra estética para Encarnación apunta a la construcción del personaje en términos de cierta deformación irracional como parte de la operación estereotípica y simétrica que lo define opuesto a la racionalidad de Antonio.

El aspecto religioso tiene en la película un papel sutil pero importante. En este sentido podemos diferenciar dos elementos: uno que apunta hacia la visión institucionalmente teleológica de la realidad y otro que revisa muy brevemente las creencias populares. El primero queda clausurado con el título y las escenas iniciales de la Basílica; el sentido que se proyecta se enmarca en un sistema moral único. Podemos suponer acertadamente que el conflicto de la historia se demarcará como un asunto de traición moral de acuerdo con los principios cristianos de decencia y decoro. Este es el criterio que dirige la atención a la influencia negativa de la ciudad sobre Juan y Juana (quienes en un ambiente diferente aparentemente nunca hubieran traicionado sus principios). El segundo elemento proviene de las acciones que involucran a Encarnación. Además de describir la confluencia de los ritos y creencias no católicas en el ritual que el brujo le practica a Juana,<sup>34</sup> las escenas son un comentario, claramente desde el discurso del autor, que ilustra la vulnerabilidad de los individuos crédulos e ingenuos como Juana. De una manera muy somera, la película aborda el tema al sugerir que Encarnación es un farsante que se aprovecha de la fe. Esta operación, que actúa sobre las supersticiones populares, refuerza el estereotipo del negro y facilita la identificación del público con las acciones presentadas. Pero sobre todo coloca todo el peso de la autocensura moral cuando el personaje afirma: “he traficado con la inmundicia y la debilidad de los hombres, he especulado con la ignorancia de la gente”.

Estos dos elementos, la moralidad maniquea y la religión popular se convierten en un molde que canaliza la posición crítica del film.

#### Juan y Matías: polaridad moral

Juan y Matías definen la relación entre personajes que da nombre a la película. El título bíblico del film hace referencia a la manera en que Juan termina por apoderarse del trabajo de su amigo, su abandonada novia y el hijo que ella espera. Este proceso obliga a Juan a vivir según las normas indecentes de la ciudad, mientras permite que Matías redescubra la vergüenza perdida. Como en el caso de Juana y Encarnación, el criterio que atraviesa la doble transformación de los personajes está fundamentado en el determinismo moral de los pares opuestos.

Durante la transformación de Juan, el chico pasa de ser el joven ingenuo del campo a un hombre curtido por las duras vivencias de la ciudad. Según sus propias palabras se convirtió en el hombre que quería su madre. Cuando Juan llega a Caracas es tímido, tranquilo e inocente, no sabe fumar y nunca ha bebido. Todos estos rasgos los podemos calificar de falacias ideológicas dado que asumen la vida en los pueblos como opuesta a la ciudad. Dentro de este sistema, Juan ha absorbido a los pocos meses los “vicios” de la ciudad que le garantizan la supervivencia. El joven es agresivo con Encarnación, fuma y bebe como otro miembro de la pandilla, y el tono, ritmo, y cadencia de sus palabras han adquirido la sonoridad de la ciudad. Juan absorbe las maneras de Caracas pero moralmente se mantiene inalterado. Aunque no interviene directamente en la relación de su madre con Encarnación, su oposición es evidente. Tan sólo hacia el final del film podríamos advertir cierta fractura en la moralidad de Juan. En el proceso de convertirse en la alternativa de Matías, termina por ocupar su lugar. El accidente de Matías se presenta como una consecuencia de los reproches de Juan. Se entiende que la culpa y vergüenza

sentidas por Juan le impiden visitar a su amigo en el hospital. Y como el Caín bíblico, sus acciones finalmente llevan a su “hermano” a la muerte.

La película ofrece dos partes separadas por el efecto de la ciudad en los personajes principales. Para Juana y Juan esto es el reconocimiento de los efectos de la moral urbana con respecto al amor romántico. Madre e hijo asumen simultáneamente esta realidad emocional. Para ello, el film recurre a un hábil montaje en paralelo. Paranaguá afirma adecuadamente que “Chalbaud intenta usar imágenes, sonidos, y música como mecanismos de transición en *Caín Adolescente* pero sus esfuerzos no logran, en ocasiones, producir la necesaria continuidad” (166). La inclusión de una canción completa durante la escena en que Juana y Antonio se conocen es un ejemplo de este tipo de incisos que abren paréntesis con frecuencia irrelevantes para la narración. Un uso más efectivo de la música en el film es la incorporación de villancicos y música de Carnaval para diferenciar los cambios temporales y morales del film. El primero ligado a la espiritualidad de la navidad y a la todavía integridad intacta de Juana y Juan; el segundo enfatizando la festividad pagana y la decadencia moral de los personajes. En otras ocasiones, como en la secuencia de la captura de Encarnación, la combinación de la música afro-venezolana con la rápida sucesión de planos es más efectiva. Una técnica similar, el montaje de imágenes y sonidos, es empleada para sugerir el paso de la buena moral del campo a la dañina moral urbana.

La secuencia comienza con una fiesta en el bar del barrio. Juan ha sido invitado por Matías y sus amigos pero el joven, todavía carente de las herramientas sociales para interactuar en la ciudad, se queda solo en una mesa. Todos parecen divertirse menos él. Esta primera escena se compone de muchos planos sin diálogos, sólo la música de la fiesta y las imágenes de la gente bailando y divirtiéndose indican con claridad el ánimo del joven. La monotonía provocada por la repetición de la forma (cortes y encadenados) ayuda a presentar el agobio y frustración del

chico.<sup>35</sup> De repente el sonido de un despertador domina la escena, por un momento creemos que es parte del ambiente de Juan. Pero inmediatamente un corte nos lleva a la habitación de Juana y caemos en cuenta de que el despertador está allí, no en el bar. La alarma es la indicación para Juana de que debe quitarse la cura que Encarnación le ha puesto en la mano herida. En ese momento también llega, inesperado, el brujo. Con esta acción se marca el inicio de las escenas de la entrega sexual de Juana, es decir, su entrega a los vicios de la ciudad. Otro corte nos lleva de vuelta al bar donde Juan, ya totalmente borracho se abalanza sobre Carmen y le dice: “Yo te quiero, quiero casarme contigo”. En la historia de Juan, es a partir de este momento que comienza la usurpación del lugar de Matías. Al relacionar el conflicto de Juana con el de su hijo, observamos el claro paralelismo que intenta Chalbaud. Primero narrativo, el conflicto personal en ambos, y luego moral, la sexualidad de la ciudad. Madre e hijo “despiertan” al mismo tiempo a su nueva realidad. Este despertar, de consecuencias negativas para Juana y ambiguas para Juan, deja de lado prácticamente cualquier referencia a la comunidad en la que viven. Únicamente una escena, la despedida de Juana y Antonio, incorpora de forma sutil e indirecta, a través de la profundidad de campo, un comentario sobre la miseria de los barrios marginales caraqueños.

La técnica de presentar una acción dentro de otra acción, implementada magistralmente por Orson Welles en la escena de la cabaña en *Citizen Kane* (*Ciudadano Kane*, 1941),<sup>36</sup> es utilizada por Chalbaud para dar un corto vistazo a las condiciones indignas de los protagonistas. Observemos primero la composición de la escena: Juana y Antonio están de pie en la arista del cerro a lado de las escaleras que dan acceso a las viviendas más altas. Al fondo se ven claramente algunos de los edificios más modernos de los años cincuenta en Caracas. La perspectiva del plano nos da una idea de la altura del lugar en el cerro donde están los personajes. Esto es una referencia a la precariedad de la vida de Juana ya que en los barrios

pobres de la ciudad, mientras más alto se vive más pobre se es. Mientras los personajes hablan, a unos metros detrás se ve pasar una larga columna de mujeres cargando agua. Esto es una referencia clara a la falta de servicios básicos en la zona y constituye otro breve comentario social. La composición y la profundidad de la escena nos ofrecen la ubicación física y socio-política de Juana pero de una manera tenue y estilizada de modo que el énfasis no logra alejarse de la perspectiva intimista y sentimental de la ciudad.

Mientras Juan despierta a la malicia moral de Caracas, Matías descubre un espacio de pureza en su interior. A partir del momento en que Juan le pregunta ingenuamente si entre él y Carmen “hubo algo” se inicia un proceso de cambio que culmina con la muerte de Matías. Durante la fiesta de carnaval Juan le expone con crudeza la inmoralidad de sus actos. Ante estas acusaciones queda indefenso y finalmente acepta las críticas de su amigo con resentimiento. “Sra. Juana, tronco de hijo tiene usted. ¿Sabe lo que me hizo?, me tiro la verdad en la cara, como un puño de tierra”, le dice Matías a Juana en un acto de autoconciencia similar al que experimenta Encarnación. Pocos minutos después una carroza lo atropella. Durante su convalecencia Matías tiene tiempo de reflexionar sobre su nueva condición. Al salir del hospital encuentra que ha quedado lisiado, estableciéndose así un paralelo con el desvalido Juan que llegó a Caracas. Matías parece despertar a lo que habría sido su vida en el pueblo, y este renacer, conjugado con la indiferencia de su amigo, permite la reversión momentánea de roles. Por una vez es Juan quien debe responder por sus actos. Sin embargo la salvación parece llegar tarde para Matías y su corrupción sólo es posible purgarla con la muerte.

La muerte de su madre y su amigo desencadenan lo que parece una nueva transformación en Juan. Después del funeral de Juana, Juan se encuentra por primera vez con Antonio Salinas en el cementerio. El joven está desconcertado y le pide consejo. Antonio, manteniendo su rol espiritual y racional, le aconseja: “regresa a tu pueblo, al río, al árbol, a la hacienda, deja la

ciudad.” Las palabras de Antonio dan a entender que de quedarse en Caracas, la ciudad acabará con Juan de la manera en que acabó con Juana y Matías. Este final no sólo abre, como mencionamos al comienzo del capítulo, una inesperada línea narrativa (la nueva historia de Juan) sino que además sugiere el acoplamiento del protagonista a la ideología del film. Podemos observar que Juan asume la posición de un espectador interesado en recibir consejos para enfrentar el efecto negativo de la ciudad. El próximo paso del protagonista es incierto; el único momento en el que encontramos cierta ambigüedad moral y reflexión en el film: tal vez vuelva al campo como sugiere Antonio o tal vez se quede en la ciudad. Parece quedar de parte del espectador completar la historia.

A pesar de que *Caín adolescente* no logra explotar el potencial crítico de la historia de Juana y su hijo, “el film representa un intento válido por realizar un cine de mayor contenido social y al mismo tiempo con originalidad artística” (Naranjo 43) superando otros films venezolanos, como *La balandra Isabel llegó esta tarde* (1949) o *La escalinata* (1950), que también contienen aspectos críticos de la sociedad caraqueña, aunque en dosis mucho menos palpables y con una calidad técnica inferior. Chalbaud intenta en esta primera película dar un panorama de la inmigración rural hacia la capital, intenta describir las contradicciones a las que se enfrenta el personaje doblemente marginal (campesino y forastero), e intenta describir las fuerzas que impiden o aceleran la asimilación de estos inmigrantes. El proyecto no alcanza todos sus objetivos por la simplicidad de un método narrativo que impone una perspectiva única e incuestionable. En los próximos veinte años Chalbaud trabajará intensa, aunque intermitentemente, en desarrollar un método más efectivo para afrontar estos temas. En el capítulo siguiente daremos un salto cronológico hasta *El rebaño de los ángeles* (1979), un film que demuestra la madurez narrativa y estilística del director y que logra abordar con bastante éxito las dimensiones personales y colectivas de la realidad urbana de la Caracas marginal.

### 3

#### **EL DRAMA PERSONAL EN LA COMUNIDAD: “EL REBAÑO DE LOS ÁNGELES” (1979)**

*El rebaño de los ángeles* fue estrenada en 1979, veinte años después de *Cáin Adolescente*. Entre estas dos películas tenemos algunos de los trabajos más importantes del director. En ese período se estrenan películas tan importantes dentro de su obra como la celebrada *El pez que fuma* (1977). Son años de búsqueda de mejores procedimientos narrativos y estilísticos, de maneras más efectivas de acercarse a la realidad cotidiana que intenta presentar en sus films. Esta exploración alcanza su punto más maduro con *El rebaño*, un film que logra integrar hábilmente los discursos filmicos mientras ofrece una visión compleja de los estratos populares de la sociedad caraqueña. Al igual que en su primer film, en esta película Chalbaud trabaja con la vida cotidiana de los barrios. El conflicto familiar de una joven pobre sirve de marco para una historia que entrelaza las dificultades del individuo marginal con los problemas de la comunidad.

Lo que en *Cáin Adolescente* fue un experimento de las posibilidades discursivas del cine, en *El rebaño* se presenta como un proyecto narrativa y estilísticamente acabado. Chalbaud opta por representar el barrio y sus sujetos a través de una combinación única en su obra: la representación del mundo interno del personaje entrelazado con sucesos que afectan a la comunidad donde vive. Esta dinámica pone en movimiento un film donde se cruzan dos historias: una personal, la cual relata el problema por el que Ingrid muere; otra colectiva, en la que se muestran episodios que involucran a la comunidad educativa y al barrio en general. En las páginas siguientes daremos cuenta de esta intersección. Simultáneamente, apuntaremos hacia los aspectos que, ya presentes en la primera película, se repiten en ésta: la esquematización de



los problemas sociales, el uso de categorías dicotómicas para presentar su visión crítica, y la tendencia al exceso melodramático en la resolución de los conflictos. Debemos acotar que a pesar de ser una de las películas mejor logradas de Chalbaud, *El rebaño de los ángeles* no ha sido tratada extensa ni profundamente en la bibliografía disponible. Excepto las reseñas periodísticas, sólo aparece una breve mención en el comprehensivo pero superficial trabajo *Panorama histórico del cine venezolano* publicado por el CONAC.<sup>37</sup>

## **DOS HISTORIAS: UNA INDIVIDUAL, OTRA COLECTIVA**

Alfonso Molina al describir *El rebaño de los ángeles* como una “mirada hacia el inestable terreno del drama social juvenil” (79: 1997), no hace justicia a la complejidad narrativa del film. Al restarle importancia al aspecto personal del conflicto de Ingrid, Molina no da cuenta del peso que tiene el drama individual en la construcción global de la historia. En la película se presentan dos historias interconectadas pero perfectamente separables. Una es doméstica y convencional, cuyo principio lo podemos ubicar en el momento extradiegético de la muerte de la madre de Ingrid, la protagonista, y cuya resolución la observamos dentro del tiempo y el espacio del film. Es una historia acotada por el personaje principal. En cambio, la otra historia desborda a todos los personajes del film, incluyendo a la protagonista, para reflejar un episodio que abarca el ámbito general del barrio donde ocurren las acciones. La misma se nos presenta independiente y colectiva, y no tiene un comienzo o un final evidente. Ambas narraciones se mezclan en la película nutriéndose mutuamente. Pero mientras podemos reconstruir la historia de Ingrid de una forma relativamente sencilla, la historia de la comunidad nos elude, como si de esta historia pública tuviéramos acceso sólo a un episodio, una trama incompleta y sugerente que nos sirve para especular sobre la totalidad de la realidad social del barrio.

## Argumento

Ingrid es una adolescente de dieciséis años que acaba de quedar huérfana. Vive con sus cuatro hermanos menores y Asdrúbal, el amante de la madre, en un pequeño rancho de los barrios marginales de Caracas. A raíz de la muerte de la madre (nunca se hace mención a su padre, suponemos que los ha abandonado), Ingrid debe cuidar de sus hermanos menores, encargarse de los quehaceres de la casa, atender sus estudios y lidiar con el acoso de Asdrúbal. Suponemos que debido a esta presión, la chica comienza a mostrar una actitud introvertida y extraviada. Una mañana falta gravemente a la disciplina del liceo al que asiste. La directora no tiene otro remedio que amenazar con expulsarla, decisión ante la cual Ingrid muestra total indiferencia. Su profesora de literatura, Paula, intercede y logra que la directora le dé otra oportunidad. Paula alega que la joven no ha sido siempre así y que deben ser comprensivos con ella debido al reciente trauma. La profesora se compromete a hablar personalmente con Ingrid y así lo hace. Sin embargo, las palabras de Paula no parecen tener efecto sobre la chica quien continúa ensimismada. Paralelo al conflicto personal de la joven, los alumnos de la escuela inician una protesta en contra del sistema de cupos universitarios que termina en enfrentamientos con la policía. Sólo las súplicas de Paula y de una de las estudiantes logran que las autoridades se retiren en paz. Estos eventos pasan desapercibidos para Ingrid. Su estado depresivo se hace más severo y cada vez parece tener menos contacto con la realidad. La directora quiere hablar con su representante, y estando muerta la madre, piensa que Asdrúbal ha asumido tal rol. Ingrid siente un profundo resentimiento hacia Asdrúbal pues finalmente ha cedido a su asedio y se ha convertido en su amante. Cuando Ingrid le dice a Asdrúbal que la directora quiere hablarle, éste le propone irse juntos de la ciudad. Ingrid reacciona con asco y decide buscar ayuda en la única persona que ha mostrado interés por ella, Paula. La profesora inmersa en sus propios problemas no entiende lo que la joven necesita y la deja desamparada.

Justo en esos días, lluvias torrenciales provocan la inundación de la parte más pobre del barrio, mucha gente se queda sin hogar y va a refugiarse en la escuela. La llegada de los damnificados provoca el caos, pero también un tremendo sentimiento de solidaridad entre las dos comunidades. Durante los días que siguen a la inundación, Ingrid conoce a una niña que ha perdido a su familia. Es con la única persona con quien parece establecer cierta empatía. Después de varios días de ocupación, la policía desaloja la gente del barrio a pesar de las intensas protestas de estudiantes y maestros. Mientras limpian la escuela, Ingrid observa cómo borran de la pizarra un dibujo que hizo con ella la niña huérfana. Esto desata una tristeza incontrolable en la joven. Agobiada por la culpabilidad de ser amante de Asdrúbal y presa de la desesperación Ingrid salta al vacío el día que el liceo vuelve a la normalidad. Paula ha intentado detenerla, pero llega tarde y la chica muere frente a todos sus compañeros.

### **Intimidad: El mundo de Ingrid**

Para iniciar nuestro análisis partiremos del motivo que articula la narración: la contundencia de los conflictos domésticos que sufren los individuos. En *El rebaño de los ángeles* el trauma de Ingrid por la muerte de su madre es el pilar narrativo de la historia personal. En este circuito íntimo de miedos juveniles, responsabilidades inesperadas y abusos sexuales, la relevancia del entorno contextual permite que el plano de lo meramente privado trascienda hacia el plano de las relaciones del individuo con su medio, en este caso, la capacidad de hacer frente a las limitaciones impuestas por la dinámica social de los barrios pobres de la ciudad. La estructura narrativa planteada de esta manera establece vínculos entre las líneas narrativas y las diferentes clases sociales presentes en la historia, facilitando que los personajes principales se relacionen con su entorno de forma dinámica y compleja. Tanto Ingrid como Paula se construyen en buena medida como funciones de sus interacciones con la escuela y el barrio, relaciones que a su vez están condicionadas por la clase social a la que cada una pertenece. Para adentrarnos en las

sutilezas narrativas y críticas de la película, nos detendremos en el personaje principal observando la manera en que se entretajan diversas técnicas cinematográficas para presentar la vida en los barrios marginales.

Los primeros minutos de la película demuestran un cambio radical con respecto a *Cain adolescente* en términos de la coherencia narrativa y la integración de los discursos cinematográficos. La película se abre con una escena que alude a la presencia de una persona que espía a otra. El primer plano es un lento *tracking* que termina con un plano detalle de una pared de bloques. Este plano nos indica claramente el estatuto social del espacio donde se mueve el personaje ya que las viviendas más pobres de la ciudad tienen un característico acabado de paredes sin friso. Por lo tanto, cuando el próximo plano nos muestra a Ingrid que se ducha vestida en el patio de la casa, inmediatamente la podemos ubicar como un personaje de los márgenes. La cámara sigue su movimiento por detrás de las ropas colgadas al sol y se detiene en el agujero de una de las sábanas. En ese momento un corte cambia la perspectiva y el contraplano de un ojo enmarcado por el orificio en la tela hace evidente que las acciones han sido hasta ahora presentadas desde el punto de vista de un individuo. Asdrúbal es quien silenciosamente contempla a la joven. El acto de voyeurismo, la clandestinidad de su mirada, agrega un tono sexual en la escena. Este acento se comprueba con el próximo plano de la chica, que deja caer el agua sobre su cabeza. Ingrid, que se ducha vestida, mira a su alrededor y descubre al hombre que la observa. En su cara, sin embargo, no hay asombro, sólo una expresión de desaprobación. Hay entre ellos un intercambio intenso de miradas. Finalmente el silencio se rompe con las palabras de Ingrid: “mi mamá te está viendo”. La idea de ser observado por la madre muerta, parece perturbar a Asdrúbal y de inmediato se marcha a la azotea de la casa.

Al evaluar el método utilizado para construir la secuencia, observamos que esta introducción es un índice contextual y crítico de la historia que está por desarrollarse. Se ha determinado el

contexto social de la película, los barrios pobres de la ciudad, y se ha establecido el corte doméstico de la trama. La mirada de Asdrúbal erotiza el cuerpo de Ingrid, acto que no es compartido por la joven, y con ello se establece tanto una incidencia moral como una jerarquía de poder en la que la chica ocupa la posición más desfavorable. Se sugiere con estas escenas un tipo de organización familiar caótica, estructural y moralmente distinta a la sancionada por las normas dominantes de la sociedad. Bajo estos parámetros, la resolución del microconflicto que surge entre Ingrid y Asdrúbal a través de la invocación de la madre muerta apunta hacia el uso de la culpa como un criterio de conducta. La secuencia se completa con una escena que enfatiza las referencias morales y religiosas del film. Al llegar a la azotea Asdrúbal se acerca al borde y observa en silencio cómo montan, en una calle cercana, la tarima de un predicador. Mientras camina, lo planos utilizados son medios, americanos y largos, con distintos ángulos y montados con muy pocos cortes; casi toda la escena se realiza con un plano secuencia que sigue los movimientos de Asdrúbal. Las imágenes muestran el aspecto físico del hombre, las condiciones externas de la casa y, de nuevo, el contexto social que la rodea. Confirmamos entonces la suposición original sobre las condiciones socioeconómicas de los personajes. La escena termina con un plano medio contrapicado de la expresión hostil de Asdrúbal mirando a las personas que trabajan en la tarima. Es como si la visión del hombre reflejara prepotencia y malestar por los deseos no correspondidos hacia Ingrid. La tarima parece recordarle que “lo están mirando”.

El tipo de integración discursiva que se plantea en esta corta secuencia introductoria presenta al mismo tiempo el contexto de la historia, algunos rasgos particulares de los personajes y una reflexión sobre los eventos narrados. Con este procedimiento Chalbaud logra movilizar los elementos cinematográficos de una manera efectiva. Los planos en primera persona de Asdrúbal espiando y de Ingrid mirando directamente al ojo del hombre, sugieren una relación única entre los dos personajes. La secuencia sienta la base del conflicto fundamental que lleva a Ingrid al suicidio: la tensión sexual con el ex-amante de su madre. La intersección de la vida íntima de los

personajes con las condiciones sociales del medio establecen un modelo narrativo que parte de lo doméstico para construir la historia. El aspecto social se arma entonces como un derivado de la interacción entre los individuos. Esta es la misma visión individualista de la sociedad que observamos en *Cain adolescente*. Pero mientras que en *Cain* lo social está reducido, esta vez la composición y ritmo de la combinación de elementos filmicos ha resultado en un discurso que recoge de una manera efectiva la complejidad del entramado social. Se lo ha integrado a la narración como un componente reflexivo y dinámico, y no simplemente como viñeta ideológica.

Después de terminar con su baño Ingrid comienza las tareas rutinarias del día. La relación con los hermanos enfatiza su nuevo rol familiar de madre sustituta, en especial la escena en que debe ayudar a una de las hermanas con su primera menstruación. Este evento dispara en Ingrid un monólogo interno que simula una carta a la madre muerta. Mientras camina por la casa, su voz en *off* repasa la esquila imaginaria. Tal esquema se repite en varias ocasiones, puntuado siempre por el saludo “querida mamá”. La repetición de la frase funciona como un leitmotiv que nos refiere de inmediato al mundo más íntimo de la protagonista. Este modo de marcar la necesidad de Ingrid de hablar con su madre resalta la incapacidad de la chica para conectar con otras personas, una profunda soledad que rápidamente se transforma en clausura y alienación.

La sensación de aislamiento que se genera en la película es distinta, sin embargo, de la que otros directores han propuesto. Antonioni, por ejemplo, trabaja extensamente esta condición en films como *L'avventura* (*La aventura*, 1960), en donde la soledad de Claudia es la emoción predominante durante la primera parte de la película. El método propuesto por el director italiano se basa en mantener la distancia con respecto al personaje. La alienación de la mujer, y su eventual desaparición, está descargada de cualquier tipo de introspección deliberada. En cambio, Chalbaud va directamente al estrato más personal de Ingrid al invocar con la voz interior el deseo de comunicarse con la madre muerta. El sentirse aislado de otras personas o del entorno se convierte en un elemento clave para el análisis del film, pues es uno de los aspectos

que determina las acciones no sólo de la protagonista, sino también de otros personajes. Por ejemplo, Paula, que se siente alienada por su marido y por su trabajo, o Sonia, la estudiante que está siendo presionada a dejar la escuela por su embarazo.

La protagonista, como es de suponer, es el personaje que más sufre la hostilidad del entorno. Hemos mencionado que debido a la muerte de la madre y la actitud de Asdrúbal la joven está sometida a una gran presión emocional. Cuánto le afecta en su vida diaria es evidente una mañana que rompe una de las normas más estrictas del protocolo educativo venezolano: perturba el silencio que se ha de mantener durante el himno nacional al entonar una canción de cuna. Cuando la directora la interpela, Ingrid responde altiva y groseramente que le provocó hacerlo. Ante la transgresión, la directora decide expulsarla. Y aunque el asunto de la expulsión se resuelve con la intervención de Paula, esta escena es el primer indicio de la fragilidad emocional de la chica. Su falta de respeto no puede ser entendida como un acto de rebeldía contra el sistema dado que no tenemos indicios de que su acción sea el resultado de un espíritu crítico (cosa que sí pasa con otros personajes, Sonia y Dimas, como veremos más adelante). Al contrario, todo indica que la rebeldía de la joven proviene de la desconexión con la realidad como consecuencia única de sus problemas personales.

Esto no invalida el ascendente que tiene el duro entorno social sobre la joven, pero el énfasis que se coloca en el aspecto doméstico domina la narración y es, de hecho, una de los rasgos recurrentes del modelo narrativo de Chalbaud. Como un comentario marginal, el director escoge el canto del himno como espacio para el desarrollo de la acción posiblemente porque ésta es una costumbre que se relaciona con la tenaz presencia de la cultura militar en el país y en última instancia recuerda las deficiencias de la vida civil. Tal operación es una indicación clara del interés por amalgamar el conflicto de la joven con algún aspecto de la realidad venezolana.

## La alienación de Ingrid

Como hemos sugerido, el conflicto personal de Ingrid tiene un efecto negativo en su capacidad para relacionarse con el entorno. A medida que la película avanza esta escisión se hace cada vez más dramática. Para resaltar que la afección de la joven proviene de su interior, Chalbaud recurre a la opción de representar la percepción personal a través de la manipulación técnica; herramienta de la que Hitchcock fue un pionero. Recordemos que uno de los elementos más innovadores de *Vertigo* (1958) fue la combinación de un acercamiento rápido de la cámara con un *zoom-out* para recrear el pánico sentido por el detective. En *El rebaño de los ángeles*, Chalbaud también utiliza la distorsión fotográfica del plano para indicar el estado mental de la protagonista. En una de las clases a las que asiste, el encuadre asume la perspectiva visual de Ingrid. Las imágenes que observamos se deforman utilizando planos muy contrapicados y fuera de foco. También se distorsiona el sonido de la escena y se prescinde totalmente del diálogo. El paso abrupto de un estilo de corte objetivo y realista a estas escenas totalmente subjetivas permite que las ubiquemos fácilmente como parte de la perspectiva individual del personaje. Si bien es cierto que rompen con la continuidad narrativa propuesta hasta ahora, su uso responde a la intención estética e ideológica por separar claramente los mundos interno y externo de la joven. Al ser una visión distorsionada de la realidad de Ingrid, debemos asumir que el segmento está dominado por el discurso del personaje. Su “voz” más íntima y personal queda expresada en esta incomprensión del contexto. Debido a que las imágenes deformadas están intercaladas con imágenes “normales” según la perspectiva de la clase (los alumnos se ríen del profesor que parece estar borracho), el cisma entre lo que percibe Ingrid y lo que ocurre a su alrededor cobra la fuerza del acto inmediato e instantáneo que sólo experimentan los personajes de la historia.

La técnica de la distorsión visual a partir de un personaje se complementa con otras escenas armadas con planos compuestos desde el exterior del personaje. Esta dinámica establece un diálogo entre los diversos discursos narrativos gracias a una dialéctica donde la narración se



vuelve más compleja, menos obvia. La secuencia de Ingrid y una gata callejera que encuentra en el patio del liceo pone de manifiesto la intención de acercarse al desequilibrio de la chica no sólo desde su mundo interior. La chica descubre la gata recién parida en uno de los rincones sucios del instituto. De inmediato asume un rol protector y corre desesperada a la cafetería en busca de comida. Sus gritos iracundos por conseguir un poco de leche la presentan como una persona desquiciada y divorciada de la realidad. El resto de los compañeros no hacen más que mirarla con asombro y temor. Podemos asumir que en su frágil mundo, Ingrid ve en la gata su propia condición: arrinconada y sin recursos para hacer frente a las responsabilidades que tiene ante sí. Esto es, sin embargo, una distorsión de la condición de la gata, producto de la inestabilidad emocional de la joven, pero esta vez, en lugar de ser sugerida como una visión que proviene de la perspectiva interna del personaje, el episodio es construido como si el agente externo (la gata) disparara la reacción de Ingrid. Cuando Ingrid vuelve con la leche, la gata y los gatitos se han ido; la joven no ha sabido identificar las verdaderas necesidades del animal y su esfuerzo ha sido fútil y absurdo.

Un método similar se utiliza para acercarnos a las causas que impiden la comunicación efectiva con Paula. Ingrid se presenta intempestivamente en casa de la maestra para pedirle que por favor le deje quedarse con ella, que ella lavará los platos, que tomarán café como buenas amigas. Pero la profesora está inmersa en sus problemas personales. Su marido le ha dicho que está “culona”, y esta mención burlona de su peso exacerba sentimientos de inseguridad que terminan por desencadenar un cuestionamiento de todos los aspectos de su vida, incluso dejar su trabajo. Por ello, Paula no presta atención a la patética y desesperada llamada de auxilio que le hace la alumna. Ninguna de las dos es capaz de penetrar en el interior de la otra. Se quedan aisladas en sus corazas individuales sin tener acceso más que a la capa superficial de la otra. Ninguno de los dos personajes logra ver más allá de sus propias angustias y esto provoca que sus realidades se vuelvan inaccesibles para el otro. Es evidente que cuando Paula intenta hablar

con Ingrid, nunca puede establecer un verdadero diálogo con ella. En efecto, entre ambos personajes nunca se establece un intercambio efectivo de ideas. Cada una se convierte en la gata de la otra, pueden reconocer que hay una necesidad pero no pueden establecer vínculos efectivos entre ellas para satisfacer tal carencia. Esta falta de comunicación entre personajes no responde, como en el caso de *Cain Adolescente*, a la incompatibilidad de discursos narrativos dado que en ningún caso asumen la retórica del autor. Se debe en cambio a la intención de enfatizar la sensación de aislamiento entre dos individuos de una comunidad. Con esta operación se resalta el aspecto social que separa a los personajes. Ambas mujeres están agobiadas por problemas personales que se identifican con sus clases: el de Paula parece superfluo y estereotípico de la clase media; el otro se presume complejo y ligado a la pobreza.

Partir del aspecto íntimo para llegar a lo social es un método que Chalbaud plantea embríonicamente en *Cain adolescente*, y que en los años que separan estas dos películas va desarrollando constantemente. Como veremos en los capítulos siguientes, las películas estrenadas entre *Cain* y *El rebaño* se mueven entre estos dos extremos: algunas tienden a resaltar un poco más el aspecto social, mientras que otras son tan domésticas que rayan en melodramas triviales. En *El rebaño de los ángeles* el juego entre lo individual y lo colectivo alcanza el punto más equilibrado de su obra. En el tratamiento del conflicto de Ingrid, su aislamiento del entorno, Chalbaud logra sincronizar una visión introspectiva del personaje con una visión externa y objetiva de la comunidad (escuela y barrio) que la rodea. Esta estrategia permite, por un lado, aludir a la incapacidad de la joven como individuo para superar sus conflictos emocionales; y por otro, sugiere las insuficiencias del sistema social en el que se desenvuelve la chica proponiendo el problema como un modelo que se puede aplicar a diversas formas de alienación. El malestar interno que reflejan los planos deformados descritos se complementa con la perspectiva externa de la persona que no es capaz de conectar ni con otra persona ni con eventos diarios e intrascendentes. La combinación de un enfoque íntimo con el

enfoque social pone de manifiesto el intento de Chalbaud por generar un discurso que incluya los dos ámbitos.

### **Comunidad: el mundo más allá de Ingrid**

En *El rebaño de los ángeles* Chalbaud despliega dos estrategias para integrar el aspecto colectivo a la historia personal de Ingrid. La primera se basa en los personajes secundarios que conforman, directa o indirectamente, la red de relaciones sociales de la joven y que manifiestan aspectos específicos de la comunidad escolar en la que se desenvuelve. La segunda estrategia resalta las condiciones de vida en el barrio donde vive Ingrid al presentar la crisis crónica que acarrearán las lluvias. Se configura así la intersección de los espacios delimitados por la escuela, el barrio, la casa y la religión.

#### Los otros personajes

Paula, la profesora de literatura de Ingrid, aparece por primera vez en el film sentada en un autobús escuchando una clase de inglés. Repitiendo el método de presentación de Ingrid y Asdrúbal, la escena consigue, a pesar de su brevedad, la combinación de diversos elementos filmicos para generar una visión personal, social e ideológica del personaje. Los planos del interior del bus abarrotado muestran a Paula sentada mientras escucha uno de los diálogos de su lección. Seguidamente otro plano muestra al conductor que discute acalorada pero brevemente con otro conductor. El centro de atención de la escena es precisamente el contraste que surge entre el lenguaje del chofer del bus y la clase de inglés que escucha Paula. Esta discordancia no pasaría de ser una graciosa pero irrelevante nota costumbrista de no ser observada como el cruce de dos discursos. El plano medio de la profesora sentada con la grabadora en las piernas la resalta como un personaje clave de la historia. El plano detalle de la grabadora, la ambientación (dentro de un bus real) y la expresión ausente de Paula indican el carácter único que tendrá la profesora y sugieren que no pertenece del todo al ambiente del bus. El contraste entre las

texturas de los lenguajes empleados en la escena en términos de su registro lingüístico (lo que escucha Paula sigue las normas de una clase de idiomas para principiantes: tono, ritmo, estilo, etc.; las palabras que profiere el conductor se apegan a las pautas del lenguaje coloquial) sugiere que entre la mujer y la realidad circundante no hay una correspondencia total:

**Cinta:** Good morning Miss Rose, good morning Mr. Williams. It's a beautiful day Miss Rose. Yes, it's a beautiful day Mr. Williams.

**Conductor:** ¡Coño maestro! usted si que es bien simpático de veldá ¿cómo se atraviesa así pol medio? Usté..., la vía de usted es aquella. Entoncé no tiene polqué metese pol la vía de uno. Por eso es que estamos así en este país, claro... nojoda.

**Cinta:** Why are you so happy Miss Rose? I am happy because I know people.

Según la escena, no podemos ubicar a Paula en el mismo ambiente del chofer ni de los otros pasajeros. Está sutil divergencia expone la incompatibilidad de la maestra con su entorno, diferencia que se desarrollará primero en términos de su rol como esposa y mujer, es decir a nivel doméstico y personal, y luego como educadora, esto es, en función de su dimensión laboral y social.

Siempre moviéndose desde lo personal a lo colectivo, Chalbaud contrasta los conflictos de Paula e Ingrid desde las clases sociales a las que pertenecen y desde la jerarquía maestra-alumna. El director sintetiza todos los aspectos de la vida de los dos personajes de manera similar: muestra los espacios de la rutina diaria, los conflictos con los personajes en esta rutina y luego el ámbito social al que pertenecen. Se establece así una relación de clase entre las dos mujeres y esta división socioeconómica complementa el desequilibrio mental de Ingrid como elemento fundamental para la falta de comunicación entre los personajes.

En secuencias que siguen a la escena del autobús, observamos cómo en su trabajo de docente Paula enfrenta la cuestión de la utilidad. Sus alumnos no se interesan por la materia y los que intentan producir ideas coherentes sólo son capaces de articular medias repuestas, respuestas del todo confusas o respuestas llenas de agresividad hacia el sistema educativo. La incapacidad de

Paula para crear un ambiente productivo en el aula de clases contribuye a la sensación de aislamiento que experimenta. Una sensación que no se limita a la escuela sino que abarca también su vida personal. Destaquemos que su marido le presta cada vez menos atención y la sugerencia de que ha engordado un poco le causa tal ansiedad que inicia una revisión trascendental de su vida. Esta recurrente aproximación al conflicto humano desde el círculo de la vida personal es sintomática en las películas de Chalbaud. En *Cain Adolescente* las posibilidades de la exploración social se reducen a la caricaturización de ciertos estereotipos; sólo a través del conflicto doméstico se pudo estructurar la transformación de cualquiera de los personajes. Y esta tendencia desarrollada en *El rebaño de los ángeles* privilegia el campo personal como el espacio que promueve la reflexión del individuo con respecto a la sociedad. Esta estrategia es efectiva para dar una visión general del conflicto de los protagonistas, aunque debemos apuntar como limitación de tal división que ni la crisis profesional ni la doméstica se abordan en todo su potencial.

Pensemos que los personajes de Chalbaud nunca se caracterizan por desplegar una extensa complejidad humana. Como apunta John King, éstos tienen poca capacidad para analizar las condiciones en que viven, limitándose a reaccionar ante las situaciones que se les presentan (218). Sus mejores personajes son alegorías de una institución o de un problema nacional, como La Garza en *El pez que fuma* (ver capítulo Cinco), o simplemente son variaciones de estereotipos arraigados en la imaginación popular. Como alegorías y estereotipos, los personajes no pueden alcanzar la profundidad crítica que Chalbaud pretende. Personajes así concebidos no crean su realidad, simplemente viven en circunstancias ya establecidas de antemano o regidas por fuerzas que escapan a su control. Al mantenerse dentro de los límites impuestos por un sistema representativo basado en comparaciones simétricas, criterios morales y la dependencia en estereotipos, la generalidad se impone sobre la particularidad y en este sentido lo que el

director quiere decir sobre los problemas sociales de Venezuela se convierte con frecuencia en la repetición irreflexiva de varios tópicos.

En *El rebaño de los ángeles* ningún personaje parece comprender las implicaciones de sus acciones. Ninguno es capaz de examinar su estado actual de manera que resulte en la articulación crítica de sus conflictos y mucho menos en el planteamiento de sus soluciones. La propia Paula, el personaje que se presenta con el rasgo más racional, no es consciente de su propia condición de clase y no parece asumir la intrascendencia de su conflicto frente la peligrosa crisis que atraviesa Ingrid. Podríamos pensar que esta labor crítica queda de parte del espectador. Pero al contrario de lo que sugiere Marita King con respecto a los personajes del teatro de Chabaud,<sup>38</sup> los personajes cinematográficos, al estar contruidos sobre un cimiento alegórico, moral o melodramático, no dejan mucho espacio para la reflexión del público, ya que las coordenadas ideológicas de interpretación quedan perfectamente delineadas.

Una escena particularmente interesante es la clase de literatura que conduce Paula. Coherente con la yuxtaposición de los discursos narrativos que hemos visto en otras escenas, ésta recoge el ambiente en el que se desenvuelve Ingrid, el tipo de autoridad que ejerce Paula y la actitud de los compañeros de clase. La textura de los diálogos, con sus expresiones coloquiales, cadencias y tonalidades, vuelve a reproducir, como en la escena del autobús, el color local de los barrios pobres. Este lenguaje puede verse simultáneamente como una herramienta que da densidad a la ambientación realista de la escena y como un comentario que cuestiona la poca efectividad del sistema educativo para establecer una norma lingüística convencional. Paula pregunta sobre la última lectura asignada, *María* de Jorge Isaacs, y escucha entre resignada y divertida las respuestas inadecuadas de los estudiantes. Uno de ellos, Sonia, logra articular una intervención plausible aunque con un lenguaje tan quebrado y repetitivo que es casi imposible admitirlo como una respuesta coherente. Paula reacciona con risa, aceptando irremediabilmente que los estudiantes no pueden expresarse con propiedad. Esto inmediatamente actúa tanto como una

crítica general de la institución escolar como una crítica particular al desempeño de la maestra. La escena ha sido efectiva al proporcionar dos registros discursivos. Por un lado, ese lenguaje “de barrio” ha provocado una caracterización inmediata del personaje ubicándolo en una banda socioeconómica particular estereotípica del adolescente de clase baja. Por otro, también ha funcionado como un comentario del autor que busca poner de manifiesto las deficiencias de la educación secundaria en las escuelas públicas.

Sin embargo, como en otros casos de la obra de Chalbaud, el episodio de Sonia se caracteriza por presentar sólo la superficie de una situación mucho más compleja. En este caso, la ineficacia de la educación pública venezolana. Este tipo de construcción esquemática se hace evidente cuando el embarazo de Sonia genera un conflicto moral para las autoridades escolares. Mientras la barriga no se nota no tiene problemas con la escuela, pero en el momento en que es evidente su preñez, la directora considera que es una falta a la moral permitirle asistir a clases. Se crea entonces un conflicto alrededor de la chica que no toma en cuenta su valor como persona ni como estudiante. El potencial crítico es enorme y se nos plantean numerosas interrogantes. ¿Qué criterio se usa para la discriminación? ¿Es un problema moral? ¿Qué papel representa la religión? (pregunta de relevancia especial dado el título de la película). ¿Con qué tipo de ayuda cuenta Sonia? Las respuestas quedarán siempre sin contestar. El problema de Sonia se sugiere y luego se abandona totalmente cualquier intento de promover líneas más complejas de discusión.

Como otros personajes del film, las escenas que involucran a Sonia se mueven entre diferentes discursos que producen distintos tipos de registro. La escena que mejor explota la movilidad de Sonia es la resolución de los altercados con la policía. Luego de los disturbios provocados por las protestas en contra del sistema de cupos universitarios, la policía interviene violentamente y sitia el liceo. Paula logra un acuerdo con el jefe de la policía para que los estudiantes dejen las instalaciones en grupos pequeños. La tensión, sin embargo, continúa. En ese momento Sonia, que ha salido junto a Ingrid, comienza a bailar en círculos frente a policías,

maestros y compañeros. En cierto modo, esta escena recuerda las intervenciones retóricas del mendigo de *Caín Adolescente*, ya que parece que las acciones se congelaran para que Sonia declame un monólogo sobre los derechos del estudiante:

Nosotros estamos en nuestra casa, hablando entre nosotros de una vaina que nos interesa a nosotros. Nos vamos a ir pacíficamente, yo con mi carajito aquí y ellos tranquilos, solos. Déjennos salir, pues, déjennos salir.

Chalbaud no parece capaz de deshacerse de la necesidad de incluir reflexiones que interrumpen el hilo de la historia. Sin embargo, a diferencia de *Caín adolescente*, la irrupción del discurso del autor en esta escena no se apoya en el lenguaje retórico de un *Raisonneur*, sino en el manejo de los planos y el montaje. El encuadre no segmenta los movimientos de la danza ni el sonido de las palmas recogiendo la acción en un plano secuencia. Un foco profundo permite ver claramente a estudiantes y policías absortos como si fueran su público. De hecho, las palabras de Sonia, aunque cargadas de un significado que trasciende la historia que se cuenta, no clausuran la escena del resto de la película (como pasa con las palabras del mendigo de *Caín*) dada la continuidad que aporta el resto de los elementos filmicos. Por otra parte, el baile de la joven preñada al ritmo de sus palmas es un signo de resistencia no violenta que resalta el rol transgresor del personaje.

Sonia es la alumna inmoral a los ojos de la institución escolar y por lo tanto es apta para llevar a cabo la provocación del baile. A pesar de esta dimensión progresista, la resolución del episodio recurre más a una salida emotiva que a una política. Tenemos de nuevo la reproducción del patrón que impone la idea de la conclusión íntima sobre la pública, lo personal sobre colectivo y la emoción sobre la razón. Incluso Paula apela a los sentimientos de la policía cuando pide que dejen salir a los muchachos. Como en el caso del embarazo de Sonia o su educación precaria, el aspecto social de la protesta se confunde con el drama personal. De esta



manera la posibilidad de examinar las consecuencias y complejidades de la represión estudiantil se reducen a sugerir el problema y resolverlo con un planteamiento irracional.

El último personaje del entorno de Ingrid al que haremos referencia, Dimas, es el chico inteligente pero rebelde y violento que resume la agresividad, crueldad y dureza de la vida marginal. Chalbaud, sin embargo, tampoco profundiza en esa posibilidad narrativa. Dimas queda como un efecto, un rasgo de la sociedad en la que ocurre la historia. Su personaje es un estado final, la conclusión de un proceso social que Chalbaud sugiere constantemente pero que no llega a definir en detalle. El joven tiene un papel pequeño pero significativo en esa constante proposición de problemas sociales sin respuesta. Durante la discusión de *María*, Dimas permanece callado, pero cuando las clases han terminado se acerca al auto donde va Paula y le dice: “una mierda, *María*, la novela esa, es una mierda”. Luego, dejando a la profesora sin palabras, se aleja con paso calmado y arrogante. Posteriormente, este episodio genera un corto enfrentamiento.

Paula interpela a Dimas utilizando un lenguaje tan agresivo como el del joven para decirle que no hay ningún problema con que piense que *María* es una mierda, pero que debe argumentar su opinión. Dimas escucha atónito cómo Paula despotrica de la educación, y cuando la propia maestra dice que “no cree en toda esta mierda de sistema educativo” ambos se ríen compartiendo la crítica sobre la escuela. La camaradería dura poco, pues Paula recupera su rol jerárquico y le dice que si se repite la situación lo pasará a la dirección (que es equivalente a decir que lo expulsarán de la escuela). La escena encaja perfectamente en lo que hemos definido como la historia de la comunidad, y forma parte de las múltiples formas con las que Chalbaud integra su visión de la educación venezolana. Ninguna otra de sus películas toca como *El rebaño de los ángeles* el sistema educativo, pero como ocurre con otros de sus comentarios sociales, la crítica se concentra en la denuncia del problema. Así como la secuencia de Sonia nada más toca la superficie de problemas como el embarazo de las adolescentes y la falta de programas de

ayuda, el conflicto entre Dimas y Paula queda presentado como una anécdota dolorosa de la intersección de pobreza y educación que no parece tener solución.<sup>39</sup> En general, la película no trasciende el acto de señalar los conflictos sociales, dada la limitación que opera el propio método artístico que emplea Chalbaud. La misma estructura narrativa, el intercambio entre lo privado y lo público siempre privilegiando lo privado, condiciona el sentido de la historia y frena el alcance crítico del film.

### La escuela y el barrio

La creación de un contexto sólido y claro, delineado por la realidad social de las comunidades marginales, es una de las características más relevantes de la película. Y aunque *El rebaño de los ángeles* se adentra en la interioridad de un personaje (películas posteriores como *Cuchillos de Fuego* y *Pandemonium* también exploran el lado íntimo de los personajes, pero nunca con técnicas tan subjetivas como las desplegadas aquí), la preocupación por lo social no permite que la historia derive hacia una simple exploración psicológica del aislamiento de Ingrid. Manteniéndose fiel al modelo de inspiración neorrealista que germina en *Cain Adolescente*, Chalbaud integra a la puesta en escena un liceo real. Obviamente, incluir un espacio real no garantiza que las imágenes transpiren un contenido social. Lo que sí nos sugiere tal enfoque es la repercusión del liceo, como una comunidad activa, para el desarrollo de la historia. Este ambiente de un esteticismo destilado, no es sólo un decorado. Como asegura Pudovkin, “All the action of any scenario is immersed in some environment that provides, as it were, the general colour of the film. This environment may, for example, be a special mode of life” (Pudovkin 124). En este sentido, el liceo es un elemento dinámico de la historia cuyo rol se aprecia incuestionablemente en las secuencias posteriores a la inundación.

A diferencia de *Cain Adolescente*, en donde las pocas secuencias filmadas en exteriores estaban estilizadas hasta el punto de vaciarlas del impacto como índice de un estilo realista o

documental, los planos de las escaleras llenas de estudiantes, los planos de situación del exterior del edificio, el ruido de la multitud que recoge la banda sonora, la saturación del color, permiten observar la escuela con una honestidad que facilita la asimilación de la dimensión real de las imágenes. Como hemos dicho antes, al desarrollo de la historia de Ingrid se superpone a la historia de otros personajes, Dimas, Sonia, y la propia Paula. Todos ellos, junto al resto de los alumnos, los profesores y la directora, conforman una unidad comunitaria que debe, como sus miembros individuales, enfrentar conflictos e intentar hallar soluciones.

El rol de la comunidad escolar cobra fuerza a partir de las lluvias que provocan la evacuación caótica de la zona más pobre del barrio. Decenas de personas pierden sus casas y desesperadamente toman la escuela como refugio. No debemos perder de vista que los acontecimientos generados por estos eventos no son determinantes para la articulación de la historia de Ingrid. Esta estructura narrativa, organizada según distintos ejes, garantiza la continuidad de la trama a pesar del desplazamiento entre espacios diferentes. La movilización de personas causada por la inundación afecta únicamente a nuestra percepción de la colectividad, al delimitar claramente un espacio narrativo, paralelo a la articulación del conflicto de Ingrid, donde se plantea la crisis de la colectividad marginal. Los efectos de la lluvia crean otro nivel narrativo que busca ahondar en el aspecto social de la película. Si sustrajéramos dichos eventos no habría un cambio substancial en el fluir de la historia de Ingrid. Su muerte no está condicionada a la invasión de la escuela. Sin embargo, la visión que el espectador puede hacerse del contexto sufriría una gran limitación si eliminásemos las secuencias de la invasión.

Desde el mismo comienzo de la película, Chalbaud ha tenido el cuidado de presentar indicios claros del contexto de la vida de la joven, en especial de la vida en el liceo. En su relación con la escuela se ponen de manifiesto las tremendas carencias sociales a las que está sometida. La escuela, por ejemplo, es un micromundo en donde confluyen y se distribuyen las presiones del exterior. Es por ello que son precisamente los principales actores de la escuela (la directora y

Paula) quienes sistemáticamente desconocen las causas de la depresión de Ingrid. Son también los personajes de la escuela quienes canalizan otros conflictos: la moralidad (a través de Sonia), las deficiencias escolares (a través de las respuestas de los estudiantes, el profesor de matemáticas borracho y el lenguaje de alumnos y maestros), la represión policial (a través de la manifestación estudiantil). Como podemos observar, cada uno de estos conflictos tiene que ver con el entorno social de la historia. Están allí como si ninguno tocara directamente a Ingrid, cuando en realidad todos ellos la influyen a la vez. La escuela es el ámbito que permite el contacto entre todos los actores sociales de la historia. De hecho, este espacio funciona como el punto de encuentro, una zona intermedia donde confluyen los acontecimientos de los otros dos espacios del film: el más íntimo, la casa de Ingrid, y el más público, la calle. De este modo, las acciones que desencadenan las lluvias llevan al límite la representación de los problemas asociados a la vida en el barrio.

Al observar la función de enlace que tiene la escuela, es evidente que su historia desborda la simple concatenación de las escenas mostradas. En la medida en que reconocemos esta trascendencia la trama de Ingrid se conecta con las precarias condiciones de vida en los barrios y las tremendas deficiencias del sistema educativo. Es decir, tanto los problemas del liceo como los de la comunidad escapan al universo diegético limitado por la historia de Ingrid. Esta circunstancia avala los eventos de las lluvias como el vínculo que evidencia la realidad social a la que ni personajes ni narradores pueden hacer referencia. Para apreciar esta relación debemos trascender los límites de la historia enunciada y así adentrarnos en la ideología que el film deja plasmada. El caos que se vive en la escuela a raíz de las inundaciones degenera en una situación absurda. Al principio la directora se opone a la ocupación de la escuela, pero al darse cuenta de la gravedad de la situación decide dejar que los invasores se queden. Estoicamente decide continuar impartiendo clases sin importar el lugar o las condiciones. El resultado es grotesco y dramático a la vez: personas cocinando, lavando sus ropas, niños jugando por todas partes,

animales corriendo por los pasillos, y en medio, apartándose un poco para que pase la gente, profesores y alumnos continúan con su rutina. Cuando la directora responde “Esto siempre es emergencia” al ser cuestionada por algunos maestros, resume el sentimiento de impotencia ante el implacable peso de las circunstancias. No podemos definir si la frase se refiere a la escuela, al barrio, al país, (quizás todos a la vez), pero queda claro que cualquiera que sea la interpretación hay carencias fundamentales que derivan en un estado de constante urgencia tanto para los individuos como para las comunidades. Toda la situación generada alrededor de la escuela y la invasión refiere continuamente a la realidad de los barrios caraqueños que año tras año son azotados por derrumbes a consecuencia de las lluvias.<sup>40</sup> El contexto queda definido de un modo directo, y adquiere independencia generando por su cuenta un relato que puede entenderse sin la historia de Ingrid.

Al problema de la invasión le sigue la intervención violenta de la policía. Las autoridades del gobierno han dispuesto que los damnificados deban ir a un campamento improvisado en las afueras de la ciudad. Las personas preferirían esperar en la escuela y ver si el gobierno les puede arreglar las casas, pero el gobierno es inflexible. De nuevo, en la línea de la escena inicial del himno, estas secuencias hacen clara referencia al autoritarismo, a la falta de previsión y la desorganización del gobierno. Es sin duda un comentario que va dirigido a la democracia venezolana. Llama la atención que entre todos los incisos que apuntan hacia la crítica del estado, no haya ninguna referencia a la colosal entrada de dinero, producto de la reciente nacionalización petrolera. Tal mención es recurrente en la obra de Chalbaud, aunque nunca de forma explícita: en *La quema de Judas* con la corrupción de la policía, en *Sagrado y Obsceno* con la afluencia de los nuevos ricos y el aburguesamiento de las guerrillas, en *El pez que fuma*, *La oveja negra* y *Pandemonium* en el nivel alegórico del estado benefactor. Está claro que tal premisa no es de interés para Chalbaud en *El rebaño de los ángeles*, quedando como único vínculo entre sociedad y estado la función de la autoridad.

Este enfoque de la autoridad que no reconoce las necesidades de los afectados, se repite tanto al nivel de colectivo como al individual. Así como las autoridades que rigen la vida de Ingrid, la directora y Paula, no reconocen las verdaderas necesidades de la joven y la han dejado indefensa, las autoridades que rigen la vida de la comunidad tampoco reconocen las necesidades de la gente y toman decisiones que terminan por perjudicarla. Aunque la directora, los profesores y los estudiantes están dispuestos a aceptar la presencia de los damnificados hasta que se encuentre una solución más favorable que la reubicación, la policía desaloja violentamente a todos después de algunas escaramuzas con los estudiantes. La escena está hecha sin diálogos, con planos al nivel del suelo de las botas de la policía al compás del sonido de las peinillas que rascan el asfalto. Los planos recuerdan la escena de la captura de Encarnación en *Caín Adolescente* mientras enfatizan la idea del baile delirante e irracional para representar la intervención de la autoridad. Con esto se completa el cuadro de incomunicación entre los distintos actores sociales como una función del desequilibrio que establece la imposición arbitraria del orden estatal.

#### La tarima del predicador

El aspecto religioso tiene un rol central pero sutil en *El rebaño de los ángeles*. El título es ya un claro indicador de esta importancia. La religión, en especial la intersección entre catolicismo y diversos cultos populares, es recurrente en la obra de Chalbaud (cuatro de sus primeras siete películas tienen referencias religiosas en el título). A diferencia de *Caín Adolescente*, en donde la religión entra en la película como un elemento sensacionalista y esotérico, en *El rebaño de los ángeles* la religión está integrada en la vida cotidiana de los personajes. De este modo, se crea un conjunto de acciones, en ocasiones escenas completas, aparentemente inconexas, pero que vistas en su totalidad funcionan como banco de referencias tanto para la contextualización de la narración como para los comentarios impulsados por el discurso del autor. El primero de estos

momentos se observa en las palabras de Ingrid “mi, mamá te está viendo”. Esta frase ambigua adquiere su verdadero valor minutos después cuando Ingrid nos habla de la madre muerta: “el espíritu de mi madre te está viendo” es lo que en realidad expresa la chica. La secuencia inicial de la película termina con otra referencia religiosa. Asdrúbal fija su mirada en el gran Jesucristo de la tarima, donde más tarde un predicador le hablará a la gente del barrio; en su mirada se observa la incomodidad que le causa la imagen sagrada. Esta escena es importante pues en su momento, las palabras del predicar afectarán profundamente las decisiones de Ingrid. Por otra parte, la imagen del predicador en medio del barrio marginal permite a Chalbaud esquematizar la influencia de la religión en las clases populares, apuntando a la influencia que tiene el fanatismo religioso en las mentes desgastadas por el sufrimiento.

La lluvia, cuyo impacto en la historia de la escuela y la comunidad es evidente, tiene un papel importante en la historia de Ingrid cuando se la analiza desde la perspectiva religiosa. El potente aguacero que provoca los derrumbes ocurre simultáneamente con el sermón que escucha Ingrid. Bajo la lluvia Ingrid experimenta una especie de trance, repitiendo incansablemente los “aleluyas” del predicador. Mientras el agua la empapa, la joven escucha e incorpora el discurso de salvación en un acto emotivo e irracional. En esta operación volvemos a encontrarnos con un exceso que sólo puede ser considerado como parte del discurso de autor. La lluvia se presenta alternativamente como un elemento que salva, el agua bendita que purifica, y como elemento que quita la vida, el diluvio que arrasa con todo a su paso. Esta visión de la lluvia es una esquematización de un complejo sistema de creencias que es reducido a la polarización alrededor de un tópico como el agua. No obstante, el enfoque dicotómico se enriquece al momento en que se invierten los efectos de la lluvia. La purificación del agua no elimina los sufrimientos de Ingrid. En realidad la epifanía que parece experimentar la chica se convierte en uno de los factores que la llevan al suicidio. En cuanto a las lluvias y la comunidad, el diluvio no arrastra los males, sólo los incrementa. En este cruce de referencias el título del film cobra

sentido. El aspecto de “rebaño” indica una doble significación. Primero en el sentido literal del individuo que escucha y obedece al guía espiritual, el predicador, luego, en un sentido más político, como parte del rebaño social subyugado a los programas de la burocracia educativa y estatal, y finalmente, en un sentido casi mítico como comunidad a merced de las fuerzas implacables de la naturaleza.

### **RESOLUCIÓN DE LAS HISTORIAS**

La estrategia de combinar el eje narrativo personal con el eje narrativo colectivo se observa bien en la forma en que están organizadas las secuencias finales del film. El clímax en la crisis de Ingrid, la confesión de su relación con Asdrúbal, y el final de su historia, el suicidio, enmarcan la secuencia de la invasión de la escuela. Estos dos momentos de máxima intimidad, confesión y muerte, están en los bordes de las escenas menos personales del film. El resultado final es un juego entre la historia de Ingrid y la historia de la comunidad que se resuelve con un final claramente dominado por el aspecto personal y emotivo.

La confesión de Ingrid ocurre en público, delante de todos sus compañeros de clase, después de un infructuoso encuentro con Paula en el que la joven desesperadamente le ha pedido ayuda. Cuando Paula la rechaza en su casa, Ingrid vuelve a su barrio y bajo la intensa lluvia escucha el sermón del predicador. Sin haber pasado por su casa y completamente mojada se presenta al otro día en la clase. La profesora le pide que pase y se integre a la discusión de la novela *María*. Cuando le toca el turno a Ingrid, responde de una manera incoherente mezclando la ficción de la novela con su propia realidad. Entre sus desvaríos va relatando la turbadora relación con Asdrúbal como si se tratase de otra persona. Este es el único momento del film en que las dos esferas, pública y privada, se tocan abiertamente. “Yo mal, estoy muy mal” repite la chica constantemente. Declara ante todos cómo el hombre la ha manipulado y seducido, cómo nadie la ha comprendido, cómo la directora la ha humillado al nombrar a Asdrúbal como su



representante. La carta que Ingrid imaginariamente le escribe a la madre, y que hasta ahora se presentaba como su voz en *off*, se exterioriza dando la imagen conflictiva de su delirio: “todo esta bien” dice ahora, contradiciendo simétricamente sus primeras palabras. Mientras, imágenes de ella en la cama con Asdrúbal aparecen en pantalla. “Aleluya [el predicador] ya no está y los gatos deben estar muertos” comenta la joven, aludiendo a dos escenas que con anterioridad han mostrado los rasgos de su profunda alienación. Todos en la clase están pasmados, incluso la profesora, hasta que Dimas reacciona violentamente sacándolos de su estupor. Los comentarios de Dimas, sin embargo, nada tienen que ver con el problema de Ingrid. Las palabras del joven actúan como una intervención del discurso del autor para puntualizar las contradicciones del sistema moral de la escuela al querer expulsar a Sonia. Atrapada entre estos dos parámetros, la confesión de Ingrid y la denuncia de Dimas, Paula suspende la clase y camina sin rumbo por el colegio. Un largo *tracking* muestra a la maestra yendo de puerta en puerta de los salones de clase como buscando el apoyo y la empatía de sus colegas. Por supuesto no la encuentra y la noción de aislamiento promovida por el film se hace patente. La secuencia termina con Ingrid, que le regresa a Paula el dinero que prestó para un taxi. Paula no quiere aceptarlo pero la joven insiste repitiendo que ella, Paula, no entiende. Y ciertamente no lo hace. Con estas palabras se cierra la posibilidad de la profesora para ayudar a Ingrid.

Las secuencias que siguen a la confesión de Ingrid contienen los eventos que provocan las lluvias descritas ya en la sección anterior: la inundación de la zona más pobre del barrio, la invasión de la escuela y el desalojo de los damnificados. El día que las clases se reanudan marca el comienzo de la secuencia que termina con el suicidio de Ingrid. Como es costumbre los alumnos se agrupan para cantar el himno nacional. Ingrid ha subido hasta lo más alto del colegio y desde allí observa a sus compañeros reunidos en el patio central. Una vez que termina la ceremonia del himno, la joven empieza a gritar disparates sobre la vida en el liceo, las clases y la vida de su madre. Nadie entiende las razones de Ingrid para estar allí ni tampoco el alcance de

su crisis emocional. Sólo Paula se da cuenta de la gravedad de la situación y corre desesperadamente para impedir que la joven salte al vacío. Paula no llega a tiempo y la muchacha se lanza. La película termina con una imagen detenida de la chica en plena caída. En *off* se escucha la última línea de la carta a la madre “mañana cumpla 17 años —todo está bien.” En esta secuencia final debemos notar la simetría con la escena que inicialmente nos indica el estado mental de Ingrid. Recordemos que la joven interrumpe la misma ceremonia del himno con una canción de cuna. También es relevante la frase final, ese “todo está bien” que se repite rítmicamente a lo largo del film y que aparece por primera vez en la secuencia inicial del film. Esta vuelta a los planteamientos que se presentan al comienzo de la película hace de la narración un círculo perfecto. Se crea entonces un modelo limpio y cerrado que hace difícil la interpretación del film fuera de los parámetros del discurso autorial. Se produce además una identificación entre madre e hija que hace incluso más apretado este círculo. Con la muerte de su mamá la joven se convierte en la madre de sus hermanos y la amante de Asdrúbal, es decir, la suplanta en sus funciones maternas y sexuales, y, como ella, termina también muerta. La conclusión cerrada del film y la recurrencia constante a relaciones simétricas, reflejan el compromiso de Chalbaud por presentar una imagen armónica de la realidad social venezolana.

Consideremos además el dramatismo que Chalbaud inyecta al apogeo y final de la historia de la chica. Empezamos con la llegada de Ingrid empapada y su colapso en la clase. Luego la reacción de Dimas y el deambular desconcertado de Paula. Cada uno de esos momentos representa pequeños picos de desesperación que culminan con la gran muerte pública de Ingrid. Es una resolución que no se aleja demasiado del final de *Cain Adolescente*. Las muertes de Juana y Matías en el espacio público de la Iglesia resuenan en este desenlace trágico del conflicto de la joven. Ambas conclusiones contienen el principio de la muerte como expiación de las culpas y la aniquilación del individuo sobre la base del desmoronamiento emocional. Julio Miranda, minimizando la evolución del desequilibrio de Ingrid, asume como culpable de

su muerte a Paula, dada la negativa de la maestra para escuchar a la chica el día que va a su casa (169: 1994). La película deja claro que mucho antes del desprecio de Paula, Ingrid no puede sobrellevar la violencia de su conflicto doméstico. A pesar de que Miranda asume a Paula como responsable del suicidio, no tiene más remedio que aceptar que la ineficacia del individuo por resolver su más profunda intimidad. El film deja pocas dudas en cuanto al vínculo de la relación sexual de Ingrid y Asdrúbal con el colapso de la protagonista. Ante la incapacidad de manejar la violencia de su vida, la única alternativa de Ingrid es volcar la agresión sobre sí misma. No existe para ella ninguna opción y esta encerrona llevada a su máximo efectismo narrativo determina su suicidio. Chalbaud no puede sustraerse de la tendencia a buscar la emoción final y repite con precisión, aunque con una presentación distinta, el modelo de resolución empleado 20 años antes.

Como mencionamos al principio del capítulo, el desarrollo artístico que ha llevado al estreno de *El rebaño de los ángeles* ha sido el producto de veinte años de carrera cinematográfica. Un proceso de evolución que se inicia con *Caín adolescente* y que marca un momento culminante de lucidez estilística y narrativa con *El rebaño*. El film es también un punto de inflexión para el director dado que determina la transición de una preocupación por los conflictos asociados con las clases marginales a una preocupación relacionada con la clase media. Hasta esta película la obra de Chalbaud se adscribe claramente al desarrollo de historias centradas en los personajes pequeños, las gentes comunes y simples de los barrios pobres de la urbe. Pero a partir de *El rebaño* Chalbaud inicia un ciclo de películas focalizadas en personajes menos populares y con un claro acento melodramático. En el próximo capítulo exploraremos, tomando como referencia el film *La gata borracha*, tanto las consecuencias del cambio de foco social como las implicaciones de integrar el melodrama como modelo narrativo.

## ESPLENDOR MELODRAMÁTICO: “LA GATA BORRACHA” (1983)

*La gata borracha* es la historia de una joven prostituta que muere asesinada a manos de uno de sus amantes. Las acciones ocurren en Maiquetía, una ciudad cercana a Caracas, en el club nocturno que le da nombre a la película. Rosario es una prostituta de poca monta que llega a la ciudad a trabajar como fichera. Allí conoce a Víctor, un gerente medio de banco que se enamora apasionadamente de ella. Cuando Rosario se niega a escapar con él, Víctor la mata. Como bien apunta Naranjo, *La gata borracha* es sin duda un drama pasional (30). Pero el film no es sólo eso; también responde fielmente a muchos de los patrones que articulan el género melodramático. Este cruce de estrategias narrativas hace que la película sea, a pesar de su irrelevancia en otros aspectos, un modelo para comentar algunos de los elementos más persistentes en la obra de Chalbaud ligados al melodrama.

La confluencia de elementos estilísticos y narrativos encauza el desarrollo de este capítulo en dos direcciones. Por un lado, examinaremos los aspectos particulares del film en cuanto a los discursos cinematográficos. Por otro, analizaremos aspectos comunes con otros films de Chalbaud desde el punto de vista metodológico. Con respecto al primer punto, investigaremos la relación de la película con el tiempo al emplear la técnica del flashback para crear una narración en tres momentos distintos. En cuanto a la relación con otras películas, estudiaremos la influencia del melodrama y el uso de estereotipos femeninos y masculinos como índices de un modelo que atraviesa con perseverancia la producción de Chalbaud entre 1978 y 1987.<sup>41</sup> De este período, mencionaremos cuatro films que comparten procedimientos artísticos similares con *La*

*gata*. Estos son: *Carmen la que contaba 16 años* (1978), *Bodas de papel* (1979), *Ratón en ferretería* (1985) y *Manón* (1986).

### **Argumento**<sup>42</sup>

*La gata borracha* comienza con dos niños que encuentran el cadáver de una mujer cerca de la playa en la ciudad de Maiquetía. La policía pronto llega a la escena e identifica a la mujer como Rosario, una de las prostitutas que trabaja en el conocido bar La Gata Borracha. Los investigadores interrogan a La Gata, la dueña del bar, y a algunos clientes del bar. A partir de las entrevistas, se reconstruye la historia del crimen. Hacía pocos meses que Rosario había llegado de Maracaibo, ciudad donde también trabajaba como prostituta en uno de los barrios pobres. Debido a los maltratos que sufría de su novio decidió ir a probar suerte a la capital. Allí es recibida por la matrona, que desde su burdel conduce también negocios de contrabando. En el bar Rosario conoce a Víctor, un hombre de clase media casado y con una hija. Su esposa pertenece a una familia caraqueña con dinero, y aunque vive sin lujos, está feliz al lado de Víctor. Al conocer a la joven prostituta Víctor se enamora locamente y desdeña la vida estable pero aburrida con su familia. Rosario por su parte disfruta de los regalos y estilo de vida que le ofrece Víctor pero parece conforme con su vida tal y como es. Así que cuando Víctor le propone huir con él, la joven lo rechaza de plano. En su desesperación por ganarse a Rosario, Víctor decide robar el banco en el que trabaja. El día que lo hace va directo a buscar a Rosario, la saca casi a la fuerza del bar y le cuenta lo que ha hecho por la felicidad de ambos. Cuando Rosario de nuevo lo rechaza categóricamente, Víctor, presa de la frustración, la estrangula. Las pesquisas de la policía han llevado directamente a Víctor y poco después del asesinato es detenido. La historia termina con una imagen del hombre hecho una piltrafa mientras lo llevan a la jefatura.

## TIEMPO Y NARRACIÓN EN “LA GATA BORRACHA”

El manejo del tiempo en el film basado en flashbacks no es de ningún modo un rasgo innovador en términos del cine mundial. Su uso lo podemos rastrear hasta en los mismos orígenes del cine en películas como *Birth of a Nation* (*El nacimiento de una nación*, 1914). Podríamos pensar en su uso como un homenaje a ciertos clásicos del *film noir* que utilizan ampliamente el flashback para armar la narración, como *The Killers* (*Forajidos*, 1946). No obstante, aunque esta asunción pueda ser cierta, debemos notar que para 1983, la técnica, como fundamento narrativo, es un lugar común. Con respecto al cine venezolano, en cuanto a procedimiento para estructurar la trama (y no sólo como un dispositivo para producir un efecto narrativo), el flashback no había sido usado con frecuencia.<sup>43</sup> Al mismo tiempo, y esto es lo verdaderamente relevante, su estudio nos revelará cómo el método empleado establece una dinámica de identificación emotiva con los personajes. Veremos que un resultado importante de tal operación es el sometimiento del discurso de los personajes a la visión del discurso de autor.

Chalbaud ya había empleado el flashback como elemento narrativo nueve años antes en *La quema de Judas*. El método de producir los recuerdos es similar en los dos films, y aún así, el resultado es significativamente diferente. En ambos films, los flashbacks crean dos tramas a partir de la misma historia: una en el presente, otra en el pasado. En *La quema de judas* la sección en el presente se alimenta de los datos aportados por los recuerdos para completar el carácter del protagonista. Las dos tramas, sin embargo, nunca se encuentran; cada una permanece en su tiempo diegético, estando el pasado subordinado al presente. En el caso de *La gata borracha*, la trama del presente es sólo una excusa para avanzar la verdadera historia, la que se presenta a través de los flashbacks. La estructura de este film es circular y al final las dos tramas se encuentran en un solo tiempo diegético. Sin los flashbacks no existe historia en este film.

*La gata borracha* se puede dividir en segmentos según el tiempo en que se desarrollan las escenas. Así, el tiempo de la investigación se convierte en lo que llamaremos el presente de la película. Las escenas en el presente se combinan con flashbacks que nos llevan a dos momentos del pasado. La estructura narrativa que resulta es compleja pero de fácil asimilación por parte del público, debido al reconocimiento que se establece con muchas películas del cine americano que siguen un patrón similar.<sup>44</sup> El primer flashback cita el romance de Rosario y Víctor, desde el día en que se conocen hasta el asesinato. El segundo, la vida de Rosario en Maracaibo. Hay siete secuencias en el presente, todas relativamente cortas, algunas apenas duran unos segundos. En el tiempo del romance tenemos ocho secuencias que componen la mayor parte del film. A partir del tiempo del romance se generan un par de secuencias que describen brevemente la vida de Rosario antes de llegar a Maiquetía. Tres son las situaciones que inician secuencias de recuerdos: la primera es el largo interrogatorio que hace la policía a La Gata; la segunda, una entrevista de un policía con un amigo de Víctor, Vicencio; la tercera, la lectura de una carta de Rosario por uno de los investigadores. Además, existen algunos flashbacks que no tienen ningún origen especial; ocurren espontáneamente a lo largo de la película.

Como regla general, en los flashbacks de *La Gata borracha* se confunden los discursos de los personajes con el del narrador. Esto ocurre específicamente cuando el recuerdo se genera a partir de La Gata o Vicencio. El método aplicado es sencillo. La secuencia en el pasado se inicia con la voz en *over* del personaje aún en el presente. Mientras habla, las imágenes cambian (siempre con cortes simples) al pasado. La voz se escucha por unos segundos más y luego la secuencia cobra independencia. En ciertos momentos del flashback habrá irrupciones de la voz del personaje que puntúan la relación de las imágenes con el presente. Con esta estrategia de recuerdos contados por La Gata y Vicencio se presenta la historia de Rosario y Víctor. Esta es la misma estrategia empleada por Robert Siodmak para estructurar la narración de *Forajidos*: el investigador de seguros Jim Reardon irá conduciendo entrevistas a las personas que conocieron

a El Sueco y sobre la base de estos recuerdos el espectador arma la historia del film. El hecho de que sean los personajes quienes dan a conocer la historia establece una identificación rápida con el público. Esto funciona como una ilusión ya que sistemáticamente la narración, a través del personaje, da paso al típico discurso del narrador cinematográfico impersonal. Es importante darnos cuenta de que aun cuando la narración cambia al estilo impersonal, la percepción del origen del discurso continúa posicionada en los personajes. Esta nivelación de narrador y personaje establece una jerarquía de veracidad: el desarrollo de los hechos no se muestra desde una distancia objetiva; por el contrario, parece que los eventos se presentan desde el punto más cercano a los hechos: el personaje.

Cuando la historia es referida por un personaje del film tenemos la impresión de que es más auténtica, dado que nos llega desde el punto de vista de un testigo. Esta ilusión de realidad permite que nos coloquemos muy cerca de la historia, que nos identifiquemos más rápidamente con ella. La relevancia del discurso del personaje según este procedimiento termina por ser una apariencia, ya que el conjunto de las técnicas filmicas de *La gata borracha* somete todo el film a un poderoso discurso autorial que busca la simplificación de las interacciones sociales aplicando un modelo basado en la emotividad personal.

El recurso del flashback estructura la película como una experiencia íntima que ahonda en la percepción personal de los personajes y nos invita a aceptar los acontecimientos del film por su carácter evocativo y nostálgico. Tratar de crear un vínculo de identificación es una de las estrategias más comunes en el cine de Chalbaud. Esta búsqueda de la emoción define el deseo de acercarnos a la narración, de hacernos partícipes o cómplices de lo que vemos en la pantalla. Contrario a la tendencia fuera de Hollywood por romper con las convenciones tradicionales de la narración, entre ellas la identificación con la historia, Chalbaud busca decididamente la complicidad del público.<sup>45</sup> La repercusión de este procedimiento narrativo en la organización de los elementos técnicos es evidente. Observamos que los planos no investigan el carácter humano



de los personajes y que el montaje tiene un carácter meramente funcional. Esta simpleza recuerda la estética de las telenovelas,<sup>46</sup> cuya “complejidad” se basa en la acumulación barroca de complicaciones argumentales. Consideremos que Chalbaud incluye incisos irrelevantes para la trama como los negocios de La Gata, la muerte grotesca del enano, o las interrupciones injustificadas de las piezas musicales. Nos preguntamos, ¿qué impulsa a Chalbaud a adoptar este enfoque siendo una de sus intenciones manifiestas producir un cine crítico de la sociedad venezolana? Pensemos que para cuando se estrena *La gata borracha*, movimientos como la *Nouvelle Vague*, han influido en los métodos narrativos del cine mundial. *Memorias del subdesarrollo* (1968) es un ejemplo de la iniciativa de cineastas hispanoamericanos por separarse de las convenciones de la narración al estilo de Hollywood.<sup>47</sup> Parece estar claro que la identificación con la historia utilizada por Chalbaud es una manera de enfatizar el aspecto emotivo del film, característica que parece contraria a una intención crítica asociada normalmente con el desapego racional de los films con contenido social. Una respuesta a esta interrogante la hallamos en el estudio de los mecanismos del melodrama.

#### EL MELODRAMA EN CHALBAUD

Chalbaud se adhiere a una tradición que se remonta a los inicios del cine,<sup>48</sup> pero que en Latinoamérica se consolida con el cine mexicano de los años cuarenta. Podemos mencionar un grupo de películas reconocidas en esta línea: *Allá en el Rancho Grande* (1936), *Una familia de tantas* (1941), *María Candelaria* (1943) o *Enamorada* (1946) explotan de una u otra manera las características fundamentales del melodrama. Cada uno de estos films buscó promover la empatía del público por el drama que sufren los protagonistas. Modelo, que como afirma Torres San Martín, se convirtió en el esquema para muchos países, Venezuela entre ellos (97). Las consecuencias de esta elección son múltiples, desde la influencia en los aspectos técnicos,

estilísticos y narrativos hasta las implicaciones ideológicas y sociales de aquellos films que podemos calificar como melodramáticos.

Aunque existe la tendencia popular de asociar el melodrama latinoamericano con las telenovelas (y hace algunos años con las desaparecidas radionovelas) su historia se remonta a los años inmediatamente posteriores a las guerras de independencia. Doris Sommer examina el vínculo entre narrativa y nación, poniendo el énfasis en el tipo de narraciones que emplearon los escritores de la época. La idea general de Sommer es buscar la retórica hegemónica que permitió la construcción imaginaria de la nación en la intersección entre las pasiones privadas y el espacio público. La autora concibe que la noción de amor romántico estableció las bases del consenso social para la articulación de la idea de nación en las recién independizadas colonias. Lo que Sommer denomina romances nacionales, entre ellos *Facundo* (1845) y *Amalia* (1851) en Argentina, *Martín Rivas* (1862) en Chile y *Doña Bárbara* (1929) en Venezuela, desarrollan, cada uno a su manera, la idea de dos fuerzas opuestas luchando por dominar el futuro de las nuevas sociedades latinoamericanas. Es la pugna entre el pasado bárbaro precolonial que se interpone en el camino de la fuerza civilizadora del nuevo ciudadano. Esta manera binaria de presentar los conflictos sociales coincide con una de las bases del melodrama. De hecho, un estudio de las características de este género nos revelaría lo melodramático, que son los romances de Sommer. Jesús Martín Barbero, investigador de los procesos de la comunicación de masas, argumenta que las fórmulas narrativas del melodrama se convirtieron en la estrategia común para encauzar las energías sociales hacia la consolidación del imaginario nacional en América Latina. Su estudio es una genealogía que conecta el teatro ambulante, la literatura de cordel, los relatos en serie, las novelas de la nación, las fotonovelas, las radionovelas y las telenovelas a través de las matrices históricas de la mediación masiva. Las películas de Chalbaud, con su fuerte componente popular y reconciliador, se adscriben a esta tradición. Limitadas por el proceso histórico nacional, las películas no buscan lo que en su momento

pretendieron las narraciones fundacionales descritas por Sommer. En cambio, se aprovechan eficazmente de las ventajas estructurales del melodrama para obtener la misma identificación emotiva con un diagrama moral de la sociedad.

### **Operaciones melodramáticas**

La conexión de Chalbaud con el melodrama es un lugar común en el estudio de su obra. Pocas veces, sin embargo, se ha profundizado en lo que se describe como el carácter melodramático de sus películas. El ejemplo más evidente es el libro de Alfonso Molina sobre Chalbaud, *Cine, democracia y melodrama*, en el que nunca se define claramente lo que entiende el autor por melodrama. Mucho menos son exploradas las consecuencias del sugestivo título. La única alusión al melodramatismo de Chalbaud se reduce a la comparación del director con las corrientes del cine militante latinoamericano de los sesenta. Dice Molina: “[Chalbaud] Prefirió abordar su realidad través [sic] de una mirada afectiva, a ratos amorosa, por momentos iracunda” (35). Obviamente, mencionar la afectividad apasionada que efectivamente Chalbaud demuestra en sus films no es suficiente para ahondar en lo mucho que su obra recurre al melodrama. Ni siquiera las palabras del director, para quien “la vida es cómica y trágica al mismo tiempo, y eso tragicómico me brota espontáneamente” (Miranda 8: 1986), son suficientes para explicar por qué el melodrama es su mejor línea de acción. Para tal fin es necesario delinear los parámetros que definen el género melodramático para luego poder observar en qué medida Chalbaud los incorpora en sus films.

Una primera aproximación a lo que identificamos como elementos melodramáticos se logra examinando a los personajes y sus relaciones. Una de las estrategias principales del melodrama<sup>49</sup> es trabajar con estereotipos que facilitan la reproducción de ciertas situaciones narrativas. Martín Barbero identifica cuatro tipos: el héroe, la víctima, el villano y el tonto. Cada uno de ellos encierra elementos propios, intransferibles y permanentes, que son reflejo de

ideales específicos de la sociedad (Martín Barbero 128).<sup>50</sup> No es difícil ver que la recurrencia constante a las divisiones maniqueas es una visión de la realidad común en obras que calificamos de melodramáticas. Según James Smith, el melodrama reproduce un esencialismo según el cual las cosas se ganan o se pierden (93). En la realidad del melodrama debemos tomar partido en discusiones donde las posiciones sean determinadas y sin fisuras. Es decir, se nos exige tomar decisiones coherentes e irrevocables. La realidad así construida representa un estado de pureza, un ideal social en donde es posible separar el enemigo del amigo, la decencia de la perversidad, el bien del mal.

La efectividad del melodrama puede atribuirse a la simplicidad de esta estructura armada, según Martín Barbero, a partir de cuatro emociones básicas: miedo, entusiasmo, lástima y risa. Dichas emociones desencadenan cuatro situaciones: amenazadora, excitante, tierna y burlesca, representadas respectivamente por los cuatro tipos de personajes ya mencionados (128).<sup>51</sup> Ahora bien, para hacer efectiva la estructura es necesaria la implementación de tres operaciones: dos sugeridas por Martín Barbero, esquematización y polarización, que funcionan principalmente como parámetros estilísticos; y otra, ilusión, que actúa fundamentalmente como filtro ideológico. La primera operación se refiere al uso de personajes planos; la segunda, a la división maniquea de la trama; la tercera, al contenido que la historia propone divulgar. Gran parte del cine de Chalbaud abarca con mayor o menor extensión todas estas operaciones.

### Esquematización

La esquematización debe entenderse como la ausencia casi total de profundidad psicológica (Martín Barbero 128). Los personajes melodramáticos son en su mayoría estereotipos que se refieren tan sólo a rasgos convencionales de cierto grupo social, y en este sentido se adhieren a un modelo o esquema predeterminado. Al reducir la complejidad humana a unas cuantas variables, es posible definir las figuras de la narración como unidades homogéneas. Este tipo de

representación es fundamental para *La gata borracha*. Los dos personajes principales, Rosario y Víctor, actúan en respuesta a estímulos y situaciones externas de una manera que podemos denominar como automática, es decir, eliminando de la representación el proceso de toma de decisiones. Es posible asumir que los personajes atraviesan períodos de conflicto pero tales estados nunca están indicados claramente por el conjunto de los elementos cinematográficos. Un buen contraejemplo es la caracterización de Michel y Patricia en *À bout de souffle* (*Al final de la escapada*, 1960). La combinación de silencios, largos diálogos, ángulos de cámara, iluminación y primeros planos, sugieren el proceso intelectual que atraviesan los personajes. El modelo presentado por Godard revolucionaría el método narrativo cinematográfico a pesar de que sólo pone a nuestra disposición un limitado número de atributos del personaje. En ningún momento nos es posible asumir a estos personajes como simples esquemas de conducta. En cambio, dado que la espina dorsal de los personajes melodramáticos es su construcción como figuras planas, exagerando rasgos estereotípicos de la persona y eliminando la reflexión personal, los personajes de *La gata borracha* son unidades exageradamente coherentes que no experimentan conflictos internos. La posible subjetividad es reemplazada por una serie de códigos según los cuales cada cual sigue un esquema de acción en perfecto acuerdo con los ideales que representa. Los conflictos no son producto de las contradicciones del alma humana, sino que se generan desde afuera: el mundo exterior (la naturaleza, la sociedad, las instituciones, la familia) es principio y fin de las angustias de la existencia. La tristeza, el amor, la felicidad, y cualquier otro estado del ser, es el resultado de la pérdida o conquista de un objeto externo. Con esta estrategia se reduce la complejidad de las decisiones, asumiendo que la adopción de una alternativa no supone una crisis: el individuo moral tomará buenas decisiones y el inmoral malas.

Rosario se marcha de Maracaibo presumiblemente por los maltratos de su novio pero es imposible saberlo con certeza. Esta incertidumbre acompaña todos los eventos que rodean al personaje. Sus “acciones” son en realidad reacciones a situaciones y eventos sobre los cuales el

personaje no tiene capacidad de influencia o reflexión. Presenciamos sólo lo que ocurre en su superficie como si la chica estuviera vaciada de vida interior. Su actitud ante la realidad es reactiva y expectante. Las dos decisiones importantes de Rosario, irse de Maracaibo y dejar a Víctor, no van acompañadas de un desarrollo que explore las razones o sentimientos involucrados, se dan nada más como actos reflejos ante una situación exógena. Este procedimiento obstaculiza la percepción de las escenas en el estilo realista que otros elementos cinematográficos, como los escenarios y la música diegética, intentan darle al film.

La personificación de Víctor muestra algunos momentos en que tenemos una breve ventana hacia sus pensamientos. En la escena en que mira por primera vez a la joven, Víctor se abstrae por un instante de la conversación con sus amigos; la cámara se cierra sobre su expresión y observamos cómo mira de soslayo a la chica. Su expresión cambia de una mirada lasciva a otra de tribulación. Escenas como ésta son pocas y breves. En general el desarrollo del personaje se mantiene al nivel de la superficialidad emocional pues, como Rosario, nunca se explora de manera convincente el complejo interior del personaje. El determinismo moral e ideológico impuesto por la esquematización melodramática previene al personaje para que pueda crear acciones. Las cuatro decisiones importantes (mantener a Rosario como amante, dejar a su mujer, robar el banco y asesinar a la joven) son motivadas por agentes externos o son un producto del azar. Al igual que en el caso de la chica, el film no se detiene a examinar el proceso personal que le lleva a decidirse por una alternativa. Asistimos al resultado final no como un proceso de selección entre diferentes opciones sino como la consumación de una línea de acciones predeterminadas por la posición moral del individuo. Hay una leve indicación de que Víctor se decide por la aventura debido al tedio de su vida conyugal. Tal sugerencia, en lugar de profundizar en el drama humano, expone el tópico de ver a la clase media como el estrato más conservador de la sociedad desde donde se observa a las clases bajas como un mundo vulgar y erótico.

En otras películas del director podemos identificar un patrón similar. Desde *Caín adolescente*, la aproximación de Chalbaud al personaje ha estado basada en la superficialidad crítica y su incapacidad de afectar a la realidad. Esto a pesar de que existen instancias en las que los personajes revelan parte de sus conflictos internos, como en la escena citada de Víctor o las visiones distorsionadas de Ingrid en *El rebaño de los ángeles*. La esquematización melodramática es especialmente notoria en los films que siguieron al estreno en 1978 de *Carmen la que contaba dieciséis años: Bodas de papel, Manón, y Ratón en ferretería*. En estas películas, los personajes carecen de una dimensión interna satisfactoria de modo que podamos verlos como algo más que simples figuras. Como apunta Fernando Rodríguez, “la sustitución de los elementos dramáticos reales por elementos culturales” impide que podamos adentrarnos “ni psicológica ni existencialmente en el verdadero drama humano de los personajes” (28).

Esta sustitución es predominante en *Carmen*. La película se presenta como la re-localización de la obra de Prosper Mérimée en un barrio de La Guaira. El planteamiento de Chalbaud es bastante simple: darle color local al clásico motivo de la mujer la fatal. Los mecanismos empleados para recrear la realidad del barrio son muy sencillos y caricaturizan los eventos de la historia en lugar de desarrollarlos de una manera productiva para el contexto venezolano. La obra enfatiza extensamente el lenguaje de la protagonista recurriendo a frases comunes y ademanes exagerados para indicar el carácter vulgar y exótico de la chica. Los rasgos resaltados funcionan como coordenadas que esquematizan al personaje y lo dejan inflexiblemente condenado a una manera predecible de actuar. La película queda atrapada en un fuerte discurso del autor que “es devaluado por las tomas de posición inicial, por el intento de no enfrentar demasiado en serio el tema —sin llegar por otra parte a la parodia.” (Rodríguez 20). *Manón* apela a una iniciativa similar. De nuevo, el film es una traslación de un clásico sobre la mujer que devora hombres. Y al igual que *Carmen*, echa mano de los convencionalismos del color local para contextualizar la historia. La misma actriz consigue sólo un boceto de la mujer

obsesionada por el lujo y la riqueza, perdiendo las sutilezas dramáticas que llevan a la heroína original a traicionar a su amado. Como nos dice Carmelo Vilda, “El guión navega a trompicones entre los embates de la ingenuidad más exasperante y la resolución facilota, simplista del tema.” (41: 1986). *Bodas de papel* y *Ratón en ferretería* comparten el mismo motivo de la mujer malvada que tienta y destruye al hombre ingenuo. Como único punto divergente tenemos que esta vez los protagonistas se apartan de la marginalidad y se proyectan como pertenecientes a la clase media. Poco podemos decir en cuanto a la caracterización de los personajes de estas dos últimas películas que no sea una repetición de lo dicho anteriormente. La esquematización sigue siendo el método más visible para representar a los integrantes de la historia.

La ineficacia con que se desarrolla la interioridad de los personajes hace pensar en la posibilidad de una aridez deliberada por parte de Chalbaud. Esto podría indicar la intención de acercarse a la historia desde una perspectiva impersonal al estilo de Antonioni. Pero a diferencia del director italiano, Chalbaud subraya el aspecto emocional de las decisiones tomadas por los personajes. Notemos que Antonioni recurre a planos-secuencia extensos y vaciados de acción que nos obligan a percibir la tensión en el personaje sin acercarnos o identificarnos con él. En cambio, el montaje convencional de Chalbaud elimina la posibilidad de traspasar la superficie emocional del personaje. El discurso esquematizado de las películas de Chalbaud está basado en el reconocimiento y acumulación de elementos precodificados. Por lo tanto la técnica fílmica queda al servicio de lo reconocible. Así, un primer plano de la actriz funciona como un mecanismo para registrar un gesto, no de la mujer sensual específica de la historia, sino de la idea general que tenemos de lo que se supone típico en este tipo de mujer. Tal mecanismo destruye totalmente el discurso del personaje, ya que es imposible que pueda expresarse como un agente de la trama. Eliminado este discurso, las películas no pueden recrear el complejo mundo de las interacciones sociales a las que intentan hacer referencia quedando reducidas a la narración de eventos y al panfleto ideológico.



## Polarización

La influencia del melodrama se aprecia también en los extremos radicales donde se ubican diversos elementos de la historia. A partir de acumulación de esquemas, la polarización añade otro nivel de simplificación al menos en dos aspectos. El primero es la conocida oposición absoluta que enfrenta a los personajes buenos contra los malos. Bajo ésta, subyace el segundo aspecto, una forma menos concreta pero mucho más agresiva. El “chantaje ideológico”, como lo llama Martín Barbero, no se circunscribe exclusivamente al ámbito superficial de las acciones, pues con cada evento el público es interpelado a tomar una posición moral absoluta. De esta manera el conflicto de la trama melodramática se plantea como la batalla entre el bien y el mal según una moralidad estructurada bajo principios sociales que se inclinan por una visión teleológica y clasista de la realidad. La trama establece la persecución de un objetivo definido: el triunfo de la virtud sobre el vicio. Dicha operación es vital no sólo para *La gata borracha* sino para toda la obra de Chalbaud. La polarización se observa concretamente en la oposición simétrica de elementos como el campo y la ciudad, los ricos y los pobres, los poderosos y los subyugados. Esta simetría constituye el fundamento a partir de la cual se construye la estructura narrativa de todos los films tratados en este capítulo.

Una característica relevante que parece desafiar el sesgo polarizado de las películas es la dificultad que en ocasiones enfrentamos para separar con claridad los miembros de las facciones contrarias. En el melodrama se distinguen claramente los héroes de los villanos, las almas puras de las perversas, las víctimas de los victimarios, todos agrupados según sus ideales (positivos o negativos) en esferas sociales perfectamente discernibles y entre las cuales no hay cambios posibles. Si observamos una reversión de carácter, ésta será viable sólo como un desenmascaramiento (en el caso del “bueno” que se transforma en malo) o como el reencuentro del camino perdido (en el caso del “malo” que pasa a ser bueno). Consecuentemente, el melodrama requiere que cada elemento de la trama sea identificable con una posición moral

específica. Esta división elemental no puede aplicarse a *La gata borracha*. En la película la sensación dominante es la corrupción de los personajes: todos parecen pertenecer al bando de los malos. No se da por lo tanto la división típica del género melodramático. Lo cual no significa que no exista una oposición objetiva entre dos extremos. A lo largo del todo el film observamos una función moral que cualifica y clasifica las acciones de los personajes como censurables e indeseables. El film condena el estado de descomposición moral de la historia al operar un modelo de pecado y castigo sobre los protagonistas. El mundo de *La gata borracha* ha quebrantado las normas de la moral y por lo tanto debe ser castigado. Chalbaud no muestra dentro de la diégesis una alternativa positiva, y esto puede hacernos pensar que no hay en funcionamiento una lógica de opuestos. No obstante, es evidente que el asesinato de Rosario y el descalabro emocional de Víctor son el resultado directo de haberse alejado de los principios de una sociedad decente. Principio que está configurado alrededor del respecto a la familia y el trabajo, pero sobre todo en base al rechazo de la lujuria. La resolución del conflicto de la película en estos términos apunta hacia un modelo social cuyas deficiencias son el resultado del incumplimiento de normas morales. Se deja de lado el impacto que las inconsistencias políticas y económicas del entorno de los personajes. Hemos de suponer que la virtud moral es el punto de partida y de llegada (el único horizonte de cambio) de los conflictos del individuo.

Rosario es presentada como una puta de vocación. Podemos especular, observando las cortas escenas de su vida en Maracaibo, que la prostitución es la opción que ella escoge como modo de vida. Esta idea es reforzada por el interés que muestra en trabajar como fichera en Maiquetía. Sería posible pensar que la chica tiene pocas oportunidades de trabajo pero el film no explora esta alternativa, ya que son únicamente las emociones ligadas a los recuerdos, tanto positivas como negativas, lo que se resalta. Rosario llega a *La Gata Borracha* recomendada como puta y es como tal como se siente cómoda. Sin embargo, la joven sabe que su elección es inmoral, ya que la oculta a su familia, como demuestra lo que dice en la carta que lee el policía.

Aunque la película no critica abiertamente la moral de la elección de Rosario, su muerte es suficiente para entender que la vida disipada sólo puede traer consecuencias negativas. Este es un claro ejemplo de la justicia poética a la que Chalbaud recurre constantemente en el momento de resolver los conflictos del film. La evaluación didáctico-moral de la historia se completa al examinar la influencia de la joven en Víctor. El hombre le da la espalda a la decencia renegando sus responsabilidades sociales y familiares para perderse en el mundo oscuro del burdel. Víctor se hunde en la trampa del placer sexual de Rosario; por ella abandona a su familia y a sus amigos, rechaza a su madre, pierde su empleo y finalmente se convierte en ladrón y asesino. Aunque no muere, el castigo por su inmoralidad es mucho más extenso que el de Rosario. Las consecuencias de las acciones del Víctor concluyen de manera perfecta y sin fisuras la propuesta del film, esto es, el reconocimiento de la decencia como pilar de la armonía social. El componente polar invalida así cualquier intento de proveer una crítica racional y efectiva de la situación de los personajes en su entorno social.

El modelo basado en la condena de la inmoralidad es el mismo que observamos en *Cain Adolescente* y que repiten, con ciertas variaciones, *Carmen*, *Manón*, y *Ratón en ferretería*. En cada uno de estos films, tanto el personaje que incita a la acción inmoral como el que sucumbe a ella es castigado severamente. En *Carmen*, la potencia sexual de la mujer “empuja” a José a abandonar a su novia, descuidar su responsabilidad militar e iniciar una vida de criminal. Por su ingenuidad y falta de carácter José es aniquilado como ciudadano. Al final de la historia es una escoria que termina asesinando a Carmen. La historia de *Manón* es paralela. Roberto acaba alejado de su familia y amigos, y buscado por una banda de matones; Manón, por su parte, muere a manos de sus perseguidores. En *Ratón en ferretería*, a pesar del alejamiento de los sujetos marginales, el enfoque es el mismo. Adonai cae en la tentación de Yelitza y por ello sufre un accidente terrible; la chica termina en la cárcel. En estas tres películas las acciones se reducen al posicionamiento del individuo en las esferas claramente definidas del bien o el mal.

En ningún caso se pretende mostrar las inflexiones y contradicciones de la condición humana dentro del universo diegético, sino interpelar al público para que reconozca la línea de acción moralmente adecuada. En cuanto a *Bodas de papel*, si bien no responde al modelo del castigo, la división maniquea de la moral es precisa y contundente. Gustavo comete un error al precipitar un romance con Laura y dejar a la deriva su matrimonio. Esta conducta, obviamente condenada por el film, es modificada en el momento decisivo. Gustavo recapacita y retorna al seno familiar. El final de este film es el más ambiguo de la obra de Chalbaud, pues no queda claro cuál ha sido el resultado de las acciones de los protagonistas.<sup>52</sup> Sobre lo que no hay dudas es en la clasificación de las acciones morales. Gustavo ha tomado la buena decisión al distanciarse de la tentación y haber vuelto a ocupar el lugar responsable al frente de su familia.

Otra fuente de oposición polar en *La gata borracha* es la recuperación de la pareja campo-ciudad, que después de su aparición en *Cain adolescente* no ocupa un lugar relevante en la filmografía de Chalbaud. El retorno de este motivo en el marco de la polarización es un indicativo poderoso de la perseverancia de una visión simétrica de la realidad. Maracaibo, la ciudad de donde viene Rosario es la segunda ciudad más grande de Venezuela. Capital del estado con mayor producción petrolera, es un centro de actividad comercial e industrial. A pesar de estar alejada de Caracas, difícilmente se puede admitir como “campo” o “provincia”. En cambio, Maiquetía es una ciudad pequeña cuya única relevancia en términos políticos y económicos es estar cerca de Caracas y albergar el aeropuerto más importante del país. No obstante, la presentación que hace Chalbaud indica exactamente lo opuesto. Las dos secuencias (flashbacks) que muestran a Rosario antes de llegar a Maiquetía son, en su mayoría, de zonas de los alrededores de Maracaibo. Unas escenas están hechas con planos del famoso Lago de Maracaibo con las torres de petróleo al fondo; otras con planos de un barrio, obviamente pobre, donde trabaja Rosario. Con estas imágenes Chalbaud nos presenta un Maracaibo de tarjeta postal, en las que no se investiga ni cuestiona el ambiente social de donde proviene la chica. En

cuanto a Maiquetía, Chalbaud nos da muy pocas imágenes de la ciudad. Muchas son en realidad de Caracas (como las imágenes de la fiesta de la hija de Víctor). Adicionalmente, los comentarios de La Gata sobre la importancia de los clientes de su local dan la impresión de que estamos en un cabaret de gran ciudad. De manera similar las escenas donde Víctor va con Rosario a restaurantes costosos manipulan los eventos de la trama para enfatizar la idea del deslumbramiento que experimenta la chica. Se crea así un contraste exagerado y engañoso entre los dos entornos de Rosario. A diferencia del enfoque de *Caín adolescente*, que opone de manera reductora los espacios del campo y la ciudad, equiparando el primero con la idea de pureza y el segundo con el vicio, *La gata borracha* no presenta la vida en Maracaibo como el paraíso perdido. Pero es claro que existe una intención de mostrar el cambio de ambiente de una zona aparentemente rural a otra urbana. Esta operación crea una tensión moral alrededor de la muerte de Rosario, pues podemos suponer que de haberse quedado en su “pueblo” no habría terminado asesinada por un amante.

Los mecanismos puestos en práctica para elaborar la simetría campo-ciudad son similares a los utilizados para organizar otras simetrías. La división entre las clases se logra mostrando escenas restringidas de la vida de los personajes. Con esta técnica se aíslan los rasgos que se desean resaltar impidiendo que se pueda tener una visión global de la realidad. El montaje de escenas cortas que van de un ambiente a otro, segmenta los diálogos y crea pequeñas islas de interacción. Estos paréntesis no son suficientes para crear una impresión completa del complejo social, pero bastan para definir una línea de comparación que contrapone los polos del eje estructural. Tanto en *La gata borracha* como en los cuatro films mencionados, la moralidad de los personajes y su clase social se establecen a través de este método. Un efecto de aplicar tal procedimiento es la inmediata reducción de la complejidad del discurso del narrador al privilegiar los aspectos de la historia que reflejan una oposición binaria. Por lo tanto, este

discurso, al igual que ocurre con el discurso del personaje, pierde independencia a favor de la selectividad del discurso autorial.

### Ilusión

La última operación, la creación de ilusiones, apunta a dos sentidos de la palabra: como espejismo y como esperanza. En el fondo, todo melodrama promueve una visión optimista de la vida mediante la lógica del final con significado. Aun en las situaciones más desconsoladas algo pasará para resolver cada conflicto con la debida justicia. La esperanza que articula el melodrama es entonces la operación más importante desde el punto de vista ideológico, pues sobre esta base se logra crear la sensación de consenso. La idea de una visión homogénea y válida para toda una sociedad aplanan las diferencias y promueve una imagen de paz y armonía según la cual los focos de maldad pueden ser erradicados. Es así como existe la posibilidad de un mundo mejor. Esta conclusión está enmarcada por una línea ideológica precisa que se centra en el individuo. El final melodramático cierra la historia de una manera clara y limpia: los malos habrán sido derrotados y la verdad y la justicia se habrán reestablecido. Esta operación articula una posición política que observa un mundo en el que los conflictos siempre se resuelven (*deus ex machina*) de una manera clara y beneficiosa para los justos. En Chalbaud la ilusión se ejecuta en un marco narrativo ligeramente distinto, ya que el mundo mejor no se alcanza dentro del espacio del film, pero cuyas consecuencias ideológicas se mantienen inalteradas. En lugar de terminar con una realidad mejorada, las películas proponen una breve reflexión que debe hacer el espectador al final de la historia. Esta estrategia le da a los films un patente sentido didáctico. En *La gata borracha* la resolución no indica a priori la posibilidad de un futuro mejor. El castigo que se impone sobre los personajes principales, sin embargo, deja claro que una conducta similar no sólo lleva a la autodestrucción sino también a la destrucción de estructuras sociales fundamentales, como la familia y el trabajo.

El sesgo hacia la moral absoluta de Chalbaud, a veces velado en otros de sus films, es manifiesto en esta película. Si en películas anteriores, como *El rebaño de los ángeles*, los comentarios autoriales se dividían entre el componente social y el doméstico (aunque siempre con énfasis en el segundo), *La gata borracha* marca una etapa que minimiza los aspectos sociales. Es posible que en un principio nos parezca una vuelta a *Caín adolescente*, pero debemos recordar que en ese film la intención por mostrar los problemas de la migración rural quedaba opacado por problemas técnicos y narrativos. En *La gata borracha* tanto la técnica como la narración están al servicio de mostrar los males que la flaqueza moral causa en el individuo. Más que una evaluación crítica o denuncia del entorno social donde el asesinato de la mujer tiene lugar, el film se centra en la validación de una guía de prácticas sobre el bien y el mal. A excepción de lo que se puede inferir de las actividades ilegales de La Gata, el análisis contextual está ausente como fundamento estructural. Sólo en contadas escenas, integradas arbitrariamente en la trama principal del film, podemos apreciar que existe una red de contactos políticos y militares que sustentan el contrabando de mercancías (verdadero negocio de la Gata, según declara uno de los policías). Como es común en el discurso autorial de los films de Chalbaud, parte de la crítica está dirigida hacia la corrupción de las esferas de poder. Y aunque la estrategia es llegar a esta crítica a través del conflicto personal, *La gata borracha* lleva al mínimo la presencia de relaciones sociales, colocando la moral familiar como el primer orden de valores sin cuestionar su procedencia.

Como mencionamos, la esperanza de un futuro mejor opera en el melodrama al nivel de la persona. La insinuación de cambio social se construye desde el individuo hacia la Historia, no al contrario. La premisa básica, en consonancia con los ideales de un humanismo anclado en la preponderancia del hombre sobre su entorno, supone que la modificación de las conductas individuales tendrá como consecuencia la transformación de las estructuras que promueven la injusticia social. La simplificación ideológica que adelanta el melodrama es la reducción del

ámbito personal al diminuto círculo de las emociones. En este sentido los eventos y acciones de la historia tienen sentido en cuanto se articulan como un conflicto que afecta principalmente a la esfera de los sentimientos. En el extremo más reaccionario se encuentran las obras que se limitan a resolver solamente la crisis privada, mientras que obras más progresistas intentan proyectar desde las emociones individuales los parámetros de la realidad social. En cuanto al cine de Chalbaud una de las características más importantes es la domesticidad con que se plantean los conflictos. En el capítulo siguiente veremos que incluso películas como *Sagrado y Obsceno*, que se desarrolla en torno a sucesos políticos reales (la guerrilla urbana de la década de los sesenta), se transforma en un caso de venganza personal. Una excepción a esta constante es *La quema de Judas*, donde el conflicto planteado, el policía corrupto, se enfoca desde una perspectiva estrictamente política y social.

Una de las formas más sencillas de introducirse en la esfera emocional de las ilusiones domésticas es a través del amor.<sup>53</sup> El amor melodramático es una dinámica unidireccional que produce angustia, por cuanto lo que está afuera no puede incorporarse al interior de la persona. La eterna persecución de los villanos se sustituye por la persecución del amor, y el héroe que logra derrotar las fuerzas de la maldad se convierte en el prototipo del hombre condenado a sufrir la tristeza incontenible del amor imposible. La resolución, muchas veces rayando en lo trágico, pero sin llegar a la muerte sin sentido, se transforma en uno de los grandes paradigmas de nuestros tiempos: la muerte por amor. En las películas de Chalbaud el amor es una pasión que destruye, primero en el sentido moral, ya que es presentado como tentación que desvía o descompone la energía del individuo, y luego en el sentido físico, ya que con frecuencia los personajes enamorados mueren a consecuencia de esa pasión. Ya en *Caín adolescente* quedó claro que las pasiones desenfrenadas sólo llevan a la destrucción: mientras Juan parece haber encontrado los dos fundamentos de la sociedad, trabajo y familia (a costa de su amigo Matías), Juana lo pierde todo: su dignidad, un hombre bueno y finalmente la vida.



La muerte por amor no es en sí misma una condición melodramática. Un ejemplo es la relación de Rocco y Simone en *Rocco e i suoi fratelli* (*Rocco y sus hermanos*, 1960). Esta película tiene claros paralelismos con la obra de Chalbaud tanto en el tema (la migración a la gran ciudad) como en la estética (la imagen realista). Visconti presenta el drama de los dos hermanos con un énfasis en el aspecto emotivo que podría sugerir una condición melodramática, sin embargo, más allá de presentar emociones exacerbadas el conflicto tiene poco de melodrama. Los personajes no son esquemáticos ni polarizados,<sup>54</sup> pero sobre todo no hay en las secuencias un componente moral o didáctico que dirija la atención del público hacia un final esperanzador. El amor es presentado como una fuerza natural que puede impulsar un cambio positivo, como en el caso de Nadia al enamorarse de Rocco, o destructor, cuando la mujer muere víctima del amor violento de Simone. En contraste, *La gata borracha* desarticula la posibilidad de establecer una interpretación humana y compleja de la relación entre Víctor y Rosario.

La representación del amor como instrumento moral es un aspecto recurrente en otras películas de Chalbaud, especialmente en el grupo que estudiamos en este capítulo. La destrucción debida a una pasión es la lógica que guía las historias de *Carmen*, *Manón*, *Ratón en ferretería* y *Bodas de papel*. En todas ellas los protagonistas sufren consecuencias sociales (condena social, aislamiento, pérdida de estatus) y físicas (accidentes, muerte) a causa de su debilidad moral. La relevancia del amor como instrumento moral, y por ende como instrumento ideológico, es evidente. Otras películas de períodos más “comprometidos” resuelven los conflictos de la pasión de una forma distinta. En *El pez que fuma*, por ejemplo, el amor que siente La Garza por Jairo también determina su muerte. En el capítulo que dedicamos a este film veremos que la muerte de La Garza tiene poco de moralizante y mucho de espectáculo alegórico. De manera similar los personajes de *La oveja negra* y *Pandemonium*, mueren

víctimas de la pasión, pero a diferencia de *La gata borracha* no son muertes didácticas que implican un futuro mejor.

Con el análisis de las operaciones melodramáticas hemos podido observar que el melodrama se incorpora a la obra de Chalbaud desde su nivel más fundamental. No es sólo la interpretación frecuentemente hiperbólica de los actores o la intención de que el público se identifique con la historia a partir de los sentimientos. Es, sobre todo, la organización de la trama en función de esquemas preestablecidos según ejes de oposiciones simétricas. Es por ello que la incorporación de elementos melodramáticos afecta directamente al discurso del autor en cuanto vehículo de la ideología del film. Por una parte, limita cualquier comentario crítico al dominio de las emociones personales. Como consecuencia el referente social se aborda como efecto, no como causa. Por otra, la moral binaria reduce las interacciones sociales a la selección entre opciones opuestas y excluyentes. Este discurso se refuerza a costa de la minimización del discurso del narrador y el personaje. En los casos más extremos, como las películas que estudiamos en este capítulo, el film se convierte en un medio de expresión rígido que excluye la posibilidad de discusión y resuelve los conflictos sociales según una visión armónica e irrefutable.

### **LOS ESTEREOTIPOS MÁS PRODUCTIVOS**

Una de las consecuencias directas de la aplicación del modelo melodramático es la facilidad con que los personajes pueden definirse como estereotipos. Afirmación que se opone a la propia visión del director, para quien sus personajes “no representan estereotipos pues sus características son un reflejo del venezolano” (Chalbaud). Sin embargo, con la posible excepción de Ingrid en *El rebaño de los ángeles*, los personajes de Chalbaud son por lo general un conjunto limitado de rasgos que el espectador puede identificar fácilmente con un modelo de conducta. De hecho, la misma idea de querer reflejar algo tan volátil y escurridizo como una

nacionalidad a través de personajes de ficción indica la necesidad de aplicar generalizaciones, y en este sentido entramos sin remedio en el terreno de los estereotipos. Dada la fijación del director por los dramas románticos, los burdeles y los cabarets, las películas están repletas de personajes femeninos y masculinos que responden a conocidos estereotipos del género.

Con frecuencia se ha dicho que la caracterización más reiterada se basa en una representación limitada y negativa de la mujer. Se toma como punto de apoyo la proliferación de prostitutas, mujeres fatales y madres perversas, que pululan el universo filmico de las obras. Podemos identificar claramente que estos personajes se agrupan según el principio moral elemental de la mujer mala versus la mujer buena. Chalbaud se adhiere a una fórmula esquemática de la mujer en la que el principio regulador es la dicotomía moral. Como vimos en la sección anterior, la ilusión melodramática obedece a un discurso de autor que establece una guía para interpretar los desenlaces como una lección sobre la ligereza moral de la sociedad venezolana. Esta condición define el primer estereotipo de Chalbaud, pues muchas de sus protagonistas encajan en el modelo de la puta. Es curioso, sin embargo, que la dicotomía se establezca por ausencia. Es decir, no hay en la filmografía del director un personaje femenino que engendre el ideal contrario a la prostituta. El modelo de la madre abnegada o de la virgen, tan común en la tradición melodramática a la que Chalbaud se suscribe, no aparece en sus películas. Es cierto que hay madres y jóvenes “buenas” (como Juana en *Caín adolescente* e Ingrid en *El rebaño de los ángeles*) pero en ningún caso se identifican con el estereotipo de la bondad del mismo modo en que otros personajes femeninos se identifican con el de la maldad. Este tipo de personajes, que llamamos las madres-putas, conforma el segundo grupo estereotípico. En él se combinan las características de ambos modelos (madre y puta) sugiriendo que en la visión del director el personaje femenino más complejo se debatirá entre dos extremos morales. Marita King plantea que los personajes teatrales de Chalbaud se estructuran a lo largo de tres ejes fundamentales: el eje carne-espíritu, el eje inmanencia-trascendencia y el eje obsceno-sagrado (33). Estos

marcadores separan los rasgos de caracterización entre lo irracional y lo lógico, colocando el énfasis en la irracionalidad del vicio versus la sensatez de la virtud. De manera sistemática Chalbaud presentará a la mujer como un modelo social que, aunque pueda albergar una dimensión decente, siempre estará dominado por la insuficiencia moral.

### **Las prostitutas**

En las películas de Chalbaud los personajes femeninos de mayor importancia dramática son representados como mujeres que se entregan al placer sexual y llevan a la ruina a los hombres que se les atraviesan. Se caracterizan por identificarse con el primer elemento de los pares descritos por Marita King. Son carnales, obscenas y se mueven en el círculo de lo cotidiano. Algunas, verdaderas putas de oficio, otras sólo por afición, estos roles son sin duda los que más han llamado la atención de la crítica venezolana. La prostituta, como asegura Torres San Martín, es uno de los modelos representativos más viejos del cine latinoamericano. Podríamos retroceder hasta el pecado original en busca de los orígenes del modelo. Pero nos limitaremos a la forma más conocida que esta tradición toma en Latinoamérica. Cuando Torres dice que “las tipificaciones de virgen y prostituta tienen sus antecedentes en el cine mudo mexicano” entre 1917 y 1929 y que se consolidan en el cine de los años cuarenta (85), está haciendo referencia a una larga genealogía que se inicia sin duda con los personajes de la Malinche y la Virgen de Guadalupe.<sup>55</sup> Estos dos íconos de la cultura y la religión popular mexicana han tenido una enorme influencia en la construcción y consolidación de los estereotipos que nos conciernen.

Para Ramón Díaz Guerrero la supremacía incondicional del padre y la necesidad de sacrificio de la madre constituyen los estereotipos de género más relevantes de la sociedad mexicana (45).<sup>56</sup> La hija representa un problema en la familia debido a cuatro razones: 1) no es económicamente productiva, 2) resguardar su honor es un problema, 3) al casarse traerá un extraño a la casa, y 4) si no se casa se convierte en una “cotorra”.<sup>57</sup> Podemos reunir estas

razones en tres grupos relacionados con la independencia, el placer sexual y el matrimonio. Según este criterio, el mexicano divide la búsqueda de la mujer en dos categorías. Primero la esposa ideal. Ésta tendrá los atributos de la madre-virgen: será casta, delicada, hogareña, dulce, maternal, soñadora y religiosa, su cara debe ser bella pero no su cuerpo, la sexualidad es secundaria (Díaz Guerrero 58). La segunda es la búsqueda de la compañera sexual. Ésta será atrevida, complaciente y hasta vulgar. El contraste entre los atributos es diametralmente opuesto. Por un lado, ser liberada y sexual es visto como una actitud indecente, mientras que el ser maternal y casta es visto como una cualidad moral. La pasividad ante el padre, ya sea como hija o esposa, la espera del pretendiente y la entrega sin vacilación a la familia son todos elementos presentes en el estereotipo de la buena mujer. En cambio, “es curioso advertir que la imagen de la mala mujer casi siempre se presenta acompañada de la idea de actividad. [...] *La mala* va y viene, busca a los hombres, los abandona. [...] *La mala* es dura, impía, independiente como el *macho*.” (Paz 175). Al ser “como el macho” deja de ser mujer, traiciona los ideales de la decencia, impide la formación de la familia y por tanto se convierte en centro del desprecio colectivo. La madre es idolatrada pero frígida, la prostituta es baja pero apetecida.

Dada la influencia del cine mexicano melodramático en Chalbaud, no es de extrañar que sus personajes reproduzcan con fidelidad los parámetros de los estereotipos descritos por Díaz Guerrero. En *La gata borracha* Rosario aparece autosuficiente y agresiva, el modo desafiante con el que escucha las instrucciones de La Gata son un claro índice de su actitud como mujer que puede tomar decisiones por su cuenta. El hecho de que la película no da importancia al aspecto social, hace que todo el énfasis dramático recaiga sobre el proceso de decisiones por razones emotivas. En este sentido no hay indicaciones de que la prostitución de Rosario sea el resultado de las condiciones socioeconómicas de Venezuela. El film da a entender que es puta porque le gusta.<sup>58</sup> Es, en este contexto, una mujer que invoca un poder de acción limitado. Sus decisiones son, según el discurso ideológico, inmorales. Es claro el contraste que se establece

entre la esposa de Víctor y Rosario. Rosa Elena se muestra esquivada cuando Víctor intenta acercársele sexualmente. En una escena, la mujer se escandaliza de las insinuaciones del marido. En el instante en que la hija entra a la habitación, el momento sexual se acaba. El plano de la cara de la esposa refleja desconcierto, como si la espontaneidad amorosa no fuera parte de sus vidas. En oposición a esta acción, la escena siguiente muestra a Rosario desenvuelta e indulgente, dándole al hombre lo que no puede encontrar en casa. Es esta la misma técnica usada en *Ratón en ferretería* para contrastar a Ester, esposa de Gustavo, y Laura, su amante. Precisamente el tedio y la rutina de su vida de casado es lo que impulsa a Gustavo a iniciar la relación con Laura. Es también el mismo contraste, aunque en este caso con cierto sarcasmo, el que se establece entre Carmen y Micaela, la novia de José, en *Carmen la que contaba dieciséis años*.<sup>59</sup>

En Venezuela la mujer perversa cobró vida en *Doña Bárbara*, novela de Rómulo Gallegos publicada en 1929. En el año 1943, el texto fue llevado al cine bajo la dirección de Fernando de Fuentes y protagonizada por María Félix. Este sería el papel que haría famosa a la actriz mexicana, pues el personaje de Gallegos<sup>60</sup> se convertiría en el prototipo hispanoamericano de la mujer fatal. Aunque ni Gallegos en la novela ni de Fuentes en el film presentan a Doña Bárbara como una puta, el desarrollo del personaje encaja perfectamente en la descripción que hace Ramírez Berg de la construcción de su estereotipo. Ella debe demostrar primero que es una persona buena para luego ser violada y abandonada. De modo que es la agresión del entorno, no su naturaleza malvada, lo que la lleva por la mala senda. En algún momento la prostituta buscará su redención para así tener acceso a la sociedad patriarcal que la ha excluido (Ramírez Berg 168). Ninguna de las prostitutas de Chalbaud comparte este rasgo de redención. No conocemos sus historias ni sabemos de las razones que las han llevado a su situación actual. En todos los films estudiados siempre nos incorporamos a la historia de las prostitutas *in media res*. De modo que no tenemos ningún antecedente concreto de sus historias personales. Si existe la posibilidad

de revelar algún aspecto relacionado con el entorno social o los conflictos humanos que han sufrido, ésta queda anulada por la focalización en la polaridad moral del estereotipo. Así, del modelo implantado por Doña Bárbara, Chalbaud se limita a presentar los extremos negativos de acuerdo con su criterio del bien y el mal.

En *Carmen*, la protagonista es la joven hermosa y llena de vitalidad sexual que acaba con la vida de los hombres que se enamoran de ella. Es la encarnación del lado más oscuro de Doña Bárbara. Carmen se presenta como la mujer inescrupulosa que no se detiene ante nada con tal de obtener placer, es el ser mezquino para quien el otro es únicamente un instrumento práctico. A diferencia del personaje de Gallegos, el peso de las condiciones sociales que influyen en su comportamiento es eliminado. El componente contextual es mínimo en este film, centrándose la narrativa en los acontecimientos más inmediatos al personaje. Analizando su discurso, observamos que la secuencia que introduce a la joven enfatiza el color local de la protagonista y el ambiente. La chica camina calle abajo contoneándose exageradamente mientras saluda con gritos y besos a la gente que conoce. En las escenas siguientes Carmen se enfrenta violentamente a una mujer del barrio que le reclama una tontería. Toda la secuencia está dominada por la intención de resaltar los pocos rasgos que hacen de la chica el modelo de la mujer tropical, voluptuosa, altanera y bulliciosa. Este efecto se logra fundamentalmente con el abuso del lenguaje. La joven intenta reproducir en una avalancha de frases y expresiones lo que se supone es propio del carácter venezolano. Ante cualquier situación, Carmen se comporta según un número determinado de gestos y acciones. Así, el personaje queda reducido a las reacciones que identificamos en esta escena introductoria. La joven es sensual e impulsiva, características que, de acuerdo al film, la hacen irresistible a los hombres. Dotada solamente de una visión a corto plazo, ve lo que le conviene en el horizonte reducido del placer. Esto la lleva a cambiar fácilmente de hombre. Primero el marido por el sargento y luego a éste por el torero: cada acción basada en solamente los aspectos inmanentes y materiales de la vida cotidiana.

Carmen se opone a la figura enclenque y desvalida de Micaela. Pero también se opone a José, que a diferencia del personaje femenino, presenta cierta capacidad de evolución. Lo primero que debemos apuntar es que el personaje se identifica con los pares opuestos de los ejes propuestos por Marita King. Hay en él cierta dimensión espiritual, sagrada y trascendente. Su descenso a la esfera de la inmoralidad tiene una razón concreta: Carmen. Y aunque su vida termina como un criminal, sus acciones están marcadas por el amor y el deseo de ir más allá de la realidad inmediata. Su decisión de participar en la banda de contrabandistas es producto de la ponderación de las consecuencias a largo plazo. Está claro que José quiere dejar huella, quiere utilizar su potencial creativo y en este sentido existe el deseo de trascender. José se corrompe por amor, no por ambición; se pierde manipulado por la mujer que ama. La ingenuidad del joven, el haber creído y confiado en el amor de Carmen, lo lleva a la aniquilación. La misma actitud desprevenida y confiada tiene el protagonista de *La gata borracha*. Víctor cree que puede dominar a Rosario y termina destruido por su propia candidez.

En *Ratón en ferretería* la construcción del personaje femenino no difiere de las otras dos películas. Yelitza es sensual, astuta y oportunista. De nuevo es su espontaneidad y potencia sexual lo que seduce al varón. Ella se acerca a Adonai y él, irremediabilmente, cae en sus redes. De la noche a la mañana la rutina del talentoso productor cambia para adaptarse a los caprichos y extravagancias de la joven. En este juego de manipulaciones también está la madre de la chica, quien bajo el pretexto de ayudar a la hija sólo busca solucionar sus propios problemas. Con esta acción, el discurso del autor sugiere que la clase a la que pertenece la familia de Yelitza está en busca de un tonto burgués para aprovecharse. El cambio de paradigma es revelador. Hasta ahora, las películas de Chalbaud mostraban una actitud condescendiente hacia las clases bajas o marginales, pero con *Ratón en ferretería* se nota el sustrato permanente que tiene la visión de clase en la obra. La moralidad de la protagonista es claramente negativa cuando al final de la



película le llega su castigo. Y aunque no muere, como le ocurre en la mayoría de los films a las malas, sus pecados no quedan impunes pues al final no escapa a la cárcel.

A diferencia de la repetición de los esquemas representativos de la mujer, Adonai muestra una variación significativa con respecto a las películas anteriores. La resolución favorable para el personaje masculino (se entiende que es una comedia), su escape oportuno de las garras de la devoradora, es un final atípico para este tipo de films en Chalbaud. Como tal, indica que el hombre ha sido capaz de aplicar un proceso racional que lo saca del atolladero en el que se encuentra. No es un golpe de suerte: Adonai debe reflexionar para superar la crisis. Es tanto el júbilo que proporciona la recapitación del personaje que el film lo recompensa con la recuperación de la amada perra que él mismo había echado de casa para satisfacer a Yelitza. Es una resolución que busca el humor de lo absurdo, como comenta el director: “Yo fundí deliberadamente la comedia con el melodrama, pues ese es el tono que para mí debía tener la película” (Mouzakis 13: 1985). Pero al margen de la efectividad narrativa o estilística de la fusión, la moral absoluta también se aplica al protagonista. Su salvación ocurre después de un grave accidente. Sólo después de este castigo puede romper su relación con Yelitza. Contrastemos esta racionalidad con la incapacidad mostrada por la joven para aplicar un proceso similar. Curiosamente, hay un personaje femenino que desafía el estereotipo de la mujer malvada. Adonai tiene una hermana a quien acude en busca de consejo. Esta joven es equilibrada y racional, y mucho más madura que su hermano. Sus consejos son el punto de apoyo para la toma de conciencia del Adonai. Debemos tener en cuenta, sin embargo, que el personaje sigue un estereotipo transpuesto: es mecánica, tiene su propio negocio, es racional y calmada. Estos rasgos la hacen, para críticos como Julio Miranda, un ejemplar raro en la filmografía de Chalbaud (169: 1994). En un sistema de representación menos codificado, la hermana de Adonai no sería un personaje singular, pero en el sistema esquemático y polar de los films las características descritas indican que la hermana está construida más como un personaje

masculino que como uno femenino. Es decir, tenemos la impresión de que para presentar un personaje femenino fuera del rol prostituta/mujer malvada, Chalbaud lo tiene que concebir como un hombre.

### **Las putas-madres**

Como mencionamos anteriormente, el estereotipo de la madre pocas veces aparece de forma pura en las películas de Chalbaud. En las contadas ocasiones en que esto ocurre, se trata siempre de un personaje menor que no tiene relevancia para la trama. Ejemplos de estas madres intrascendentes son, en *La gata borracha*, la madre de Víctor y la madre de su esposa. Prescindir de ellas no alteraría la reconstrucción de la historia, dado que su función es meramente de relleno. En cambio, otras madres con más peso dramático están condicionadas infaliblemente por el estereotipo de la prostituta. Este tipo de personaje es fundamental para el desarrollo de la película en cualquiera de los tres discursos narrativos, es decir, como personaje, como agente contextual o como portavoz de la ideología del film. Este es el caso de La Gata en *La gata borracha*. En su personaje se combina la inmoralidad de la prostituta con los atributos tipificados de la madre: el sexo y el crimen con la abnegación y entrega a los hijos. Es por esta conjunción de estereotipos opuestos que las madres-putas son los personajes más complejos de la filmografía de Chalbaud. Portadoras de un conflicto latente, son capaces de experimentar profundos dilemas personales, como ocurre con los personajes femeninos principales de *Cáin adolescente*. Recordemos que en ese film, tanto Carmen como Juana tienen características de madre y de prostituta que las llevan a atravesar sendas crisis. En todos los personajes de Chalbaud que se comportan según este modelo hay una actitud complaciente hacia los hijos (o cualquier personaje que asuma este rol), un deseo de proteger, de ayudar. Incluso la peor de las madres de Chalbaud, Carmín en *Pandemonium*, da algunas muestras de cariño hacia sus dos hijos. Al mismo tiempo, esta condición es infiltrada por una conducta indecente que no pueden

o no quieren reprimir. La Gata es claramente la puta mayor de la película, su apodo da nombre al local y al film. Sin embargo, a pesar de llevar el prostíbulo, traficar con influencias y mantener un negocio de contrabando, el personaje tiene un rasgo extra que no vemos en prostitutas como Rosario: la Gata es madre. Y madre de un chico con problemas mentales. Ella lo mimaba, lo cuida con celo y se asegura de que nadie abuse de él. En fin, muestra total abnegación por el niño. Este es el típico comportamiento que muestran las madres-putas de Chalbaud: abnegación e inmoralidad simultáneas.

Justamente la confluencia de estereotipos causa los conflictos de Ingrid en *El rebaño de los ángeles*. No olvidemos que la joven desempeña el papel de madre de sus hermanos y al mismo tiempo se siente culpable por la relación inaceptable e inmoral que tiene con el amante de su madre muerta.<sup>61</sup> Para Ingrid el choque de los dos modelos representa la contradicción cuya irresolución le lleva al suicidio. En el caso de La Gata, la fusión de roles no tiene repercusiones trascendentes en su vida. Podríamos suponer que mientras La Gata ha asumido su aspecto “negativo”, Ingrid es incapaz de lograr la reconciliación. Ingrid muere por sus pecados, mientras que La Gata vive de ellos. En el *El pez que fuma*, el personaje principal, La Garza, también es una matrona dueña de un burdel. No tiene hijos pero asume el cuidado de sus chulos como si lo fueran. La Garza tiene total control sobre su negocio, lo cual le proporciona la suficiente independencia para decidir quién es el hombre de turno. Eso sí, al hombre que decide tener a su lado lo cuida con entrega. La Garza es un personaje interesante pues su inmoralidad está sujeta únicamente a su trabajo. En los demás aspectos de su vida es tal vez el personaje más humano de Chalbaud. Aun así, muere al final. Asumir que la muerte de la Garza es consecuencia directa de su moral es simplificar el film; existen en *El pez que fuma* aspectos alegóricos y dramáticos que, como veremos en el capítulo siguiente, tienen un impacto mayor en la resolución fatal que el componente emocional. Sin embargo, también sería un error no tomar en cuenta el patrón de castigo que se impone a estas protagonistas inmorales.

Los estereotipos de la puta y la puta-madre son tan productivos para Chalbaud que no hay ningún personaje femenino medianamente importante que no pueda ser visto a través de este doble esquema. Sólo hay una excepción, la hermana de Adonai en *Ratón en ferretería*, y como hemos mencionado su caracterización se confunde con un personaje masculino. La simplicidad de este modelo dual para representar a la mujer resalta el apego de Chalbaud por las operaciones melodramáticas y deja claro que en toda su obra coexisten la intensidad crítica y la visión conservadora de la realidad. Según esta perspectiva, los roles sociales están preasignados de modo que el individuo sólo puede actuar sobre su entorno en la medida que desempeñe un papel de acuerdo a normas específicas de la decencia. El radio de acción se reduce entonces a tomar la decisión correcta entre el bien y el mal. Para la mujer esto significa reprimir el deseo sexual y concentrarse en sus instintos maternos, para el hombre significa mantenerse fuerte ante la tentación y aplicar todas sus energías en la tarea de mantener a la familia.

El profundo sentido melodramático de *La gata borracha* la convierte en una película limitada en cuanto a su proyección crítica. Cualquier estudio sobre el cine de Chalbaud debe considerar su gusto por recurrir a los procedimientos de esta estrategia narrativa. Y en este sentido *La gata* condensa efectivamente los rasgos más sobresalientes del melodrama chalbaudiano. Como afirma Ambretta Marrosu, en su cine “hay una apuesta constante a sentimientos unívocos” además de “una moral del pecado y la expiación” (11), características que se identifican con la esquematización y la polaridad melodramáticas. Podemos observar que mientras más se apoya el film en las operaciones del melodrama, más se convierte en un medio doctrinal que expresa una perspectiva incuestionable de la realidad. Este sería el caso del resto de las películas mencionadas en el capítulo. Si, en cambio, el melodrama no es usado como un código estructural, sino como herramienta estilística, el film posee más espacio para la yuxtaposición de distintos puntos de vista, y la crítica social adquiere intensidad, validez y profundidad. Este es el caso de la mayoría de las cintas del director.

Además de proporcionar una visión del procedimiento artístico de Chalbaud, la valoración del melodrama a través de *La gata borracha* también supone la consideración del momento histórico que vive el país. Es lógico que las películas más melodramáticas coincidan con un interés por representar personajes fuera del conocido universo marginal del director. El alejamiento de los personajes populares para dar cabida a la clase media como protagonista de la historia ocurre al mismo tiempo que el país atraviesa la bonanza económica más espectacular de su historia. Son los años posteriores a la nacionalización del petróleo. En ese breve tiempo la sociedad venezolana tuvo tiempo para recrear la fantasía del progreso. No es accidental que Gustavo, protagonista de *Bodas de papel*, trabaje en las obras del Metro de Caracas, símbolo vivo de la afluencia de esos años. El dinero que circula en el país promueve una actitud generalizada “de clase media” que se resume en la necesidad de consumo y búsqueda de estabilidad. Chalbaud parece responder a esta euforia movilizándolo su preocupación hacia el sector de la sociedad que parece más relevante para el momento histórico. Este movimiento, aunque en principio legítimo, es notablemente desconcertante, dada la trayectoria centrada en los márgenes que el director había mantenido hasta *El rebaño de los ángeles*. Este cambio de énfasis es tal vez la variación más importante en el desarrollo ideológico de su cine. Por ello, en el próximo capítulo nos trasladaremos al pasado, a los años anteriores a *El rebaño*, para examinar las tres películas que justamente identifican a Chalbaud con los problemas de las clases más pobres, una trilogía que buscó denunciar las debilidades de la sociedad democrática en los años setenta y cuyo film más representativo es *El pez que fuma*.

## UN COMPROMISO CON LA DENUNCIA: “EL PEZ QUE FUMA” (1977)

La década de los setenta fue especialmente significativa para el cine venezolano y en particular para Román Chalbaud. Son años de una generosa política de créditos del estado para la financiación de largometrajes. Este programa benefició a toda la industria cinematográfica nacional, e indudablemente a directores con cierta trayectoria como Chalbaud. Durante este periodo, Chalbaud estrenó las tres películas que lo consagraron como el director más importante y popular del país.<sup>62</sup> *La quema de judas* (1974), *Sagrado y obsceno* (1976) y *El pez que fuma* (1977) forman una suerte de trilogía que concentra las características con las que generalmente se asocia la obra del director: los sujetos marginales y el comentario social. La importancia de los setenta no se debe sólo a los directores y las películas que se realizaron; son también los años del más asombroso *boom* económico de Venezuela. La combinación de ambos aspectos, la peculiaridad económica y la productividad artística, se cruzan y definen un momento de especial interés para nosotros.

Como en toda la obra de Chalbaud, existe en las tres películas que analizaremos una tensión entre las esferas de lo doméstico y lo social. Mientras que en *La quema de Judas* la preocupación por mostrar la fragilidad de la credibilidad gubernamental opaca el mundo privado del protagonista, en *Sagrado y obsceno* el énfasis en el aspecto personal de la venganza canaliza el film dentro de los comentarios sobre la fragilidad de la memoria colectiva. En cambio, en *El pez que fuma* observamos un desarrollo más equilibrado de las dos esferas. En los tres films, Chalbaud muestra una visión de la realidad venezolana que intenta ser objetiva. Y sobre este sustrato de realidad el director impone sus propias opiniones. Para llevar a cabo tal proyecto

Chalbaud recurre a diferentes métodos que tienen un elemento común: en cada película se crea un juego entre el alcance de la historia que se quiere reconstruir y los eventos que forman la trama. Por ello tenemos tres aspectos interrelacionados entre sí. Primero el conflicto privado de los personajes. Segundo, la relación de los personajes con el mundo exterior al universo diegético. Y por último las implicaciones que la historia presentada tiene con respecto a la sociedad venezolana. El producto final son tres films que, más que criticar, denuncian la realidad a la que hacen referencia.

### **El contexto de los films**

¿Cuál es la realidad a la que aluden las películas de este capítulo? Empecemos por reafirmar una sentencia que se ha convertido en tópico al hablar de Venezuela: la historia moderna venezolana está entrañablemente ligada al petróleo. Fernando Coronil defiende que uno de los rasgos dominantes de la identidad del venezolano contemporáneo es una función del petróleo<sup>63</sup>. ¿Cuándo se consolida esta asimilación? Coronil plantea que el cambio de percepción de una nación agrícola a una petrolera se asentó en los años treinta, cuando la explotación de crudo, durante el gobierno dictatorial de Juan Vicente Gómez, se convirtió en la fuente principal de ingresos para el país (Coronil 65). Con la muerte del general y los intentos democráticos de las décadas siguientes la visión del petróleo como un bien común se extendió rápidamente por todas las capas sociales. Este fenómeno no debe extrañar si tenemos en cuenta que el partido político más influyente hasta 1999, Acción Democrática, basó su poder en el control sobre los sindicatos más numerosos, o lo que era igual, los sindicatos petroleros. Los ingresos petroleros mantuvieron un aumento constante desde los inicios de la explotación, a principios de los veinte, hasta mediados de los ochenta. En la década de los setenta el incremento fue extraordinario (en parte debido a los altos precios del crudo producto de la guerra de Yom Kippur, 1973, la

nacionalización de la industria petrolera venezolana, 1976, y la revolución iraní, 1979) llegando a alcanzar la máxima cotización en 1980.<sup>64</sup>

Las tres películas que se discuten pertenecen a ese momento de esplendor económico. Cada una destaca un aspecto diferente pero relacionado con los cambios sociopolíticos que experimentaba Venezuela. Todas, sin embargo, intentan reflejar en distintas medidas las contradicciones que se generaron con el desmedido crecimiento económico. Esta bonanza tuvo un efecto tremendo en la sociedad. La noción de que el país había alcanzado el mismo nivel de desarrollo que las naciones industrializadas fue asimilada sin cuestionamientos y con rapidez. Tal ilusión fue fomentada por los gobiernos de turno, que con el tremendo excedente de petrodólares fueron capaces de fabricar una imagen verosímil de progreso. Esto implicó un salto significativo entre la sociedad de los años sesenta y la de las dos décadas siguientes. Especialmente en términos de la relación que se estableció entre la sociedad civil con un estado visto como gran benefactor. La revisión crítica de esa época se puede resumir en acciones populistas y proteccionistas de los gobiernos que, con sus políticas, no lograron convertir el auge económico en un sistema eficaz de redefinición de las estructuras de producción y poder. Las películas de Chalbaud se adhieren a esta perspectiva y, como veremos, intentan articular una denuncia que traiga a la luz las deficiencias enmascaradas por el aparato institucional venezolano. El planteamiento del director fue evidenciar que en realidad “La Gran Venezuela”, como se llamó a uno de los programas de gobierno del momento, siguió enmarcada en viejos esquemas sociopolíticos que no frenaron el incremento desmedido de la corrupción, el clientelismo y el despilfarro.

### **Argumentos**

Como mencionamos brevemente en el capítulo anterior, la primera película de Chalbaud que utiliza el flashback como elemento narrativo es *La quema de Judas*. Gracias a este recurso la



historia personal de Jesús Carmona se organiza a lo largo del film. Jesús, un criminal de poca monta, logra a través de su amante, una sacerdotisa de María Lionza<sup>65</sup> con conexiones en las esferas de poder, ser escogido para llevar a cabo un gran robo. A causa de los favores del influyente Dr. Altamira, Carmona entra en la policía como infiltrado con la intención de desarticular la seguridad de un banco. El día del robo, un grupo de guerrilleros intenta robar el mismo banco y Jesús muere defendiendo su vida. Al enterarse de la muerte del policía, un importante miembro del ministerio de justicia asume que Carmona es un héroe: un ejemplo del policía humilde que muere cumpliendo con su deber. Bajo esta premisa se decide iniciar una campaña, la Operación Carmona, para honrar la memoria del agente. Pero a medida que la campaña avanza el pasado criminal de Carmona se hace evidente para el gobierno. Presionado por la investigación, Jeremías, uno de los amigos y cómplices de Carmona, confiesa los detalles del plan. Sin embargo, ya el homenaje al “héroe” está en marcha y los responsables de la ceremonia deben decidir si la verdad es más importante que sus trabajos y la reputación de las instituciones del estado. Como es de esperarse, el gobierno opta por salvar su propia imagen y Carmona es enterrado con todos los honores.

*Sagrado y obsceno* relata la historia de Pedro Zamora, un ex-guerrillero que regresa a Caracas para vengar la muerte de sus compañeros. Han pasado más de diez años desde el fin de la guerrilla, pero Zamora no puede olvidar el espanto de haber presenciado el brutal asesinato. Estos recuerdos se organizan como flashbacks que van hilvanando los dos momentos históricos. Una vez en la ciudad, Zamora busca apoyo de los viejos grupos militantes, sólo para encontrar que muchos de sus antiguos camaradas ya no comparten el mismo fervor revolucionario. Incluso su mejor amigo piensa que volver a las armas es un acto sin sentido en la nueva realidad del país. El jefe de la policía que encabezó la operación contra su grupo es ahora un próspero

empresario que triunfa en el marco del auge petrolero. Zamora, sin embargo, no puede olvidar ni perdonar y lleva a cabo su venganza.

A diferencia de las dos películas anteriores, en *El pez que fuma* la historia sigue un desarrollo lineal. No hay flashbacks. La película tiene una historia central: al ascenso de un joven, Jairo, a la posición de poder en un burdel de las afueras de Caracas. La Garza es la dueña y administradora del local. A su lado está Dimas, el chulo de turno que le ayuda con algunas labores de gerencia y vela por la seguridad del bar. Desde su posición de poder, Dimas aprovecha para mantener sus propios negocios ilegales. Esto no parece importarle a La Garza mientras el hombre la mantenga contenta en la cama y cumpla con sus labores administrativas. En estas circunstancias, la llegada de Jairo, que acaba de salir de la cárcel, no representa ningún cambio importante en la rutina diaria. La Garza decide contratarlo para que mantenga limpios los baños y las habitaciones. Pero su astucia y creatividad no pasan desapercibidas para Dimas, quien en pocos meses lo hace uno de sus colaboradores cercanos. Con los nuevos privilegios Jairo gana la suficiente independencia para perseguir sus propios fines. Poco a poco se gana el corazón de La Garza y en el momento decisivo pacta con la policía el arresto de Dimas. Confiado de que Dimas ya está fuera de su camino Jairo asume todas las responsabilidades de nuevo chulo. Pero Dimas consigue eludir la trampa y se presenta en el bar. Los dos hombres se pelean y en el momento en que Dimas le dispara al joven La Garza se interpone y recibe la bala. La muerte de la mujer sella el destino de Dimas quien es enviado a la cárcel donde está Tobías, el chulo anterior a él y a quien Dimas, irónicamente había traicionado para ocupar su lugar. La película termina con el velorio de La Garza presidido por Jairo y Selva María, una de las putas del bar que ha asumido su nuevo rol de matrona.

## EL MÉTODO NARRATIVO DE “LA QUEMA DE JUDAS” Y “SAGRADO Y OBSCENO”

La historia de la *La quema de judas* está presentada a partir de la muerte de Jesús, de modo que la reconstrucción de los hechos “reales” representa una especie de acertijo para el espectador. Una serie de flashbacks van dando las pistas que pronto completan el cuadro del fraude. Es la misma estrategia que desarrolla Bertolucci en *Strategia del ragno* (*La estrategia de la araña*, 1970), película basada en el cuento de Borges *Tema del traidor y del héroe*. En *La estrategia*, Athos Magnani, hijo del héroe local asesinado durante el régimen de Mussolini, descubre que su padre en realidad fue un traidor y que su muerte fue un gran espectáculo que él mismo articuló para no perjudicar la causa antifascista. Bertolucci resuelve la integración de los dos tiempos de la narración, el asesinato y la investigación, con flashbacks. A diferencia de Chalbaud la narración de *La estrategia* es mucho más fragmentada. La fragmentación obliga a una participación más activa por parte del espectador, que termina sin un recuento claro y digerido de la historia de Magnani. En *La quema* la organización del film mantiene la visión teleológica típica de Chalbaud que nos lleva certeramente a un desenlace inequívoco.

De modo parecido a *La gata borracha*, los flashbacks de *La quema de Judas* tienen diversos orígenes: en ocasiones es claro que surgen a partir de un personaje específico y en otras se generan de manera espontánea cuando la narración lo requiere. A diferencia de *La gata*, los recuerdos de *La quema* no tienen el mismo empuje narrativo; la historia principal realmente ocurre en el pasado, razón por lo cual no hay una clara continuidad en los flashbacks. Los recuerdos de este film son módulos narrativas que funcionan como ventanas hacia episodios aislados de la vida de Carmona. A pesar de que se relacionan con un personaje, una vez que ocurre el cambio temporal la secuencia mostrada cobra independencia del personaje que en principio recuerda. El primer flashback que permite inferir la deshonestidad de Jesús como policía lo origina Jeremías, el cómplice. Jesús Acaba de llegar de la comisaría cuando sus

amigos lo sorprenden con una paliza. Quieren cobrarle la delación de otro compañero. A Jeremías le parece sospechoso que justamente la persona con quien Jesús tenía querella cayera preso poco después de que se hiciera policía. El recelo desaparece cuando se entera de que todo es parte de un complejo plan para robar un banco. La información suministrada al espectador en este recuerdo no pertenece toda al dominio del conocimiento de Jeremías. Por lo tanto hay una intervención directa del discurso del narrador que produce un flashback separado de su origen personal. El film, a través del discurso del narrador nos muestra escenas con las cuales empezamos a armar la cadena de acontecimientos que llevan al robo frustrado del banco. Estas aberturas temporales arrojan luz sobre la historia principal que se desarrolla en el presente diegético. Hay entonces dos líneas narrativas: una es el avance de la “Operación Carmona”; la otra, es la historia de Jesús, el ladronzuelo que se convierte en policía corrupto. La segunda está totalmente reconstruida con los flashbacks; la primera evoluciona según lo que vamos descubriendo con las pistas narrativas que nos ofrece el film. Es esta historia, el fracaso de la campaña para un héroe falso, la que condensa el sentido crítico de la película.

En *La quema de judas* todas las escenas están armadas de tal manera que se establece suficiente distancia con respecto a la acción para crear una estética de tendencia realista. Los planos son por lo general medios o largos, con pocos primeros o planos detalle, mientras que el montaje mantiene el estilo clásico de invisibilidad. Otros elementos técnicos, como la iluminación y la banda sonora, simplemente refuerzan la sensación de objetividad. La luz, cuyo uso es totalmente funcional, no agrega ningún matiz a las escenas. Los sonidos que se escuchan pertenecen a la diégesis, y la poca música que escuchamos, cuando no proviene de la misma escena, no enfatiza las acciones, sólo las acompaña. El conjunto de estos elementos contribuyen a crear la película menos emotiva y melodramática<sup>66</sup> de la obra de Chalbaud. Este simulacro de crónica será una estrategia que el director intentará renovar en los años ochenta con dos films

policíacos, *Cangrejo* y *Cangrejo 2*, esta vez revirtiendo la lógica del policía corrupto y creando en el inspector Martínez el héroe rebelde que debe enfrentarse a sus superiores para descubrir la verdad.

*Sagrado y obsceno* opera con unos parámetros narrativos similares a *La quema*, aunque esta vez Chalbaud recurre a un enfoque mucho más emotivo. La historia se presenta con cierto elemento de misterio, dado que las intenciones y las causas del resentimiento de Zamora se revelan poco a poco. Esto hace que el conocimiento que tiene el espectador sobre la historia sea parcial. Es a través del protagonista que el público puede reconstruir el pasado y darle así sentido a los eventos de la trama. Las acciones de Zamora primero crean cierto suspenso: ¿Por qué lleva una pistola? ¿Por qué conoce al camionero que se hospeda en la pensión? ¿Cómo sabe de las armas escondidas en su habitación? Esta estrategia resulta en que sea el personaje el elemento que canaliza el discurso del narrador, ya que a través de él se obtiene la información del contexto.

Observemos el modo particular en que se desarrollan los flashbacks. Se originan siempre como una función del personaje, haciéndolos diferentes a los de films como *La quema de Judas* o *La gata borracha*, en los que incluso los recuerdos personales terminan por cobrar independencia. En esta película los recuerdos de Zamora siempre se mantienen atados a él. Para lograr este efecto los flashbacks están marcados por una cualidad subjetiva que impide que podamos verlos como escenas independientes. Empleando una técnica habitual, cada flashback dura apenas unos segundos, son una sucesión rápida de planos que repiten una y otra vez lo que suponemos tuvo que presenciar Zamora. La combinación de recuerdos y escenas filtradas por el personaje determina una relación estrecha entre su discurso y el discurso del narrador. Esto hace que el film tenga un sesgo personal que *La quema de judas* no posee. Esta fórmula narrativa, que resalta la perspectiva de Carmona, enfatiza el tono personal de *Sagrado y obsceno*,

determinando nuestra percepción de la venganza del ex-guerrillero como una acción vaciada de comentario social. La venganza se reduce al ajuste personal de cuentas. Al utilizar la historia personal como una herramienta narrativa, Chalbaud destaca el rol del pasado como una experiencia ligada a la nostalgia. Este pasado se describe como el espacio que resguarda secretos que al ser recuperados irrumpen en el presente y lo explican. En tales condiciones el proceso mismo de presentar los eventos de la trama coarta el alcance social y las implicaciones críticas del film.

### EL MÉTODO NARRATIVO DE “EL PEZ QUE FUMA”

El rasgo más relevante del desarrollo de esta historia es la facilidad con la que podemos establecer una serie de alegorías entre la historia de los personajes y la situación del país. El método de *El pez que fuma* representa una novedad en la obra de Chalbaud, pues es la primera vez que el comentario autorial toma esta forma metafórica: el espacio de la acción fílmica como una metáfora del país. Ismael Xavier comenta con respecto al *Cinema Nôvo*, que dada la dimensión pedagógica y los compromisos culturales y políticos del momento, los films brasileños de los sesenta y setenta debían intentar una visión totalizadora del país “and their attempt to provide condensed representations of society resulted in a preference for allegory” (5). En este sentido *El pez que fuma* es un proyecto menos ambicioso que la “all-encompassing, allegorical view of the country’s history” (Xavier 5), presentado por películas como *Deus E o Diabo na Terra do Sol* (*Dios y diablo en la tierra del sol*, 1964) o *Terra em Transe* (*Tierra en trance*, 1967).<sup>67</sup> El film de Chalbaud no busca ser una alegoría total; sin embargo, es evidente el intento por darle a los aspectos más relevantes de la trama un giro alegórico que asocie la dinámica del burdel con la realidad del país durante el *boom* petrolero.

Para conseguir la intersección que hace posible la lectura alegórica, una de las estrategias del film es desplazarse entre niveles personales e impersonales, entre lo privado y lo público, sin detenerse mucho en ninguno. En este movimiento se crea una brecha, un espacio intermedio, donde las acciones de los personajes escapan del contexto inmediato de la historia y hacen referencia al estrato contextual de la película. El espacio público entra de forma directa al momento de ser documentado por planos que intentan reproducir la ciudad circundante como si fueran el reflejo de un espejo. Consecuentemente las imágenes que recoge la cámara no parecen estar estilizadas. Tanto la fotografía como la composición, la luz e incluso el montaje y la música, tienden a pasar desapercibidas. Si aceptamos esta aparente desaparición de la técnica, el resultado es una ilusión de igualdad que allana el camino para establecer las escenas como metonimia de la realidad social. No todo texto, como asegura Fletcher, se presta para ser interpretado más allá de lo obvio. “Even the most deliberate fable, if read naively or carelessly, may seem mere stories, but what counts in our discussion is a structure that lends itself to a secondary reading” (Fletcher 7). Esta estructura es lo que nos interesa al analizar *El pez que fuma*. La manera en que la narración juega con las simetrías y las repeticiones, el aislamiento de ciertos rasgos de los personajes a través de juegos de cámara, diálogos y elementos de la puesta en escena, nos indican que la lectura secundaria pone de manifiesto referencias que tienen que ver con la sociedad venezolana en su totalidad.

La distancia con respecto al evento filmado combinada con personajes que no poseen rasgos humanos complejos crea el ámbito donde es posible, con las acciones adecuadas, sugerir la alegoría. En un film con intenciones de transparencia documental como *El ladrón de bicicletas* (1948), podemos observar que las acciones difícilmente se pueden tomar como representaciones de otra cosa que no sea las dificultades de sobrevivir en la Italia de la posguerra. La miseria y tenacidad del conflicto de Antonio, su preocupación por el futuro familiar y el impacto de su

humillación frente a Bruno impiden que sus acciones puedan ser extrapoladas a otro nivel de significación. La complejidad con la que De Sica desarrolla a los personajes les da un carácter de inmediatez humana que deja muy poco espacio para la especulación alegórica. El film “takes on meaning only because of the social (and not psychological or aesthetic) position of the victim. Without the hunting specter of unemployment, which places the event in the Italian society of 1948, it will be and utterly banal misadventure” (Bazin 50: 1971). Bazin enfatiza que “the events are not necessarily signs of something, of a truth of which we are to be convinced, they all carry their own weight, their complete uniqueness, that ambiguity that characterizes any fact” (52: 1971).<sup>68</sup> En *El ladrón* no podemos identificar elementos didácticos ni tampoco una lógica progresión hacia un fin. De hecho, el final abierto del film, la incertidumbre sobre el futuro de la familia Ricci, es el elemento que transmite con más intensidad la desesperación de los obreros. Estas características nos llevan en una dirección muy distinta de la alegoría y por lo tanto carece de sentido buscar segundas intenciones en la historia del film. En cambio, observando el método aplicado por Chalbaud percibimos una fisura por donde se cuelan las alegorías. Primero el espacio escogido para la acción, el prostíbulo, con sus relaciones de poder, sus transacciones económicas, su inmoralidad, su entorno popular. Luego los personajes: un poco esquemáticos, actuando en función de estereotipos, expresándose con frases grandiosas, buscando ubicarse entre lo privado y lo público. Y por último, las interacciones entre estos personajes, revelando simetrías y repeticiones que resaltan, como ideas subrayadas en un libro de texto, el choque entre abundancia e inmoralidad.

La película comienza temprano en la mañana. El Bagre, uno de los empleados del burdel, escudriña el horizonte con un telescopio. Pero en realidad no observa objetos lejanos, su visión se centra en la vida del barrio. Primero un avión aparece en el horizonte (esto nos recuerda que no estamos en Caracas sino en alguna zona cercana a La Guaira) e inmediatamente la vista recae



sobre las casas humildes de la comunidad. La perspectiva que asume la cámara es la del personaje que mira a través del lente. El Bagre observa con detenimiento las casas pobres de los alrededores, mira a alguien golpear a una persona (poco después nos damos cuenta de que el agresor es Dimas) y finalmente vemos un camión que se acerca al bar. En estas cortas observaciones la cámara ha señalado ciertos aspectos de la realidad de los barrios pobres. Su situación geográfica (en los márgenes de la capital), el estado físico de las viviendas, la violencia cotidiana; el mismo ambiente que reaparece dos años después en *El rebaño de los ángeles* y mucho más tarde en *Pandemonium*. El escrutinio del Bagre no genera comentarios críticos, sólo la revisión distante de una mirada inquisitiva que recorre, y por lo tanto revela, un contexto particular. Sin embargo, es lógico preguntarse exactamente quién mira a través del telescopio. Es ingenuo pensar que la cámara hace únicamente referencia a la visión del personaje. Está claro que el recorrido visual indica la intención de marcar el contexto social de la Venezuela marginal. En esta instancia se confunde el discurso del personaje con el del autor. El discurso del autor desea que asimilemos la realidad que circunda al Bagre a través de sus ojos. Dicha táctica revela una puntuación exacta: las acciones de los personajes tienen dos niveles. Empleando la misma estrategia que mantiene *El rebaño de los ángeles* entre las dos esferas, y que en ocasiones logra un excelente equilibrio entre lo personal y lo social, la dualidad del Bagre indica que la mirada juega el doble papel: el recorrido íntimo de la mirada es un índice del personaje; la revelación de las condiciones sociales de la zona es un índice del autor.

Al ver el camión, el Bagre sale y corre gritando, “ahí están, llegaron, llegaron los colchones”. En este momento las mujeres del bar se vuelcan a la calle celebrando con entusiasmo, casi con histeria, la llegada de los colchones nuevos. La felicidad de las mujeres es obvia cuando las escenas siguientes muestran las condiciones de los colchones que han estado usando hasta ahora. En este punto las acciones tienen todavía el carácter descriptivo de las escenas del

telescopio dado que aún no se ha establecido claramente la dirección de la trama y los personajes no han sido todavía aislados. La distancia de la narración con respecto a los eventos es amplia y esto le da a las secuencias un definitivo corte impersonal. Pero ya se nos ha sugerido que las imágenes pueden ser vistas desde dos puntos de referencia. Chalbaud utiliza el plano subjetivo como técnica principal en estas escenas asumiendo la perspectiva de una persona más en los corredores del local. Esta técnica acerca las acciones que de otra manera aparecerían distantes; a diferencia de films como *Memorias del subdesarrollo* (1968), los planos no se identifican con ningún personaje en particular. Recordemos que con frecuencia Gutiérrez Alea recurre a planos que reemplazan la visión de Sergio para enfatizar el diálogo interno constante y la autorreflexión del personaje. En contraste, en *El pez que fuma* la subjetividad de la toma difumina el filtro con que se recogen las acciones. Al presentar la reacción tan exaltada de las mujeres (gritan emocionadas, corren de un lado a otro generando un ambiente de euforia) de forma distante y cercana al mismo tiempo, se crea la sensación de que las acciones poseen otro nivel de significación. No tenemos que especular demasiado para observar que se está haciendo referencia a dos momentos en la historia económica del país. Primero, podemos suponer que hasta hace poco la situación del burdel no era muy buena, que las mujeres habían estado trabajando en los mismos colchones desde la apertura del local, pues no había dinero para invertir. Pero ahora las cosas han cambiado, el país flota en dinero y esa afluencia llega incluso a las capas marginales. Confirmamos esta suposición cuando la cámara se posa en los ojos nostálgicos de La Garza que miran su viejo colchón. Ella dice: “No, no se lo lleven, ese no. Déjelo por ahí que yo después le busco acomodo”. Es decir, hay una referencia sutil a un pasado reciente en el que no existía posibilidad de “lujos”. Esto se contrasta con la euforia presente. El burdel y sus habitantes se convierten así en una representación del país entero. En *El pez que fuma* de la post-nacionalización petrolera hay dinero de sobra y la fiesta de los colchones es una

expresión de esto. La bonanza no se sugiere sólo con la secuencia inicial, en varias ocasiones se incluyen escenas que puntualizan la prosperidad del bar. Por ejemplo, escenas que muestran la gran clientela dentro y fuera del local, otras que muestran las bolsas de dinero que contienen las ganancias del local, o la escena en la que La Garza desdeña los daños que Dimas le ha causado a su auto.

Una vez que se ha efectuado el cambio, los colchones viejos son dejados en el medio de la calle. La gente del barrio se acerca en caos a coger los que están en mejor estado mientras que con el resto hacen una gran fogata. Con el inmenso fuego en el centro, la gente canta y baila como en un gran ritual pagano. El plano más significativo de estas escenas es el de Dimas y La Garza observando desde el balcón a la multitud que se abalanza sobre los colchones viejos. De nuevo la escena se hace combinando rasgos personales e impersonales, individuales y colectivos. La cámara recoge las expresiones condescendientes de los personajes principales desde un ángulo contrapicado que enfatiza su jerarquía dentro de la comunidad. Los personajes quedan representados desde la perspectiva del poder. La escena plantea una relación clara: ellos han puesto a disposición de la gente los bienes producto de la bonanza. Se establece de esta manera una visión general y didáctica que alude al pueblo acudiendo a una convocatoria populista. Estos son los parámetros que activan la interpretación alegórica de la secuencia.<sup>69</sup>

Si observamos los vínculos que se establecen entre la alegoría y el desarrollo de la historia de los personajes, la característica más sobresaliente continúa siendo la pretensión de transparencia narrativa. Bajo este modelo recurrente en la obra de Chalbaud, *El pez* sigue la tendencia que busca en los elementos de la puesta en escena el fundamento narrativo. La materialidad de las acciones presentadas, es decir su valor como imagen natural, promueve la recodificación de la narración en alegoría. Dado que otros elementos fílmicos tienen un carácter predominantemente funcional, los planos y el montaje se subordinan a la puesta en escena, ajustándose a las

necesidades de la continuidad narrativa. En general, no existe la necesidad por la exploración estilística, y la visión puramente descriptiva se suple frecuentemente con temas musicales que expanden lo que otras técnicas ya han sugerido. La tendencia de Chalbaud por mantener la narración al nivel simplificado de las relaciones causales produce una ilusión efectiva de una realidad reflejada: la falacia de la objetividad del lente. Hay en este procedimiento reminiscencias del neorrealismo, en especial al considerar la ausencia de tomas en estudio, la afición por el plano secuencia y la profundidad de campo. En la escena descrita del balcón, la puesta en escena determina el ascendente de los protagonistas sobre la comunidad, y en esta operación hay un aislamiento de elementos que produce personajes

whose masks are carefully built in order to function as a diagram, a constellation of typical traits that insert them into a clear oppositional system. At an extreme, such human agents are composed in such a way as to display their condition as personifications of forces within a hierarchical world [...]. (Xavier 20)

La estética realista que domina *El pez que fuma* indica una leve coincidencia formal con el neorrealismo italiano en el afán por reflejar la realidad. Esta afinidad no pasa de ser una anécdota dado que el film carece de la intensidad humana con la que se planteaba investigar los padecimientos sociales. Films latinoamericanos anteriores a *El pez que fuma*, como el mencionado *Dios y diablo en la tierra del sol*, también están en deuda con el neorrealismo. La diferencia fundamental es que estos films modificaron la propuesta italiana incorporando elementos abstractos. En *Dios y diablo*, Rocha combina los escenarios naturales y el drama social de las zonas rurales de Brasil con la profunda transformación personal que ocurre en condiciones extremas de pobreza y humillación. La secuencia de la molienda en la choza de Corisco logra penetrar en la frustración del personaje a partir de una técnica no naturalista: primeros y primerísimos planos, planos medios, el montaje entre la actividad de la mujer y la expresión del hombre y el uso acertado del silencio (únicamente se escucha el monótono golpe

de la trituradora de yuca). La brutalidad de la sabana brasileña se muestra en toda su amplitud apoyada en el efecto subjetivo de la abstracción. Chalbaud consigue parcialmente este efecto puesto que mantiene la distancia realista. No obstante, ambos films se apoyan en la alegoría como herramienta a través de la cual se manifiesta el discurso crítico del autor en la aspiración por mostrar una visión general del conflicto social.

Poco después de concluida la introducción de *El pez que fuma* presenciamos una secuencia relativamente larga que muestra a Dimas en un día rutinario. La Garza le entrega las ganancias de la noche y le da instrucciones sobre qué hacer con ellas. Dimas se va a Caracas en el auto de la jefa, deposita parte del dinero y utiliza la ocasión para salir con una de sus amantes. Se va a un hotel lujoso de la ciudad y luego sale a divertirse. Mientras está en Caracas aprovecha para cerrar algunos de sus negocios personales. Hacia el final de la película, cuando es claro que Dimas ha perdido terreno, presenciamos una secuencia que reproduce, esta vez con Jairo como protagonista, el recorrido de Dimas. No sólo se repiten las acciones, sino además muchas de las tomas. La simetría es prácticamente total. Jairo va a depositar dinero en el auto de La Garza, se encuentra con una mujer, se queda en el mismo hotel (el plano del hotel es exacto en ambas escenas: la composición, el ángulo de la cámara, la música, el montaje, etc.) y finalmente se ocupa de algunos asuntos particulares. Al igual que Dimas, Jairo aprovecha la visita a la ciudad para cerrar uno de sus negocios: la entrega de Dimas a la policía. En este juego de simetrías formales Jairo denuncia a Dimas y provoca que éste vaya a la cárcel. Es así como el joven logra escalar a la posición de poder. Irónicamente, esta fue la misma estrategia que Dimas utilizó con el anterior chulo de La Garza, Tobías. La repetición de un episodio cotidiano subraya otra vez la posibilidad de establecer una función alegórica entre la historia de los personajes y la historia nacional. Se nos obliga a revisar las acciones de los personajes como elementos significativos más allá de la función para el avance de la trama. Es decir, la simetría fuerza a que la

representación de los acontecimientos reales (las dos salidas a la ciudad) sobre significado en términos políticos y sociales. Los ciclos de poder del burdel no son sólo lo que aparentan: la conexión queda hecha con la repetición irremediable de los vicios de los gobiernos en Venezuela.

*El pez que fuma* se aproxima a la narración buscando una relación especial entre los espacios privados y públicos. El alejamiento que establece Chalbaud con respecto a las acciones sirve para que podamos observarlas más allá de su función dentro de la historia y las veamos como referencias del país. Con esta operación de sustitución, la vida privada de los personajes queda como a una función causal de la historia y por lo tanto podemos penetrarla solamente hasta la superficie. Dado que el método narrativo de *El pez que fuma* se concentra en darle coherencia estructural a la secuencia de eventos en la trama, el comentario crítico se observa en la resignificación de las acciones como alegorías de los aspectos nacionales que Chalbaud desea comentar.

#### **DENUNCIAR LA REALIDAD**

Hemos dicho que en las tres películas Chalbaud adelanta un proyecto de denuncias más que de críticas sobre la realidad venezolana. Esto es consecuente con las conclusiones a las que llegamos en el capítulo anterior. A pesar de que el componente melodramático es menor en estos films, un aspecto invariable es la indiferencia por tomar una posición crítica y política clara. La acción de criticar implica juzgar o censurar algo según ciertos principios establecidos. Es decir, tomar partido, involucrarse en la toma de una decisión que sea visible. La crítica supone la evaluación de condiciones iniciales, posibles causas, contradicciones, elementos contextuales; es un proceso que sólo termina cuando los argumentos alcanzan una conclusión satisfactoria aunque no por ello definitiva. En la conclusión dictamos un posible camino a seguir

aunque sólo sea tentativo y particular. En cambio, denunciar es un acto que no implica un compromiso definitivo y, por lo tanto, es un acto mucho más elástico. La acción en este caso se limita a notificar, avisar, participar de la irregularidad de un hecho. Puede implicar el análisis de las causas y tan sólo se ocupa de las consecuencias cuando se observan como algo inconveniente. Denunciar no indica el desarrollo de un proceso, es una acción puntual. Podemos considerar que la denuncia es un paso en el proceso de la crítica, es la expresión de una observación y como tal no posee el mismo grado de responsabilidad.

Refiriéndonos al cine en Venezuela, críticos como Molina sugieren que la denuncia puede ser vista como un criterio de clasificación:

Amparado [sic] bajo el escudo protector de la ficción, los filmes de denuncia venezolanos han contado las historias de la corrupción, la marginalidad y las complicidades políticas y económicas. Quizá en este factor resida la razón del respaldo que el público ofreció a este tipo de películas: *encontrar* lo que ya sabía pero que nadie se había atrevido a confesar. (77: 1997)

El propio Chalbaud afirma que sus películas intentan alertar sobre un mal:

[En los 70]—Todo el mundo pensaba que el país era estupendo, ya sabes, La Gran Venezuela. Pero desde esa época nosotros estábamos denunciando la corrupción. *La quema de Judas* tú la ves ahora y denuncia la corrupción; *Sagrado y obsceno*, *El pez que fuma*, *Cangrejo*, todas esas películas denunciaban la corrupción. La Gran Venezuela no existía, era de cartón. (Socorro)<sup>70</sup>

En el caso de las películas que nos atañen en este capítulo, las denuncias se caracterizan por una combinación entre melodrama y alegoría. La simbiosis que ocurre entre estos dos modelos es natural. Recordemos que dos de los rasgos característicos del melodrama son la esquematización y el final didáctico, justamente dos de los pilares que, según Xavier, facilitan el reconocimiento y la asimilación del mensaje alegórico (21). Chalbaud utilizará esta dialéctica particular para organizar su propuesta artística, y en tal procedimiento se harán evidentes las particularidades formales e ideológicas de su método.

### Una denuncia desde lejos: “La quema de judas”

Comentando el éxito en taquilla de *La quema de Judas* Molina afirma que el film fue “una película con aspiraciones industriales realizada con una óptica autorial que, a su vez, reafirmó los vínculos emocionales del espectador con su propia realidad” (76: 1997). El crítico resume así la convicción generalizada de que el cine venezolano había entrado en una etapa de madurez. El precedente había sido *Cuando quiero llorar no lloro* (1973), film que, según Molina, fue el primero en combinar los tres aspectos: organización comercial, autor y taquilla. La película de Walerstein abordó el tema de la violencia urbana desde una perspectiva de clase.<sup>71</sup> Su enfoque, entre social y personal, marcó el inicio de un estilo que Chalbaud también desarrollaría ampliamente. En *La quema de Judas* Chalbaud propone un film que busca contrastar el “juego de las verdades y de las mentiras” de las instituciones democráticas (Chalbaud cit. por Molina 121: 1997). Para iniciar la presentación de la historia el director recurre, como Walerstein, a la violencia urbana de los años sesenta: el robo de un banco por un grupo de guerrilleros. Este inserto se convertiría en el elemento más controversial del film.

Considerando que en el momento histórico del estreno del film el recuerdo de la guerrilla era aún reciente, no es de extrañar que los detractores del film se hayan concentrado en la inconsecuencia de la primera secuencia con respecto al desarrollo posterior de la historia. En las críticas publicadas sobre el film se comentó acertadamente que “Chalbaud, en definitiva, no intenta una obra política sino una descripción social del drama nacional.” (Rodríguez 37). La veracidad de esta afirmación es incuestionable dado que después de la secuencia inicial el asunto de la violencia política desaparece completamente de la trama.<sup>72</sup> No existen, como cree identificar Molina, “dos polos enfrentados políticamente en *La quema de Judas*, la guerrilla y el gobierno”.<sup>73</sup>



El verdadero comentario de Chalbaud es en referencia a la ubicuidad de la corrupción en la esfera política, comercial y por supuesto la marginal. Por lo tanto, si queremos evaluar legítimamente el valor de la violencia en *La quema de judas* debemos ser consecuentes con el enfoque que asume la intervención de la guerrilla únicamente como una incidencia ajena a la preocupación fundamental de Chalbaud con la corrupción. La mención de la guerrilla es una anécdota que produce un doble efecto. El primero es crear un ambiente de realidad. Procedimiento que se remonta a los orígenes del cine realista. Pensemos que en *Ossessione* (1943), considerada por algunos críticos como el primer film neorrealista, Visconti recurre a escenas irrelevantes para la trama con el fin de provocar el efecto de objetividad. La charla breve de los camioneros en la escena inicial no parece tener otro objetivo que introducirnos en la rutina del ingenuo Bragana. En *La quema de Judas* la mención de la guerrilla inmediatamente apunta a una situación que el público puede verificar como histórica y real. El segundo sentido, que creemos domina sobre el primero, es la manifiesta intención del director de indicar una realidad que le tocó vivir. En la entrevista con Milagros Socorro Chalbaud dice: “En la Caracas de los 60 había guerrillas urbanas, ibas al cine y explotaba una bomba al lado. Cuando tocaron elecciones había disparos en la calle y, sin embargo, la gente salió a votar. Era otra Caracas” (Socorro). Y esa es una realidad que el director no desea olvidar. Por consiguiente, la aparición de la guerrilla debe verse, ante todo, como una nota personal del discurso del autor. Es con cierta ingenuidad nostálgica que se insertan escenas como ésta en la película. Para los efectos de la coherencia de la narración los asaltantes que matan a Carmona pudieron ser de cualquier vertiente ideológica. Lo importante es que el policía muere y que su muerte, no la ideología de los asesinos, lo convierte en un héroe. No obstante, tenemos que aceptar que la mención a la guerrilla, en especial la escena después de la captura (en la que los guerrilleros expresan

caóticamente sus ideales), sugiere que se explorará un área rica y problemática de la historia de Venezuela para después no volver a hacer ninguna referencia a ella.

Sí los films de Chalbaud no se distinguen por su crítica social, sí lo hacen por su compromiso con la denuncia. Este es, sin lugar a dudas, uno de los motivos más evidentes de su obra. Hemos mencionado las películas policiales *Cangrejo* y *Cangrejo 2*, dos films que supieron explotar el efecto en la imaginación popular de dos casos conocidos de tráfico de influencias combinada con la estructura narrativa de un film de detectives. El primer film expone la corrupción de las élites urbanas al proteger, como una tribu, a sus miembros criminales.<sup>74</sup> Como comenta Miranda, *Cangrejo* “sugiere una subordinación estructural de los poderes democráticos a la clase económicamente dominante” (42: 1982). El segundo, muestra los conflictos internos de la iglesia para asumir el crimen horrendo cometido por un sacerdote. Chalbaud presenta *Cangrejo 2* como un caso más de corrupción en el que “la jerarquía eclesiástica parece encontrar más peligroso para su seguridad al curita tercermundista que al sacerdote asesino, cuya inocencia trata en todo momento de respaldar” (Mouzakis 55: 1984). Ambos films incorporan la corrupción como el elemento fundamental de la narración, pero al igual que en los setenta, el conflicto de intereses entre estado y sociedad civil sólo se muestra, no se investiga.

En el terreno de la denuncia, *La quema de Judas* es la película más efectiva de su filmografía. Mientras que *Sagrado y obsceno* y *El pez que fuma* recurren a la emotividad para hacer más firme la identificación con el público, *La quema de Judas* se mantiene al margen del aspecto sentimental. Esta distancia se convierte en el elemento más sólido del film. Si por un lado no encontramos una investigación contundente sobre los conflictos del individuo, esta carencia no afecta la efectividad con la que se presenta la corrupción y volatilidad de las esferas de poder político y económico. Al evitar el lado doméstico de los personajes Chalbaud logra distanciarse

lo suficiente de las acciones para que el estilo realista que frecuentemente observamos en sus películas sea verdaderamente productivo.

Hemos visto cómo el film se desarrolla como una historia sencilla (aunque la trama esté estructurada con flashbacks). Una consecuencia de la sencillez es la facilidad con la que el film puede ser asimilado por el espectador. La intención de proporcionar un modelo de fácil comprensión fue una preocupación de Chalbaud, como lo demuestra su comentario sobre la necesidad que sintió en aquel momento de hacer un cine amplio y popular (Molina 116: 2001). Otra consecuencia de la simplicidad es la reducción del personaje a rasgos fácilmente identificables, lo cual permitiría la intención manifiesta del director de hacer que el “público se vea reflejado como un espejo” (Chalbaud). No obstante, a diferencia de la esquematización y polarización melodramáticas de películas posteriores, la combinación de superficialidad con el resto de las características del film puntualiza los eventos de la trama como una serie de denuncias. La reducción del impacto de los personajes en el desarrollo de la historia conduce a que el discurso del narrador sea predominante. Los personajes tienen poca independencia, y lo que hacen o dicen está directamente relacionado con el avance de un segmento de la trama a otro. En estas circunstancias observamos cómo el discurso del autor se yuxtapone a la narración, pues es en el mismo acto de revelar el misterio del film, es decir el fraude del policía, donde se articula el comentario sobre la sociedad venezolana. En este juego se crea, como apunta Naranjo, “una crisis (que finalmente no se produce) entre estos dos factores, poder político y opinión pública” (52). Sólo en el final de la película podemos observar una separación clara del discurso del autor con la escena de la quema de Judas. Jeremías hace un comentario<sup>75</sup> con el cual sugiere que la corrupción es el resultado de la abundancia de dinero en el país (riqueza que obviamente proviene de la renta petrolera). Contrario a lo que supone Naranjo, las palabras de este personaje no se registran a través del discurso del personaje. La preocupación por el exceso

de riquezas debe entenderse como un comentario hecho a través del discurso del autor. Al colocar el énfasis en los personajes, Naranjo asume la quema del Judas como símbolo del castigo a Carmona

Esta perspectiva de los oprimidos se presenta en la escena final de *La quema de Judas* [...] cuando Judas, el traidor, es quemado simbólicamente en la figura del monigote llevado al fuego por el pueblo. Aquí Chalbaud utiliza uno de sus conocidos recursos, insertar una simbología histórico-religiosa con una contundente carga alegórica hacia el motivo dramático del film, la hipócrita exaltación póstuma del policía muerto. La figura del traidor homologando la del farsante Carmona, es destruida ante los rostros del pueblo que evidencia engaño y decepción; con ella se derrumba igualmente todo el paradigma de valores que falsamente representa el héroe policía. (56)

El largo plano del monigote en llamas está sobrecargado de simbolismos (la deshumanización a través muñeco, el pecado, el fuego infernal, la culpa religiosa, la traición, la venganza, el ritual, la religión popular, etc.). Pero, ¿quién es Judas? ¿Carmona? En el sentido estricto la quema de Judas es la muerte del traidor. No hay dudas sobre eso. Pero debemos preguntar quién ha traicionado a quién. Con el peso que se coloca en las decisiones institucionales el film nos induce a considerar el monigote como una representación más compleja que el simple personaje. Tengamos en cuenta que Carmona es ante todo un personaje manipulado por las circunstancias. Su participación en la mentira central del film, el desfile fastuoso para honrarle, es, literalmente, pasiva: ¡ya está muerto! Por lo tanto verle como chivo expiatorio es simplificar innecesariamente el alcance del film. El culpable de los vicios del sistema no es el ladrón muerto. Su muerte no es más que una consecuencia de la corrupción y oportunismo de las esferas de poder. La denuncia, como, expone Chalbaud, no está dirigida entonces hacia el caso puntual de un criminal hecho policía. El desmoronamiento de los valores no se localiza en las acciones de Carmona sino, en la hipocresía del acto elegíaco que es llevado a cabo justamente por las instituciones del gobierno.

### Una denuncia desde cerca: “Sagrado y obsceno”

Como dice Naranjo, “son múltiples las semejanzas entre *La quema de Judas* y *Sagrado y obsceno*” (60): una estética similar, cierto desapego hacia los personajes, un interés por mostrar aspectos de la realidad social del país, los incisivos anecdóticos. Sin embargo, algo fundamental cambia en este film. Si *La quema de Judas* destacaba por el enfoque impersonal de la historia, *Sagrado y obsceno* vuelve a la línea personal e íntima que caracterizó a *Caín adolescente* y que será, a partir de este momento, una constante en películas posteriores. Como dice Jacobo Penzo, la cinta “reúne la mayoría de los elementos que caracterizan la cinematografía del director” (53). Hemos dicho anteriormente que la línea narrativa de *Sagrado y obsceno* se dibuja siguiendo el modelo de la venganza personal. Con esta estrategia Chalbaud se enfila hacia el tema que en *La quema de Judas* estaba sugerido en las escenas de los asaltantes del banco.

Al principio del film, cuando el propósito de Zamora se hace claro, eliminar a su antiguo enemigo, se presenta la posibilidad de explorar el aspecto histórico y político del conflicto personal. Pero esto es sólo una provocación que no se satisface. Chalbaud prefiere darle mayor relevancia a la parte emocional sin plantear un desarrollo que examine la complejidad de las razones que llevan al personaje a perseguir la venganza. Tanto Naranjo como Marrosu coinciden en que ésa es la mayor debilidad de la película. “De ahí que la película resulte escamotear [sic] la misma problemática que pretende presentar. Se le tapa la boca al protagonista, se oculta información, se disfrazan ideologías” (20), nos dice Marrosu. En esta postura la autora asume que el problema del film es la manera en que se traiciona el supuesto planteamiento inicial sobre el pasado violento de la democracia. Desde nuestro punto de vista no existe tal traición, pues en ningún momento nos parece que el film pretenda hacer un análisis crítico de la situación de Zamora. Al igual que en *La quema de Judas* el contexto de la guerrilla no es más que la anécdota que pone a rodar la historia. El propio Cabrujas, coguionista del film, afirma en una

entrevista con Pablo Antillano que la película “parte de una base [...] más irracional; parte de una base más emotiva” (4). En la misma entrevista Cabrujas comenta que la razón por la cual incluyeron el motivo de la guerrilla urbana fue para darle una salida a la experiencia que tanto él como Chalbaud vivieron en los años sesenta. Estos comentarios refuerzan nuestra suposición de que no existe en la película la intención de producir una evaluación crítica de esa época. El enfoque que se le da a la historia es una aproximación íntima, muy personal, como se evidencia en la superposición del discurso del autor y el personaje. Este film presenta entonces una estructura discursiva contraria a *La quema de Judas*, de modo que si la segunda promueve la denuncia a través del distanciamiento, *Sagrado y obsceno* se inclina por acercarnos a la experiencia personal del protagonista. El problema que observamos es la falta de profundidad en la investigación del personaje. Como consecuencia, la intención de denunciar una situación indeseable se desdibuja en la simplicidad del planteamiento humano.

*Sagrado y obsceno* no llega a la organización melodramática de *La gata borracha*, pues no tiene el componente didáctico-moral polarizado que programa la esperanza del final con significado. Pero está claro que los personajes muestran el mismo tipo de esquematización. Esto es especialmente notable con respecto a los inquilinos de la pensión en la que se hospeda Zamora. La pensión, con el sugerente nombre *Ecce Homo*, es un microuniverso social en donde Chalbaud apila su propia taxonomía de los tipos populares. En este espacio físico, similar al burdel en su función delimitadora de las esferas pública y privada, encontramos a la beata, al revolucionario, al intelectual, a la virgen, al vago, al inmigrante, al policía y a la puta. Cada uno de ellos desempeña el rasgo que le ha sido asignado y describe únicamente como un sondeo de los estereotipos locales el contexto en donde se desarrolla la historia. Las interacciones entre estas figuras producen momentos, igualmente esquematizados, que sirven tanto de retrato costumbrista de la sociedad (el carnaval, el bautizo del niño, las peleas y reconciliaciones de

Glafira y William, la celebración del compromiso, la boda) como de espacio narrativo para las acciones del protagonista. Al mismo tiempo, la simplificación de las relaciones y el tono humorístico<sup>76</sup> que se percibe en los diálogos indica la presencia del discurso del autor. Existe entonces una manipulación de las escenas que excede la mera narración o expresión de los personajes. Se busca con tal procedimiento crear una estructura reconocible y divertida que facilite la identificación con las acciones. O en otras palabras, se busca establecer una estructura popular en su alcance y contenido crítico. Como dice Chalbaud al referirse a las películas de esa época, “Teníamos que hacer un tipo muy digno de películas que narraran sus historias desde un punto de vista más amplio, más popular. En aquel momento nos sentimos obligados no sólo a hacer las películas que queríamos, sino a *hacer* al público, a construir el público” (Molina 116: 2001). La intención de Chalbaud se percibe en la película como un discurso autorial que convierte a los personajes en tipos y los eventos de la trama en anécdotas. Esta simplificación tiene por otra parte un potente efecto simbólico al crear una caricatura social que es aceptada como fotografía de la realidad.

Dejando de lado el color local de la pensión, los dos personajes principales, Pedro Zamora y Diego Sánchez (conocido popularmente como “Mister Pollo”), crean la tensión que estructura la ambigua denuncia de este film. Naranjo comenta acertadamente que en la relación de estos personajes tenemos la composición de los cambios socioeconómicos que se suceden en Venezuela debido al acelerado crecimiento de las ganancias petroleras. En el tránsito que va de la dictadura de Pérez Jiménez (1948 – 1958), pasando por los años inestables del primer gobierno democrático (Rómulo Betancourt: 1959 – 1964), hasta la bonaza de los años setenta, el país pasa de un largo periodo de sangrientas luchas clandestinas (primero contra Pérez Jiménez y luego contra Rómulo Betancourt) a una sociedad pacificada y enfocada en alcanzar el estatuto de clase media.

Según *Sagrado y obsceno*, los individuos que no han olvidado la historia se convierten en vengadores y los asesinos se transforman en el modelo del nuevo hombre económico. El resto de la población, anestesiada por la avalancha de dinero, acepta sin más las nuevas coordenadas sociales. A esto se refiere el ex compañero de Zamora cuando le advierte:

El país ha cambiado, Pedro, la gente está en otra cosa, los precios petroleros subieron, hay mucho dinero en la calle, no hay organización que te respalde, Venezuela ya no es la misma, vamos a olvidar lo que pasó. Ya no somos insurrectos.

Este diálogo resume la dirección que toma el discurso del autor. Notemos que mientras *La quema de Judas* utiliza el plano final del film, el del muñeco en llamas, para subrayar el discurso del autor, en *Sagrado y obsceno* Chalbaud prefiere utilizar los diálogos. De modo que en este film los discursos de autor y personaje tienden a confundirse. Esta relación no es equitativa por cuanto el personaje está significativamente restringido por los efectos de la esquematización.

La dimensión interior más dinámica que tiene Pedro Zamora es el recuerdo de la muerte de sus camaradas. En él, toda acción está ligada a la obsesiva tarea de vengar sus muertes. En este sentido Chalbaud tiene razón al decir que es un personaje sencillo: “no creo que [Zamora] sea un personaje difícil de entender, ni creo que tenga dobleces; es un personaje recto, decidido [...]” (Antillano, Pablo 4). Su expresividad se logra a través de un discurso del personaje que se sustenta en los silencios, los planos que describen la meticulosidad de sus acciones y la recreación del pasado perdido a través de flashbacks. Los rasgos que se observan por medio de estas instancias definen al personaje como introvertido, inadaptado y nostálgico. Justamente el opuesto de Sánchez. “Mr. Pollo” ha logrado construir su pequeño imperio de comida gracias a las conexiones que tiene en el gobierno, aunque Sánchez resiente su pasado como policía, pues él mismo fue parte de la lucha contra la dictadura. Para Sánchez el pasado es cosa sellada y ahora mira hacia un futuro lleno de oportunidades económicas. Zamora, a punto de asesinarlo, le



recuerda la matanza de “Pueblo Nuevo, 1965...”. Sánchez le responde: “Yo no fui. Estábamos todos locos. Pero ya nadie se acuerda de eso Zamora. ¿Por qué ahora? Yo soy un hombre de trabajo, me ha costado mucho...”. El doble compromiso que debe asumir Sánchez lo convierte en un personaje más complejo que el protagonista.<sup>77</sup> A pesar de que su carácter intenta ser repulsivo, hecho que se reitera con la escena en la que mata el morrocoy,<sup>78</sup> su visión progresista y dispuesta a olvidar coincide con la de los antiguos amigos de Zamora. Su muerte es justificada sólo sobre la base de la crueldad descrita en el recuerdo de su verdugo. “A Zamora no le importa que la guerra haya terminado porque su guerra no concluye hasta vengar la muerte de sus cuatro compañeros” (Aguirre 131). En esta condición de vivencia personal no es clara la intención precisa del comentario autorial. La escena final en la que Zamora, con indiferencia, tira a un lado el arma con la que ha matado a Sánchez, iguala la moral de asesinos y víctimas. Tal vez sea esto lo que desea denunciar el film: la visión nostálgica del pasado, íntima, personal, irracional, que irrumpe anacrónica en el presente y destruye las perspectivas de futuro de la nueva Venezuela. O quizá todo se reduzca a la acumulación de anécdotas personales que parecen indicar una dirección crítica que nunca termina por cuajar y se disuelve en la consecución insignificante de la venganza.

### **Una denuncia lejana y cercana a la vez: “El pez que fuma”**

Así como *La quema de judas* y *Sagrado y obsceno* anclan el comentario social en denunciar las calamidades de la sociedad venezolana del *boom* petrolero, *El pez que fuma* también busca mostrar ese lado oscuro del progreso. A diferencia de los dos films anteriores, esta celebrada película opta por establecer una serie de alegorías que indicarían a un público empapado de los conflictos nacionales las debilidades de la democracia petrolera.

### Alegorías de un país petrolero

Los críticos venezolanos coinciden al considerar *El pez que fuma* como el mejor film de Chalbaud. Algunos, como Naranjo, mencionan la coherencia estructural; otros, la acertada combinación de elementos melodramáticos con el comentario social. En nuestra opinión el film destaca en la filmografía del director al crear dos efectivos niveles narrativos. En uno se presenta la historia de Jairo en su ascendencia jerárquica dentro del burdel. El otro, como hemos mencionado, convierte el local y las interacciones de los personajes en una alegoría de las condiciones sociales del país: la gente, los gobernantes, la democracia y la riqueza petrolera. Esta dimensión metafórica ha acaparado la atención de los críticos venezolanos. Pero como es frecuente en lo escrito sobre Chalbaud no hay disponible un análisis detallado de los procedimientos presentes en el film a través los cuales se materializa tal metáfora.

Ciertamente *El pez que fuma* es un film preocupado por los aspectos privados de las relaciones de poder; también es una película que desarrolla la dimensión de la sociedad petrolera, no con un enfoque directo,<sup>79</sup> sino sugiriendo ciertos patrones y conductas asociadas al *boom* del petróleo. Cuando se estrena la película, en 1977, ha pasado poco más de un año desde la nacionalización de la industria petrolera. En este corto período el flujo de dinero ha empezado a tener todo tipo de efectos en la sociedad venezolana. Uno de ellos es la explosión de la sociedad de consumo.<sup>80</sup> La circulación casi mágica de cantidades exuberantes de dinero y los problemas asociados a esta hiperabundancia descontrolada marcan de manera natural el burdel como lugar de comparaciones y trasformaciones semánticas. Como el mismo Chalbaud lo expresa, el burdel tiene algo de mágico y cruel que en las transacciones de compra-venta se parece a la sociedad moderna venezolana (Rotker 3). Por lo tanto, es inevitable establecer una relación entre el país y el burdel a pesar de las advertencias del director. Este salto alegórico que transforma las relaciones entre personajes, comunidad y local comercial no es simple ni puede

clasificarse en categorías totalmente independientes. Veremos que con frecuencia los discursos del personaje y el narrador se desplazan hacia el del autor sugiriendo a veces una relación con el gobierno, otras veces con la naturaleza y otras con el país. Tales movimientos están enmarcados por el estilo realista y la afición por incluir ciertas estrategias melodramáticas.

### Alegorías del gobierno y de la nación

Chalbaud ha comentado en varias ocasiones su desacuerdo con la interpretación que asume el burdel como una representación del país. En una entrevista con Susana Rotker afirma que no pretendió “hacer una película que diga que el burdel es igual al país” (3). Molina lo cita diciendo que “un país es mucho más que un burdel, así como un país es mucho más que un gobierno” (138: 2001). A pesar de las palabras del director, y sin querer afirmar que cada evento relacionado con el burdel puede ser entendido como una figuración del país, no podemos negar que las secuencias iniciales de la película indican una asociación entre la comunidad, La Garza y Dimas, y la actitud populista de los gobiernos de la época.<sup>81</sup> Como mencionamos en la sección sobre el método narrativo de la película, la comunidad entra activamente en la trama en el momento en que los colchones viejos son depositados en el medio de la calle. La euforia dentro del local se contagia al exterior y la escena se convierte rápidamente en una fiesta popular. Con el fuego en el centro, la escena recuerda un ritual ¿A quien se le rinde tributo? Al dinero, al derroche, a la abundancia, a la buena vida. En la Venezuela de los setenta esta lista se reduce a un sólo elemento: el petróleo. Gracias al petróleo, el burdel se transforma en un vehículo de distribución de riquezas, es decir, en un actor social activo que deja de ser el espacio exclusivo donde se negocia el sexo.

La escena que muestra a Dimas y a La Garza en su papel de “benefactores” entregando a la comunidad los colchones viejos, activa connotaciones sociales, políticas y económicas respecto al burdel. El bar deja de ser tan sólo un lugar de entretenimiento y se transforma en la

representación del estado. El aislamiento de los personajes que se logra a través de los planos contrapicados y la coordinación de los elementos de la puesta en escena (el balcón, la calles, la disposición de los personajes, los extras) los distancia de su rol específico en la trama, estableciendo un esquema que intenta abarcar la totalidad de las relaciones de poder en una sociedad marcada por la abundancia sin control. Es este preciso momento Dimas y La Garza se transforman en la pareja presidencial que pone en práctica las políticas populistas típicas de los gobiernos venezolanos. Una vez que se establece la metáfora, el discurso cinematográfico vuelve a poner el énfasis en los personajes. Mientras Dimas y La Garza contemplan su obra, un plano largo distingue una persona de pie a un lado de la muchedumbre. Es Jairo que camina lentamente hacia el bar. Otra toma, hecha desde la perspectiva del balcón, crea dos planos de acción: en el primero está Dimas y La Garza; en el segundo, Jairo se ubica justo en medio de la pareja, insinuación del rol perturbador que tendrá. Al fondo de esta escena está la multitud con sus colchones. Jairo no participa en la fiesta, él simplemente observa a la pareja en el balcón. Los planos se suceden así entre pareja y Jairo. Finalmente el joven queda en el centro del encuadre. La cámara se va cerrando sobre su cuerpo hasta dejarlo en un plano completo en el que se distingue perfectamente la mirada persistente, calculadora, casi descarada, hacia el balcón. Esta toma cierra la parte introductoria del film. Estas secuencias iniciales (desde las escenas del telescopio hasta el plano final de Jairo) han establecido que las acciones de la trama se registran en dos líneas: una, la historia de los conflictos entre Dimas, La Garza y Jairo; la otra, los aspectos que se refieren a la situación social del país.

En el ambiente de derroche descrito en las escenas anteriores, la relación de Dimas y La Garza parece calmada y estable. Esta es la impresión que nos da el discurso del personaje. Se aman apasionadamente, se miman el uno al otro, se celan en tono burlón. Si se va a producir un cambio jerárquico, como se ha sugerido con la presentación de Jairo, el proceso deberá ser

calculado y sutil. La Garza no tiene intenciones de abandonar a Dimas; si Jairo quiere escalar posiciones lo deberá hacer con astucia y delicadeza. Efectivamente, Jairo se gana la confianza de todos a través de su personalidad jovial, pero también con manipulaciones, mentiras e intrigas. En el momento decisivo no duda en aprovecharse de la simpatía que despierta en La Garza y, con el cariño de la dueña asegurado, entrega a Dimas a la policía. En este sentido, la trama se desarrolla siguiendo los avatares de Jairo para convertirse en el hombre del burdel como si se tratase de un político exitoso. Dado que las acciones de los personajes están comprendidas entre la cotidianidad de la vida del bar y una lucha por el poder (atravesada por la pasión y la política), sus interacciones se convierten en agentes representativos del orden nacional.

En las escenas simétricas que muestran primero a Dimas y luego a Jairo en la ciudad, observamos la repetición no sólo de los patrones dentro del burdel, sino además la alternancia bipartidista que caracterizó la democracia venezolana hasta 1999. En términos de la trama, Dimas ha llegado a un punto límite. Su ambición y egoísmo lo han llevado a traspasar el umbral de tolerancia de La Garza. Este cambio podría ser tomado como un hecho puntual, una acción aislada sin precedentes o repercusiones. Chalbaud, sin embargo, toma medidas para hacernos ver que la caída de Dimas y el ascenso de Jairo pertenecen a un sistema más complejo, un sistema cíclico que se asemeja a los cambios de gobierno en Venezuela. Tal componente circular se enfatiza recurriendo a la serie de simetrías entre las vidas de los tres chulos (la relación repetitiva con respecto a Tobías, el chulo anterior a Dimas, es evidente al final de la película). Una vez que identificamos el patrón de repetición es fácil suponer que las vidas de Tobías, Dimas y Jairo son parte de un continuo que se reproduce constantemente. Al analizar el sistema de cambio de chulo, observamos que, para la trama, Tobías no es un punto de referencia como personaje. Su intervención no tiene ningún efecto en el desarrollo de las acciones. Pero es

un indicador crucial para establecer el procedimiento a través del cual la realidad sociopolítica de Venezuela entra en el film. La presencia de Tobías en la dimensión alegórica responde a un determinismo en el cual los sucesos históricos se repiten como las escenas de la película. Dimas enfrenta el mismo destino que Tobías y, juzgando por los paralelismos entre Jairo y Dimas, Jairo será víctima de un futuro joven que llegará, como él llegó, tocando el portón del bar. La repetición de los destinos de los chulos no es una simple coincidencia ni una curiosidad de la trama. Es la intervención directa del discurso del autor que nos informa de su percepción crítica sobre la historia política del país.

Dado que los personajes no pueden escapar a la duplicación de las relaciones sociales que están preestablecidas vemos cómo en el destino de Dimas se yuxtapone un comentario autorial que produce la transformación de un elemento narrativo de la trama en un elemento de la realidad nacional. Uno después de otro caerán los viejos jefes denunciados por algún subalterno que quiere el puesto. La posición de mando, el poder y la independencia de la que gozan no es más que una ilusión, una sensación de inmediatez que se transmite intacta hacia el futuro, pero que no puede ser transformada en una fuerza que modifique el sistema. En la película los personajes ignoran el pasado como fuente de cambios en el presente. Y en tal acto de negación se distinguen los signos que apuntan hacia la repetición de la historia política del país. Como el estado que promete renovarse con cada nuevo gobierno, pero que sigue cometiendo los mismos errores y fallando por las mismas causas, así los Tobías, Dimas, y Jairos sucumbirán inexorablemente a los efectos de la circularidad a la que creen superponerse. La última escena resume patéticamente las consecuencias de un modelo que se obsesiona con el consumo, el dinero y el poder. Tobías recibe a Dimas riendo sarcásticamente en el patio de la cárcel. Nos imaginamos que desde hacía tiempo lo esperaba. Dimas, con una expresión de resignación, se sienta en el suelo, en silencio. Los sueños de grandeza han desaparecido y la ilusión de riqueza

ha sido sustituida por una pared sucia junto a su antiguo enemigo. Como menciona Molina, el conflicto entre los chulos apunta hacia el “aspecto fundamental de la democracia venezolana: la permanencia y la alternancia de las distintas fuerzas que ascienden al gobierno matizadas por el oportunismo, y sus manifestaciones más efímeras e inmediatas” (134: 2001). En este sentido el cambio de estatuto social dentro de la comunidad del burdel refleja indirectamente al nuevo individuo social. Ellos son la continuidad del Diego Sánchez de *Sagrado y obsceno*, para quien la prioridad es aprovechar las oportunidades de la bonanza económica.

Por supuesto, la circularidad es posible mientras sobreviva el burdel. Curiosamente la dinámica de ciclos referida a la supervivencia del bar es el rasgo más ambiguo del film. Varias escenas nos informan que La Garza es la fuente de una riqueza aparentemente inagotable. La afluencia de dinero impulsa a Jairo a repetir las acciones de Dimas, a Dimas a repetir las de Tobías. Ninguno de ellos se percató de que el estancamiento que provoca la repetición del mismo esquema resultará en el agotamiento de la fuente, esto es, la desaparición de La Garza. En la película la muerte de la mujer es accidental. Dimas le dispara a Jairo pero La Garza, tratando de defenderlo, se interpone y recibe la bala. El asesinato de su antigua amante no fue previsto por Dimas, pero su acto involuntario no cambia el hecho de que él ha sido la causa de la muerte. La muerte de la protagonista es un gran final, una conclusión esperada del enfoque teleológico de Chalbaud que se melodramatiza con el uso de la cámara lenta para repetir la escena de la muerte. El tango *Sus ojos se cerraron* comienza a sonar mientras un primer plano de la rosa que La Garza lleva en el pecho muestra en detalle el lugar por donde penetra la bala. “Chalbaud nos dice allí claramente que la Venezuela-burdel no debe ser tomada tan en serio y para subrayarlo impone el ritual final, funanbulesco [sic] y tragicómico, para desembocar en la escena del patio de la cárcel, clave esperada de ‘que todo se repite’” (Capriles 44).

Dado que *El pez que fuma* no recurre al melodrama como método narrativo (a diferencia de las películas del capítulo anterior) este final hiperbólico sugiere un homenaje al género predilecto de Chalbaud, y actúa como un filtro que nos permite aislar la acción de su función narrativa y poder llevarla al nivel de la significación alegórica: la muerte de la mujer, de la madre, de la fuente de sustento, de la naturaleza, del petróleo.

### Alegorías de la naturaleza

La Garza no sólo actúa como cabeza del bar o, metafóricamente, cabeza del Estado. Es también proveedora de los medios de subsistencia. En cambio, el hombre (Tobías, Dimas, Jairo) resume una imagen de seguridad. Esta situación es un tanto ambigua, pues La Garza lleva con determinación su negocio. A pesar de este dominio, la mujer siente la necesidad de tener un hombre al lado que le proporcione una sensación de estabilidad y compañía. Ella, en contrapartida, suministra cariño y protección emocional. Vemos así que el personaje femenino tiene una conexión importante con la madre y con la tierra. Esto es, con Venezuela en su sentido físico: la mujer-madre como proveedora incondicional de vida. La Garza es vista por los otros personajes, especialmente Dimas y Jairo, como el sujeto que brinda ayuda y resguardo:

**Dimas:** Tú sabes una cosa Garza, yo soy un tipo agradecido. Sí, porque... quién era yo cuando tú me pusiste frente al negocio, cuando tú te empataste conmigo ¿quién era yo Garza? Garza, yo no era nada, nada; yo no era nada.

Por su parte Jairo utiliza los sentimientos maternos que nacen en La Garza para llegar hasta ella. En el paseo que hacen a la playa aprovecha para despertar en la mujer una atracción erótica y filial. Esta secuencia es la única del film que proporciona imágenes concretas de la realidad petrolera del país. La Garza recuerda a su madre en Cabimas<sup>82</sup> mientras se muestran planos de las torres de extracción. Jairo le dice a la mujer: “Vamos a Cabimas y le llevamos flores a su tumba. Tu mamá es como el petróleo.” Con esta brevísima pero significativa mención del



petróleo queda establecida la relación mujer-madre-naturaleza. Se va definiendo entonces el aspecto alegórico más importante de la protagonista: más que líder político, como se sugiere con la escena de los colchones al comienzo del film, La Garza es la fuente de riqueza.

La Garza provee, es cierto, pero al mismo tiempo necesita compañía y asistencia para administrar el local. Mientras está a cargo de la materia prima, las mujeres, el chulo (primero Tobías luego Dimas y por último Jairo) funciona como regulador, intermediario entre la clientela y las muchachas: vigilante de la paz y tranquilidad en el bar. Notemos que el chulo siempre desempeña el rol de empleado, siempre al servicio de La Garza. La dirección de esta relación de poder se rompe cuando la afluencia de dinero y la ambición distorsionan el acuerdo. En su lucha por el poder, Dimas y Jairo pierden perspectiva de su función reguladora convirtiéndose en agentes de su propia destrucción al intentar revertir el orden natural de la relación. En uno de los pasajes más importantes y reveladores de la película La Garza admite su rol fundamental como eje de las relaciones de poder del burdel:

**Ganzúa:** ¿Qué te pasa Garza? ¿Peleaste con Dimas?

**Garza:** No sé. A mí me pasa lo que le pasa al hombre. Si al hombre le pasa, a mí me pasa. Si a Tobías le pasa, a mí me pasa. Si a Dimas... que sé yo. No son hombres los que he tenido, sino metros de hombres, kilómetros de hombres, una autopista de hombres. Y lo mismo, lo mismo, lo mismo.

**Ganzúa:** ¿Quién es el candidato ahora?

**Garza:** No sé. Si tú quieres podemos hacer una campaña electoral, como unas elecciones a ver quién saca más votos. Sólo sé que en esta silla [se toca el pubis] se sentará siempre el mismo hombre.

Las referencias concretas al sistema democrático y la repetición de los vicios (el problema que la película denuncia en sus alegorías) se puntualizan con este diálogo. La vida de La Garza no es sólo un conflicto de orden íntimo, pues es posible colocarlo sobre el mapa de los conflictos sociopolíticos. El personaje adquiere entonces una imagen múltiple y simultánea: mujer, naturaleza, país, sistema de gobierno.

En la construcción de La Garza como personaje alegórico debemos tomar en cuenta la relación que se establece entre la prostituta y su chulo. Normalmente suponemos que se trata de una relación de explotación: el hombre (o cualquier sujeto que asuma esta función) usa el cuerpo del individuo prostituido para su propio beneficio. Con frecuencia la violencia física y emocional son partes de la dinámica. Según este esquema, se asume que la persona explotada no tiene opciones y la necesidad de “protección” no puede ser suministrada por otra fuente. Es decir, se establece una relación de dependencia destructiva, pues para la prostituta quedarse sin la figura de autoridad puede tener peores consecuencias que prescindir de ella. En películas clásicas que abordan este motivo, como *Accattone* (1961) y *Mamma Roma* (1962), Pasolini presenta a la mujer sometida a los abusos del hombre. Esta dinámica se revierte (hasta cierto punto, ya que al final La Garza termina asesinada por Dimas) en *El pez que fuma*. Entre La Garza y sus hombres no hay ni una relación de explotación ni de dependencia. En una escena le dice a Dimas:

**Garza:** Y quién carajo te ha dicho a ti que tú aquí quitas o pones. Estás muy alzaò' y se te ha olvidado quién es la que manda en esto. Aquí se hace lo que yo diga... porque puede ser que tú estés de paso pero yo no estoy de paso. Esa es la diferencia.

La Garza no es una prostituta desvalida a merced del mundo, ella es dueña y patrona del local. Es por esta independencia que la presencia del hombre en el burdel no se ajusta a al estereotipo tradicional. Dimas no explota a La Garza como Vittorio explota a Stella o a Magdalena en *Accattone*. La Garza tampoco se siente intimidada por su chulo ni cree no tener alternativas como Mamma Roma, en *Mamma Roma*, cuando Carmine reaparece en su vida. Entre la jefa del bar y sus hombres tiende a establecerse una relación simbiótica. Es Dimas quien no está conforme: quiere más libertad de acción, más poder. Es por ello que utiliza su posición de ventaja para su beneficio personal, esto es, adelanta sus propios negocios (tráfico de drogas) escudándose en la infraestructura que le da el bar. La Garza aguanta con desagrado este uso

impropio de los privilegios que ella le ha concedido. Cuando percibe que la actitud de su amante no retribuye con equidad lo que toma de ella, no tiene problemas en aceptar al nuevo como chulo. En el desplazamiento de discursos, el personaje de La Garza puede desafiar estereotipos pues, yuxtapuesto, está el discurso de autor que la representa como naturaleza y gobierno.

El final de la película, el velorio de La Garza, cierra con ambigüedad el procedimiento alegórico que hemos descrito. A la despedida va toda la comunidad, una hilera interminable de gente desfila frente al ataúd. Esto convierte el evento en un acto público al que nadie falta (ni siquiera el cura, cuya presencia es un índice de la influencia y aceptación que tuvo la matrona en el barrio). Su muerte afecta, como es de esperarse, a cada rincón de la vecindad. Sin embargo, esta fractura en la continuidad de la vida del burdel es breve. Con rapidez la rutina del local vuelve a la normalidad. Durante el velorio surge también la nueva Garza, Selva María, una de las prostitutas que se ha enamorado de Jairo. Ella también ha encontrado la oportunidad para subir un escalafón. Al lado de Jairo, recibe los pésames con seriedad, asumiendo ya su nuevo rol. La regeneración de La Garza en Selva María no es un aspecto de la película que se desarrolle con plenitud, sólo queda sugerido al final del film. No obstante, una vez que el discurso del autor nos ha encauzado dentro de los márgenes de una trama llena de ciclos, podemos inferir que si la historia se repite para los gobiernos también lo hará con la fuente de riquezas. La pregunta que se deja sin contestar es ¿hasta cuándo?

### **Algo de melodrama**

Tanto Molina como Naranjo describen *El pez que fuma* en términos de su relación con el melodrama. Para el primero el film es “una síntesis del melodrama chalbaudiano” (134: 2001), afirmación escueta si tenemos en cuenta que Molina nunca define lo que considera melodrama. Su opinión parece derivarse del uso dramático de la música. Aspecto que, aunque cierto, no puede considerarse como razón suficiente para calificar de melodramas a todas las películas de

Chalbaud y menos a *El pez que fuma*. Desde *Caín adolescente* la preferencia de Chalbaud al musicalizar las escenas ha sido por temas populares que pueden ser identificados rápidamente por los espectadores. Merengues, salsas, rancheras, boleros y tangos tienen la típica función de enfatizar las acciones de las escenas. En este sentido, observamos dos rasgos recurrentes. Primero, la música proviene, generalmente, de la misma escena, es decir, es una música diegética. Esta característica complementa el estilo realista que, hasta en *La oveja negra* (1987), prefiere Chalbaud para sus películas. Segundo, el director incluye con frecuencia canciones completas cuyas letras hacen referencia a los eventos de la escena o al carácter de algún personaje. Es esta segunda característica la que se asocia con el melodrama. El agregado de las canciones tiende a recargar el significado que otros elementos filmicos ya han puntualizado. El énfasis emocional que resulta de esta práctica se asume como índice de la explotación emotiva melodramática. Efecto que se multiplica si consideramos la discontinuidad que implica una interrupción de tres a cinco minutos en la narración para que algún personaje pueda cantar el número entero. Por citar sólo unos ejemplos, este exceso ocurre en *Caín adolescente* durante la escena en la que Juana y Antonio se conocen; en *La gata borracha* durante dos escenas que describen el bar; y en *El pez que fuma* en la secuencia de escenas que muestran la muerte de La Garza. Sin embargo, la redundancia emotiva que logra Chalbaud con la música no es por sí misma un elemento que organice el método narrativo según principios melodramáticos. Debemos considerar, como hemos expuesto en el capítulo anterior, un conjunto de rasgos que combinados reproducen las estrategias discursivas del melodrama. *La gata borracha* o *Ratón en ferretería* los hemos considerados films melodramáticos no sólo por la manipulación emotiva, sino porque su estructura narrativa responde a las operaciones básicas de esquematización, polarización y resolución moralizante.

Naranjo, por su parte, basa su apreciación en un grupo de características que tampoco podemos tomar como definitivas de un melodrama. El crítico asume erróneamente que la truculencia, la figura de la mujer fatal y, de nuevo, cierto uso de la música son “los elementos clásicos” del género (69). Pero contrario a lo que afirma Nelson García las melodías de arrabal no implican un melodrama (42), y la truculencia y la mujer fatal son elementos frecuentes en una gran variedad de films (como tantos *film noir*) que no se ajustan necesariamente al modelo melodramático. Sin embargo, Naranjo menciona con acierto que el film revela un “tributo irónico y sentimental al melodrama cabaretero de los años cuarenta”. Habría que precisar que se trata, recordando las palabras de Torres San Martín, del melodrama mexicano. La influencia de películas como *Salón México* (1949) en *El pez que fuma* es muy clara. Pero mientras el film de Emilio Fernández se acopla al modelo de la identificación emotiva basado en un esquema polarizado que resulta en un final moral, *El pez que fuma* sólo recurre a ciertos aspectos del melodrama sin llegar a conjurar el paradigma en su totalidad. Si el ambiente del cabaret mexicano, con sus bailes, música y peleas, resuena en el film de Chalbaud, el enfoque de los personajes y sus relaciones se organiza de una manera diferente. En *Salón México*, el triángulo entre Lupe, Mercedes y Paco resalta los estereotipos simples de la mujer mala, el hombre puro y el criminal. El desenlace, la muerte de Paco y Mercedes, está cargado de una moral férrea que castiga a los malos y perdona a los buenos.

En *El pez que fuma* no encontramos la misma esquematización que deja reducidos a los personajes, en el mejor de los casos, a un estereotipo social. Los personajes de *El pez* poseen la independencia discursiva necesaria para representar rasgos no estereotípicos de individuo. Y la dimensión alegórica que observamos determina que cualquier reducción esquemática se complemente con una referencia a la realidad sociopolítica del país. Tampoco podemos aplicar a la narración un criterio de clasificación basado en una división polarizada que enfrenta el bien

contra el mal, ni observamos que su final proponga una revisión moral de los conflictos planteados en la historia. Ciertamente algo hay de melodrama en la exageración de las emociones que buscan un efecto dramático, especialmente en la escena de la muerte de La Garza. Pero es más ajustado ver esta salida como el homenaje que menciona Naranjo y no como la aplicación de un modelo narrativo. La muerte de La Garza no responde al final moralizante del castigo tan común en otras películas de Chalbaud. Su muerte es accidental y enmarcada en una trama de poder más que en una confrontación moral. Esto ocurre a pesar de que el burdel como locus de la inmoralidad juega un papel vital como espacio para las acciones del film.

El uso de un bar de putas genera la noción de un lugar donde el dinero corrompe las virtudes de la sociedad. En su interior se procede a la venta del cuerpo, al comercio y a la explotación de las relaciones humanas, a la transformación de la persona en objeto. Sin embargo, ninguno de estos aspectos tiene relevancia en el film. Están presentes como telón de fondo, como el ambiente donde se despliega el conflicto entre Dimas y Jairo. En este sentido, el burdel tiene un rol funcional. Es un ámbito donde fácilmente pueden agruparse distintos tipos populares y clases sociales. A diferencia del bar de *La gata borracha*, que se propone como espacio donde se corrompe la moralidad del individuo, El pez que fuma es un actor social, un sitio de convocatoria comunitaria que cataliza el tópico socio-político del estado alcahuete que va en busca de la satisfacción inmediata del populismo. Así, la construcción de los personajes queda determinada por la dinámica interna del burdel y al mismo tiempo permite utilizar las relaciones entre ellos para sugerir la realidad problemática del país petrolero.

En este sentido, Chalbaud asume una leve postura didáctica al mostrar las consecuencias del modelo de repeticiones que niega la historia en los personajes de Dimas y Tobías, pero no llega tan lejos como para ofrecer soluciones morales a los conflictos planteados. Tampoco proporciona un verdadero cierre para el espectador. Con la muerte de La Garza concluye la

historia pequeña, la doméstica, aquella que involucra sólo a los personajes. La muerte no pone punto final a la historia grande, la de *El pez que fuma* como espejo de la nación, pues la vida en el bar sigue su curso sin inmutarse. A la cabeza están ahora Selva María y Jairo. Cada cual desempeñará nuevos roles, a los cuales no pueden, o no quieren, negarse. En el nivel alegórico la trama no ha concluido, por lo tanto el final no cierra ni resuelve nada que vaya más allá del individuo. O lo que es lo mismo, observamos la perpetuación de los esquemas sociales. Aquí se propone una doble denuncia: primero, denunciar una sociedad renuente a aceptar las limitaciones que impone la responsabilidad del poder y la riqueza, pues sigue persiguiendo el camino más fácil. Segundo, denunciar un estado que se aprovecha de una situación insostenible a largo plazo. A este último podríamos llamarlo, en un universo de putas y chulos, el estado proxeneta, un ente egoísta, ambicioso y corto de vista que promueve la repetición perversa de estructuras que prolongan la existencia de un sistema social y políticamente desequilibrado.

La formulación de denuncias, método tan productivo para las tres películas analizadas, será empleada una vez más en *El rebaño de los ángeles* (ver capítulo cuatro). Como ha dicho el propio director, la intención en aquel momento era mostrar las deficiencias y contradicciones de las instituciones democráticas así como describir las condiciones de vida de las clases marginales. Pero a partir de este film Chalbaud opta, como vimos en el capítulo anterior, por una aproximación fundamentalmente melodramática centrada en los problemas de la clase media. Muchos años después, a la par del colapso económico de finales de los años ochenta, el desvanecimiento de la ilusión de una clase media universal y el repunte de las condiciones críticas de pobreza, el director recupera el gusto por la denuncia y los personajes marginales en películas como *La oveja negra* (1987) y *Pandemonium* (1997), aunque esta vez, como estudiaremos en el próximo capítulo, exhibiendo un planteamiento estético totalmente nuevo en su obra.

## NUEVO ESTILO Y VIEJOS TEMAS: “LA OVEJA NEGRA” (1987) Y “PANDEMONIUM: LA CAPITAL DEL INFIERNO” (1997)

Hacia finales de los años setenta Chalbaud se aleja de los sujetos marginales que habían sido centrales en su obra. Son los años de películas melodramáticas<sup>83</sup> cuyos temas se enfocan en la clase media caraqueña. Con la última película de este periodo, *Ratón en ferretería* (1985), el director parece haber llegado a un punto muerto en su carrera. Pero dos años después sorprendería con un film que representó simultáneamente una ruptura y una vuelta al pasado. Considerada por algunos críticos como su obra maestra, *La oveja negra* (1987) marca el regreso a los temas y motivos sociales que caracterizaron las célebres películas de los setenta.<sup>84</sup> Al mismo tiempo, la película define un cambio estético radical. Chalbaud abandona el estilo realista tan característico de su obra y experimenta con un acercamiento menos realista, más subjetivo, o como lo llamaron muchos críticos, “poético”. Un año más tarde estrena *Cuchillos de fuego* (1990), obra de poco impacto cuya importancia radica en la continuidad del estilo presentado en *La oveja negra*, y en 1997 estrena *Pandemonium: la capital del infierno*, una visión lúgubre de la sociedad venezolana a finales del siglo veinte.

En las próximas páginas revisaremos en detalle los aspectos estilísticos y discursivos que hacen de *La oveja negra* y *Pandemonium* dos películas sobresalientes dentro de la obra de Chalbaud. Analizaremos las consecuencias de este enfoque abstracto y discutiremos cómo el nuevo modelo narrativo, semejante a lo que Bakhtin llama el discurso poético, ayuda al director a mantener un control férreo sobre el discurso del autor.



## Argumentos

El contexto de la trama de *La oveja negra* es la historia de La pandilla de Dios, una comunidad de delincuentes que viven en un cine abandonado de Caracas. Comandados severamente por una mujer, La Nigua,<sup>85</sup> la pandilla se dedica a toda clase de crímenes. Están los carteristas, los estafadores, los falsificadores, los pillos de poca monta y los grandes ladrones. Cuando no están llevando a cabo o planificando sus fechorías, se dedican a las labores rutinarias de la comuna y a la vida social. La Nigua controla los aspectos más importantes de la vida comunitaria, incluyendo la administración de los recursos, la asignación de roles y la selección de nuevos trabajos. Hay también una red burocrática que se ocupa de organizar otros aspectos sociales. Tenemos a Gutiérrez, encargado de llevar los asuntos civiles de la comuna, a Palomares, responsable de la falsificación de documentos, y al Esotérico, una especie de chamán que utilizando diversas artes de adivinación aconseja a individuos o confirma la viabilidad de los robos. Uno de los ayudantes directos de la Nigua es Evelio, un joven apuesto y valiente que se comporta como hijo de la jefa. Ella por su parte tiene un hijo, Hermes, por quien siente adoración. Evelio está enamorado de Sagrario, una prostituta, antigua mujer de un policía cruel y despiadado, Jairo, que no puede aceptar que la joven lo haya dejado. Jairo obliga a Sagrario a volver con él amenazándola con delatar a la pandilla si no lo complace. Pero la chica lo desafía y vuelve con Evelio. Este conflicto provoca el acoso del policía que termina en un enfrentamiento abierto entre policías y ladrones. El desenlace llega con el robo fallido a una joyería, en el que muere Hermes, y la subsiguiente redada al cine abandonado. Allí, desesperada por la muerte del hijo y viendo el final de la pandilla La Nigua encara a Jairo y muere acribillada. En ese mismo momento, Sagrario da a luz a un niño cuya paternidad se la atribuyen tanto Jairo como Evelio.

*Pandemonium* mezcla varios episodios que giran en torno a siete personajes: Adonai, su hermano Radamés, la madre Carmín, la abuela Atanasia, la joven Demetria y los dos hermanos enamorados de la chica, Hermes y Onésimo. Adonai es un intelectual lisiado, no tiene pies, que vive confinado en el sótano en ruinas de un edificio abandonado en un barrio marginal de Caracas. Desde allí recita poesías y trasmite por unos altavoces críticas mordaces sobre la situación del país y el desempeño del gobierno. Esta emisora informal es el único contacto que tiene con el mundo exterior. A su alrededor se acumulan centenares de libros que son al mismo tiempo su inspiración y el motivo de las burlas que sufre de la madre. Esta es una cínica e inescrupulosa mujer que prefiere abiertamente al otro hijo, poderoso, rico y corrupto. La abuela es un personaje senil sin ninguna significación en la trama pero cuyas palabras incoherentes se convierten en comentarios sobre la historia del país. Demetria es una joven hermosa, sensual y algo salvaje que fue recogida por Carmín cuando era un bebé y ahora es amante y la única compañía de Adonai. Demetria conoce un día a Hermes, un ladrón de poca monta, impulsivo y franco, y a Onésimo, su hermano menor, que sufre de cierto retraso mental pero es amable y cándido. Los dos hermanos viven en la azotea del mismo edificio donde vive Demetria y entre los tres jóvenes nace una extraña y pura relación de amor. Radamés es un empresario/político que ha basado su éxito en la corrupción. Aunque está preso controla perfectamente todos sus negocios desde su celda. Radamés le pide a su madre que Demetria sea entregada como regalo a un General a quien él le debe unos favores. También le confía un maletín lleno de dólares para que lo guarde por un tiempo. Carmín cumple con el primer encargo y esto es causa de una gran discusión con Adonai, a pesar de que Demetria huye del general y vuelve al sótano. Respecto al dinero, Carmín decide simplemente quedárselo. Mientras fantasea sobre lo que hará con su nueva fortuna, Demetria la escucha y planea, junto a Hermes y Onésimo, robarle. Cuando Carmín se da cuenta del robo, busca desesperada la ayuda y perdón de Radamés, pero éste, sin

clemencia, le ordena a uno de sus hombres de confianza que la mate. El esbirro, que desde hace tiempo está detrás de Demetria, descubre que los hermanitos tienen el maletín y no duda en asesinarlos para quedarse con él. El film termina con las imágenes de una gran revuelta popular en las que el sicario trata de convencer a Demetria de que se vaya con él a Estados Unidos. Adonai observa tristemente la escena asumiendo que la chica se irá, pero se asombra cuando sorprendentemente Demetria prefiere quedarse a su lado.

#### **CAMBIO DE ESTILO: DE LO CONCRETO A LO ABSTRACTO**

Repetidamente los artículos publicados sobre *La oveja negra* resaltan el nuevo estilo que Chalbaud desarrolla en el film. Molina nos dice: “un discurso marcadamente poético alrededor de un microcosmo signado por valores fundamentales del cristianismo universal y los rasgos esenciales de la cultura popular venezolana” (162: 2001). Laura Antillano nos habla en términos lingüísticos: “Una cualidad del film es su capacidad de concentración temporal propia del género literario que es la poesía. Lenguaje y anécdota, espacio y tiempo en la película han sido fundidos en una circunstancia mágica” (46). Incluso el mismo Chalbaud nos comenta el cambio que opera entre sus películas anteriores: “dentro de una estructura sólida, realista, que es lo que las masas están acostumbradas a ver” y la “liberación total” de *La oveja negra* (Paiva 22). Con este film, dice, “yo quiero hacer un cine más libre, más poético, donde se le dé el valor que merece a la imagen y donde se llegue a una síntesis verdadera entre lo técnico y lo artístico” (Cariani 18). Estos comentarios apuntan claramente que los indicios de la ruptura estética deben buscarse en la composición de la imagen. Y ciertamente es en el estudio de elementos técnicos como la fotografía, la escenografía y la música, en donde primero apreciamos los rasgos que definen la nueva aproximación estilística.

Muchos críticos consideran al director de fotografía de *La oveja negra*, Javier Aguirresarobe, como el artífice de este cambio. Hay dos aspectos en los que es evidente una variación con respecto a películas anteriores. El primero es la utilización de la luz. Aguirresarobe cambia el ambiente realista al emplear con frecuencia una iluminación posterior que crea un ambiente irreal de personajes con halos de luz a su alrededor. A este efecto se suma el uso de luces de diversos colores que contribuye a romper con el estilo realista preferido por Chalbaud hasta ahora. La capacidad de manipular la luz se facilita por el hecho de que *La oveja negra* es la primera película en la que deliberadamente se da importancia a la filmación en interiores.<sup>86</sup> Chalbaud comenta cómo el cine abandonado que se escogió para realizar la película se preparó a modo de un estudio de filmación: “Fue una tarea grande limpiar todo eso y transformarlo en un estudio de cine” (Molina 164: 2001). En este estudio improvisado, los efectos narrativos que se logran con la luz son frecuentes y en ocasiones dramáticos. Rayos de luz que atraviesan la escena o niebla que se esparce por todo el escenario son manipulaciones de los decorados que resaltan el tono místico de la historia de la pandilla. Esta no es, sin embargo, la primera vez que el director emplea elementos técnicos para agregar niveles significativos a la trama. Recordemos por ejemplo el encuadre y la iluminación de algunas escenas de *Cain adolescente* (1959), en las que sombras y planos picados o contrapicados de la cara de Encarnación enfatizaban el carácter sobrenatural de sus acciones. O las imágenes distorsionadas de la realidad para presentar las visiones de Ingrid en *El rebaño de los ángeles* (1979). En aquellas películas los recursos técnicos se mantuvieron atados a funciones narrativas concretas que conservaban el tono general de realismo. En *Cain adolescente* fue la descripción de Encarnación como el estereotipo del mulato salvaje; en *El rebaño* fue la representación del deterioro mental de Ingrid. En *La oveja negra*, la estilización del espacio lo altera y aísla de la realidad contextual. Este nivel de irrealidad parece inclinarse hacia la representación multifacética de un mundo subjetivo

directamente filtrado por el discurso del autor; una operación que desdobra el cine abandonado en guarida, templo y comuna. En este sentido el acto fotográfico se impone al acto narrativo, haciendo más compleja la reconstrucción de la historia, ya que la relación entre imagen y realidad deja de lado el intento de transparencia del modelo estilístico anterior. Hay en esta estrategia una manipulación que intenta darle al film una textura semántica particular, y como tal, podemos asumir que existe una intervención palpable del discurso autorial.

Junto a los cambios fotográficos tenemos también un cambio en la relación con los decorados. Hasta ahora la escenografía mostraba la misma subordinación de la fotografía a la narración. El poco énfasis que Chalbaud había dado a las escenas en estudio enfatizaba el estilo documental de realidad.<sup>87</sup> En *La oveja negra* el espacio escenográfico adquiere un estatuto similar al de la escuela en *El rebaño de los ángeles*, esto es, como un personaje más. Pero si en *El rebaño* la escuela se filma con métodos clásicos (luz homogénea, iluminación desde tres puntos, colores naturales, etc.) en *La oveja* hay un intento de romper con esta textura de realidad. El espacio delimitado por el cine se convierte así en una bóveda aislada del exterior no sólo por los elementos de la trama (la actividad criminal que allí se persigue), sino también por la estética con la que se presenta. El decorado proporciona la estructura para la acción y al mismo tiempo dirige la atención hacia la yuxtaposición de varias dimensiones semánticas. El ambiente proporcionado por el edificio se fragmenta en unidades independientes que agrupan elementos comunes pero que resaltan células narrativas dentro del microcosmos de la comunidad de criminales. Tenemos el espacio que alude a una iglesia donde se anuncia la preñez de Sagrario; el ambiente de la oficina de ministerio donde se tramitan lentamente los documentos; el área de convivencia donde los bandidos viven la rutina diaria. También están los espacios separados para el juego, las adivinaciones, y el entrenamiento criminal. A esta compleja variedad de elementos de la puesta en escena se añade una falta de coordinación

causal entre las partes. Efecto intencional que tiene como resultado la sensación de una sucesión de cortos episodios que sólo vistos en su totalidad componen la trama de la película.

En *Pandemonium*, los efectos fotográficos juegan un rol menor que en *La oveja negra*,<sup>88</sup> pero la combinación total de los aspectos técnicos, en especial la composición de las escenas y los decorados, socavan la representación realista de las acciones. La escena inicial del film demuestra el uso de imágenes de tipo documental, manipuladas para yuxtaponer la visión de los barrios pobres de Caracas con la representación simbólica de la vivienda del protagonista. Un plano secuencia comienza con una toma de situación de los cerros caraqueños. La cámara se mueve sobre los tejados y lentamente se hacen visibles los detalles de las casas. La miseria se hace evidente y contrasta con las numerosas antenas de televisión que se dibujan contra el horizonte. La cámara se detiene en un par de altavoces que no han dejado de transmitir una especie de programa de radio local (la radio de Adonai). A partir de allí, la cámara comienza a descender, mostrando el interior de un edificio abandonado, hasta llegar al sótano caótico, sombrío y anegado de aguas negras en el que vive el protagonista. Este ambiente se muestra con planos parciales que dan la impresión de amplitud: no hay paredes que dividan el espacio interior y el techo es muy alto. Sin embargo el espacio está abarrotado de trastos y la falta de barridos o planos abiertos contribuye a la sensación de hacinamiento laberíntico. Lo que comienza como una secuencia de imágenes en estilo realista termina con la representación poética del sótano como metáfora del descenso a las profundidades oscuras del “infierno” caraqueño desde donde el profeta mutilado transmite su mensaje sarcástico. Hay en esta transición un cambio progresivo de un discurso espacial y objetivo del narrador, mostrando el contexto de la historia, hasta el discurso crítico y abstracto del autor que abarrota de simbolismo la casa y la figura grotesca del protagonista.

Los espacios donde ocurren las acciones del film también experimentan una fragmentación similar a la que opera en *La oveja negra*: el sótano de Adonai, la azotea de los hermanos, la celda de Radamés, la casa del general. Cada uno de ellos se configura como un ámbito que se estiliza al punto de quedar separado de la realidad en la que se inscribe. En el sótano, la iluminación que se emplea es de altos contrastes, resaltando el ambiente de sombras en el que viven los personajes. La composición fragmentada de las tomas detalla la acumulación exagerada y desordenada de libros y objetos, dando la impresión de decadencia y descomposición. Simultáneamente, esta técnica también propicia la desorientación en un ambiente donde no podemos ubicarnos con exactitud. ¿Está la cama de Adonai a la derecha de la abuela, cerca de la entrada, al lado de la cocina? Es difícil saberlo. Además de ser una representación de la miseria de los barrios pobres caraqueños, el sótano de Adonai funciona como límite del radio de acción del personaje, dado que todas sus interacciones se producen dentro de este ambiente y están condicionadas por él. Por su parte, Radamés también está confinado al área reducida de la celda, y aunque su relación con el mundo externo posee un radio de acción mayor que el de Adonai, el espacio actúa también como una burbuja que contiene la historia del personaje. El encuadre de las tomas muestra con un lento barrido la composición de la celda. La dualidad de la situación del preso se representa con el paso de lo que parece un despacho ministerial a la imagen de un cuarto sucio y hostil. Un plano de la puerta de la celda marca con claridad la separación entre el espacio que ocupa Radamés y el resto de la prisión. Fuera de la celda se observa la violencia de la cárcel, que contrasta con la tranquilidad del personaje. Como el mismo comenta, allí está seguro.

De manera similar, la mayoría de las interacciones entre Hermes, Onésimo y Demetria ocurren en un espacio fragmentado y simbólico: la azotea del edificio. La estética de estas escenas recuerda el estilo realista de otras películas de Chalbaud en el uso de la luz natural, los

planos medios y la profundidad de campo. Allí arriba, el encuadre capta vistas panorámicas de la ciudad, enfatizando el contraste entre el espacio abierto y lúcido del techo y el sótano decrepito de Adonai. De hecho, la mayoría de las tomas que involucran a los ladronzuelos ponen de manifiesto su relación con el exterior al destacar la movilidad que tienen en la ciudad. Al considerar estos tres espacios —sótano, celda y azotea— observamos que la combinación de técnicas ubica efectivamente a los personajes dentro de ámbitos espaciales particulares que sólo ocasionalmente entran en contacto. La demarcación que se consigue con la estilización independiente de los espacios es un aspecto que contribuye a la ruptura con el método realista que Chalbaud había utilizado hasta ahora y hace visible la intención de explorar el potencial abstracto de las imágenes.<sup>89</sup>

Aunque el nuevo tratamiento de la imagen es el cambio estilístico que más afecta al método narrativo de las películas, el cambio más radical se aprecia en el empleo de la música. En sus películas Chalbaud ha incluido consistentemente la música popular como elemento para agregar capas de significación a la escena. La inserción de canciones enteras es frecuente y por lo general detiene el avance de la trama proponiendo un comentario descriptivo del carácter del personaje o la situación en la que éste se encuentra. Nunca hasta ahora la banda sonora había sido compuesta especialmente para el film ni la música popular había sido excluida de la trama. El tema musical de *La oveja negra* es una pieza instrumental interpretada por la Orquesta Sinfónica Municipal de Caracas. Se trata de un tema corto que se repite con distintas variaciones, a modo de leitmotiv, a lo largo del film. Este nuevo procedimiento agudiza la sensación de ruptura que ya se percibe como un agregado al resto de los nuevos elementos estéticos. En el pasado, la música reproducía fielmente canciones reconocibles por el público y era normalmente tomada de la escena (música diegética). Con esto se establecía dos fuentes de verosimilitud: la primera, desde el público (el reconocimiento de un evento real: la canción



popular); la segunda, desde la narración misma (escuchamos lo que escuchan los personajes en tiempo real). Al sustituir la música popular por temas instrumentales, Chalbaud incrementa el nivel de abstracción de las escenas. El comentario narrativo que antes se lograba a través de la letra de la canción, se desplaza ahora a elementos menos concretos como repeticiones, ritmos y melodías. En *Pandemonium* este efecto se subraya, pues, además de minimizar el uso de la música popular, el director introduce piezas de compositores conocidos (Puccini, Chopin) que agregan acentos y tonalidades a las escenas no sólo por su valor musical sino también por su valor histórico, como por ejemplo, la referencias que podría activar la música de *La Traviata* con respecto a la vida de Demetria. Estas derivaciones, paradójicamente, desarticulan la historicidad de la trama, puesto que la “extraviada” Demetria sólo puede relacionarse al nivel más superficial con su contraparte italiana (en cierto modo la falta de compromiso político de la ópera afecta al valor social de la película). Los cambios que ocurren en la banda musical refuerzan las observaciones que hemos hecho con respecto la búsqueda de una estética diferente, confirmando así el giro estilístico hacia lo abstracto y global que Chalbaud le imprime a estas dos películas.

#### **VARIACIONES DE LA NARRACIÓN: LA RUPTURA DE LA CAUSALIDAD**

En *La oveja negra* y *Pandemonium* la fragmentación de los espacios y la ampliación de la subjetividad como elemento estilístico determinan que la estructura narrativa se organice de una manera diferente al resto de las películas del director. Observamos un paso de lo narrativo a lo ambiental, y con esto, la división estética de los ambientes condiciona no sólo la construcción de los personajes sino también las relaciones que se establecen entre ellos. Vemos cómo la intención de alejarse del paradigma realista afecta a la manera en que se desarrolla la historia, pues las escenas no siempre pueden relacionarse en términos de la dependencia causa-efecto.

Para dar coherencia a la trama debemos reconocer simetrías y contrastes entre las escenas; relaciones que dependen en gran medida de la expresividad de los planos. En estas películas el director coloca un mayor énfasis en la simbología de las imágenes y la textura del lenguaje, restándole importancia a la funcionalidad que puedan tener para el desarrollo lineal de la narración. Podemos observar que en *La oveja negra* el destino de los personajes no es más que un aspecto relativamente pequeño con respecto al resto de los atributos que se desarrollan en cada escena. Chalbaud nos dice: “yo quise que esta película me hiciera volar en el sentido que no fuera una narración absolutamente realista” (Molina 163: 2001). De modo similar los elementos discursivos de *Pandemonium* subrayan las relaciones entre distintos episodios de la película más que presentar el desarrollo cronológico de una historia.

### **“La oveja negra”**

Tomando en cuenta la fragmentación ambiental que hemos descrito, las acciones que ocurren en *La oveja negra* pueden agruparse en tres secciones. La primera establece los vínculos del triángulo Evelio-Sagrario-Jairo. La segunda expone las actividades criminales de la pandilla: el robo a la dama de alta sociedad y el robo frustrado a la joyería. La tercera describe las actividades rutinarias de la comuna como una microsociedad. En esta división existen bordes de fricción, influencia y superposición. Por ejemplo, el hijo que Sagrario va a tener. Este evento, que pertenece al triángulo de amor, perturba la vida en la comunidad tanto en el orden simbólico como en el desarrollo diegético: por un lado, es un símbolo de la intersección de la sociedad alternativa (la pandilla) y la sociedad convencional (el policía); por otro, el embarazo es visto como un buen augurio y precipita el funesto robo a la joyería. No obstante, a pesar de coincidencias como ésta, cada espacio de acción es relativamente independiente. Las relaciones causa-efecto que se generan se mantienen dentro de límites controlados y con muy pocas excepciones transpiran hacia otros núcleos narrativos.

En *La oveja negra* las tres secciones no se tocan, se comportan como líneas narrativas paralelas que en ciertos momentos arrojan luz sobre las otras, pero que avanzan según su propia causalidad interna. Esta nueva estructura narrativa aborda la noción de la no-linealidad de los procesos reales. Tomemos el conflicto que precipita la destrucción de la comunidad. Cuando Sagrario se ve atrapada por su antiguo amante, capitula sólo por un corto tiempo a las amenazas de Jairo. La joven regresa a la guarida aun sabiendo el peligro al que expone a la comunidad. La Nigua decide aceptarla de nuevo y anima a todos para que la traten con decencia. Este episodio, que pertenece a la historia del triángulo de amor, no tiene ningún efecto directo sobre la rutina de la comuna. Ante el peligro inminente de la acción policial, la pandilla no toma ninguna medida extraordinaria. La vida continúa como si nada pasara: tanto la práctica diaria de crímenes menores como los planes mayores del asalto a la joyería no se alteran. Nada se modifica, incluso después de que el policía visita la guarida. En una escena cargada de un dramatismo exagerado que raya en lo absurdo, Jairo entra solo en el cine abandonado para exigir que Sagrario se vaya con él. La decisión de La Nigua de no ceder ante las amenazas es enérgica. Su estrategia es confiar en los oráculos optimistas y en el favor de los santos, es decir, obedeciendo los códigos particulares que rigen la comuna. Esta secuencia muestra la relativa independencia entre lo que ocurre en la historia de los tres amantes y la historia de la pandilla. Lo que pasa en una no tiene un impacto directo o inmediato en la otra. El robo frustrado y la muerte de Hermes aceleran la ruina de la comunidad entera. La negativa de Sagrario ha provocado la ira de Jairo contra los ladrones; la falta de previsión de La Nigua, o el exceso de confianza en los métodos esotéricos, ha precipitado el desastre. La intersección de las esferas narrativas es sólo evidente al final del film.

## **“Pandemonium”**

De modo similar a *La oveja negra*, *Pandemonium* agrupa los eventos de la trama en secuencias que no tienen necesariamente una repercusión explícita en secuencias posteriores. La película se construye como una sucesión de episodios ligeramente conectados por una línea narrativa causal. En *Pandemonium* debemos comparar las situaciones en las que están involucrados los personajes para encontrar la coherencia estructural del film. Existen tres líneas de acción simultáneas que se desarrollan fundamentalmente por contraste. Hay ciertamente puntos de contacto causales que, como en *La oveja*, tienen que ver con la conclusión de la historia de amor. Pero si queremos abarcar todas las acciones del film, es necesario observar las simetrías, oposiciones, complementos y divergencias entre los distintos episodios.

Hay tres núcleos narrativos. El primero desarrolla la historia de amor entre Demetria y los dos hermanos. La chica conoce a los hermanos casi por casualidad. En la azotea, Hermes se le insinúa sexualmente a la joven, pero Demetria lo rechaza enérgicamente. Sólo cuando Hermes le ofrece dinero, Demetria acepta darle un beso. Onésimo también se siente atraído por la joven y logra, gracias a la intervención de Hermes, ser parte del trato. La naturalidad con la que los tres desarrollarán la relación erótica define las relaciones de este eje narrativo. Lo que en principio parece una transacción sexual violenta se muestra luego como la expresión misma de la pureza y la inocencia. Dos hermanos inseparables, uno desvalido, el otro su protector, enamorados de una misma mujer. Ella, franca, instintiva y abierta, satisface a ambos por igual. En este triángulo no hay barreras sociales, es una relación construida más allá de la moral convencional. Los encuentros son casuales y espontáneos. Dicha espontaneidad determina que dentro de esta línea narrativa la fuerza de la causalidad sea mínima. El disfraz de Gorila que lleva Hermes contribuye al alejamiento de estilo realista. Este vestuario tan cargado de significados simbólicos será una clara interferencia autorial y condiciona el desarrollo del

personaje. Como mencionamos anteriormente, las secuencias en las que aparecen los hermanos, por su relación con el mundo exterior, tienden a reproducir el estilo realista convencional de películas pasadas. Los personajes aparecen en la calle o en espacios abiertos, como la azotea, promoviendo una identificación entre imagen y realidad que no es posible en las secuencias del sótano o la cárcel. Sin embargo, con el disfraz el discurso del autor logra introducir un elemento abstracto que no tiene una motivación funcional para la trama. Sólo podemos incorporar esta imagen como un símbolo, primordialmente sexual, que refiere a la irracionalidad instintiva de la relación entre los hermanos y Demetria.

El segundo núcleo narrativo gira en torno a Adonai, personaje que en términos simbólicos predomina en la estructura general del film. Recluido en el sótano por su incapacidad física, sólo interactúa con su madre, su abuela y Demetria. La relación con la primera debe observarse en términos de la relación de la madre con el otro hermano, Radamés. Entre los hermanos se establece una oposición moral que tiene como punto de contacto a Carmín. La relación con la joven debe verse a la luz de la relación de ésta con Onésimo y Hermes. En ambos casos la noción de abandono determina los vínculos entre Adonai y el resto de los personajes. Por un lado la madre prefiere a su hijo corrupto, puesto que los vestigios de integridad, humanismo y esperanza que proyecta Adonai le son totalmente indiferentes. Por otro lado, Demetria demuestra verdadero amor por los hermanos, mientras que su desafecto es manifiesto por el hombre que es a la vez figura paterna y amante. La abuela tiene en este núcleo narrativo un rol muy específico y totalmente separado de cualquier línea causal. Su presencia es la única referencia a lo estrictamente venezolano; en ella se manifiesta el pasado épico del país y como tal es un inciso no-narrativo que responde a la necesidad del discurso autorial por darle cierta profundidad histórica a sus comentarios. En una entrevista que le hace Adonai, la abuela<sup>90</sup> desvaría sobre la historia de Venezuela. Adonai le pregunta con sarcasmo sobre la situación

política actual y ella responde como si estuviera a principios del siglo veinte: “Este país es un puro grito, primero fue la tierra y los hombres libres: abajo la esclavitud...”. La vieja continúa con tono decrepito con un recuento de las revoluciones y gobiernos de finales del siglo diecinueve<sup>91</sup> como dando las pistas para que observemos el paralelismo entre los dos momentos históricos. Estas notas históricas son una maniobra que al igual que las referencias musicales socava la historicidad de la película. El tiempo detenido y descontextualizado que ofrece la intervención de la abuela apunta al unísono a la continuidad, ruptura y repetición de la historia sin asomar una posición privilegiada que nos indique el peso que tiene para la trama.

El último núcleo lo configuran la madre y el hijo preso. Las secuencias de esta célula narrativa son cortas y avanzan en referencia a dos eventos: primero la entrega de Demetria, y luego, el dinero que Radamés le entrega a Carmín. Este dinero será más tarde la causa que determinará el contacto de las líneas narrativas, precipitando la resolución del film.

Las tres historias por separado relatan episodios puntuales que por sí solos dan la sensación de fotografías instantáneas en la vida de los personajes. Cuando las relacionamos entre sí observamos que se establecen comparaciones elementales a lo largo de un eje simétrico que define la decadencia afectiva y moral de Adonai. Por un lado está la pureza de la relación de Demetria y los hermanos contrastada con la sórdida relación de la chica con Adonai. Es también simple la comparación que se crea entre la relación de Carmín con los dos hijos. Con Radamés se presenta la opción indecente, corrupta, irracional; con Adonai se presenta la justa, racional, compasiva. Pero la simplicidad no impide que notemos que no es la causalidad el mecanismo que permite reconstruir la historia. Para tal fin debemos oponer los eventos que ocurren dentro de cada uno de estos núcleos narrativos y relacionarlos sobre la base de relaciones paralelas similares a las que operan en *La oveja negra*.

## ENFOQUE ARTÍSTICO

Con esta estrategia basada en episodios divergentes o complementarios que se reflejan unos en otros, Chalbaud refuerza la fragmentación estética propuesta por la puesta en escena. Las relaciones narrativas que no se apoyan en la causalidad tienden a debilitar la verosimilitud clásica del relato que busca la relación con la realidad en función de la cronología de las acciones. Tanto en *La oveja negra* como en *Pandemonium* se busca un vínculo con la realidad basado en un tipo de verosimilitud que tiende a las relaciones simbólicas y subjetivas. De manera que la particularidad de la realidad venezolana queda comprometida en una red de abstracciones globales. Es esta organización estilística de los eventos narrados lo que algunos críticos, incluyendo al propio Chalbaud, han denominado “poética”. El cambio representa una importante discontinuidad en la obra del director, incluso rara para el cine venezolano.<sup>92</sup> Y aunque debemos considerarla como una incorporación tardía de técnicas y procedimientos ya establecidos en el cine mundial (es justamente esta ruptura con cierto estilo de representar la realidad lo que definió el cine “artístico” europeo a partir del neorrealismo), Chalbaud propone una disyunción de la representación realista.<sup>93</sup>

Como queriendo reproducir de alguna manera una atmósfera irreal, “la cosa surrealista” (Paiva 22), como él la llama, posiblemente inspirada en películas de Buñuel como *Belle de jour* (1967) o *El discreto encanto de la burguesía* (1972), Chalbaud plantea una estilización de la escena que complementa la dislocación de la causalidad. Adicionalmente, el director incluye una escena en la que se establece una clara autoreferencia. En cierto momento de la trama Demetria, Hermes y Onésimo van al cine. Chalbaud muestra la película que los chicos ven, ¿y cuál es? ¡*El pez que fuma!* Justamente en la escena en que La Garza habla de los “kilómetros” de hombres que ha tenido.<sup>94</sup> Es curioso que los personajes vean la película como si se tratara de un film contemporáneo a su realidad. No hay ningún indicio que apunte hacia la autoreferencia,

únicamente personas familiarizadas con la obra del director podrán identificar el inciso. ¿Qué busca Chalbaud con esta maniobra? Los personajes sólo comentan su gusto o disgusto por las películas de putas, así que para la trama es una escena irrelevante. Tal vez Chalbaud desea burlarse de su propia obra (en ocasiones se ha dicho despectivamente que el suyo es un cine de putas), o simplemente quiere recordarnos, con auténtico espíritu de vanguardia, que estamos ante a un artefacto artístico que se aleja de la representación realista de la sociedad.

Un efecto inmediato de esta nueva estrategia es la necesidad de aplicar procedimientos más sofisticados para reconstruir la historia. El distanciamiento con respecto a la realidad venezolana aporta a *La oveja negra* y a *Pandemonium* un alto grado de universalidad. Lo que hay que determinar es si tal universalidad es, en sí misma, una superación con respecto a la particularidad de sus otras películas. Si asumimos que la superación artística en películas de contenido social depende de la sofisticación con la que se problematizan los conflictos humanos, la universalidad en estos dos films intenta una propuesta que de respuesta a las condiciones de marginalidad en Latinoamérica. Si deseamos evaluar si tal propuesta es satisfactoria, es decir, profunda y sutil, podemos tomar como referencia películas mucho más abstractas y fragmentadas como *Ivanovo detstvo* (*La infancia de Iván*, 1962) o *Solyaris* (*Solaris*, 1972). Estos dos films plantean una discusión compleja sobre preguntas universales desde la presentación de una historia relativamente sencilla. Dotados de una extraordinaria expresividad subjetiva, los films de Tarkovsky investigan con detalles psicológicos y filosóficos cuestiones como el significado de ser humano, las relaciones entre historia y memoria o las diferentes percepciones de la guerra. Las películas de Chalbaud, incluso en sus secuencias menos concretas, tienden a permanecer en un manto superficial en el que la utilización de técnicas y estilos nuevos no van acompañados de la revisión exhaustiva de los procedimientos críticos o los discursivos. Podríamos argumentar que Chalbaud se aleja del paradigma realista, sin



abandonarlo por completo, para dar un salto a un cine poético en donde las abstracciones y situaciones absurdas pasan a un primer plano sugiriendo conflictos universales pero perdiendo vigencia local.

### **Fragmentación poética y discurso autorial**

Al combinar la estética poética con la narración no causal se crea una situación narrativa peculiar. La capacidad de los personajes para adelantar su propio discurso queda obstaculizada por la intensa fragmentación que se presenta al espectador. Por otra parte, esta misma segmentación reduce la importancia de la historia e implica que el discurso del narrador queda debilitado. Aprovechando la debilidad de estas dos fuentes discursivas, el discurso del autor aparece como una voz que controla cada segmento del film. Como apunta Bordwell, “The marked self-consciousness of art-cinema narration creates both a coherent fabula world and an intermittently present but highly noticeable external authority through which we gain access to it” (209: 1985). En *La oveja negra* y *Pandemonium*, la presencia de tal autoridad “externa” marca una visión subjetiva y particular que atribuimos a la fuerte presencia del discurso del autor. Para Chalbaud, este discurso facilita la incorporación de su propia ideología a los comentarios críticos que identificamos en el film. El resultado de tal operación no es, como se podría pensar, la expansión de significados sino, al contrario, la reducción de las posibilidades semánticas a la visión subjetiva propuesta por el discurso autorial.<sup>95</sup>

Bakhtin estudia este fenómeno en su análisis del discurso en la novela. Para el crítico ruso, el estilo poético<sup>96</sup> se caracteriza por la expresión que busca la unificación del lenguaje (entendiendo lenguaje en su acepción más amplia). En cambio, la prosa se enfrenta y recoge una multitud de opciones discursivas representadas por los lenguajes sociales presentes en las interacciones cotidianas. La orientación dialógica del discurso narrativo se caracteriza por la capacidad de incorporar el aspecto vivo de la conciencia social: la relación de la expresión

comunicativa<sup>97</sup> con el mundo real. Por contraste, el estilo poético no explota artísticamente la riqueza social del lenguaje, “the word is sufficient unto itself and does not presume alien utterances beyond its own boundaries” (Bakhtin 285: 1981). Al no existir interacciones con otros discursos la posibilidad de otros puntos de vista lingüísticos esta excluida del lenguaje poético (285). Como resultado de esta sólida unidad, el lenguaje poético parece completarse a sí mismo como si fuera su única referencia. “The language of the poet is *his* language [...] as a pure and direct expression of his own intention. No matter what ‘agonies of the world’ the poet endured in the process of creation, in the finished work language is an obedient organ, fully adequate to the author’s intention” (285: 1981). Este comentario tiene una clara resonancia en todo el cine de Chalbaud, y en especial con respecto a *La oveja negra* y *Pandemonium*. El dominio ejercido por el discurso del autor dirige con aplomo las posibilidades críticas de las películas. Es por ello que, como dice Bakhtin, el resultado de la aplicación de este modelo “realizes itself as something about which there can be no doubt, something that cannot be disputed, something all-encompassing” (286: 1981). La voz del autor nunca se pone en duda. En estas películas, la voz de Chalbaud se escucha en cada elemento cinematográfico que coordina la estructura discursiva de la narración. Es la visión de Chalbaud, canalizada a través del discurso autorial, la que se impone a todas las posibles ideologías presentes. Chalbaud ilumina con un discurso inequívoco y unilateral los conflictos y contradicciones que aparecen a lo largo de todos los eventos del film. Este discurso, por su naturaleza unificadora, sólo acepta las variaciones que soporten su propia intención. Un discurso elaborado según el estilo poético sólo puede hacer referencia a contextos que no representan más que una sola versión de la realidad, en la que

no particularly concrete linguistic specificity is sensed behind them, no particular manner of speech and so forth, no socially typical linguistic face (the possible personality of the

narrator) need peek out from behind them. Everywhere there is only one face –the linguistic face of the author. (Bakhtin 297: 1981)

De este modo, con el control sobre la totalidad del film garantizado por el estilo poético, el director se lanza a la recuperación de los sujetos marginales y su situación dentro de la sociedad caraqueña. Esta es una de las características más sobresalientes de *La oveja negra* y *Pandemonium*: la capacidad de sintetizar los motivos presentes en la obra de Chalbaud. Tenemos, como hemos mencionado, el regreso a los sujetos marginales y al sentido de comunidad (presentes en *El pez que fuma* y en *El rebaño de los ángeles*). También a la mujer como puta y madre, y al hombre que sucumbe ante la sexualidad femenina. Además de estos, se exploran con más detalle dos motivos recurrentes, pero que aparecían sólo como referencias casuales. El primero es la religión popular, tanto en la forma de catolicismo popular como en la de cultos marginales. Este motivo ha aparecido con frecuencia en otras películas, pero siempre tratado como una referencia anecdótica en los títulos de las películas o en secuencias cortas y sin peso narrativo. El segundo es la sexualidad, presentada hasta ahora de una manera tímida o desordenada. La religión popular juega un papel importante en *La oveja negra* al condicionar las relaciones entre los miembros de la comuna. En cambio la sexualidad es relevante para *Pandemonium*, ya que en torno a ella los tres núcleos narrativos se encuentran.

#### DE VUELTA A LOS MÁRGENES

Como hemos mencionado, *La oveja negra* y *Pandemonium* definen una ruptura estilística y un retorno temático. Recordemos que las películas hechas en los ochentas mantuvieron la estética realista característica de Chalbaud pero se alejaron de los sujetos marginados que hasta *El rebaño de los ángeles* (e incluso *Carmen la que contaba dieciséis años*) dominaron la preocupación social del director. A partir de *La oveja*, Chalbaud decide volver a la marginalidad centrando su lente en los sujetos alienados de la sociedad burguesa.

### **“La oveja negra”: comunidad, crimen y religión**

La dinámica colectiva de crímenes y rutinas diarias representa el primer nivel narrativo del film. La comunidad como grupo social experimenta una ligera evolución, un desarrollo tradicional a partir de un punto de equilibrio que entra en crisis hasta llegar a una resolución, en este caso, trágica. Sin embargo, más que como línea narrativa, los eventos que involucran a la pandilla adquieren relevancia como un marco contextual para el desarrollo de otras historias. Por un lado contiene el espacio humano en el que se desarrolla la historia de amor entre Sagrario y Evelio. Esta historia es el componente popular que mantiene la tensión narrativa, promoviendo los conflictos que avanzan la trama. Por otro, define los contornos abstractos para las referencias al devenir de Venezuela como una sinopsis simbólica y alegórica al país, o al menos, a una versión de él.

En la dimensión abstracta, la actividad de la pandilla asegura que la película tenga un carácter colectivo que sólo se percibe en la obra de Chalbaud, aunque en menor grado, en *El rebaño de los ángeles*. No obstante, hay una gran diferencia entre estos dos colectivos. En *El rebaño* la comunidad de estudiantes se filma con un enfoque realista. En *La oveja negra*, en cambio, la comunidad de criminales se establece como un elemento simbólico de la marginalidad. En su condición antisocial, la pandilla permanece al margen de la ley, la desafía. Este rasgo se desdobra en dos vertientes. Primero, representa una alternativa a la sociedad civil. Podemos entender que se trata de una protesta contra el sistema al forjar un esquema social paralelo a la sociedad convencional. Segundo, la historia de la pandilla toca la corrupción, uno de los motivos recurrentes en el cine de Chalbaud. La comunidad de delincuentes es una reflexión sobre la corrupción social, una criminalidad que afecta a todos los estratos sociales. Es decir, una sociedad de criminales y cómplices. Según Chalbaud,

En *La oveja negra* pretendí reflejar un poco la sociedad en que vivimos, al igual que lo hice en *El pez que fuma*, donde de alguna manera se recreaba la sociedad y la lucha por el poder.

Yo pienso que todos somos ladrones y todos somos culpables de esto que está pasando.  
(Cariani 18)

Según estas dos vertientes, la historia de la pandilla parece moverse en espacios encontrados: uno como reflejo de la sociedad venezolana; el otro, como modo de vida alternativo fuera de la legalidad y las instituciones establecidas. En esta película nos podemos preguntar cómo se efectúa la crítica. ¿Es una evaluación o una denuncia de la realidad? El primer espacio está específicamente ligado a la realidad del país. Una realidad a la que Chalbaud ha hecho referencia en numerosas ocasiones. La corrupción, la delincuencia, la desorganización, la impunidad, son algunos de los rasgos que se repiten. Llama la atención que en este film tales características no se deducen por comparación con el contexto real en el que se inscribe la historia (como ocurre en el resto de las películas de Chalbaud). La historia de la pandilla es el contexto. Por lo tanto la realidad venezolana está simbólicamente contenida en la historia del colectivo criminal. No hay puntos externos de referencia; si queremos asir cuál es la situación del país debemos observar el desarrollo de la trama. Tomemos por ejemplo el episodio del funcionario burocrático.

Uno de los miembros de la pandilla, Gutiérrez, tiene como responsabilidad mantener al día los documentos de la comunidad: cédulas de identidad, partidas de nacimiento, actas de matrimonio, etc. Cada día una fila de personas se presenta a su “despacho” con las peticiones pertinentes y él, como buen burócrata, los despacha sin resolver sus problemas alegando, sin embargo, excusas contrarias al paradigma social del funcionario. A la pareja que quiere casarse le dice, “Es mejor que sigan en concubinato hasta que lleguen a comprenderse”. A un miembro extranjero de la pandilla le recomienda que no se nacionalice, que ese “negocio” lo tienen ahora los chinos. La oficina es un rincón del cine en donde Gutiérrez tiene un escritorio rodeado de archivadores y papeles. Podemos observar una intención paródica si tenemos en cuenta los decorados y el tono burlesco de los diálogos. En este caso la crítica estaría en la comparación

satírica que reproduce la incapacidad de las instituciones de proporcionar los servicios adecuados a la población. Cierta inconsistencia en esta estrategia, en parte debido al uso puntual con que se pone en práctica, le resta profundidad al análisis y define la secuencia como un *sketch* que produce más bien un escape humorístico. Al no haber referencias a la realidad en la que se inscribe la escena, su valor dentro del film es muy general. Pero si, de alguna manera ajena al film, somos capaces de incorporar el contexto real, podemos notar que más allá del humor persiste un comentario sobre la ineficiencia institucional en Venezuela. A pesar de lo aparente, la realidad del país entra en el film de soslayo. El color local dictado por las expresiones regionales y ciertas referencias a la cultura popular es obvio, y la complejidad del entramado social del país es visible para un público familiarizado con esa estructura.

La mención de la ineptitud institucional se puede ver como una justificación del sistema paralelo (y evidentemente ilegal) para resolver los problemas comunes del ciudadano, es decir, una alternativa generada desde el seno de una sociedad insatisfecha. Pero también es posible asumir que la propia comunidad no puede escapar a la realidad en la que está inscrita y ha terminado por reproducir los vicios institucionales. Es el mismo juego de repeticiones que ya había planteado M. Gorky en la obra de teatro *Los bajos fondos* en la que la miseria engendra miseria y el marginado se aprovecha del que posee aun menos.<sup>98</sup> Si éste es el caso, los personajes no serían conscientes del modelo viciado que reproducen, simplemente lo copian con naturalidad. El propio Chalbaud parece confirmar esta tendencia al comentar las obsesiones de sus personajes: “tienen una sociedad marginal pero quieren ser burgueses. [...] Ellos lo que quieren es imitar a la burguesía en todo, en tener dinero y en las convenciones sociales. Es una contradicción tremenda porque en el fondo viven al margen de las mismas” (Cariani 19). En la práctica, la intención de enfrentar la conducta del grupo con los deseos individuales se contrasta a partir de la comparación de las esferas de lo personal y lo colectivo. En este proceso notamos

cierto desajuste o interferencia. Los conflictos de los personajes, representados por la historia de amor y la búsqueda de esa supuesta seguridad burguesa, terminan por condicionar la actuación de la pandilla cuya representación de la sociedad alternativa marginal degenera en un enfrentamiento de las pasiones individuales. Los conflictos “no se originan en objeciones de conciencia o imperativos de índole religiosa ni siquiera por los atentados contra la propiedad privada sino por la rivalidad frente a un botín común: ¡Sagrario!” (Vilda 53: 1987). Por ello, el enfrentamiento final entre policías y ladrones no se arma como un choque entre modelos sociales, sino como un ajuste personal de cuentas originado por los celos. En este sentido *La oveja negra*, a pesar de alejarse estética y narrativamente de películas anteriores, ideológicamente reproduce como antes el dominio de los conflictos individuales sobre los colectivos.

Partiendo del individuo, la realidad de la sociedad venezolana es el hilo conector que mantiene unida la historia de la pandilla. “Chalbaud expone en este film su forma de percibir ese vivir de la gente que habita en esta sociedad, pero que al final de cuentas están al margen de ella” (Moreno 52). Debemos, por lo tanto, estar al tanto de las peculiaridades del país para poder reconocer la simbología que se nos presenta. Y como la película no proporciona referencias más allá de la misma pandilla, estamos frente al film más descontextualizado de Chalbaud. Como consecuencia de la falta de contexto, el espacio de la sociedad alternativa se construye como un modelo global, es decir, no necesariamente como respuesta a la realidad del país, sino como un modelo general de organización cuando los sistemas institucionales dejan de representar o satisfacer a las comunidades.

*La oveja negra* es el primer film de Chalbaud que se destaca por tal sentido universal. Sin embargo, es una característica hecha a costa de la marginalización de lo local, o al menos en detrimento de las referencias directas al contexto local. La abstracción del espacio del cine

abandonado hace posible que podamos trasladar las acciones a cualquier ciudad (sociedad) que tenga los problemas de Caracas. La falta de representatividad de las instituciones democráticas es un tópico muy a la medida de los países latinoamericanos, y un enfoque universal no es por sí mismo inapropiado. Pero plantear una respuesta universal no significa hacerlo de una manera superficial. Esto ocurre parcialmente en *La oveja negra*. La creación de una sociedad paralela donde sólo se cumple la ley natural es un gran tópico que dice poco sobre las dificultades del individuo al enfrentar la rigidez de los sistemas y sobre la situación del país y sus habitantes. Sin que ello impulse la movilidad hacia discursos más efectivos, con esta estrategia Chalbaud logra disminuir el localismo que domina otras de sus películas. La película pareciera quedar a medio camino entre lo general y lo particular, sin expandirse lo suficiente en ninguno de los dos ámbitos.

Aunque la película permanece en esa zona imprecisa, está claro que el procedimiento que emplea Chalbaud para presentar la colectividad es uno de los más complejos de su obra. Esta complejidad se nota con mayor claridad en la ambigüedad moral de film y en la incorporación de la religión. La división entre buenos y malos, que era relativamente fácil de construir en las películas de los diez años anteriores, se vuelve problemática aquí. Tomemos a La Nigua como ejemplo. No hay dudas sobre su compromiso con los miembros de la comuna. Sus decisiones siempre están dirigidas al bienestar de la pandilla. Ella es un personaje duro pero con un gran corazón. Por lo tanto, notamos su vaguedad moral no en referencia a la pandilla sino cuando comparamos su actitud con respecto a quienes no son miembros del clan. En su lado solidario vemos cómo acepta a Sagrario a pesar de estar consciente del peligro que ella representa. La defiende con tenacidad cuando la acusan de traidora. Sin embargo, toda esta bondad se desvanece cuando decide dar un golpe. Observando la vidriera del centro comercial La Nigua dice: "Venimos, encañonamos a la dueña y nos llevamos todo eso. Ese muchachito [el hijo de



Sagrario] va a vivir como un rey”. Sus escrúpulos llegan hasta donde llega su gente y está dispuesta a asaltar al azar a un pequeño comerciante que difícilmente puede ser considerado como parte del sistema que la oprime. Algo similar ocurre con la moralidad del Esotérico. Durante el plan para robar a la doña rica es un artífice del engaño. Una vez cometido el robo, el personaje sufre de ataques de angustia que van desde la desesperación sexual hasta la culpa. Estos dos ejemplos resumen la posición moral de los líderes de la comuna y con ello son un reflejo de los valores que se transfieren al grupo. Los miembros de la pandilla serán “buenos” hacia otros miembros, pero “malos” con respecto al exterior.

Esta doble moralidad del clan no se presenta de un modo neutral, hay en su figuración un sesgo impuesto por la identificación emotiva que rodea a los sujetos marginales de Chalbaud. Esta empatía se intensifica con la presencia del policía. Jairo provee simultáneamente la dimensión colectiva y personal de la contrafigura. Al nivel personal el policía se opone a Evelio en la disputa por Sagrario; al nivel colectivo, representa toda la institución policial, el peligro que amenaza a la comuna. En su personaje confluye tanto la historia de amor como la historia social. No obstante, la caracterización se basa en lo repulsivo de su comportamiento. Jairo es violento, déspota y cruel; en él no hay un sólo rasgo que quiebre el molde del villano. Sencillamente, está construido como un clásico personaje melodramático: polarizado y esquemático. De esta manera se nos empuja hacia la identificación afectiva con los personajes de la pandilla y en esta operación la balanza se desplaza emotivamente a favor de los criminales. La empatía que provoca la pandilla permite que el modelo de una comunidad al margen de la ley se acepte como un sistema posible y hasta deseable.

Esto le da un carácter de resistencia popular al planteamiento social del film que se evidencia a través del uso de la religión. *La oveja negra* es sin duda la película de Chalbaud que refleja con mayor claridad el aspecto subalterno de la religión marginal. No sólo las acciones ocurren

entre Semana Santa y Nochebuena (Vilda 52: 1987), sino que además los personajes, en especial La Nigua, comentan la devoción de la comuna. La matriarca dice al comienzo de la película, “Todos los ladrones estamos perdonados, Dios es muy bueno”. La acumulación de referencias religiosas hace evidente, como dice Vilda, el carácter evangelizador de la película (52: 1987). Pero no es un evangelio institucional. La Nigua en su rol de líder espiritual de la pandilla, no profesa una fe convencional. Su religión es una mezcla de ritos católicos y paganos, como claramente se observa en la escena ritual donde eleva una oración popular llena de frases místicas. Este episodio nos hace recordar que el aspecto más importante de las creencias religiosas populares es, como proponen William Rowe y Vivian Shelling, su carácter mediador entre sistemas de otro modo divergentes. En el caso de *La oveja negra*, los valores del catolicismo se combinan con una visión particular de la realidad en la que es viable romper con el esquema moral establecido. En este proceso los ritos y símbolos de la religión oficial funcionan a la par y sin conflictos con elementos de la adivinación y los cultos populares. Rowe y Shelling llaman a este sincretismo de formas religiosas catolicismo popular (10).<sup>99</sup> La procesión al comienzo del film, los comentarios repetidos sobre la protección que otorga Dios y la celebración de la Nochebuena, entre otras referencias, indican el apego a las normas católicas. Al mismo tiempo cada acción de la pandilla es una afrenta directa al orden y a la virtud cristiana. En realidad nadie se adapta a los preceptos dictados por la iglesia: roban, mienten, asesinan, fomentan los vicios, el juego, la idolatría, el sexo.

En este horizonte observamos cómo la pandilla se transforma en una comunidad que utiliza la religión de una manera personalizada. Es un mecanismo que articula simultáneamente la fuerza opresiva de la sociedad convencional y la capacidad de llevar a cabo la desobediencia. Esta ambigüedad de elementos populares, específicamente de aquellos relacionados con la religión y la economía, es estudiada por Michael Taussig en ciertas áreas de Suramérica en su

trabajo sobre el demonio. El autor comenta, “the image of the devil and the mythology of redemption come to mediate the dialectical tensions embodied in conquest and the history of imperialism” (Taussig xii).<sup>100</sup> La intervención mediadora de la religión en *La oveja negra*, permite la subversión de las relaciones económicas: el crimen se transforma en un modelo económico amparado y validado por la religión. Obviamente no en los términos hegemónicos establecidos por la iglesia, sino en los términos dictados por el colectivo popular.<sup>101</sup>

La película funciona bien en este espacio de moralidad vaga y relativa. El espacio colectivo es efectivo en crear una historia que no tiene un contorno definido. La pandilla no va hacia ningún lugar, simplemente existe allí en ese teatro abandonado. Su único horizonte es sobrevivir velando por los intereses de los miembros. En su rol de caudillo, La Nigua dicta las acciones a seguir sin tener en cuenta las leyes de la otra sociedad, la “legítima”. Esta posición de liderazgo es usual para las mujeres en las películas de Chalbaud. La Garza en *El pez que fuma* y La Gata en *La gata borracha* son los ejemplos más claros. Y aunque La Nigua no es una prostituta, los paralelos son evidentes. Como las otras, la jefa de la pandilla administra el dinero de la comuna, es una madre abnegada y su moralidad es difusa. Es sin duda una versión del paradigma de la madre-puta matizado como campeona de los marginados. Manteniendo el esquema del resto de las putas-madres de Chalbaud,<sup>102</sup> La Nigua es el personaje más complejo de la película en términos de su moral y su rol social. Otros personajes importantes del film se construyen como una extensión de algún rasgo particular. Jairo, como hemos mencionado, es el policía cruel, Evelio es el héroe apasionado y dinámico, Sagrario la joven sensual y vulnerable. Los personajes secundarios, y hasta cierto punto también los principales, están caracterizados según una aproximación naturalista que los define a través de la representación de sus fisonomías. En la escena en la que los bandidos se preparan para asaltar la joyería, primerísimos planos de las

caras de los personajes escogiendo su atuendo, presentan rostros normales o clásicos, como los de Evelio o Hermes, y rostros grotescos como los de Cigarrito y el Esotérico.

La importancia estética de los rostros, las muecas, y los vestidos junto a la naturaleza interpretativa de la estafa (la principal actividad de la pandilla) en un teatro abandonado sugiere un vínculo especial entre narración y representación. Como si se tratara de una gran parodia de la realidad, la composición narrativa de *La oveja negra* nos recuerda la propuesta de Fellini en *8 ½* (1963). En la exploración del proceso de la creación cinematográfica, uno de los aspectos más importantes que desarrolla el director italiano es la visión del espacio real como un *set* de filmación en el que cada individuo es a la vez personaje histórico y personaje de ficción. Carla, Luisa, Claudia, el Cardenal, la Saraghina son tanto figuras biográficas como personajes de la última película de Guido. Igualmente, los espacios del film (el hotel, el hospital, el *set* inacabado) se confunden en un procedimiento narrativo autoreferencial que acaba por fundir en una sola imagen la realidad de Fellini como director, el mundo diegético del film y las fantasías del protagonista. En *La oveja negra* la selección del espacio teatral se conjuga con aspectos técnicos (como la manipulación de la iluminación o los primeros planos de los rostros) y elementos narrativos (como los ensayos para engañar a un juez o la celebración de la navidad) para crear un efecto similar al del espectáculo dentro del espectáculo del film de Fellini. Pero mientras *8 ½* es una reflexión sobre la subjetividad implícita en el proceso artístico, y en este sentido carece de una dimensión política o social, *La oveja* busca en la referencia al espectáculo recrear la teatralidad de la realidad.

El procedimiento parece adecuado pues podríamos superponer la dimensión teatral a la crítica que observa los sectores de la sociedad venezolana abandonados por las élites dominantes (políticas, sociales o económicas). No obstante, la intención de elaborar comparaciones a través de la confrontación entre espectáculo e historia colectiva de Venezuela

se tropieza con algunos elementos de trivialidad y sentimentalismo. La complejidad estética y simbólica del film produce un sistema coherente de representaciones narrativas que induce a ver la autoreferencialidad como una herramienta analítica que investigue las particularidades del caso venezolano. Pero a la posibilidad paródica de algunas secuencias (la del funcionario, por ejemplo) se contrapone la tendencia a la exageración de elementos populares. Lo específico se confunde con lo anecdótico y esto funciona como una pantalla que proyecta sólo el carácter universal de la comedia nacional. En las escenas que describen el engaño a la dama rica, el vestuario del Esotérico, sus maneras, su fingido acento francés, promueven más la risa fácil y cómplice del público que una ridiculización efectiva de la clase alta capitalina. De manera similar, la entrada excesivamente violenta de la pandilla a la casa solitaria de la señora es un truco efectista dissociado de las motivaciones narrativas del film (no es un grupo armado y violento lo que hace falta para robar la casa solitaria sino un equipo de mudanza, como se ve en escenas posteriores). Los mismos excesos ocurren en la escena del enfrentamiento final con la policía. La dramática entrada al centro comercial y la lucha entre los bandos impide saber si se trata de una visión satírica o de una desmedida dosis de truculencia. Pareciera que el director busca balancear el elevado discurso del autor con secuencias injustificadas que apelan directamente, ya sea a través de la risa o la violencia, a la emotividad del espectador. O, como apunta Vilda, "Chalbaud prefiere el entretenimiento a la profundidad y autenticidad de lo que propone" (52: 1987).

Produciendo un efecto similar al del humor, la historia de amor entre Evelio, Sagrario y Jairo tiende a dispersar el potencial crítico del film. En gran medida debido a que las relaciones entre los personajes están desarrolladas desde un enfoque meramente personal. En este triángulo, el hijo de La Nigua, Hermes, desempeña un rol menor aunque significativo justamente por su carácter marginal. El joven se siente atraído sexualmente hacia Evelio, pero el enamoramiento

no tiene mayores consecuencias en la película más que ser un tratamiento tangencial e ingenuo de la homosexualidad. Inocentemente Hermes se acerca al Esotérico en busca de respuestas. “¿Qué es lo que pasa conmigo?”, le pregunta perplejo por los sentimientos que experimenta. El chamán responde, “...eres impenetrable, cerrado, aun para las cosas no materiales; así pues eres ¡hermético! La leche va a ser retirada de tus labios y se va a derramar por los cielos convirtiéndose en una gran constelación”. Estas palabras crípticas cierran la investigación sobre el tema e impide que trascienda a otro nivel de comentario. En *La oveja negra* las interacciones entre personajes son relevantes sólo cuando generan un nudo narrativo. La homosexualidad de Hermes no activa ninguno y es por ello que no pasa de ser un curioso incidente. En cambio, los conflictos generados entre Evelio y Jairo en torno a la chica mantienen el avance de la trama. El desarrollo de esta historia arrastra la historia de la comuna, creando un único vínculo causal en el momento en que Jairo, como resultado de su necesidad de venganza, decide frustrar el robo a la joyería atacando directamente a la pandilla.

En este desenlace podemos apreciar claramente el persistente gusto melodramático del director. Los personajes esquemáticos y polarizados: el villano, el héroe, la víctima. La emotividad hiperbólica: celos, traición, malentendidos, perdón. Y el final trágico y esperanzador: mueren La Nigua y su hijo, pero Evelio y Sagrario sobreviven y ella tendrá un niño que, como confirma el director, encarna la noción de inocencia y esperanza. “El nacimiento de otro orden, que en *Pandemonium* también está, la necesidad de que surja algo nuevo” (Chalbaud cit. por Molina 165: 2001). Según Chalbaud, este niño, cuyo padre puede ser Evelio o Jairo, es la oveja negra, pues no pertenece a ninguno de los dos mundos (Cariani 19). En él se pone de manifiesto la premisa ideológicamente controlada por el discurso del autor de un salvador que reconcilia la comuna marginal con la sociedad legal, pretendiendo saldar de manera limpia y armónica cualquier desequilibrio entre comunidad, crimen y religión. La

resolución esperanzadora del film se conjuga así como una función de la universalidad del nuevo estilo poético en donde la realidad del país se integra a la trama como símbolo de la realidad.

### **“Pandemonium”: sociedad abandonada**

*Pandemonium* incluye en la secuencia inicial una escena reveladora e inusitada en la filmografía de Chalbaud. Una joven, Demetria, se baña semidesnuda en el sótano de un edificio abandonado. Es una escena que recuerda el comienzo de *El rebaño de los ángeles*. En aquel film, otra joven, Ingrid, también se baña en un espacio al descubierto. Sólo que en 1979 Chalbaud no se atrevió a quitarle la ropa. Ahora un plano del torso desnudo de la chica bajo el agua de la regadera completa la introducción del film. El cambio de actitud frente a la desnudez<sup>103</sup> implica variaciones importantes en el cine de Chalbaud y resume algunos de los rasgos más significativos de la película. La sexualidad en *Pandemonium* apunta en dos sentidos. Primero, hacia una relación distinta con el público, dado que Chalbaud nunca ha sido muy propenso a incluir escenas sexuales. Segundo, y mucho más relevante, apunta hacia la manera en que la sexualidad se utiliza para establecer relaciones entre personajes que de otro modo no tendrían ninguna conexión. En este sentido, la sexualidad funciona como el catalizador de la moralidad del film.

Dado que la película tiene una estructura episódica, las relaciones de causalidad entre eventos y acciones son débiles y deben ser secundadas por otro tipo de relación. Observamos que no todos los personajes llegan a interactuar entre ellos. Adonai se relaciona únicamente con Carmín y Demetria, Radamés lo hace sólo con Carmín, y los dos ladrones nada más con Demetria. El vínculo que une los tres núcleos narrativos es la joven: ella es el elemento que da cohesión a la trama del film. Sin embargo, su sexualidad no tiene el mismo valor para cada uno de los espacios narrativos. Demetria vincula a Adonai con los hermanos, en términos de la inocencia,

el amor y la soledad. En cambio, para Adonai y Radamés la joven funciona como un índice de la confrontación moral que se establece entre los hermanos.

Como una función del espacio abierto y elevado en el que se mueven los personajes (la azotea, las calles de Caracas), la relación de Hermes y Onésimo con Demetria define un núcleo de inocencia que se opone a la relación oscura y subterránea que tiene la chica con Adonai. Es una organización que nos recuerda el contraste entre la actitud ceremonial y elitista de Milos y los clientes con la ambientación degradada de *El cementerio de automóviles*. En la obra de Arrabal, se nos presenta también un antagonismo entre afecto y violencia mediada por la sexualidad de Dila. Notemos que la manera de estructurar las dos líneas narrativas de *Pandemonium* se articula también sobre la base de la oposición simétrica. Demetria va a los chicos voluntariamente. Su relación comienza en las alturas del edificio, a la luz del día, rodeados de aire fresco. Este espacio se opone al sótano sombrío donde Adonai demanda la atención de la muchacha. Si en el primer caso se enfatiza la independencia y voluntad de Demetria, en el segundo se la presenta como un ser oprimido y pasivo. Con los hermanos Demetria se deja llevar por lo que siente, con Adonai parece estar siempre en tensión. Este rasgo de libertad y pureza con el que relacionamos el amor entre los tres jóvenes se manifiesta en una escena que explota la sexualidad de los personajes. El más joven de los hermanos, Onésimo, sufre de un ataque de asma y Demetria lo alivia masturbándolo. En principio hubo un intercambio de dinero por favores, pero pronto es obvio que la transacción es irrelevante. A Demetria le gustan los chicos y por lo tanto el dinero es secundario. De allí en adelante, entre los tres personajes se establece un triángulo donde no hay celos ni ambiciones mezquinas, sólo el deseo acaso inocente de estar juntos.

En oposición a estas escenas tenemos la violencia con la que se relacionan Demetria y Adonai. Tanto por la hostilidad del ambiente donde viven, como por la manera misma en que



interactúan. Al referirse a ella como “la perra” la coloca en una situación inequívocamente humillante. Adonai demanda a gritos los favores de la chica. Para enfatizar la diferencia jerárquica entre ellos, Chalbaud escoge una felación como ejemplo de su intimidad; acto que lleva implícito, aun cuando es voluntario, una muestra de subordinación. Demetria, como la mayoría de los personajes femeninos de Chalbaud, se debate entre la puta y la madre, entre la inmoralidad y el amor. La necesidad y las imposiciones de la madre de Adonai la han llevado a una situación de semiprostitución. Y como otras putas chalbaudianas, Demetria conserva un espacio para la inocencia. Esto lo comparte con los hermanos, quienes a su vez, a pesar de ser ladrones, permanecen en un estado inverosímil de integridad. Tal compenetración justifica el amor que nace entre los jóvenes. De forma opuesta, el desencanto de Adonai ha envilecido su alma y por lo tanto es incapaz de despertar en la chica el mismo sentimiento que los hermanos.

Entre Radamés y Demetria también se establece un vínculo sexual pero de una manera indirecta cuando éste le pide a Carmín que obsequie la joven al General. Esta secuencia afirma la inmoralidad de la pareja madre-hijo preso. Y de nuevo, el método empleado por el discurso cinematográfico es la comparación a lo largo de un eje de simetría. La madre de Adonai al vender a Demetria, siguiendo órdenes de Radamés, demuestra un total desinterés por el valor humano de la chica. Ambos la observan como un bien que puede ser intercambiado. Adonai, a pesar de la violencia con que trata a la joven, sólo desea ser amado y estalla de rabia cuando se entera de lo que ha hecho la madre. Carmín, por el contrario, ha disfrutado con perversidad morbosa los preparativos para la venta de la chica. La ha vestido con un traje blanco, como de novia, con el pretexto de la celebración de su primera comunión. De nuevo, esta escena es una invitación a pensar en Arrabal y su obra *La primera comunión*, y aunque en la pieza de teatro el énfasis es la sexualidad y la ridiculización de las costumbres de la sociedad española, el modelo del ritual empleado por Chalbaud combina el mismo principio de entrega sexual a la sociedad

pero matizado por el aspecto sociopolítico de la transacción económica. En la casa del General, el viejo observa con cuidado la exhibición que hace Carmín de la joven. Como si se tratara de la venta de una esclava, Carmín muestra la perfección del cuerpo lustroso y esbelto. La imponente mansión del General y la majestuosidad del salón donde se desnuda Demetria se registran también en un espectro social que separa las vidas de Radamés y sus acólitos en un extremo y Adonai, la chica y los ladronzuelos, en el otro. Ante los ojos de la vendedora y el comprador, Demetria permanece en silencio; primeros planos de su cara demuestran la incomodidad y humillación de la joven.

Con estas secuencias queda explícitamente presentada la relación con la sexualidad y el amor. Los inmorales no pueden ver la pureza e ingenuidad de Demetria, ella es sólo un medio para conseguir algún tipo de provecho. Aquí se resume el argumento moral de la película: la degradación de lo sagrado a lo obsceno. “Los personajes parecen encontrarse radicalmente en alguno de los dos extremos” (Paiva 26). No es casual entonces que Carmín elija como plan para engañar a Demetria uno de los sacramentos católicos. El uso de elementos discursivos, como las referencias religiosas y las simetrías, subrayan la docilidad con la que Demetria acepta este teatro apuntando hacia el control que ejerce el discurso autorial sobre los personajes. Vemos que Demetria no tiene la independencia de actuar según el estatuto social de su personaje. La astucia e intrepidez que demuestra con los hermanos en las primeras escenas desaparecen en las secuencias de la entrega. La joven actúa como un componente ideológico del discurso de la moralidad y no como un índice de la realidad social en la que está inscrita.

El trabajo detallado de Chalbaud con los personajes del film no deja de lado el papel de la colectividad. *Pandemonium*, a diferencia de la mayoría de sus películas, se aleja del enfoque íntimo tan frecuente a la hora de presentar las relaciones entre individuos. Tenemos que lo personal se construye de una manera diferente incluso a *La oveja negra*. No existe, como en ese

film, una oposición entre lo colectivo y lo individual. El personaje está inserto en una realidad social pero no se opone a ella. No por ello lo personal se transforma en emotividad efectista. Las historias de amor no se manejan como una narración sentimental, sino como una herramienta para presentar la desintegración de Adonai con respecto al espacio social. En este sentido, la presentación de la noción de comunidad es muy distinta a la ofrecida en *La oveja negra* o *El rebaño de los ángeles*. En estas dos películas teníamos un grupo social bien definido, la pandilla y el liceo respectivamente, que proporcionaba tanto el contexto diegético de la película como una referencia a las condiciones reales de la sociedad venezolana. En otras, donde el colectivo también tiene un papel relevante como *El pez que fuma* o *La gata borracha*, los burdeles y las comunidades ligadas a ellos servían de espacio físico a partir del cual se podía imaginar la dimensión social. En *Pandemonium* Chalbaud no pone en práctica ninguno de estos procedimientos. Aquí, el director recurre a la metonimia que convierte a cada personaje en un símbolo representativo de situaciones sociales específicas. La colectividad, en su sentido concreto e inmediato sólo puede ser inferida a partir del cruce del discurso del personaje y el del autor. Adonai puede ser visto como una referencia al grupo social conformado por la intelectualidad venezolana. Es un individuo patético, segregado y solitario. Y al mismo tiempo es la voz desesperada y tenue de la racionalidad y la moralidad intelectual. Adonai personifica al artista marginal, aislado por una sociedad incapaz de reconocer su valor. “Poetas de barrio, borrachos de bares de esquina, artistas frustrados, que en noches infernales mencionaban a Shakespeare o recitaban a Rubén Darío. Ellos representan a un país lleno de sensibilidad, de talento, que desgraciadamente no ha sido educado ni culturizado” (Chalbaud cit. por Molina 94: 2001). Y si Adonai es la intelectualidad en decadencia, Radamés encarna la perversa realidad que glorifica y protege la corrupción.

La incorporación de elementos religiosos contribuye a la construcción del personaje en su dimensión dual como símbolo social y figura individual. Sin enfatizar el componente popular de la religión, como en *La oveja negra*, la referencia más evidente al cristianismo es la caracterización de Adonai como un profeta. La puesta en escena de su personaje, el vestuario de harapos blancos y el maquillaje que lo hace ver gordo, sudoroso, sucio y demacrado, nos remiten a la imagen de un mártir mutilado y grotesco, metafóricamente preso por la falta de pies. Adonai es una especie de redentor sin seguidores a quien redimir: un cristo solitario que pasa horas interminables pregonando su programa de críticas mordaces y lecturas de poemas a un público inexistente. El patetismo de Adonai se recrea como una función de su aislamiento. Notemos que el único contacto que tiene con el exterior es la comunicación unilateral del programa de radio y las breves conversaciones con Demetria y su madre. La radio no parece ser escuchada por nadie y de las dos mujeres no obtiene más que desprecio. En efecto, ninguna de las acciones en las que se involucra logra modificar su entorno. En cualquier sentido (político, moral o personal) Adonai es simplemente un promotor de causas perdidas: causas que no tienen consecuencias. Condenado a no salir del sótano, busca constantemente el afecto de otros personajes, pero las incipientes respuestas que consigue sólo alimentan la visión cínica que tiene de la realidad. A Demetria la llama perra y la reclama insistentemente para satisfacer sus deseos sexuales. La ceta en todo momento, pero no por amor, sino por miedo a perderla. Con su madre tiene una relación variable e inestable que va de demostraciones de amor a expresiones de odio. En uno de los momentos más importantes de la película, Carmín y Adonai descansan en la cama mientras la madre sueña en voz alta con las cosas que hará con el dinero que le ha robado a su otro hijo. Adonai la escucha casi con cariño y le dice:

**Adonai:** Te quiero mucho, mamá, mucho, muchísimo.

**Carmín:** Eres un interesado...

**Adonai:** Es que eres ambiciosa, mala, puta, liberal, reaccionaria, alcahueta, ingrata, meretriz, infame, traicionera...

**Carmín:** Sigue, sigue ¿qué más?

**Adonai:** ...embustera, imperialista, ladrona, lujuriosa.

**Carmín:** Anda, dime qué es lo peor que yo soy

**Adonai:** ¿Lo peor?, que eres mi madre.

Este intercambio resume la posición relativa de ambos personajes. La escena está hecha con primerísimos planos de las caras de los personajes. Permanecen abrazados mientras se susurran “cariñosamente” esas palabras de desamor como si se tratara de una *pietà* perversa. Él sabe que su madre no lo ama y consciente del carácter de la mujer asume con ironía el desprecio que le demuestra. Similar a la secuencia de la última cena en *Viridiana* (1961),<sup>104</sup> hay en este diálogo una yuxtaposición de la razón y la decadencia que les otorga a los personajes un sentido alegórico, en este caso acorde con el sistema característico de Chabaud. La madre-puta se identifica, como La Garza del *El pez que fuma*, con Venezuela, aunque esta vez el pesimismo de *Pandemonium* la convierte en una personificación degenerada y maligna del país. Adonai, en cambio, se convierte en la voz desesperada de la gente que se debate entre el amor y el odio a la patria. A pesar de la desmoralización implícita, la escena no decae en la manipulación emotiva, dado que el tono y ritmo del diálogo está sazonado con un toque de humor negro.<sup>105</sup> Y es precisamente el componente de sarcasmo, que se indica también con los pies del personaje conservados un gran frasco de vidrio, lo que le permite trascender el patetismo y proyectar un halo de esperanza. Justamente es ésta la fuerza que ayuda a Adonai a mantenerse “en pie”, ofreciéndole la oportunidad de identificar a su hermano como representante de los vicios que han perpetuado el caos social. En este cruce del discurso de un personaje al tanto de su condición marginal y el discurso del autor que busca la crítica a través de la ironía, Adonai se compone como el polo positivo de una moral en crisis agotada por los engaños y la desilusión.

En el polo opuesto, ubicamos a Radamés y a Carmín. Para ellos no hay ningún tipo de barreras en el afán por conseguir el beneficio material deseado. La pareja madre e hijo amalgama la dimensión corrompida e inescrupulosa de la sociedad venezolana. La madre es una radicalización del prototipo madre-puta de Chalbaud. Hasta Carmín, las madres-putas encarnaban una doble moralidad. Carmen y Juana en *Caín adolescente*, Ingrid en *El rebaño de los ángeles*, La Gata en *La gata borracha* y La Garza en *El pez que fuma*, por mencionar las más importantes, conjugaban un aspecto inmoral normalmente asociado a la sexualidad y otro compasivo, altruista y abnegado generalmente ligado a la maternidad. Carmín en cambio, dice amar a su hijo corrupto (a Adonai le dice claramente que no lo quiere), pero es obvio que sólo está interesada en los beneficios que pueda obtener del poder y dinero de Radamés. Dice Chalbaud: “Carmín es como absolutamente inmoral, no tiene límites, ella es así, con una ambición desmedida; ella es un poco como la sociedad en la que vivimos” (Pavia 26). En cuanto a Radamés, él resume la visión de la sociedad condicionada por la corrupción que aparece repetidamente desde *Sagrado y obsceno*. El personaje vive en una prisión, pero no es un preso común. Su celda se maneja como un espacio que tiene dos ángulos, y esta duplicidad registra el doble estándar que la sociedad venezolana demuestra hacia la corrupción. En la secuencia de la visita de Carmín a la prisión, la primera toma de la celda recoge un espacio de lujo y confort. Radamés está cómodamente sentado en un sillón mientras le hacen una pedicura, lleva una bata de casa, se bebe un *whisky* e intercambia pornografía con un amigo. El ambiente parece el despacho de un político importante. Hay un cuadro de Bolívar al fondo, cortinas de raso y estanterías llenas de libros (que Radamés no ha leído, pues asegura que no pierde el tiempo leyendo, como Adonai). Hasta ahora la escena está dominada por el discurso del narrador, que contextualiza a Radamés como una figura de poder. Cuando llega la madre y se dirige al visitante con un formal “¿Cómo está Sr. Ministro?”, éste le aclara que ya no posee ese cargo. En

este punto el discurso de autor toma control de la escena. Radamés menciona que su nuevo socio pasó un tiempo en Miami, comentario irrelevante para la historia, pero que resuena intencionalmente como el lugar predilecto de los famosos corruptos venezolanos para exiliarse.<sup>106</sup> La multiplicidad de significados se completa cuando Radamés escolta al visitante hasta la puerta y caemos finalmente en cuenta de que estamos en una celda miserable. Al otro lado de la puerta está destacado un grupo de guardias que protegen al poderoso hijo de Carmín. Mientras los socios se despiden casualmente, al fondo se puede ver en perfecto foco cómo las autoridades de la prisión maltratan brutalmente a los otros presos.

La transición de un ambiente a otro dentro del espacio de la celda, transforma a Radamés en algo más que el hermano corrupto de Adonai. El personaje se convierte en cualquier venezolano corrupto, cualquier representante de las nuevas élites que se transa por un trozo del enorme y bien protegido pastel petrolero. Radamés recibe a funcionarios del gobierno, ministros, empresarios, personalidades sociales: estar preso no es más que una eventualidad insignificante. Según esta visión autorial, no hay justicia en la sociedad venezolana. A través de dicho discurso la película muestra una sociedad donde el corrupto vive impune ante el sistema judicial. Radamés está preso, pero como él mismo lo indica “¿Quién te dijo que yo me quiero salir de aquí, si yo estoy muy seguro aquí?” Desde su celda controla sus negocios con tranquilidad; no le falta nada. A la vida de lujos se contrapone la masacre en la prisión. Claramente se presenta una partición de dos Venezuelas divididas por el dinero. La presentación de esta situación atraviesa, como toda la obra de Chalbaud, un filtro moral absoluto. Si en otras películas la moralidad de los personajes podía presentar cierta ambigüedad, en *Pandemonium* es inequívoca y responde a las intenciones del discurso autorial que pretende contrastar el decaimiento de los valores intelectuales con el auge de los peores valores del capital desde un criterio binario que opone el

bien contra el mal. Para Chalbaud, “el facilismo, ese chorro de petróleo que salió de la tierra y su mala repartición, nos condujo a lo que se muestra en la película” (Paiva 26).

Las acciones de Carmín atentan contra el orden espiritual, la pureza del amor y los vínculos familiares. Demetria ha sido criada por ella, pero no duda en regalarla como un objeto para complacer a su hijo poderoso. Como es común en la obra de Chalbaud la inmoralidad se paga. La madre no ha dudado un instante en robar el dinero que Radamés le ha entregado. En la cama de su mísero sótano sueña con los exuberantes lujos que podrá darse. Demetria, que la escucha, inmediatamente prepara un plan para robar el maletín. Cuando la madre confiesa a Radamés que ha perdido el dinero éste ordena que la maten, sin expresar manifestación de clemencia. La madre, por su parte, acepta esta sentencia sin reticencias. La muerte de la madre se presenta en una escena fantástica en la que el mismo demonio (¿su hijo?) la invita a bajar al infierno. Los excesos simbólicos y estéticos de la escena la empujan hacia el indefinido humor que con frecuencia observamos tanto en *Pandemonium* como en *La oveja negra*. Es un recurso fácil, y hasta cierto punto ligero, para resolver el matricidio que propone la escena, sin duda la transgresión más atrevida al orden cívico en la obra de Chalbaud. Hay algo de ironía, algo de condescendencia, algo de melodrama y también una referencia moral y abstracta a las condiciones que llevan a lo que podríamos entender como el desmoronamiento absoluto del entramado social.

La incorporación de una moral inflexible empaquetada en un estilo abstracto produce un efecto retrógrado en la formulación de las complejidades de la sociedad venezolana. La polarización evidente que se establece sobre la base de la moral de las acciones de los personajes muestra que Chalbaud recurre a un sistema sencillo para discernir la viabilidad ética de la historia que conecta las vidas de Adonai, Radamés, Carmín, Demetria y los dos ladrones. Basando la crítica en la presentación de dos polos, Adonai vs. Radamés, el director confina los



comentarios sociales a un discurso narrativo que se identifica con su propia visión de la realidad. Si en los años de *La gata borracha* el dominio de la visión autorial se anclaba en el modelo melodramático, en *Pandemonium* la hegemonía del discurso del autor es el resultado de un enfoque desmembrado y abstracto que le resta independencia a la expresión de los diversos factores sociales dentro de la historia. Consecuentemente, mientras el enfoque “poético” de *Pandemonium* incrementa la textura expresiva del film, también hace evidente el sesgo semántico impuesto por la perspectiva única del autor.

Tanto *Pandemonium* como *La oveja negra* retoman los sujetos marginales como punto de partida del comentario social. Esto por supuesto nos conecta con los films de los setenta, y al igual que en ese momento, el modelo crítico es la denuncia del estado y sus instituciones como fuentes constantes de desequilibrio social. La crítica en *Pandemonium* opera como una evaluación del deterioro generalizado de la sociedad venezolana. La moralidad es obvia, pero la función que tiene la división de la moral no lo es. Encontramos índices para reconstruir el sentido crítico del film en la relación de los personajes con el dinero, con la posición social y con las artes. Adonai es el epicentro del abandono, rodeado de un ambiente en descomposición física y espiritual. Todo en *Pandemonium* apunta hacia un desmoronamiento caótico de las normas de la organización civil. Incluso Radamés, en su jaula de oro, es víctima de la decadencia que él mismo crea a su alrededor. Hay, como en *La oveja negra*, una necesidad de las clases marginales por emular a las clases altas, una necesidad de sentirse burgués. Mas no se ventila en un sentido constructivo alrededor de un orden familiar, conservador, religioso, o comercial. La necesidad burguesa toma la forma de una huída hacia lo meramente material. Escapar del deterioro físico, incluso a costa de la moral. Lo observamos en la madre que se arregla —o se disfraz— para ir a visitar a su hijo a la cárcel, en sus fantasías extravagantes de visitar al Papa, en la fijación de Demetria por ir a Disneylandia. De modo similar, Adonai se

pliega a la idea adoptada por las élites intelectuales de que la sofisticación cultural promueve el cambio social. Como dice Carmín, Adonai es un poeta que no escribe poemas; pero aun así, inhabilitado o incapaz de llevar a cabo la labor que dé sustancia a su identidad artística, está convencido de que sus transmisiones son la voz perdida de la razón que podrían rescatar, de ser escuchadas, la sociedad venezolana del total colapso. Es ésta una visión del mundo que busca infructuosamente en las lecturas de Quevedo y Vallejo, es decir, en el intelecto, la guía ontológica que lleve al país hacia la realización del ideal de justicia social. Hay por lo tanto un retorno significativo hasta *Cain adolescente* por cuanto se vuelve a la defensa (recordemos las intervenciones del mendigo) del humanismo del siglo diecinueve como fuente del cambio social.

## CONCLUSIONES

El análisis de la obra de Chalbaud a partir de la comparación y contraste de los diferentes discursos cinematográficos, ha dejado claro la preocupación constante del director por acercarse a la realidad del país. Tal preocupación se transforma en una evaluación de los conflictos que aquejan a la sociedad venezolana, y aunque en ocasiones el análisis presenta limitaciones, esto no opaca el hecho de que, desde su primer film, su cine intenta establecer un proyecto fílmico que sea crítico y popular a la vez. Con pocas excepciones, sus películas están atravesadas por la voluntad persistente de denunciar las contradicciones que surgen en un país de riquezas mal distribuidas. No existe otro director en Venezuela que haya tenido la misma fertilidad, coherencia y compromiso social. Aspectos que, como se sugiere en esta tesis, no pueden ponerse en duda a pesar de los problemas y contradicciones presentes en su obra. Efectivamente, estas tres cualidades son los rasgos más destacados de su carrera cinematográfica y son razones suficientes para embarcarse en una investigación que supla la falta de estudios académicos sobre su cine.

Por otra parte, analizar la obra de Chalbaud es una manera tangencial de revisar el desarrollo del cine en Venezuela. El director pertenece a los pioneros del cine en el país y su trayectoria hace las veces de un documento en el que apreciamos la evolución de los métodos cinematográficos nacionales. Desde el estreno de un film rudimentario como *Cain adolescente* hasta la sofisticación de *El rebaño de los ángeles*, el avance de los procedimientos artísticos de Chalbaud refleja la constante incorporación de dispositivos estilísticos provenientes de diversas

tradiciones filmicas. En sus películas podemos observar elementos del neorrealismo, del estilo clásico de Hollywood, del cine mexicano de los años cuarenta, de la *Nouvelle Vague*; todos mezclados en un gran collage estético, que si bien en ciertos momentos tiende a la extravagancia, define de buena manera su perspectiva estética y crítica.

Un cine como el de Chalbaud, que combina el control autorial con el propósito de comentar la realidad social y el deseo por llegar a las masas a través de la narración de historias populares, necesitó para su análisis un fundamento teórico que abarcara las intenciones de los films, su estructura narrativa y la organización de los procedimientos técnicos. Como se expone en el primer capítulo, la división del discurso cinematográfico en tres discursos separados hizo posible este enfoque particular. El uso del discurso de autor como dispositivo para canalizar las intenciones inscritas en el film, fue una herramienta que ayudó a exponer y evaluar la capacidad de las películas para evocar los vínculos conceptuales con la realidad material de Venezuela. El discurso del narrador y del personaje, por su parte, fueron útiles para describir la estructura narrativa de los films en términos de la relación entre la totalidad de la historia narrada y la particularidad de los eventos de la trama. De esta manera, además de ser una contribución a la discusión general de la narración en el cine, la incorporación de los tres discursos filmicos al proceso con el que se implementan las técnicas cinematográficas, resultó en un método integral de análisis para estudiar la obra de Chalbaud en su dimensión estilística, narrativa e ideológica.

Los cinco capítulos siguientes, se concentraron en las seis películas que, según nuestro criterio de selección, definen los aspectos más relevantes del cine de Chalbaud. Cada uno de los films es un punto de inicio o inflexión en la carrera del director. Los análisis pusieron de manifiesto que Chalbaud se mueve dentro de un espacio artístico delimitado por tres grandes parámetros: uno, la esfera doméstica como plataforma para el comentario social; dos, el apego a las fórmulas del melodrama; tres, la visión del cine como una herramienta didáctica.

Dentro de estas coordenadas, *Caín adolescente* (1959) no sólo marca el comienzo de su producción cinematográfica, sino que, a pesar de sus problemas, es un film que define los modelos estéticos e ideológicos del resto de su obra. *El rebaño de los ángeles* (1979), además de sellar la madurez narrativa del director, es el punto culminante de su afán por amalgamar el mundo íntimo de los sujetos marginales con la evaluación de las condiciones sociales en las que viven. *La gata borracha* (1983), uno de los films menos favorecidos por la crítica venezolana, fue imprescindible para determinar la influencia y alcance de las operaciones melodramáticas en toda su filmografía. *El pez que fuma* (1977), proporcionó el escenario para acercarnos a los años más activos de Chalbaud, el corazón de su espíritu de denuncia, y estableció un puente para comentar otras películas importantes de ese período. Por último, *La oveja negra* (1989) y *Pandemonium: la capital del infierno* (1997), ofrecieron la oportunidad de estudiar el cambio estético más contundente de Chalbaud, el paso de un estilo realista y objetivo a uno poético y abstracto.

En el caso de *Caín adolescente* la persistencia de la división binaria para la presentación, desarrollo y resolución de los conflictos del film, determina un sistema crítico que sólo superficialmente logra captar la complejidad del fenómeno de las migraciones rurales a la ciudad. La premisa que articula todo el discurso de la película es la comparación de las posiciones morales que puede adoptar el personaje. Esto ocurre de acuerdo a un sistema ideológicamente preestructurado según el cual el campo representa un orden de valores morales superiores a los de la ciudad. Tal modelo dicotómico, que podría suponer una revisión de las relaciones de los individuos con su entorno social, se arma fundamentalmente sobre la base de una visión sentimental de los conflictos personales.

De acuerdo con esta lógica, los personajes se transforman según la movilidad de sus sentimientos. La dirección del cambio dibuja un patrón en el que la pureza de espíritu, la inocencia y el decoro, son los factores que determinan la estabilidad emocional del individuo.

La relación efectiva de este individuo con la comunidad queda sublimada en un contexto lejano y simplificado. La realidad del barrio marginal de los cerros de Caracas permanece entonces como un escenario bidimensional contra el que los protagonistas sufren, más que cualquier otra cosa, los avatares del corazón.

Adicionalmente, los lazos aún fuertes con los métodos teatrales repercuten en la organización general del film, produciendo una narración dislocada que integra sólo parcialmente los tres discursos cinematográficos. Como consecuencia, las interacciones de los personajes no tienen dinamismo ni independencia discursiva, pues están distorsionadas por la intervención desproporcionada del discurso del autor. Debemos enfatizar que para la obra de Chalbaud *Caín adolescente* es al mismo tiempo un punto de partida y una consolidación. Reiteremos que en esta primera película Chalbaud establece algunos de los aspectos recurrentes de su carrera cinematográfica: el conflicto íntimo, la proyección de lo personal hacia lo social, el control que ejerce el discurso del autor sobre la narración, el uso de estereotipos populares y el gusto por los principios del melodrama.

Tomando *Caín adolescente* como referencia, *El rebaño de los ángeles* es el mejor ejemplo de cómo, años más tarde, Chalbaud logra la incorporación del aspecto social a la domesticidad de sus películas. En este sentido, el film debe ser considerado como una muestra de la madurez artística del director. La armonía que Chalbaud logra entre el encuadre, el montaje y la puesta en escena, explota efectivamente el potencial filmico de la narración, disminuyendo así la importancia que en *Caín adolescente* se le había dado a los diálogos. La combinación efectiva de los elementos propios del cine crea una continuidad discursiva entre los registros del narrador, el personaje y el autor, que promueve la interpretación del film en múltiples niveles. Esta multiplicidad se logra a nivel narrativo con la yuxtaposición de dos historias: una de carácter personal, los problemas de la protagonista; y otra de corte colectivo, los problemas del barrio y la escuela. La primera funciona como el motor que impulsa las acciones del film. La

segunda define el contexto social y se identifica con escenas que relatan episodios concretos de la vida de la comunidad. Sobre la base de esta doble historia Chalbaud logra describir el mundo interno de una muchacha atormentada por sus conflictos personales, sin perder de vista el complejo social donde se desenvuelve. Gracias a esta estrategia, *El rebaño de los ángeles* es la mejor muestra de cómo el director es capaz de abordar la crítica de ciertos aspectos de la sociedad marginal venezolana sin abandonar su interés por la intimidad de los personajes.

No obstante, Chalbaud no va más allá algunas de las limitaciones definidas claramente en *Cain Adolescente*. Aún mantiene la tendencia hacia ese humanismo moderado que observa en el individuo el origen del cambio social. Aunque logra una visión más compleja del barrio marginal caraqueño, la preponderancia que tiene el individuo sobre la colectividad varía muy poco. Como consecuencia, el film tiende a depender de una excesiva emotividad en detrimento de la proyección de una certera reflexión crítica. La tesis propuesta por el título del film apunta hacia la descripción de grupos de personas inocentes que son manipuladas, conducidas como ovejas, por las figuras o instituciones que representan la autoridad. Descrito de esta forma, el planteamiento es la articulación de un tópico universal que ciertamente engloba los problemas del barrio pobre venezolano mas no investiga con detenimiento su especificidad. El material para explorar tal particularidad está allí: el efecto destructivo de las lluvias, las deficiencias del sistema educativo, la moralidad pacata de las escuelas, la agresividad de los estudiantes, las protestas estudiantiles, la represión de las instituciones. Todas estas alternativas se conciben como un modelo esquemático de la sociedad y finalmente quedan plasmadas como esbozos críticos de una compleja realidad del barrio.

De los distintos momentos que ha atravesado el cine de Chalbaud, las películas que se realizan después de *El rebaño de los ángeles* muestran la tendencia del director a presentar una visión simplificada de la realidad. Es el período en el que podemos observar la influencia más directa del melodrama: los personajes esquemáticos, la moral polarizada y el mensaje de

esperanza. Estos rasgos, recurrentes en toda su obra, adquieren una significación especial en varias películas de finales de los setenta y mediados de los ochenta, dado que el énfasis temático se desplaza de los sujetos marginales a los sujetos de la clase media. De entre este grupo la más representativa es sin duda *La gata borracha*, ya que condensa una trama personal en la que los personajes se dividen a lo largo de un eje moral absoluto. Su estudio ha servido para enunciar los aspectos característicos de la pasión melodramática de Chalbaud.

El modelo melodramático proporciona un método para representar, comentar e incluso denunciar situaciones sociales conflictivas sin necesidad de ahondar en las estructuras de fondo que las crean y determinan. Siguiendo esta estrategia, es suficiente presentar algunos rasgos estereotípicos de los personajes o sus acciones para componer toda la estructura narrativa de las historias. Como resultado, Chalbaud crea historias pasionales que se caracterizan por su nivel de abstracción y la reducción de la cultura a expresiones del color local. El procedimiento es una manera efectiva de adelantar una opinión personal que incrementa el impacto del discurso autorial, mientras se reduce la capacidad expresiva del discurso del narrador y del personaje a su funcionalidad narrativa. *La gata borracha* se distingue por ser una historia universal sólo en la medida de su simplicidad y superficialidad puesto que se desecha la ponderación de diversos puntos de vista y se evitan las conexiones entre el caso particular que relata cada film y la realidad de la sociedad venezolana. La destreza narrativa que ha logrado Chalbaud en su carrera se manifiesta en una narración fluida que recurre a técnicas como el flashback para establecer una estructura en varios tiempos diegéticos típica del género policial, pero cuyo paradigma narrativo parece inadecuado para investigar el contenido humano de los conflictos entre los personajes y su entorno. La esquematización, la polarización y la tenaz proyección de una moral absolutista, responden a un filtro de clase media asociado con el trabajo y la familia que distorsiona los intentos de evaluar factores políticos y económicos que afectan a la realidad del país pero que sin embargo son efectivos para crear un importante vínculo popular.



Las películas que giran en torno al estilo de *La gata borracha* tienen un filtro similar. *Carmen la que contaba dieciséis años* (1978), *Bodas de papel* (1979), *Manón* (1986) y *Ratón en ferretería* (1987) son un grupo compacto que comparte una estructura narrativa y un énfasis ideológico. La realidad que se plasma en los films se inclina hacia una perspectiva rígida y tradicional que presenta las clases bajas como el espacio de la corrupción (tráfico y consumo de drogas, madres que venden a los hijos, prostitución, manipulación inescrupulosa de las personas) mientras que la clase media se muestra como el espacio de la racionalidad y el progreso. Esta posición entra en conflicto con la actitud asumida en otros films en los que tenemos la impresión, defendida tanto por el director como por sus críticos, de que se atiende a las necesidades y problemas genuinos de los marginales, débiles y desprotegidos de la sociedad venezolana. La aparente contradicción entre intención compleja y solución simplista, se resuelve si tenemos en cuenta que ningún film de Chalbaud reniega del todo el uso de los mecanismos melodramáticos y por lo tanto cada uno lleva en su seno un modelo problemático para desarticular efectivamente las condiciones que generarían los problemas sociales presentados.

A pesar de la influencia del melodrama en toda la obra, no todas sus películas llegan al extremo de *La gata borracha*. De hecho, la mayoría logra una propuesta que explora con éxito alguna faceta de los conflictos sociales. Esta capacidad crítica es visible en las películas anteriores a *El rebaño de los ángeles*, especialmente en *La quema de judas* (1974), *Sagrado y obsceno* (1976) y *El pez que fuma*. Ellas representan un grupo coherente en cuanto al estilo, los motivos desarrollados y la intención de denunciar las deficiencias de la democracia petrolera.

El modo empleado por Chalbaud para organizar el discurso del narrador en *La quema de Judas* permite que el film se aleje de los hechos presentados, logrando así un tono objetivo y realista coherente con la intención de denunciar la corrupción en las esferas de poder. Sin embargo, esta distancia se consigue a costa de la reducción del discurso de los personajes y por lo tanto se simplifica el entramado de las interacciones sociales. En *Sagrado y obsceno* el

motivo de la guerrilla, sugerido apenas en *La quema*, se examina con más detalle. Aquí, un discurso del personaje centrado en los aspectos emotivos de los conflictos humanos, conduce los comentarios críticos hacia una revisión de la lucha política en los términos reducidos y meramente emotivos de la venganza personal. En *El pez que fuma*, en cambio, convergen varias tendencias que hacen del film una de las mejores películas de Chalbaud. La movilidad de los discursos narrativos desde los espacios privados a los públicos, desde la estética distante a la cercana y desde los conflictos personales a los sociales, moldea un espacio alegórico que convierte el burdel y sus personajes en alusiones a la realidad nacional. Por otra parte, esta operación, aunque efectiva en términos simbólicos, queda limitada por su propia naturaleza ambigua. Dado que la alegoría no puede ser explícita ni autodefinida, el desarrollo del film apunta hacia el aspecto abstracto de las imágenes y no a la materialidad de la representación. Podemos decir que el impacto crítico del film queda confinado a una serie de metáforas que, cuando son identificadas adecuadamente, sirven como denuncias de ciertos conflictos de la sociedad venezolana. Denunciar los problemas de la sociedad venezolana se convierte así en el horizonte analítico de las tres películas. Y por ende, el mismo carácter tangencial de la denuncia entorpece que el componente crítico establezca un comentario agudo de los problemas sociales. Esta estrategia, que permea toda la obra de Chalbaud, es evidente en las películas de detectives *Cangrejo* (1982) y *Cangrejo 2* (1984), en las que el director recuenta dos conocidos casos criminales como plataforma para denunciar el tráfico de influencias, deteniéndose intermitentemente a reflexionar sobre las estructuras de poder subyacentes.

Las películas más comprometidas con los comentarios sociales de las clases marginales como las otras que se decantan por la representación melodramática de la clase media, tienen en común un estilo que se adhiere a la estética del cine realista. Al mismo tiempo, cada film hecho hasta finales de los ochenta desarrolla un modelo narrativo convencional en el que las técnicas cinematográficas están subordinadas a la narración. Esta dinámica cambia notablemente con el

estreno de *La oveja negra*. El film representa una ruptura visible tanto con la estética realista como con la narración lineal, convirtiéndose así en modelo para las dos películas siguientes, *Cuchillos de fuego* (1990) y *Pandemonium*. Al nivel de los discursos filmicos el cambio no afecta a la hegemonía del discurso autorial exhibida en películas anteriores. El control se debe justamente a la elección del nuevo procedimiento artístico. Una narración episódica basada en relaciones no causales combinada con una estética abstracta, determina lo que la crítica venezolana ha llamado un estilo poético.

En este sentido, hemos destacado las modificaciones que operan en la dirección fotográfica y en la selección de la música. La variación indica el deseo de Chalbaud por explorar la expresividad de técnicas que hasta ahora se habían mantenido al nivel funcional. No obstante, esta búsqueda no implica necesariamente la investigación de nuevos procedimientos, más bien apunta a la incorporación, a veces desordenada, de formas ya establecidas en el mundo del cine. Sin duda, el nuevo enfoque produce una renovación dentro de una obra que parecía haber alcanzado un punto muerto con los films melodramáticos de pocos años antes. Dejando de lado un film menor como *Cuchillos de fuego*, Chalbaud logra redefinir con *La oveja negra* y *Pandemonium* sus procedimientos artísticos. Esto le permite presentar desde una perspectiva diferente y sugestiva los temas sociales que habían definido la etapa anterior a *La gata borracha*. Con este salto Chalbaud abrió las posibilidades expresivas de los films, aunque en cierto modo hizo que fueran menos accesibles a la base popular que siempre había atendido.

Como queriendo compensar la abstracción estilística dominante, las historias presentadas en *La oveja negra* y *Pandemonium* son sencillas y populares. En ambos casos tenemos el tópico del amor puro que se contamina temporalmente y al final logra triunfar. La imposibilidad de separar forma y contenido afecta a la estructura de las películas, resultando en una narración fragmentada basada en relaciones no-causales. Las variaciones estilísticas y estructurales suponen películas más complejas y por lo tanto semánticamente más ricas. Y en este proceso, la

arbitrariedad que resulta de la abstracción reduce la multiplicidad de contenidos del film, privilegiando el punto de vista asociado al discurso autorial. *La oveja negra* y *Pandemonium* se construyen en un territorio amplio, una gran mezcla de los estilos y temas que ha desarrollado Chalbaud a lo largo de su larga carrera, reeditados con un nuevo estilo, más complejo, menos popular pero persistentemente bajo su control.

En definitiva, la descripción y análisis de los rasgos estilísticos e ideológicos de la obra de Chalbaud sugieren que sus propuestas estéticas han estado un tanto desfasadas con respecto a los cambios estilísticos del cine mundial, nutriéndose de ellos pero sin llegar a producir un aporte significativo. Por otra parte, su método narrativo apoyado tan profundamente en el melodrama, aunque efectivo para involucrar rápidamente al público, no siempre presenta una base adecuada para la crítica de los complejos mecanismos que afectan a la sociedad democrática venezolana. Sin embargo, a pesar estos problemas formales y narrativos, es imposible ignorar la importancia de Chalbaud para el cine nacional. Sus películas son una referencia obligada en cualquier estudio sobre el cine venezolano, ya que conforman el esfuerzo más equilibrado y rico por establecer un proyecto artístico que combina elementos populares con la realidad social de Venezuela. En este sentido, su obra sigue siendo la visión cinematográfica más relevante del país en los últimos cincuenta años.

## NOTAS

---

<sup>1</sup> Los títulos de las películas se darán español a menos que el título original sea más común.

<sup>2</sup> Según Marita King, "El motivo inconfeso del encarcelamiento fue el deseo del gobierno de evitar el estreno de *Réquiem* y, además impedir la realización de la película que Chalbaud rodaba al mismo tiempo, *Caín Adolescente*. El arresto tuvo lugar precisamente la mañana después del ensayo general, al cual asistieron sólo representantes del gobierno, quienes impedían la entrada al público" (23).

<sup>3</sup> Películas venezolanas como *Crónica de un subversivo latinoamericano* (1975), *Compañero Augusto* (1976) y *País Portátil* (1979), tocan este tema. La secuencia inicial de *Sagrado y obsceno* también refiere superficialmente a la guerrilla urbana de los sesenta.

<sup>4</sup> Según Tulio Hernández, "Del total de largometrajes producidos en estos 92 años [de 1898 a 1990], más del 70% han sido realizados a partir de 1975 fecha en que se creó un mecanismo crediticio para la producción cinematográfica canalizado por el Estado venezolano a través del Ministerio de Fomento" (17).

<sup>5</sup> Ver el Apéndice.

<sup>6</sup> En 1976 se nacionaliza toda la industria de productos del subsuelo. Aunque esto significaba el control estatal de productos mineros como el hierro y el aluminio, el objetivo primordial fue la administración total del petróleo. Con esta política el estado pasaba a percibir el 100% de las ganancias de la actividad petrolera multiplicando por un factor de varias centenas lo que antes percibía por concepto de impuestos y permisos de explotación.

<sup>7</sup> En especial cuando medimos este éxito contra la poderosa industria estadounidense que inunda el mercado nacional, influencia los canales de distribución y condiciona la percepción del público.

<sup>8</sup> Algo similar podríamos decir de la bibliografía sobre el cine en Venezuela. La existente es una mezcla de hipótesis personales e historia del país que refleja vagamente las tendencias del cine. Son en su mayoría recuentos históricos o antologías descriptivas de las tramas de las películas o comentarios personales del valor de la película sin un criterio definido. Otro grupo importante lo conforman estudios seudo-financieros de las políticas del estado hacia el cine.

<sup>9</sup> En este último caso debemos considerar que labor televisiva de Chalbaud no está disponible para ser evaluada por el público. Una vez que los programas son transmitidos pasan a los archivos del canal de televisión y, a menos que sean retransmitidos, no es posible tener acceso a ellos. Así mismo, los guiones de sus trabajos para la televisión nunca han sido publicados.

<sup>10</sup> A lo largo de la tesis, no referiremos al "plano" como el conjunto de imágenes y sonidos que se nos presenta como un continuo de filmación en la versión terminada de la película. Este concepto abarca desde una imagen que sólo puede durar una minúscula fracción de tiempo hasta una compleja y larga secuencia de acciones (lo que llamamos un plano-secuencia). En cualquier caso, podemos afirmar que el plano definido en términos de la duración es la unidad básica con la que se arma un film. Así entendido, un plano no tiene por qué contener una porción coherente de significado (aunque, como comenta Monaco, la imagen cinematográfica, por su naturaleza

---

descriptiva, siempre posee un significado denotativo (161)), puede solamente tener un valor parcial e incongruente que se completará en relación con la totalidad del film. Autores como Jacques Aumont, son cautelosos a la hora de emplear el término plano y definen varios ámbitos para su uso, uno de ellos coincide con el que nosotros hemos escogido como referencia. Como él, enfatizamos que tan sólo se trata de una salida teórica para poder construir las categorías de nuestro análisis, es decir, nos interesa su valor como elemento de continuidad temporal, y en este sentido enfatizamos su cualidad de integrar lo que Kracauer define como los principios fotográficos y los principios dinámicos del cine (28-29).

<sup>11</sup> Bakhtin considera el discurso monológico como opuesto al dialogismo. Su ejemplo, las novelas de Tolstoi, supuestamente frenan la incorporación de la heteroglosia. Toda esta discusión es vaga en Bakhtin, y el autor finalmente termina por aceptar que toda palabra es potencialmente dialógica.

<sup>12</sup> *Utterance* en inglés y *vyskazivannje* en ruso. Similar a la *parole* de Saussure, pero considerando el contexto social e histórico donde se produce.

<sup>13</sup> Una vez que Genette define estos tres aspectos, se concentra en un análisis estructural que cataloga las maneras en las que la instancia enunciativa aparece en el texto. Esta taxonomía es de poca importancia para nosotros.

<sup>14</sup> El caso de *La tarea* es incluso más radical pues el director mantiene un solo encuadre a lo largo del film

<sup>15</sup> Los vacíos temporales son los más comunes en la narración, aunque también puede haber vacíos lógicos o espaciales (espaciales cuando, por ejemplo, no sabemos en donde ocurre la acción).

<sup>16</sup> La sección que Branigan dedica a esta demostración no es contundente. De hecho él mismo no puede evitar recurrir constantemente al término narrador. En cierto punto decide simplemente que es mejor usar la palabra narración, pero esta sustitución no parece aportar ningún nuevo matiz ya que continúa usando las mismas características que asociamos al narrador. La única explicación coherente es que narración no sugiere una entidad humana (Branigan 89-91).

<sup>17</sup> Utilizamos el vocablo francés para evitar confusiones con nuestro uso de las palabras discurso e historia.

<sup>18</sup> Centro es "the presentation of the story such that a certain character is of paramount importance." Chatman no da a entender que este personaje sea el protagonista de la historia, pero el peso de la conciencia del personaje controla extensamente la narración. Foco, en cambio, es el énfasis puesto sobre un personaje. Se entiende que el Foco sobre un personaje establece un interés momentáneo, "the term is not redundant with 'center', since even a minor character can be interest-focused for a short period in a narrative". Filtro implica la historia contada "from or through one or another character's consciousness". Un personaje que funciona como filtro puede ser protagonista o testigo de la historia. Sesgo, introduce la idea de actitud o juicio hacia la historia (196-198).

<sup>19</sup> En el ejemplo dado por Bordwell, *Rear Window*, el protagonista, a pesar de ser parte integral de la historia, controla su desarrollo, según lo que denominamos un discurso de narrador, al tener el privilegio de ser quien marca la mayoría de los eventos relevantes de la *fabula*. Su experiencia trasciende el aquí y ahora de la trama, expandiéndose, tal vez brevísimos instantes, hacia el pasado y hacia el futuro. Obviamente, como personaje del *syuzhet*, no es consciente de este privilegio. Otros personajes no tienen esta capacidad y quedan contenidos en la inmediatez del presente diegético.

<sup>20</sup> La "actividad" del espectador se reduce a la construcción de la historia y su mundo (Bordwell 30: 1985), no a la interpretación o comprensión de las implicaciones de la película más allá del universo de la historia. Comprender el

film es para Bordwell el acto de hilvanar las partes de la trama y así generar la historia. La actividad refiere entonces a la participación en la reorganización de la información en cuanto contenido, pero nunca a una posición crítica que otorgue al film alguna relevancia en el contexto social del espectador. Sólo en este sentido mecánico de construcción puede hablarse de una actividad receptora constante. La actividad del espectador en Bordwell responde a la pregunta qué presenta el film, pero no a la pregunta qué quiere decir lo presentado. Está claro que el acto de construcción no es ni pasivo ni simple; ver y entender lo que presenta una película es un acto complicado que requiere entrenamiento y participación.

<sup>21</sup> Este proceso permite al espectador relacionar entre sí los eventos que presenta la película. La motivación no tiene nada que ver con la manera en que dichos eventos están organizados en el film, puesto que es un proceso que ocurre en el espectador. El fundamento psicológico de Bordwell proviene de las teorías constructivistas de la percepción.

<sup>22</sup> Las otras categorías de análisis son el tiempo de la narración y el nivel narrativo. Por tiempo de narración Genette entiende la posición relativa de la instancia narrativa con respecto a la historia: ulterior, anterior, simultánea o intercalada. Nivel de narración refiere a la posición de otras historias con respecto a la historia que las genera: intradiegético (diegético), extradiegético, metadiegético, y pseudodiegético (284-298: 1989).

<sup>23</sup> La palabra "ideología" no tiene aquí ninguna carga política. Es sólo una salida a la necesidad de un término que implique connotaciones más extensas que el adjetivo "emotiva", palabra con la que describe Jakobson una función similar a la presentada por Genette. Es justamente la imprecisión y amplitud del término lo que nos permite desarticularlo en tres tipos de discursos diferenciados que pueden o no coincidir en la misma instancia.

<sup>24</sup> Bordwell hace una excelente revisión histórica y estilística de los dos modos de narración más comunes en el cine estadounidense y europeo. La primera, apoyada en la causalidad, alcanza su punto máximo con el cine hecho en Hollywood entre los años cuarenta y sesenta. Algunos rasgos sobresalientes de este modelo son el montaje invisible, la iluminación neutra y los planos al nivel de los ojos; técnicas que se traducen en una sensación de transparencia narrativa. Tenemos la impresión de observar objetivamente el hecho profilmico.

"Spatial configurations are motivated by realism (a newspaper office must contain desks, typewriters, phones) and chiefly, by compositional necessity (the desk and typewriter will be used to write causally significant news stories; the phones form crucial links among characters). Causality also motivates temporal principles of organization: the syuzhet represents the order and frequency and duration of fabula events in ways which bring out the salient causal relations." (157: 1985)

Opuesta a esta tendencia, se desarrolla principalmente en Europa una corriente que intenta una relación distinta con la realidad. Una forma de filmar basada en el enfoque subjetivo de los personajes y estructurada según la ideología de un autor. Para Bordwell esta forma de narrar cuestiona la realidad asumida como un todo coherente al proponer que "the world's laws may not be knowable, personal psychology may be indeterminate" (206: 1985). Este es el fundamento narrativo que, según Bordwell, organiza las tramas de películas como *La Aventura* o *La Dolce Vita*, en las que se desarrollan historias vagas o episódicas. "Specific sorts of realism motivate a loosening of cause and effect, an episodic construction of the syuzhet, and an enhancement of the film's symbolic dimension through an emphasis on the fluctuations of the character psychology" (Bordwell 206: 1985). En este tipo de films, a pesar de su desdén por usar la causalidad como elemento de cohesión narrativa, existe una construcción precisa de la realidad.

---

Una realidad multifacética que establece una forma diferente de verosimilitud. Al menos una verosimilitud formal. Queda, por su puesto, la noción de lo verosímil como el acto político-ideológico de lo que se puede “decir” en el cine, como apuntó correctamente Metz en los años sesenta (42-60: 1971).

<sup>25</sup> Rancho es la palabra que en Venezuela refiere a las casas más pobres y precarias.

<sup>26</sup> Esto es un efecto del montaje. Justo después de las palabras del narrador aparecen en el centro de la escena Juan y Juana hablando.

<sup>27</sup> Para una revisión general de los fundamentos estéticos y teóricos del neorrealismo ver los capítulos Dos y Tres de *Italian Cinema*, de Peter Bondanella. Para un estudio de más profundo de las implicaciones políticas e ideológicas del movimiento ver *Passion and Defiance*, de Mira Liehm.

<sup>28</sup> Después de las escenas de la iglesia, los planos, en su mayoría americanos, tienden a resaltar el aspecto personal de la historia. Los planos del barrio real quedan subordinados a los problemas personales y funcionan solamente como un tenue telón de fondo. Además, el tono de la película pierde el acento documental que sugiere la voz del narrador. Tal acento lo sustituye un tono íntimo y subjetivo indicado por el uso frecuente de primeros y planos detalle, ángulos de encuadre, encuadres oblicuos, alturas de encuadre, etc. Todas éstas son técnicas que desnaturalizan la imagen, alejándola de la estética realista/documental que sugerían los primeros minutos del film.

<sup>29</sup> Los Diablos de Yare son un festival popular en el que los habitantes de la población San Francisco de Yare, en el estado Miranda en Venezuela, se disfrazan como demonios para la celebración de Corpus Christi.

<sup>30</sup> En un diálogo con Juana, Encarnación dice que nació en una zona costera entre árboles de café y cacao. Esta descripción coincide con el lugar donde históricamente se asentó la población negra (esclavos) y donde este tipo de celebración es común.

<sup>31</sup> El tipo de montaje puede tener una relación directa con las tendencias estilísticas o ideológicas que dominan la película. André Bazin, por ejemplo, favorecía el uso del plano secuencia, muy común en los films neorrealistas, como la forma más adecuada para recoger la naturaleza de los eventos filmados (50: 1974). Eisenstein, en cambio, había defendido la dialéctica creada por el montaje de planos cortos (48-53). Las producciones de Hollywood, especialmente hasta los años sesenta, tendían a utilizar el “montaje invisible”, una serie de convenciones cuyo objetivo era crear la sensación de continuidad y con ello hacer imperceptible la manipulación de los planos. Otras tradiciones, especialmente la escuela rusa y más tarde la Nouvelle Vague, intentaron hacer evidente el carácter artificial de la manipulación técnica. Este es el caso de la célebre secuencia de la escalera de Odessa, en *Bronenosets Potyomkin* (*El Acorazado Potemkin*, 1925), en la que Eisenstein crea un montaje vertiginoso contrastando imágenes según relaciones dialécticas; o los famosos saltos en el montaje de *Al final de la escapada* (1960), con los que Godard perturba la continuidad narrativa de las escenas. Aunque en repetidas ocasiones la crítica venezolana ha indicado una relación de Chabaud con el neorrealismo, el uso del montaje al estilo de Eisenstein sugieren más bien una ruptura con este modelo.

<sup>32</sup> Nombre de la policía estatal en esos años.

<sup>33</sup> Uno de estos planos es la imagen usada para el póster del film.

<sup>34</sup> Específicamente elementos de Santería y del culto a María Lionza.



<sup>35</sup> El impacto de los fundidos y los encadenados en la interpretación de las imágenes debe observarse con cuidado pues como advierte Balazs, “such efforts are the most specific subjective lyrical manifestations and the director, in identifying himself with them, can place subtle personal emphasis on certain features of the film” (143).

<sup>36</sup> La madre de Charles lo ha enviado a jugar al exterior mientras habla con el futuro tutor. La conversación toma lugar en la sala de la cabaña. Al fondo de la habitación, centrada en la composición del plano, hay una ventana por donde vemos al niño jugando en la nieve. Welles logra con la técnica del foco profundo una dialéctica entre la discusión sobre el evento más importante de la vida del protagonista y la exclusión de la que es objeto.

<sup>37</sup> Consejo Nacional de la Cultura.

<sup>38</sup> Dice Marita King acerca del teatro de Chabaud: “El significado brota de la interacción de los personajes, y de sus luchas, frecuentemente tragicómicas, para conquistar una identidad; y a la manera de Bertolt Brecht, Chabaud permite que cada espectador/lector, según su propia condición lo descubra” (15).

<sup>39</sup> Dimas, además de participar en la presentación de los problemas educativos, tiene también su cuota de participación en la historia de Ingrid. Aunque de manera muy limitada, su personaje siempre tiene una reacción positiva a las intervenciones de Ingrid, cosa que ningún otro personaje hace (Paula también reacciona, pero en el momento crítico, no lo hace). Primero en la escena de la clase sobre María: cuando Ingrid habla todos los compañeros se ríen de sus palabras: un primer plano muestra la cara seria de Dimas. El joven no cree que la situación sea graciosa, tal vez sospecha de la crisis por la que pasa Ingrid, tal vez él ha pasado por algo similar. Es también él quien saca de la perplejidad a la clase cuando Ingrid confiesa delante de todos que Asdrúbal la acosa sexualmente. La parquedad de la narración no permite sacar conclusiones definitivas, sin embargo la resolución de la película, el suicidio de Ingrid, indica que las reacciones de Dimas estaban encaminadas en la dirección correcta.

<sup>40</sup> Esta es una situación endémica de la estación de lluvias. El caso más grave se registró en 1999, cuando más de 50.000 personas murieron, la mayoría en barrios pobres del estado Vargas, cerca de Caracas, y en la propia ciudad.

<sup>41</sup> En la discusión del melodrama nos concentraremos en su influencia como estrategia narrativa. Por lo tanto, el énfasis se hará en el impacto de sus operaciones discursivas como modelo de organización. Otros enfoques, como la discusión y reevaluación del género hecho por autoras de la teoría feminista, Judith Mayne, Tania Modleski, Patrice Petro, Teresa de Lauretis, entre otras, no será tomado en cuenta. No obstante, reconocemos que ésta es un área fértil e inexplorada del cine de Chabaud el cual ofrecería una visión complementaria a la presentada en este capítulo.

<sup>42</sup> El argumento de *Carmen la que contaba 16 años* es paralelo a la ópera de Bizet. Las diferencias básicas son las actualizaciones temporales y regionales necesarias para llevar la acción a La Guaira de 1978. Carmen trabaja en una pequeña tienda de víveres que sirve también como pantalla para el negocio de contrabando de su amante preso, el Tuerto. La joven conquista el corazón de José, un responsable sargento de la Guardia Nacional venezolana que pronto es dado de baja por los excesos que comete después de conocerla. Carmen mantiene relaciones con el Tuerto y José, hasta que impulsivamente se va con un torero que pasa por la ciudad. El Tuerto muere en un enfrentamiento con la Guardia Nacional, y José, atormentado por los celos apuñala a la joven públicamente en la Plaza de Toros de Caracas. Como *Carmen*, *Manón* es bastante fiel al argumento de la obra en la que se basa. Roberto, un joven de buena familia que va rumbo al seminario, conoce a Manón en una posada de la provincia y huye con ella a Caracas. Allí gastan todo el dinero que el padre de Roberto le había dado en encomienda. Sin dinero, Manón se convierte en

---

la amante de un viejo rico, y aunque Roberto se muestra reacio al principio, pronto lo acepta como la manera más fácil de obtener fondos. El hermano de Manón, Lescault, convence a Roberto para estafar al viejo, pero son descubiertos. En un enfrentamiento con los matones del viejo, Lescault y Manón mueren.

*Ratón en ferretería* es la historia de Adonai, un exitoso y conocido productor de telenovelas que pone en peligro su carrera al enamorarse de Yelitza, una joven sensual y enigmática que se atraviesa en su vida. Obsesionado porque la chica lo ame, Adonai cambia toda su rutina, pero Yelitza, desafiando incluso a su madre —quien ve en la relación de la hija con Adonai una solución financiera para la familia— nunca se entrega por completo. Después de uno de los desplantes de Yelitza, Adonai se emborracha y tiene un grave accidente. Al recuperarse se entera de que Yelitza formaba parte de una banda de traficantes de drogas y está por ir a la cárcel. Decepcionado logra finalmente olvidar a la chica y su vida vuelve a la normalidad.

En *Bodas de papel*, Gustavo y su esposa Esther celebran siete años de casados. Él es un técnico del Metro de Caracas y ella un ama de casa. Junto con su hija llevan una vida placentera de clase media. Sin embargo, Gustavo está aburrido de su vida matrimonial y de pronto se siente atraído por una actriz de teatro, Laura, que en un principio le parecía odiosa. Laura es el estereotipo del hippie reciclado de los ochentas, es vegetariana, altruista e impulsiva, y la novedad cautiva a Gustavo. Cuando la crisis llega a su clímax y la ruptura del matrimonio es inminente, Gustavo recapacita y vuelve con Esther.

<sup>43</sup> Otros dos films venezolanos que recurren efectivamente al flashback son *Oriana* (1985) y *País Portátil* (1979).

<sup>44</sup> Muchos libros editados en Venezuela citan la influencia del cine americano en el público venezolano. Ver El cine en Venezuela de Rodolfo Izaguirre, o Cine y subdesarrollo de Ivork Cordido.

<sup>45</sup> Directores tan dispares como Godard, Fellini, Antonioni, o Tarkovsky, por mencionar algunos de los más importantes, se esfuerzan por romper con la rutina de la identificación a través de diferentes técnicas, siempre tratando de marcar la distancia entre los personajes y el público.

<sup>46</sup> Chalbaud ha trabajado con frecuencia en televisión dirigiendo telenovelas. En los setenta dirigió *Bárbara* (1971), *Sacrificio de mujer* (1972) y *La Doña* (1972). Recientemente ha dirigido *Amantes de Luna Llena* (2000), *Guerra de mujeres* (2001) y *Las González* (2002).

<sup>47</sup> Para más detalles sobre la narración cinematográfica clásica de Hollywood ver The Classical Hollywood Cinema, de David Bordwell.

<sup>48</sup> Un ejemplo citado constantemente es el film francés *Mater Dolorosa* (1917) de Abel Gance. Gance haría una nueva versión del film en 1932. Ambas, según Norman King, son “an attempt to rescue the melodrama as a popular rather than a bourgeois form, in that [they] appealed essentially to the spectator’s emotions” (126).

<sup>49</sup> Debido a su perfil popular no existen registros confiables sobre los orígenes del melodrama. Ciertos académicos, Jesús Martín Barbero entre ellos, creen que la prohibición de los diálogos en el teatro popular de Inglaterra y Francia dio lugar al uso exagerado de los gestos y la implementación de numerosos efectos en escena como forma de compensación. Otros estudiosos consideran que el melodrama deriva de una forma teatral francesa de finales del siglo XVIII muy parecida a la ópera. En este tipo de teatro los diálogos eran interrumpidos por secciones musicales (de allí se explica el sema **melo-** proveniente del griego *mélōs* que significa música) que ampliaban la información dada sin avanzar la trama. Sean cuales fueran sus orígenes, es evidente que el afán por enfatizar las emociones es una de las características que hoy perduran en el adjetivo melodramático. Se considera a René C. G. Pixierécourt

---

como el responsable de la primera obra melodramática de héroes, villanos y heroínas. Las obras de esta época plasmaron los eventos de la realidad en términos simples, con situaciones exageradas y en algunos casos grotescas. La concepción contemporánea tiende a percibir como melodrama obras mucho más contaminadas por el romanticismo que las obras de la tradición del autor francés.

<sup>50</sup> El héroe, o la heroína, es el estandarte de la virtud: valentía, honor, inteligencia, belleza, generosidad, fidelidad, etc. La víctima representa la virtud pero en este caso relacionada con lo femenino: es pura, bondadosa, maternal, sumisa, discreta, humilde y fiel. El villano en ciertos casos es un noble depravado y vil, en otros puede ser una reina perversa, pero siempre condensan lo que debe ser erradicado del orden social: deshonor, cobardía, traición, mezquindad, avaricia, orgullo, etc. Finalmente, el tonto introduce en la trama el componente cómico, muchas veces grotesco, que funciona como doble válvula de escape: alivia la tensión en los momentos de clímax narrativo y permite incorporar el humor popular en la obra. Gracias al tonto, es posible parodiar tanto al héroe como al villano.

<sup>51</sup> La descripción del melodrama hecha por Martín Barbero es parte de un desarrollo teórico más amplio basado en la noción de matrices culturales. Una matriz cultural es un arreglo de elementos representativos que articula según ciertas operaciones o convenciones la proyección de fenómenos culturales al organizar en estructuras particulares, dinámicas y flexibles elementos del conglomerado social. En este capítulo nos concentramos en las implicaciones narrativas de las operaciones del melodrama y a partir de ellas examinamos el valor ideológico y estético que tiene el cine de Chalbaud. No profundizamos en las consecuencias antropológicas de la matriz por considerar que implicaría alejarnos de la línea central de la tesis. Esta es sin duda un área que podría explorarse con más detalle, no sólo en referencia al cine de Chalbaud sino a todo el cine en Venezuela.

<sup>52</sup> La escena final parece indicar que nada ha cambiado. Gustavo, ya reconciliado con su mujer, está de compras con toda la familia cuando se cruza con Laura. La chica está embarazada y por unos segundos intercambian una mirada que no sabemos si es de complicidad, de culpa o de resignación.

<sup>53</sup> El romanticismo afecta al melodrama principalmente a partir de las obras de Víctor Hugo y Alexander Dumas, quienes comienzan a trabajar un esquema que combina los personajes indivisibles con las angustias provocadas por el amor. Los personajes adquirieron una nueva dimensión que mantenía la proyección de afuera hacia adentro: el amor romántico nace de la imposibilidad de alcanzar el objeto "externo" del deseo. No sin razón, algunos críticos afirman que el drama romántico es melodrama con amor. Y de hecho gran parte de lo que identificamos hoy en día con el melodrama está basado en el componente romántico.

<sup>54</sup> Visconti evita la esquematización reforzando la interpretación naturalista de los actores y contextualizando fuertemente las acciones. La polarización se reduce desarticulando parcialmente los estereotipos. Tenemos a la mujer de la calle, Nadia, que actúa como se puede esperar de una prostituta. Sin embargo este rasgo no la reduce a una línea de acción única. Nadia también es capaz de sorprendernos y actuar de manera inesperada.

<sup>55</sup> El origen de la Virgen de Guadalupe es un tema tan controversial como su propia iconografía. Los autores coinciden en aceptar la historia de la aparición en el monte Tepeyac ante el indio Juan Diego como el inicio de su historia. Para Stafford Poole la Virgen fue aceptada y popularizada por la clase criolla durante la época colonial. En el siglo dieciocho el culto a la Virgen se extendió a la población indígena asociado con la diosa azteca Tonantzin. Desde entonces se ha convertido en poco menos que en un símbolo nacional que representa liberación y sumisión (7). La Virgen da vida y la protege, lucha por los suyos, no los abandona, es pasiva en su entrega y activa en su

---

defensa, siempre abnegada, volcada al otro, su hijo, el pueblo mexicano. En cuanto a la Malinche, hoy en día es aceptada la idea de que sin su ayuda la campaña de Cortés hubiera tenido un final diferente. Malitzin, su nombre nativo (Marina para los españoles) llegó a manos de Cortés como obsequio de la comunidad indígena de Tabasco. La Malinche fue la intérprete y amante del conquistador español y es considerada una traidora a su raza. Traición atribuida no sólo por haberse dejado seducir por el extranjero, sino porque también lo salvó de la muerte haciendo de espía (Phillips 23). Si en el caso de la Virgen la palabra clave es madre en el caso de la Malinche es traidora. Octavio Paz en El laberinto de la soledad dedica un capítulo entero al tema de la Malinche. Paz la asocia con “la chingada” y a ésta con la idea de pasividad y violación (Paz 176). Pero la Malinche decide quedarse y con esta decisión desempeña un papel activo en su destino, no totalmente subordinado a las normas de su cultura. Sobre estas ideas de traición, violación, y prostitución giran los estereotipos negativos que se han implantado en la sociedad mexicana.

<sup>56</sup> Sus conclusiones se basan en los patrones de la familia dominante mexicana. Si bien Díaz Guerrero no indica cuál es esta familia, podemos inferir por otras fuentes que se trata de la familia de clase media o clase alta, la cual históricamente ha definido las reglas de conducta en México. William E. French asegura que “middle-class mexicans have often utilized gender and morality to separate class boundaries and delineate themselves from social ‘others’” (529). Más tarde nos dice, “Almost always ... middle-class mexicans insisted that women ‘natural’ place was in home” (530). Jean Franco coincide en asignar un papel dominante a la clase media, “What made a substantial difference in the post independence period was the emerge of a new domain discourse around the press and coffee houses and the emerge of a secular intelligentsia who aspired to replaced priesthood” (79).

<sup>57</sup> Término despectivo usado en México para describir una mujer vieja, soltera y chismosa.

<sup>58</sup> Una escena con el novio (Atilio) en Maracaibo soporta esta idea. Primero tenemos planos de las siluetas de los jóvenes dibujadas contra el atardecer del lago. Los amantes intercambian tiernos besos y caricias al ritmo de la música típica de la región. Se les ve feliz. Los planos siguientes cambian a un callejón de mala muerte donde Rosario se insinúa a todos los transeúntes. Es aquí cuando aparece Atilio enardecido y le propina una paliza.

<sup>59</sup> La breve presentación de Micaela raya en la comedia. Sentada sin hablar entre las dos tías parece una monjita recién salida del convento. No se inmuta mientras José explica torpemente por qué no es bueno que se vuelvan a ver.

<sup>60</sup> Gallegos fue coguionista de la película.

<sup>61</sup> Es curiosa la recurrencia de símbolos en Chalbaud. En *El rebaño de los ángeles*, Ingrid encuentra una gata con su camada y se identifica con ella. La matrona de *La gata borracha* es también una buena madre.

<sup>62</sup> Otros directores de relevancia en los años setenta fueron Clemente de la Cerda (1976) y Mauricio Walerstein. De la Cerda estrenó su film más importante, *Soy un delincuente* en 1976. Walerstein estrena *Cuando quiero llorar no lloro* en 1972 y *Crónica de un subversivo latinoamericano* en 1975. Estas películas tuvieron un gran impacto en el cine nacional pues, junto a los films de Chalbaud, conformaron un grupo de obras que denunciaban las contradicciones de la sociedad venezolana en un momento en que la abundancia ahogaba con dinero cualquier síntoma de conflicto.

<sup>63</sup> Coronil establece una relación especial entre estado, petróleo y naturaleza. Para el autor, la explotación petrolera implica un desarrollo industrial diferente al clásico desarrollo del capitalismo occidental. La estrecha relación entre

petróleo y naturaleza, combinada con el hecho de que en Venezuela el estado mantiene el monopolio de explotación y comercialización, determina una dinámica socioeconómica similar al feudalismo: quien controla las tierras controla el poder. En este escenario la capacidad de intervención del estado venezolano lo convierte en un ente que puede conjurar, como si de un acto mágico se tratara, la ilusión de progreso. Para más detalles ver Coronil.

<sup>64</sup> Para una revisión del efecto de la economía petrolera en la política de Venezuela ver The Political Economy Of Venezuelan Oil, de Laura Randall. Para un análisis histórico de la influencia del petróleo en la sociedad venezolana ver Capital y desarrollo, de Domingo Rangel.

<sup>65</sup> Figura central de un culto popular venezolano similar a la Santería.

<sup>66</sup> Podemos ver que los personajes no se organizan alrededor de polos morales. No hay buenos ni malos. Hasta cierto punto llegamos a identificarlos con Carmona. Como dice Molina, “es un delincuente, atractivo, cruel, cínico, incluso simpático, que resume la picaresca criolla.” (122: 2001). Esta dualidad contribuye a que el film no desarrolle un carácter melodramático.

<sup>67</sup> Para una revisión del cine de Rocha en relación con el *Cinema Novo* ver Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome, de Ismail Xavier; o también Glauber Rocha and the Cinema Novo, de Burnes Hollyman.

<sup>68</sup> Este comentario está limitado por la fe ciega que profesaba Bazin por el realismo, especialmente en films como *El ladrón de bicicletas* que recurren extensamente a la dimensión documental de los elementos de la puesta en escena. Sin embargo, la idea básica del valor no alegórico del film es claro y válido a pesar de los prejuicios.

<sup>69</sup> Chalbaud volverá a citar la multitud popular en desorden al final de *Pandemonium*, sin embargo esas escenas hacen referencia a los disturbios reales que ocurrieron a comienzos de 1989 y por lo tanto no podemos considerarlas bajo una perspectiva alegórica, sino en su valor documental.

<sup>70</sup> Referencia al material que se asocia con la construcción de las chabolas o ranchos (como se denomina este tipo de vivienda en Venezuela) de las zonas marginales que existen alrededor de Caracas.

<sup>71</sup> Basado en el libro homónimo del escritor venezolano Miguel Otero Silva, la película explora las diferentes actitudes de las clases sociales hacia la violencia.

<sup>72</sup> Este tipo de incisos, prácticamente fortuitos, es bastante común en Chalbaud. Recordemos por ejemplo la actividad de contrabando de la Gata en *La gata borracha*, que una vez introducida en la trama no conduce a un desarrollo posterior. En *La quema de judas*, además de las escenas con los guerrilleros, tenemos otras escenas, como el ritual precedido por la Danta, que parecen ser parte de la trama sólo desde el punto de vista anecdótico. La religión popular, en especial el culto a María Lionza, reaparece en *El pez que fuma* también como una viñeta de la sociedad venezolana.

<sup>73</sup> El comentario de Molina es contradictorio. En páginas anteriores, defiende el derecho de Chalbaud de presentar una posición política neutra. Llega a la conclusión de que el film no tiene que ver ni con guerrilleros ni con política: “El film de Chalbaud no se presentó como una obra revolucionaria, al estilo de películas militantes e inútiles —en el sentido netamente político— que hicieron en esa década y la anterior el boliviano Jorge Santinés o el Argentino Fernando Solanas, por mencionar dos cineastas reconocidos. Al contrario, su visión central no apuntaba a promover la revolución socialista ni rendir homenaje a los caídos e las filas de la guerrilla.” (Molina: 115). No se explica entonces que más tarde se extienda por varias páginas hablando de la época de la guerrilla urbana y de cómo Chalbaud logra incluir este tema.

<sup>74</sup> Ambas películas están basadas en el libro *Cuatro Crímenes, Cuatro Poderes*, de Fermín Mármol León, basado a su vez en cuatro crímenes famosos que, ante la opinión pública, pusieron de manifiesto la maleabilidad del sistema judicial venezolano ante la presión de los círculos de poder. *Cangrejo* recuenta el caso de un niño de la alta sociedad caraqueña supuestamente secuestrado por una banda de criminales comunes. A medida que la investigación policial se desarrolla, las sospechas recaen sobre un grupo de jóvenes de la élite social. La situación empeora cuando el niño aparece muerto y la policía comienza a investigar al propio hermano de la víctima. A pesar de que el oficial encargado del caso, el inspector Martínez, no tiene dudas de quienes son los culpables, es presionado por sus superiores para que arreste e inculpe a un conocido maleante. Inmediatamente salen en libertad los sospechosos principales, todos pertenecientes a familias conocidas de la sociedad capitalina. *Cangrejo 2* es la crónica de la brutal violación y asesinato de una joven en su propia casa. De nuevo el inspector Martínez se hace cargo del caso cuya investigación indica como único sospechoso al sacerdote hermano de la joven. Ante la abrumadora evidencia, ni siquiera la influencia de la iglesia puede impedir que se arreste al cura. Pero el poder eclesiástico se hace sentir más tarde cuando los cargos son suspendidos y el sacerdote sale en libertad.

<sup>75</sup> El personaje dice: "Lo que pasa es que en este país hay mucho real."

<sup>76</sup> El tono burlón se observa en el color local que introducen ciertos aspectos del guión: frases, refranes, expresiones coloquiales, gestos; algunas situaciones, como la entrada de los devotos de Hare Krishna; y las interacciones de algunos personajes como el inmigrante catalán o el viejo Antonio Leocadio (cuyo nombre es una referencia a Antonio Leocadio Guzmán (1801-1884) periodista, intelectual, fundador del partido liberal venezolano y padre de una de las figuras políticas más célebres del siglo XIX, Antonio Guzmán Blanco).

<sup>77</sup> Sánchez es también dueño de la pensión y quiere demolerla para construir un hotel. El propósito es ponerla a nombre de la hija que tiene con Elvira y así asegurar el futuro de la niña.

<sup>78</sup> Tortuga de tierra.

<sup>79</sup> Uno de los aspectos más curiosos del largometraje de ficción venezolano es la falta de películas acerca del petróleo. Pocas han hechos referencias directas, y tan solo una, *Maracaibo Petroleum Company* (1974), ha abordado su influencia en la sociedad venezolana como eje central. Otra película que se acercó al petróleo fue *El escándalo* (1987), film basado en un sonado caso de corrupción en la industria petrolera.

<sup>80</sup> Coronil comenta sobre el surgimiento de una nueva élite: "Out of such encounters with the riches of the Old World were constructed the dreams of the newly rich in Venezuela. From their outsider's view, this world seemed to be made up discrete, purchasable things. They surrounded themselves with its glittering tokens of superiority—in the words of a Venezuelan observer, 'clothing, automobiles, jewelry, mansions, trips, yachts, more and better clothing, automobiles, jewelry, mansions, trips, yachts' "(337).

<sup>81</sup> Para una discusión de los gobiernos populistas en Latinoamérica ver *Corporatism and National Development in Latin America*, de Howard Wiarda. Para los gobiernos populistas en Venezuela ver Coronil.

<sup>82</sup> Cabimas es una ciudad pequeña cercana a Maracaibo conocida por ser uno de los centros más importantes de procesamiento de crudo.

<sup>83</sup> Ver capítulo Cuatro.

<sup>84</sup> Ver capítulo Cinco.

---

<sup>85</sup> La nigua es un insecto parecido a la pulga pero mucho más pequeño que produce picazón y graves ulceraciones en la piel.

<sup>86</sup> En películas como *El pez que fuma* hay también numerosas escenas en interiores (todas las escenas en los burdeles). Pero en *El pez*, la relación con el exterior es fundamental. Las puertas del “estudio” permanecen abiertas, el fluir de los personajes del espacio cerrado al abierto mantiene una relación viva entre comunidad privada y la comunidad social. En *La oveja negra* los límites físicos del cine abandonado determinan la frontera de las relaciones con el exterior. La pandilla es a la vez comunidad privada y pública. Los contactos con el exterior son esporádicos y responden a la necesidad narrativa de relacionar a los protagonistas con sus contrafiguras o víctimas. Nunca se establece un intercambio dinámico de mutua influencia entre comunidad de bandidos y contexto social.

<sup>87</sup> La excepción a esta relación vuelve a ser *Caín adolescente*. Por falta de recursos para rodar en exteriores, muchas escenas se rodaron en estudio.

<sup>88</sup> La aproximación subjetiva a la imagen que observamos en *La oveja negra* se mantiene en *Cuchillos de fuego*. Esta película narra la historia de un niño cuya madre es asesinada en su presencia y que luego es adoptado por un grupo de artistas ambulantes. El protagonista, obsesionado con vengar a su madre, eventualmente encuentra al asesino y cumple con su objetivo. Con una textura grotesca que recuerda *La Strada* (1954), el film pretende utilizar el mundo de los circos ambulantes como lugar para la exploración de la miseria humana. Los colores y la iluminación, los espacios fragmentados, la música, los incisos autoriales (como discursos políticos en los pueblos que atraviesan o las declamaciones filosóficas del lanzador de cuchillos) definen una estructura abstracta en línea con el enfoque poético que Chalbaud ensaya en *La oveja negra*. Sin embargo, el uso simplista del amor y la venganza como elementos meramente emotivos, la irrelevancia social de la trama, un guión deficiente, interpretaciones débiles y una dirección caótica, hacen del film una pieza menor, “sin ninguna vinculación con el ambiente de la provincia venezolana” (Pasobolo 60), que no ilumina ningún aspecto significativo de la obra del director.

<sup>89</sup> Llama la atención el uso sistemático de nombres con referencias bíblicas y mitológicas en *La oveja negra* y *Pandemonium*. Sin embargo, más allá de reflejar cierta actitud de los personajes (Hermes, Demetria, Adonai y Radamés –nombre egipcio (ópera *Aida*) que nos recuerda a Rameses o Ramsés–, son los más obvios) la relación no pasa de ser una simple curiosidad, casi un capricho en el guión.

<sup>90</sup> El nombre de la Abuela, Atanasia Bello de Rodríguez, refiere a dos de los intelectuales venezolanos más importantes del siglo diecinueve: Andrés Bello, y Simón Rodríguez (maestro de Simón Bolívar).

<sup>91</sup> La abuela menciona al líder revolucionario Ezequiel Zamora, al célebre gobernante Antonio Guzmán Blanco, y a Cipriano Castro, último presidente del país antes de la dictadura de Juan Vicente Gómez.

<sup>92</sup> Para el estreno de *La oveja negra*, otros directores venezolanos ya han intentado aplicar métodos para romper con la imagen realista. Por ejemplo la película *Oriana* (1985), de Fina Torres, recurre efectivamente a los cambios de iluminación para crear una atmósfera evocativa.

<sup>93</sup> Ver nota 24.

<sup>94</sup> Ver capítulo Cinco, p. 173.

<sup>95</sup> Esta es sin duda una característica común a todos los films con fuertes discursos de autor, o al cine artístico (art-cinema), como lo llama Bordwell.

---

<sup>96</sup> Bakhtin se refiere específicamente a los lenguajes literarios, sin embargo es posible extrapolar sus ideas al orden filmico, por cuanto su objeto de estudio, expresado claramente en *Marxism and the Philosophy of Language*, es la expresión comunicativa (*utterance*).

<sup>97</sup> Ver capítulo Uno, p. 27.

<sup>98</sup> Fuera de Rusia, Jean Renoir y Aikira Kurosawa adaptaron la famosa obra de Gorky en las películas *Les Bas-fonds* (1936) y *Donzoko* (1957) respectivamente.

<sup>99</sup> Rowe y Shelling acuden a las ideas de Martín Barbero, por el lado de cultura de masas, y de Gramsci, por el de la hegemonía, para desligar a la cultura popular de límites ontológicos y otorgarle la categoría de espacio enunciator de diferencias.

<sup>100</sup> John Ingham también observa en el sincretismo durante la colonia el origen del catolicismo popular, añadiendo, como Taussig, cierto carácter subversivo, “the indians had fashioned their own Catholicism —a blend of pre-Hispanic religion, European Catholicism, and symbolic representations of colonial society— which gave them not only a blueprint for survival but a critique of domination also” (Ingham 9).

<sup>101</sup> Muchas películas latinoamericanas han incluido esta noción de religión popular. Dos que hacen de ella el centro narrativo son *Cuestión de fe* (1995), del boliviano Marcos Loayza, y *La virgen de los sicarios* (2000) coproducción colombo-franco-española dirigida por Barbet Schroeder.

<sup>102</sup> Ver el Capítulo Cinco para una descripción de este tipo de personaje.

<sup>103</sup> Este cambio es significativo sólo en relación con la obra de Chalbaud. Para el estreno de *Pandemonium* otros films con escenas sexuales mucho más explícitas, como *Macho y hembra* (1984), han sido estrenados en la cartelera comercial.

<sup>104</sup> La escena en la película de Buñuel se organiza como una reversión del orden racional que desea Viridiana para los habitantes de la casa. Con la excusa de tomar una foto, los comensales se agrupan de un sólo lado de la mesa reproduciendo la composición del cuadro de Da Vinci.

<sup>105</sup> El humor negro se observa también en la tonada “Feliz muerte”, que utilizando la melodía del “Cumpleaños feliz”, Adonai le canta a la abuela justo antes de que muera.

<sup>106</sup> Efecto que se enfatiza aún más al resaltar que el ex ministro ante todo ha sido siempre banquero. Este comentario se refiere a la crisis ocurrida en 1994. Un grupo de banqueros venezolanos estafó a millones de ahorristas llevando al borde del colapso el sistema financiero del país. Muchos escaparon a Miami.



## APÉNDICE

### COMENTARIO SOBRE “EL CARACAZO” (2005)

En una entrevista otorgada a Milagros Socorro en 2000, Chalbaud alude al pasado de la capital venezolana y comenta sobre su próximo proyecto, “Ahora lo único que quiero es hacerle su película; una donde ella sea la protagonista. Quiero mostrar en el cine una Caracas que nadie ha visto”. Esta intención se ve parcialmente realizada en *El Caracazo*, un film que aborda un episodio de la vida en la ciudad que muchos de sus habitantes vieron y sufrieron. Financiada por el gobierno venezolano, la película revive los disturbios, conocidos popularmente como El Caracazo, que durante varios días del mes de febrero de 1989 estremecieron al país (el final de *Pandemonium* es una referencia a estos disturbios). Iniciados como acciones espontáneas contra el alza del precio del transporte público, las protestas degeneraron en saqueos caóticos en todas las ciudades importantes de Venezuela. En Caracas fueron especialmente violentos. La policía se vio desbordada y el gobierno autorizó la intervención de las fuerzas armadas. Combinada con la suspensión de las garantías constitucionales, la participación de ejército resultó en la acción represiva más intensa de la democracia venezolana. La cifra oficial no sobrepasa los 300 muertos. En cambio, denuncias de organizaciones no gubernamentales, hablan de al menos 400 cadáveres y un número indefinido de personas desaparecidas. Para hacer los hechos aún más trascendentes, el presidente Hugo Chávez ha afirmado varias veces que su participación como oficial

subordinado del ejército marcó el comienzo de su estrategia para derrocar al gobierno, responsable, a sus ojos, de las masacres ocurridas en esos días.

Chalbaud enfoca la historia con un estilo entre el documental y el drama que trata de entretener la historia personal de varios personajes con la crisis social y política que vive la ciudad. Al comienzo y al final del film se incluyen imágenes de noticiario como queriendo enfatizar la relación del film con la realidad material de los hechos. El resto de la película se propone como una crónica ficticia de la participación de varios personajes en los disturbios. La trama se inicia con una reunión de los familiares de las víctimas que discuten frustrados la última sentencia sobre el caso de la corte interamericana de derechos humanos. Esta secuencia nos da el contexto y nos introduce a algunos de los personajes principales. Seguidamente se pasa a la crónica de los sucesos. Mientras la película avanza, la narración se organiza débilmente en torno al conflicto doméstico de dos personajes, articulando un contraste entre estos conflictos y los hechos históricos. Se repite en este caso el método artístico que plantea partir de lo personal para llegar a lo colectivo (ver capítulos cuatro y cinco). Gregorio es un ex-activista que decide regresar a la acción dada la seriedad de la situación. Su esposa, temerosa de que los viejos tiempos de redadas policiales se repitan le ruega que se quede en casa. Alejo, es un joven de clase media alta cuyas convicciones ideológicas lo separan de su familia. Junto con su novia, una chica de los barrios pobres, es líder de un grupo de estudiantes que siguen de cerca el desarrollo de los disturbios. Como es común en la obra de Chalbaud, a estos dos personajes se suman una variedad de personajes secundarios que en la mayoría de los casos sólo tienen un valor costumbrista y anecdótico.

En relación con el resto de la obra del director ya hemos mencionado la recurrencia de lo personal para explicar lo social. En términos de estilo, el film sigue avanzando en los planteamientos delineados por *La oveja negra* y *Pandemonium* en cuanto a la búsqueda de la

abstracción como canal de significación (ver capítulo siete). Una estructura narrativa dividida en dos momentos diegéticos, los disturbios de 1989 y el tiempo cercano al presente, facilita que Chalbaud aplique dos aproximaciones estéticas opuestas. Las secuencias en el presente están hechas de manera que los personajes se dirigen con frecuencia a la cámara como si interpelaran directamente al público. Esta dinámica hace que el film tenga un gran componente auto-reflexivo que tiende a romper con el acento realista que predomina en las secuencias del pasado. Este podría ser un juego efectivo para crear la sensación de documental comentado, de ficción que reflexiona sobre la historia, pero el intento es anulado por un guión torpe y actuaciones pomposas que, al no hacer distinciones entre discurso de autor y discurso de personaje, aplanan las tonalidades sociales del film en un sólo matiz ideológico.

A pesar de la relevancia de los temas tratados, *El Caracazo* no logra establecer una coherencia entre su espíritu realista y el inevitable carácter ficcional de la narración. Cargado de un dramatismo innecesario, subrayado por una música lúgubre y repetitiva, la película degenera en un caos de subtramas y personajes irrelevantes en el que los diálogos, más que expresar interacciones convincentes, parecen responder a una conclusión predeterminada por la ideología del director. Es decir, la significación no proviene de las escenas sino que es impuesta sobre ellas como si cada segmento del guión, cada plano, cada secuencia, estuviera atado a una sola voz discursiva. Es otro caso del discurso abrumador del autor tan común en Chalbaud. Por consiguiente el film no fluye con sutileza y la validez crítica vuelve a quedar suspendida en el valor superficial de la denuncia típica de las películas de los años setenta (ver capítulo seis). En definitiva, la dimensión documental desaparece en un formato más cercano a la propaganda que a un film crítico de la sociedad. Las historias personales quedan reducidas a un monólogo sobre la opresión del estado, escalofriante en sus mejores momentos, pero definitivamente insuficiente para expresar la complejidad y trascendencia de los eventos tratados.

## FILMOGRAFÍA

### LARGOMETRAJES

#### ***Cain adolescente (1959)***

Guión: Román Chalbaud

Fotografía: Ramiro Vegas

Montaje: Néstor Lovera

Música: Eduardo Serrano

Escenografía: Ariel Severino

Producción: Allegro Films

Elenco: Carlota Ureta Zamorano, Berta Moncayo, Enrique Alzugaray, Rafael Briceño, Edgar Jiménez, Orangel Delfín, Milagros del Valle, Pedro Hurtado, Luis Gerardo Tovar, Virgilio Galindo

#### ***La quema de judas (1974)***

Guión: José Ignacio Cabrujas, Román Chalbaud

Fotografía: Abigaíl Rojas

Montaje: Alberto Torrija

Música: Miguel Ángel Fuster

Producción: Gente de Cine

Elenco: Miguel Ángel Landa, Claudio Brook, María Teresa Acosta, Hilda Vera, Arturo Calderón, William Moreno, Pablo Gil, Raúl Medinas, Carlos Hernández, Rafael, Briceño, José Ignacio Cabrujas, Luis Márquez Pérez, Gilberto Pinto

#### ***Sagrado y obsceno (1976)***

Guión: José Ignacio Cabrujas, Román Chalbaud

Fotografía: César Bolívar

Montaje: Francisco Fusteros, Guillermo Carrera

Música: Miguel Ángel Fuster

Escenografía: Guillermo Zabaleta, Enrique Zanini

Producción: Gente de Cine

Elenco: Miguel Ángel Landa, María Acosta, Paul Antillano, Hilda Vera, Mary Soliani, Rafael Briceño, José Ignacio Cabrujas, Paula De Arco, William Moreno, Virgilio Galindo

***El pez que fuma (1977)***

Guión: José Ignacio Cabrujas, Román Chalbaud

Fotografía: César Bolívar

Montaje: Guillermo Carrera

Escenografía: Guillermo Zabaleta, Enrique Zanini

Producción: Gente de Cine

Elenco: Miguel Ángel Landa, Orlando Urdaneta, Hilda Vera, Haydeé Balza, Nelly Mernane, Pilar Romero, Carla Luzbell, José Salas, Mary Soliani, Rafael Briceño, Arturo Calderón, William Moreno, Raúl Medina, Virgilio Galindo

***Carmen la que contaba dieciséis años (1978)***

Guión: Gustavo Michelena

Fotografía: César Bolívar

Montaje: Guillermo Carrera

Música: Vitas Brenner

Producción: Gente de Cine

Elenco: Mayra Alejandra, Miguel Ángel Landa, William Moreno, Berta Moncayo, Arturo Calderón, Rafael Briceño, Nancy Soto, José Rodríguez, Manolo Vásquez, Balmore Moreno, María Antonieta Gómez, Rafael Cabrera, Alberto Marín, Carlos Guerrero

***El rebaño de los ángeles (1979)***

Guión: José Ignacio Cabrujas

Fotografía: César Bolívar

Montaje: Guillermo Carrera

Música: Juan Carlos Núñez

Escenografía: José Salas

Producción: Gente de Cine

Elenco: Mari Soliani, Pilar Romero, Alicia Plaza, Hugo Martínez, Angelo Urdaneta, Arturo Calderón, Tania Sanabria

***Bodas de papel (1979)***

Guión: Román Chalbaud

Fotografía: César Bolívar

Montaje: Oscar Montauti

Música: Miguel Ángel Fuster

Escenografía: José Salas

Producción: Cinematográfica Stevani-Bardina

Elenco: Marina Baura, José Bardina, Rina Ottolina, Aurora Mendoza, Juan Franks, Lucila Herrera

***Cangrejo (1982)***

Guión: Juan Carlos Gené

Fotografía: César Bolívar

Montaje: Bruno Bianchini

Música: Miguel Ángel Fuster

Producción: Gente de Cine Production C.A.

Elenco: Miguel Ángel Landa, América Alonso, Carlos Márquez, Domingo del Castillo, Rafael Briceño, Yanis Chimaras, Guillermo Dávila, William Moreno, Javier Vidal, Franklin Virgüez, Henry Zakka, Julio Alcázar, Haroldo Betancourt, Arturo Calderón

***La gata borracha (1983)***

Guión: Salvador Garmendia

Director de fotografía: Arthur Albert

Montaje: José Alcalde

Música: Jesús Aquiles Vásquez.

Escenografía: Ariel Severino

Producción: Gente de Cine

Elenco: América Alonso, Miguel Ángel Landa, Alba Roversi, Bárbara Teide, Agustín Irusta, Aura Rivas, Daniel Alvarado, Margot Pareja, Yolanda Méndez, Mauricio González, Romeo Costea, Juan Frankis, Carmelo Fernández

***Cangrejo II (1984)***

Guión: César Miguel Rondón

Fotografía: Ricardo Younis

Música: Edgar Saume

Escenografía: Enrique Sanini

Montaje: José Alcalde

Producción: Gente de Cine

Elenco: Miguel Ángel Landa, Jean Carlos Simancas, Toco Gómez, Ramón Hinojosa, Rafael Briceño, Oscar Mendoza, Enrique Alzugaray, Iván Feo, Daniel Farías, Orlando Urdaneta, Raúl Siccalona, Eduardo Serrano, Pilar Romero, Ricardo Salazar, Carlos Omobono

***Manón (1986)***

Guión: Emilio Carballido y Román Chalbaud

Fotografía: Javier Aguirresarobe

Montaje: José Alcalde y Sergio Curiel

Música: Federico Ruiz

Producción: Gente de Cine

Elenco: Miguel Ángel Landa, Mayra Alejandra, Víctor Mallarino, Eva Moreno, Gonzalo Camacho, Armando Valero, Francisco Ferrari, Arturo Calderón, María Hinojosa, Alejo Felipe, Enrique León, Chela D'Gar, Romelia Agüero, Armando Gota, Vilma Ramia

***Ratón en ferretería (1985)***

Guión: Ibsen Martínez

Fotografía: Miguel Curiel

Montaje: José Alcalde

Música: Vinicio Ludovic

Producción: Gente de Cine

Elenco: Miguel Ángel Landa, Yenny Noguera, Rafael Briceño, Alejandro Corona, Tania Sarabia, Julio Gassete, Chela D'Gar

***La oveja negra (1987)***

Guión: David Suárez, Román Chalbaud

Fotografía: Javier Aguirresarrobe

Montaje: Sergio Curiel

Música: Federico Ruiz

Escenografía: Rafael Reyeros

Producción: Alfredo Delgado, Germán Carreño

Elenco: Eva Blanco, Arturo Calderón, Samira Segura, Javier Zapata, Carlos Montilla, José Manuel Ascensao, Freddy Pereira, Armando Gota, Bertha Moncayo, Gonzalo Camacho, Orangel Delfin, Conchita Obach

***Cuchillos de fuego (1990)***

Guión: David Suárez, Román Chalbaud

Fotografía: José María Hermo

Montaje: Sergio Curiel

Música: Federico Ruiz

Escenografía: Carlos Medina

Producción: Gente de Cine, TVE

Elenco: Miguel Ángel Landa, Marisela Berti, Javier Zapata, Charles Barry, Dora Mazzone, Jonathan Montenegro, Natalia Martínez, Gabriel Martínez, Carlos Carreño, Ivelisse Velasco, Martha Anette, Raúl Medina, Ricardo Fabreguez, Lily Alvarez Sierra, Willian Moreno

***Pandemonium: la capital del infierno (1997)***

Guión: David Suárez, Román Chalbaud, Orlando Urdaneta

Fotografía: Johnny Semeco

Montaje: Sergio Curiel

Música: Federico Ruiz

Producción: Arnaldo Limansky



Elenco: Amalia Luis Márquez, José Luis Useche, Alejandro Corona, Julio Gassette, Pérez Díaz, Orlando Urdaneta, Miguel Angel Landa, Elaisa Gil, Frank Spano

***El Caracazo (2005)***

Guión: Rodolfo Santana

Fotografía: José María Hermo

Montaje: Sergio Curiel

Música: Federico Ruiz

Escenografía: Altagracia Martínez

Producción: Román Chalbaud

Elenco: Fernando Carrillo, Yanis Chimaras, Henry Galué, Pedro Lander, Mimí Lazo, Nathalia Martinez, Asdrúbal Meléndez, Carolina Muziotti, Simón Pestana, Beba Rojas

**CORTOMETRAJES**

***Cuentos para mayores (1963)***

Guión: José Ignacio Cabrujas, Román Chalbaud

Fotografía: Abigaíl Rojas

Montaje: Antonio Graciani

Música: Raimondo Pereira

Producción: Continental Filme, Ávila Films

Elenco: Manuel Poblete, Carmen Mesutti, Héctor Cabrera, Jesús Maella, Chelique Saravia, Lolita Sánchez, Olga Henríquez, Lucila Herrera, Marina Baura, Rafael Briceño, Simón Díaz

***Chévere o la victoria de Wellintong (1971)***

Guión: Román Chalbaud

Fotografía: César Bolívar

Montaje: César Bolívar

Música: Mario Corro

Elenco: Eva Moreno, José Royo, Alfredo Berry, Rafael Briceño, Arturo Calderón, María Velasco

## BIBLIOGRAFÍA

### OBRAS CITADAS

- Aguirre, Jesús M. y Bisbal, Marcelino. El nuevo cine venezolano. Caracas: Ateneo de Caracas, 1980.
- Antillano, Laura. *La oveja negra*. Imagen. Caracas, Noviembre 1987: 46-47.
- Antillano, Pablo. *Sagrado y obsceno, una historia de tías*. El Nacional, supl. Papel Literario 1 febrero 1976: 3-6.
- Arrabal, Fernando. *Cementerio de automóviles*. Torres Monreal 327-374.
- \_\_\_\_\_. *La primera comunión*. Torres Monreal 565-572.
- Aumont, Jacques, et al. Aesthetics of film. Austin: University of Texas Press, 1992.
- Bakhtin, Mikhail y N. V. Volosinov. Marxism and the Philosophy of Language. Cambridge: Harvard UP, 1986.
- Bakhtin, Mikhail. The Dialogic Imagination: Four Essays. Austin: University of Texas Press, 1981.
- Balázs, Béla. Theory of the Film: Character and Growth of a New Art. (1952) New York, Dover Publications, 1970.
- Bazin, André. What is Cinema? (1967) Berkeley: University of California Press, 1974.
- \_\_\_\_\_. What is Cinema? Vol II. Berkeley: University of California Press, 1971.
- Benveniste, Emile. Problems in General Linguistics. Miami: University of Miami Press, 1971.
- Berg, Charles Ramírez. Latino Images in Film: Stereotypes, Subversion, Resistance. Austin: University of Texas Press, 2002.
- Bordwell, David y Kristin Thompson. Film Art: An Introduction. New York: Knopf, 1986.
- Bordwell, David. Narration in the Fiction Film. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.
- Branigan, Edward. Point of View in the Cinema. New York: Mouton Publishers, 1984.
- Capriles, Oswaldo. *El pez que fuma*. Cine al día. Caracas, noviembre 1977: 43-44.
- Cariani K., Alexandra. *Román Chalbaud ya no hará más películas: ¡Hará cine!* Imagen. Caracas, septiembre 1987: 18-19.

- Chalbaud, Román. Entrevista personal. Caracas, agosto 10, 2006.
- Coronil, Fernando. The Magical State: Nature, Money, and Modernity in Venezuela. Chicago: University of Chicago Press, 1997.
- Chatman, Seymour. *Characters and Narrators: Filter, Center, Slant, and Interest-focus*. Poetics Today 7.2 (1986b): 189-204.
- \_\_\_\_\_. *Review of Narration in the Fiction and Film* Wide Angle 8.3-4 (1986a): 139-41.
- Díaz Guerrero, Ramón. Psychology of the Mexican: Culture and Personality. Austin: University of Texas, 1975.
- Eisenstein, Sergei. Film Form [and] The Film Sense. Ed. Jay Leyda. Cleveland: Meridian, 1967.
- Fletcher, Angus. Allegory: The Theory of a Symbolic Mode. Ithaca: Cornell University Press, 1970.
- Franco Jean. Plotting Women. New York: Columbia University Press, 1989.
- French, Williams. *Prostitutes and Guardian Angels: Women, Work, and Family in Porfirian México*. Hispanic American Historical Review. 72.4 (1992): 529-53.
- García, Nelson. *Intimidaciones de un Bulín*. Hablemos de cine. Caracas, mayo 1982: 42.
- Genette, Gérard. Figuras III. Barcelona: Editorial Lumen, 1989.
- \_\_\_\_\_. Nuevo discurso del relato. Madrid: Cátedra, 1998.
- Gorky, Maxim. The lower depths. New Haven: Yale University Press, 1945.
- Hernández, Tulio. *A manera de introducción: La confusa memoria del cine nacional*. Pensar en cine. Ed. Tulio Hernández. Caracas: CONAC, 1990.
- Izaguirre, Rodolfo. El cine en Venezuela. Caracas: Fundarte, 1981.
- King, John. Magical Reels. London: Verso, 1990.
- King, Marita. Román Chalbaud. Poesía, magia y revolución. Caracas: Monte Avila, 1987.
- King, Norman. Abel Gance: A Politics of Spectacle. London: BFI Publishing, 1984.
- Kracauer, Siegfried. Theory of Film. New York: Oxford University Press, 1965.
- León, Isaac y Lombardi, Francisco. *La estética de la marginalidad: Diálogo con Román Chalbaud*. Hablemos de cine. Caracas, mayo 1982: 38-41.
- Lotman, Jurij. Semiotics of Cinema. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1981.
- Marrosu, Ambretta. *Román Chalbaud: Notas sobre una figura integral*. Programación. Caracas, agosto 1994: 2-13.
- \_\_\_\_\_. *Sagrado y Obsceno*. Cine al día. Caracas, enero 1977: 20-21.
- Martín Barbero, Jesús. De los medios a las mediaciones. Barcelona: Gustavo Gil, 1987.

- Metz, Christian. *El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de lo verosímil?* Problemas del nuevo cine. Ed. Manuel Pérez Estremera. Madrid: Alianza, 1971. 41-60.
- \_\_\_\_\_. Language and Cinema. The Hague: Mouton Publishers, 1974.
- \_\_\_\_\_. Psychoanalysis and Cinema. London: MacMillan Press, 1982.
- Miranda, Julio E. Cine y poder en Venezuela. Mérida: Universidad de los Andes, 1982.
- \_\_\_\_\_. *Detrás de las cámaras de 'Manón'*. Encuadre. Caracas, julio 1986: 7-10.
- \_\_\_\_\_. Palabras sobre imágenes. Caracas: Monte Ávila Latinoamericana, 1994.
- Molina, Alfonso. *Cine nacional: 1973-1993: Memoria muy personal del largometraje venezolano*. Panorama histórico del cine en Venezuela: 1896 – 1993. Ed. José Miguel Acosta. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional, 1997.
- \_\_\_\_\_. Cine, democracia y melodrama. El país de Román Chalbaud. Caracas: Planeta: 2001.
- Monaco, James. How to Read a Film. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- Moreno, Balmore J. *La oveja negra*. Encuadre. Caracas: No.12. Septiembre 1987: 52.
- Mouzakis, Omar. *Cangrejo II*. Encuadre. Caracas, septiembre 1984: 55.
- \_\_\_\_\_. *Detrás de las cámaras de 'Ratón en ferretería'*. Encuadre. Caracas, agosto 1985: 11-13.
- Naranjo, Álvaro. Román Chalbaud: Un cine de autor. Caracas: Fondo Editorial Cinemateca Nacional, 1984.
- Paiva, Florencio. *Entrevista: Román Chalbaud*. Encuadre. Caracas, julio – agosto 1997: 20-27.
- Paranaguá, Paulo. Tradición y modernidad en el cine de América Latina. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2003.
- Pasobolo, Eloy. *Cuchillos de fuego*. Encuadre. Caracas, mayo-junio 1990: 60.
- Paz, Octavio. El laberinto de la soledad. Madrid: Cátedra, 1993.
- Penzo Dorante, Jacobo. 20 años por un cine de autor. Caracas: ANAC/Cinemateca Nacional, 2000.
- Phillips, Rachel. *Marina/Malinche: Masks and Shadows*. En Women in Hispanic Literature: Icons and Falling Angels. Ed. Beth Miller. Berkeley: University of California, 1989.
- Poole, Stafford. Our Lady of Guadalupe: The Origins and Sources of a Mexican National Symbol, 1531-1797. Tuscon: University of Arizona Press, 1995.
- Pudovkin, Vsevolod. Film Technique and Film Acting. London: Vision Press Ltd., 1958.
- Rodríguez, Fernando. *Carmen la que contaba dieciséis años*. Cine al día. Caracas, abril 1979.
- \_\_\_\_\_. *La quema de Judas*. Cine al día. Caracas, marzo 1975: 37-38.

- Rotker, Susana. *Habla Román Chalbaud: "En mis películas siempre hay una urna una cama... ambas cosas."* Últimas Noticias (Suplemento Cultural) 5 junio 1977: 1-4.
- Sarris, Andrew. *Notes on the Author Theory in 1962*. Film Theory and Criticism. Eds. Gerald Mast y Marshall Cohen. Oxford: Oxford University Press, 1985.
- Smith, James L. Melodrama. London: Methuen & Co. Ltd., 1973.
- Socorro, Milagros. *He vivido todas las Caracas*. La BitBiblioteca. Caracas 25 enero 2000. 28 junio 2006. <<http://www.analitica.com/bitblioteca/msocorro/chalbaud.asp>>
- Sontag, Susan. Styles of Radical Will. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1969.
- Stam, Robert. Nuevos conceptos de la teoría del cine. Barcelona: Paidós, 1999.
- \_\_\_\_\_. Reflexivity in Film and Literature: From Don Quixote to Jean-Luc Godard. Ann Arbor: UMI Research Press, 1985.
- Torres Monreal, Francisco, ed. Teatro Completo. Vol. 1. Madrid: Espasa, 1997.
- Torres San Martín, Patricia. Cine y Género: La representación social de lo femenino y lo masculino en el cine mexicano y venezolano. México: Universidad de Guadalajara, 2001.
- Vilda, Carmelo. *La oveja negra*. Encuadre. Caracas, septiembre 1987: 52-53.
- \_\_\_\_\_. *Manón*. Encuadre. Caracas, julio de 1986: 41-42
- Wollen, Peter. Signs and Meaning in the Cinema. London: Martin Secker, 1969.
- Xavier, Ismail. Allegories of Underdevelopment: Aesthetics and Politics in Modern Brazilian Cinema. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.

#### **OBRAS CONSULTADAS**

- Abraham, Pablo. *Cine venezolano en los '90, tendencias que se bifurcan*. Encuadre. Caracas, diciembre, 2002: 21-29.
- Acosta, José Miguel. *Crónica histórica sobre el cine venezolano según Román Chalbaud*. Encuadre. Caracas, enero-febrero 1992: 71-79.
- Agel, Henri. Vittorio de Sica. Buenos Aires: Ediciones Losange, 1957.
- Alfonso, Carlos Paúl. *Algunas notas sobre "Crónicas del Asombro"*. Encuadre. Caracas, noviembre-diciembre, 1995: 59-61.
- Bondanella, Peter E. Italian Cinema: From Neorealism to the Present. New York: Continuum, 2001.
- \_\_\_\_\_. The Films of Federico Fellini. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

- Bordwell, David, Kristin Thompson y Janet Staiger. The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960. New York: Columbia University Press, 1985.
- Brunette, Peter. The Films of Michelangelo Antonioni. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- Burke, Frank. Fellini's Films: From Postwar to Postmodern. New York: Prentice Hall International, 1996.
- Cifuentes, Pedro. *Cita en Biarritz*. Encuadre. Caracas, diciembre 1997, 32-34.
- Cordido, Ivork. Cine y subdesarrollo. Caracas: Ediciones Cabimas, 1972.
- Chanan, Michael, ed. Twenty-Five Years of the New Latin American Cinema. London: BFI, 1983.
- Eisner, Lotte H. Murnau. London: Secker and Warburg, 1973.
- Garcia Espinosa, Julio. *Cine y revolución*. Pérez Estremera 192-195.  
\_\_\_\_\_. *For an imperfect cinema*. Chanan 28-33.
- Gordon, Robert S. C. Pasolini: Forms of Subjectivity. Oxford: Oxford University Press, 1996.
- Hollyman, Burnes Saint Patrick. Glauber Rocha and the Cinema Novo: A Study of his Critical Writings and Films. New York: Garland, 1983.
- Internet Movie Data Base. Julio 9, 2006. <<http://www.imdb.com>>
- Ishaghpour, Youssef. Luchino Visconti, le sens et l'image. Paris: Editions de la Différence, 1984.
- Izaguirre, Rodolfo. Cine venezolano: Largometrajes. Caracas: Cinemateca Nacional, 1983.
- Johnson, Randal y Robert Stam. Brazilian Cinema. Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press, 1982.
- Liehm, Mira. Passion and Defiance: Film in Italy From 1942 to the Present. Berkeley: University of California Press, 1984.
- Lucián, Oscar. *Diccionario multimedia de artistas venezolanos: Directores de largometrajes 1970/2000*. Cuadernos de Documentación Multimedia. 11. 2001. Julio 9, 2006.  
<<http://www.ucm.es/info/multidoc/multidoc/revista/num11/paginas/articulos/lucien.pdf>>
- Marrosu, Ambretta. *Persistencia de un atributo*. Encuadre. Caracas, diciembre 2002: 16-20.
- Mora, Carl J. Mexican Cinema: Reflections of a Society, 1896-2004. Jefferson, N.C: McFarland, 2005.
- Pasolini, Pier Paolo. *Discurso sobre el plano-secuencia o el cine como semiología de la realidad*. Pérez Estremera 61-76.
- Pérez Estremera, Manuel, ed. Problemas del nuevo cine. Madrid: Alianza, 1971.

## PELÍCULAS CITADAS

8 ½. Dir. Federico Fellini. Italia: Cineriz, 1963.

Accatone. Dir. Pier Paolo Pasolini. Italia: Arco Film / Cino del Duca, 1961.

Allá en el Rancho Grande. Dir. Fernando de Fuentes. México: Antonio Díaz Lombardo / Bustamante y Fuentes, 1936.

L'avventura (La aventura). Dir. Michelangelo Antonioni. Italia: Cino del Duca, 1960.

La Balandra Isabel llegó esta tarde. Dir. Carlos Hugo Christensen. Venezuela / Argentina: Bolívar Films, 1949.

Belle de jour. Dir. Luis Buñuel. Francia / Italia: Five Film / Paris Film, 1967.

Birth of a Nation (El nacimiento de una nación). Dir. G.W. Griffith. EE.UU.: David W. Griffith Corp., 1914.

À bout de souffle (Al final de la escapada). Dir. Jean-Luc Godard. Francia: Impéria, 1960.

Bronenosets Potyomkin (El Acorazado Potemkin). Dir. Sergei Eisenstein (U.R.S.S., Goskino, 1925)

Das Cabinet des Dr. Caligari (El gabinete del Dr. Caligari). Dir. Robert Wiene. Alemania: Decla-Bioscop AG, 1920.

Citizen Kane (Ciudadano Kane). Dir. Orson Welles. EE.UU: Mercury Productions, 1941.

Cléo de 5 à 7. Dir. Agnès Varda. Francia: Ciné Damaris / Rome Paris Films, 1961.

Compañero Augusto. Dir. Enver Córdido. Venezuela, 1976.

Crónica de un subversivo latinoamericano. Dir. Mauricio Walerstein. Venezuela: Alfa Films Internacional, 1975.

Cuando quiero llorar no lloró. Dir. Mauricio Walerstein. Venezuela: Neocine, 1972.

Deus E o Diabo na Terra do Sol (Dios y diablo en la tierra del sol). Dir. Glauber Rocha. Brasil: Copacabana Filmes, 1964.

Doña Bárbara. Dir. Fernando de Fuentes. México: Clasa Films Mundiales, 1943.

Enamorada. Dir. Emilio Fernández. México: Panamerican Films, 1946.

La escalinata. Dir. César Henríquez. Venezuela: 1950.

El escándalo. Dir. Carlos Oteyza. Venezuela: 1987.

Ivanovo detstvo (La infancia de Iván). Dir. Andrei Tarkovsky. U.R.S.S.: Ministerstvo Kinematografii, 1962.

The Killers (Forajidos). Dir. Robert Siodmak. EE.UU.: Universal Pictures, 1946.

Ladri di biciclette (El ladrón de bicicletas). Dir. Vittorio De Sica. Italia: Produzioni De Sica, 1948.

Luz en el páramo. Dir. Víctor Urruchúa. Venezuela: Bolívar Films, 1953.

Mamma Roma. Dir. Pier Paolo Pasolini. Italia: Arco Film, 1962.

Maracaibo Petroleum Company. Dir. Daniel Oropeza. Venezuela: 1974.

María Candelaria. Dir. Emilio Fernández. México: Films Mundiales, 1944.

Memorias del subdesarrollo. Dir. Tomás Gutiérrez Alea. Cuba: Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficos, 1968.

Oktyabr (Octubre). Dir. Sergei Eisenstein. U.R.S.S.: Sovkino, 1927.

Los olvidados. Dir. Luis Buñuel. México: Ultramar Films, 1950.

Oriana. Dir. Fina Torres. Venezuela: Arion Productions, 1985.

Osessione. Dir. Luchino Visconti. Italia: ICI, 1943.

País Portátil. Dir. Iván Feo y Antonio Llerandi. Venezuela: Ficciones, 1979.

Rashômon. Dir. Akira Kurosawa. Japón: Daiei Motion Picture, 1950.

Roma, città aperta (Roma, ciudad abierta). Dir. Roberto Rossellini. Italia: Excelsa Film, 1945.

Rope (La soga). Dir. Alfred Hitchcock. EE.UU.: Transatlantic Pictures / Warner Bros. Pictures, 1948.

Salón México. Dir. Emilio Fernández. México: Clasa Films Mundiales, 1949.

Seis meses de vida. Dir. Víctor Urruchúa. Venezuela: Bolívar Films, 1951.

Sherlock Jr.. Dir. Buster Keaton. EE.UU.: Buster Keaton Productions, 1924.

Solyaris (Solaris). Dir. Andrei Tarkovsky. U.R.S.S.: Creative Unit of Writers & Cinema Workers / Mosfilm, 1972.

Soy un delincuente. Dir. Clemente de la Cerda. Venezuela: Proyecto, 1976.

La Strada. Dir. Federico Fellini. Italia: Ponti-De Laurentiis Cinematografica, 1954.

Strategia del ragno (Estrategia de la araña). Dir. Bernardo Bertolucci. Italia: RAI / Red Films, 1970.

La tarea. Dir. Jaime Humberto Hermosillo. México: Clasa Films Mundiales, 1991.

Terra em Transe (Tierra en trance). Dir. Glauber Rocha. Brasil: Mapa Filmes, 1967.

Tokyo monogatari (Historia de Tokyo). Dir. Yasujiro Ozu. Japón: Shochiku Films, 1953.

Una familia de tantas. Dir. Alejandro Galindo. México: Producciones Azteca, 1941.

Vertigo. Dir. Alfred Hitchcock. EE.UU.: Paramount, 1950.

La virgen de los sicarios. Dir. Barbet Schroeder. España / Francia / Colombia: Canal+ / Les Films du Losange / Proyecto Tucan, 2000.

Viridiana. Dir. Luis Buñuel. México / España: Films 59, 1961.