

ROMÁN CHALBAUD

6



ROMÁN CHALBAUD



REDACCIÓN E INVESTIGACIÓN: AMINOR MÉNDEZ • ÍRIDA GARCÍA

Fundación Cinemateca Nacional

Directora fundadora
MARGOT BENACERRAF

Consejo Directivo

Miembros principales

XAVIER SARABIA MARICHE

Presidente (e) FCN

MÓNICA LUGO Directora General FCN

JUAN CARLOS LOSSADA

LORENA ALMARZA

SAULIBETH RIVAS

Miembros suplentes

RONALD LESSIRE

CARMEN LUISA CISNEROS

Ministerio de la Cultura

Ministro de la Cultura
FRANCISCO SESTO NOVÁS

Viceministra de Identidad
y Diversidad Cultural

ROSÁNGELA YAJURE

Viceministra para el Fomento
de la Economía Cultural

EMMA ELINOR CESÍN

Viceministro de Cultura
para el Desarrollo Humano
IVÁN PADILLA BRAVO



Cuadernos Cineastas Venezolanos

Director de Investigación y Documentación (e)
HUMBERTO CASTILLO

Coordinación
MARISOL SANZ

Edición de textos
CÉSAR RUSSIAN

Diseño gráfico
ARGENIS VALDEZ

Diagramación y montaje
ARGENIS VALDEZ
JEANIK BISCHOF

Preprensa e impresión
INTENSO OFFSET

Fotografías
ARCHIVO ROMÁN CHALBAUD
ARCHIVO *EL NACIONAL*
ARCHIVO CINEMATECA NACIONAL

Foto fija *Cain adolescente*
PASSOS-MESTRES

Foto fija *El pez que fuma*
ALEXIS SEGNINI, LEO MATIZ

Foto portada
ARCHIVO *EL NACIONAL*

Foto portadilla
CARLOS BUSQUETS

Agradecimientos
JHOANY PÉREZ, DIRECTORA
ARCHIVO *EL NACIONAL*

Cinemateca Nacional de Venezuela

Centro Simón Bolívar, Torre Norte, piso 19.
El Silencio. Caracas 1010. Venezuela
Correo-e: investigacion@cinemateca.gob.ve
www.cinemateca.gob.ve

Tel. +58 (212) 482-5003; 481-9013
Obra completa ISBN 980-6506-03-0
Obra completa Depósito legal:

If159200279199
ISBN 980-6506-08-1
Depósito legal If15920067003808

© 2006 Fundación Cinemateca Nacional
Impreso en Venezuela

SUMARIO

BIOGRAFÍA

4

EL CINE DE ROMÁN CHALBAUD: CRÓNICAS DE VENEZUELA

15

SELECCIÓN DE CRÍTICAS

La quema de Judas. Casi un documento. REVISTA SEMANA	46
Sagrado y obsceno. RODOLFO IZAGUIRRE	46
El pez que fuma. ELENA DORANTE	49
El rebaño de los ángeles. RODOLFO IZAGUIRRE	50
Bodas de papel. La mirada de la crisis. ALFONSO MOLINA	51
Manón. CARMELO VILDA	52
La oveja negra. FERNANDO RODRÍGUEZ	54
Cuchillos de fuego. ELOY PASOLOBO	56
Premio Glauber Rocha para filme venezolano El Caracazo. GRANMA INTERNACIONAL DIGITAL	57

DICHO Y ESCRITO POR ROMÁN CHALBAUD

Un ángel terrible capaz de comerse un león. (ENTREVISTA) MIYÓ VESTRINI	60
Román Chalbaud no hace películas para los críticos. (ENTREVISTA) ELIZABETH ARAUJO	65
¿Hacia dónde va el cine nacional? (ENTREVISTA) PEDRO MARTÍNEZ	69
Discurso de orden pronunciado por Román Chalbaud en el Día Nacional del Cine. ROMÁN CHALBAUD	72
La película pega... la gente se ríe... y pega más (Pandemónium). (ENTREVISTA) AMBRETTE MARROSU	73
Román Chalbaud: "He vivido todas las Caracas". (ENTREVISTA) MILAGROS SOCORRO	76
Apuntes de un cineasta nº 19. ROMÁN CHALBAUD	82
Apuntes de un cineasta nº 35. ROMÁN CHALBAUD	82
Apuntes de un cineasta. Hilda: La Danta, Glafira, La Garza. ROMÁN CHALBAUD	83
Encuentros inesperados (relatos). "Adonai". ROMÁN CHALBAUD	84
Palabras de inauguración de la muestra retrospectiva de la obra de Román Chalbaud. RIGOBERTO LÓPEZ	90

FILMOGRAFÍA

94

BIBLIOGRAFÍA

98



BIOGRAFÍA

Román Chalbaud nació en Mérida en 1931. Ha desarrollado una extensa obra en el cine y en el teatro —fuertemente ligadas— sin dejar de lado sus años dedicados a la televisión, así como su contribución para la fundación de gremios, asociaciones y grupos, tanto de cine como de teatro.

Llegó en 1937 a Caracas tras el divorcio de sus padres, en compañía de su familia: Elvia Hortensia Godoy de Quintero, su abuela; Alicia Quintero de Chalbaud, su madre, y su hermana Nancy. Comenzó a vivir en una Caracas provinciana, en una pensión cerca del Nuevo Circo:

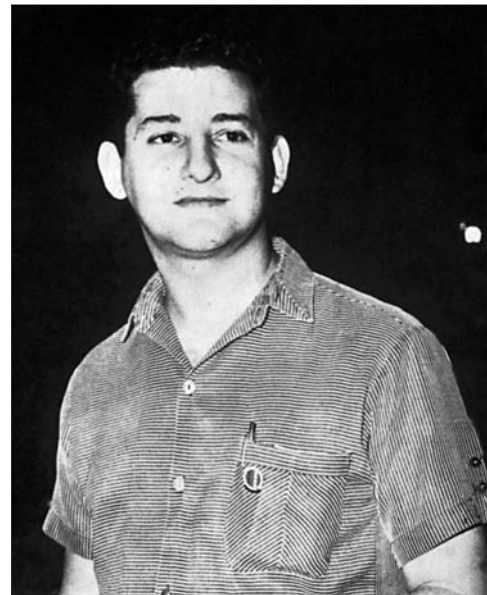
Nunca olvidaré esa casa de huéspedes, sus personajes de toalla al cuello y pantuflas, una colmena de seres provincianos que venían a conquistar la gran ciudad, y que, indudablemente me inspiraron la obra y ciertos caracteres de mi película *Sagrado y obsceno* (Chalbaud, 1974).

Desde pequeño mostró sus dotes de literato al escri-

bir su primer cuento, cuando apenas cursaba la educación primaria en la Escuela Experimental Venezolana, en la cual aprendió la cultura de la democracia:

los niños teníamos una República, votábamos, nos preparaban para ser ciudadanos. Teníamos una cooperativa, vendíamos granjería criolla en los recreos. El teatro, la música y el arte en general eran materias tan importantes como las matemáticas, la geografía o la historia de Venezuela (Molina, 2001: 40).

Inició su trabajo teatral cuando siendo alumno en el liceo Fermín Toro se inscribió en el Teatro Experimental bajo la dirección de Alberto de Paz y Mateos. Y cuando aún no llegaba a los treinta años, estrenó su primera gran obra teatral en el moderno teatro de la Casa Sindical. *Caín adolescente* fue reconocida por los críticos como una obra que marcó el paso del costumbrismo a un teatro universal con raíces nacionales.



Archivo El Nacional



Con su madre, Alicia Quintero. Archivo El Nacional



Reunión del Círculo de Cronistas Cinematográficos de Caracas. Archivo FCV

En el mundo del cine se interesó desde los catorce años elaborando proyectos de películas, pero su primer trabajo formal en el área comenzó propiamente en la década de los cincuenta, como asistente de dirección del mexicano Víctor Urruchúa, quien había sido contratado por Bolívar Films. De esta manera, Chalbaud participó en *Luz en el páramo*, en la que actuaron Luis Salazar e Hilda Vera, y en *Seis meses de vida*, que contó con la actuación de Amador Bendayán.

En 1953 inició su actividad en la televisión venezolana con la realización de programas de carácter cultural. Y desde entonces ha dirigido gran cantidad de series, telenovelas y unitarios, entre otras producciones para la pantalla chica.

Hoy día se reconoce que la obra muy personal y auténtica de Román Chalbaud en el teatro, el cine y la televisión, permite apreciar e interpretar la transfor-

mación continua del ser de los venezolanos. Su extensa y extraordinaria creación ha sido abordada en varias investigaciones, que van desde la crítica literaria y trabajos de grado, hasta libros que incluyen los guiones cinematográficos de algunos de sus filmes, de los que ha sido, casi siempre, autor o coautor.

Por otra parte, la vocación periodística de Chalbaud se deja ver desde su época de estudiante en el liceo Fermín Toro, cuando en 1943 publicó algunas críticas en el recién fundado diario *El Nacional*. En este mismo diario mantuvo, entre los años 1979 y 1980, la columna “Apuntes de un cineasta” en el Cuerpo E. Estas publicaciones fueron redactadas a manera de memorias de la infancia; una especie de historias de vida donde relataba sus experiencias y su amor por el cine.

Cuando era aún muy joven también formó parte del Círculo de Cronistas Cinematográficos de Caracas

(cccc); movimiento que nació a partir de reuniones informales convocadas por Amy B. Courvoisier, quien trajo a Caracas películas francesas y de otras latitudes, diferentes a las que se veían en la época. En estas reuniones de gente que amaba el cine, como un acercamiento al análisis crítico cinematográfico, se empezó a reconocer la calidad de las películas extranjeras, otorgando premios a la mejor película, al mejor director, etc.

Como puede verse, Román Chalbaud constituye una figura integral,

uno de los hombres que ha dignificado la creación venezolana en el marco de un período fundamental para nuestra historia. Un artista que ha actuado coherentemente en la diversidad de tiempos que le ha tocado vivir. Un ser humano cuyos pensamientos, palabras y obras generan admiración (Molina, 2001: 23).

El panorama de la obra de este autor, presentado a continuación, permite apreciar su prolífica carrera.

En 1952 se estrena su primera obra teatral: *Los adolescentes*, con la que concursa en el Certamen Anual de Teatro del Ateneo de Caracas que se abrió por primera vez. Allí obtuvo el premio (Bs. 1.000) que le sirvió para viajar a Cuba. A partir de entonces adopta un estilo crítico contundente acerca de la realidad sociopolítica venezolana.

Un año más tarde (1953) estrena en el Teatro de Caracas, *Muros horizontales*, una obra corta, juvenil y poética, basada en la vida de la gente que abandona su tierra para ir tras el petróleo. En este mismo año, Chalbaud inicia sus trabajos para la televisión, con programas de naturaleza artística, aportando una tendencia cultural a la programación de la Televisora Nacional (Canal 5).

En este contexto lleva a cabo *Donde nace el recuerdo*, primer programa con actores que se hace en Venezuela, y dirige *El cuento venezolano televisado* en 1954, con adaptaciones de numerosos cuentos de autores venezolanos. Con este trabajo obtiene varios premios de la crítica y excelente aceptación del público. Junto a Gilberto Pinto realiza también *Teatro en el tiempo*, con adaptaciones del teatro universal.



Con José Ignacio Cabrujas. Archivo *El Nacional*



Cuentos para mayores: Marina Baura y Rafael Briceño

Siguiendo la misma línea temática de su primera obra, presenta, en 1955, *Caín adolescente*, la cual sorprendió por la calidad de su estilo literario.

Entre los años 1956 y 1957 realiza para la televisión: *La piel de zapa*, *Crimen y castigo*, *Niebla*, *Marianela* y *Bodas de sangre*. También, en 1957, estrena la obra *Réquiem para un eclipse*, que se destaca como una crítica contundente a la realidad político-social venezolana.

Chalbaud no se conforma con trabajar el universo representativo de los ranchos sólo en el teatro, y en 1959 lleva al cine su obra teatral *Caín adolescente*, enfatizando la sombría realidad de los desarraigados del interior del país y el drama de la juventud desorientada, que existe, se forma y se transforma en las ciudades modernas.

Posteriormente, con las obras teatrales *Cantata para Chirinos* (1960) y *Sagrado y obsceno* (1961), muestra una evidente tendencia revolucionaria, y con

esta última participa en el festival de teatro organizado por la Federación Venezolana de Teatro. Dedicado casi por completo al teatro, en 1962 estrena las obras *Las pinzas* y *Café y orquídeas*.

Su segundo filme, muy bien acogido por la crítica de la época, fue *Cuentos para mayores* (1963), el cual tuvo como protagonistas a un zapatero malhumorado, un empleado del Congreso de la República que finge ser un diputado, y una pandilla de jóvenes que buscan instrumentos para formar un grupo musical. Estos tres cuentos (*Historia del hombre bravo*, *La falsa oficina del supernumerario* y *Los ángeles del ritmo*) poseen atributos de realidad de la vida cotidiana, conocidos culturalmente por los espectadores.

Cuatro años más tarde, en 1967, estrena *Los ángeles terribles*, con elementos tomados de la crónica periodística.

Un prostíbulo, como espacio de compra y venta,



Foto: Luis Noguera. Archivo El Nacional



Archivo FCN



Con Margot Benacerraf. Archivo *El Nacional*

de relaciones de poder y dominio, de asociaciones y de sucesiones, fue el escenario de la pieza teatral *El pez que fuma*, escrita y dirigida por Román Chalbaud en 1968.

Chévere o la victoria de Wellington es el único cortometraje de Chalbaud, y fue estrenado en 1971, siendo catalogado como un interesante trabajo poético donde el humor y la ironía sirvieron de base para presentar las peripecias callejeras de un joven caraqueño. Un filme sin palabras pero con mucha música de Beethoven.

Un año más tarde presenta *Ratón en ferretería*, una pieza teatral cuyos personajes son conscientes de que sólo pueden vivir conociendo sus limitaciones y

sus diferencias con los demás a través de la sinceridad con ellos mismos.

Entre los años 1973-1974 realizó para la televisión *La hija de Juana Crespo*, *La trepadora* y *Boves el urogallo*. Todas obtuvieron gran sintonía y marcaron el desarrollo de una tendencia dramática y el inicio de una etapa llamada “gloriosa” de la televisión venezolana.

La quema de Judas fue adaptada para el cine en 1974. Este filme se consideró premonitorio de la búsqueda de la verdad nacional. Allí se descubre que un policía que muere “en el cumplimiento de su deber” no era otra cosa que un delincuente común.

Sin embargo, es enterrado con todos los honores,

mientras en el barrio donde vivió desde adolescente sus peripecias de ladrón, queman a Judas, efigie del traidor. *La quema de Judas*, frente a las producciones trasnacionales se ubicó en el décimo lugar entre las películas más taquilleras de ese mismo año.

En 1976 se estrena el filme *Sagrado y obsceno*, adaptación de su obra teatral homónima. El escenario principal es una casa de huéspedes que constituyen un grupo de seres que vienen de la provincia a conquistar la gran ciudad.

Se estrena un año después el filme *El pez que fuma* (1977), adaptación de su obra teatral homónima. Allí Chalbaud pinta un burdel que se parece mucho a la sociedad del momento. Este filme se hizo merecedor de los premios: Mejor Película en el Festival de Cartagena (1979), Premio Municipal de Cine (1976) en el Festival de Valladolid (España), entre otros; además de ser elegida entre las veinte mejores películas latinoamericanas de todos los tiempos (1991).

Con gran éxito Chalbaud presenta en 1978, *Carmen la que contaba 16 años*, adaptación de la obra de Prosper Mérimée. Este filme internacionaliza al cineasta al permanecer veintisiete semanas en las carteleras del circuito hispano de Nueva York. Lo político y lo social aparecen no como elementos decisivos sino más bien como accesorios de la trama. Se profundiza el deterioro de la ética en la figura del macho venezolano y se presenta a la mujer como fuente del pecado versus la mujer como expresión de la pureza.

Al año siguiente estrena el filme *El rebaño de los ángeles*. Una sumatoria de relaciones que provocan en una estudiante una crisis existencial que la conduce a relacionar la institución escolar y, más aún, al sistema educativo y al Estado —en su garantía de los derechos constitucionales—, con un monstruo que permite avanzar a unos y a otros no.

De vuelta al medio televisivo, ese mismo año realiza la serie *La comadre*, que narra la vida de una familia andina y abarca la historia política venezolana desde 1930 hasta la caída de Pérez Jiménez. Aquí el autor nos presenta una casa de mujeres solas que se

esfuerzan para mantener a toda la familia; una casa muy parecida al ambiente donde se crió Chalbaud. También en 1979 se estrena el filme *Bodas de papel*, producido por Stevani-Bardina y con guión de José Ignacio Cabrujas. El punto de partida para la trama de esta película es una crisis matrimonial que muestra un significativo distanciamiento frente al tema social, por lo que se considera más un trabajo de encargo que una expresión propiamente autoral.

Durante aproximadamente un año, en 1980, Chalbaud hizo una pausa en su carrera para residenciarse en Nueva York. En ese período aprovechó para perfeccionarse en el manejo del inglés y para tomar un curso para directores profesionales de teatro con Lee Strasberg en el Actor's Studio.

En 1981 estrena en El Nuevo Grupo su pieza teatral en dos actos, *El viejo grupo*, escrita el año anterior en Nueva York. Esta obra para tres personajes es una especie de pintura de la vida íntima, de los sacrificios de unos seres humanos que pertenecen a la actividad artística.

Un año después, también con El Nuevo Grupo, estrena *Todo bicho de uña*. Una obra teatral estructurada en escenas con muy poco texto y considerada casi cinematográfica. Se estrena también en ese año *Cangrejo*, un filme que reconstruye un sonado caso sin solución ni castigo, inspirado en uno de los textos del éxito de librería *Cuatro crímenes: cuatro poderes*, de Fermín Mármol León.

El filme *La gata borracha* se estrena en 1983, en esta obra aparece de nuevo el prostíbulo, la personalidad femenina dominante, el rodeo erótico masculino y el ambiente miserable, según un guión de Salvador Garmendia. Detrás de la trama se encuentran, al igual que en obras anteriores, los mecanismos del poder.

Retomando el *best seller* de Mármol León estrena *Cangrejo II* en 1984. Segundo y último capítulo asumido por Chalbaud, esta vez con guión de César Miguel Rondón. Un filme que se atrevió a abordar el poder de la Iglesia en la sociedad venezolana y las contradicciones humanas de sus representantes.



Archivo FCN

El siguiente año Chalbaud estrena *Ratón en ferretería*. Un filme sobre su propia obra teatral y según el guión de Ibsen Martínez. Una mezcla de comedia y drama en torno a la crisis de Adonai (Miguelángel Landa), un escritor de televisión que pospone constantemente su gran obra.

Siguiendo el ritmo de trabajo intenso y productivo, en 1986 se estrena *Manón* (basada en la célebre obra del abate Prevost), un filme en el que Chalbaud dibuja de nuevo a la mujer como fuente del amor, del pecado, de la culpa y de la lujuria. En esta película la figura femenina tiente, seduce y conduce a la perdición a un muchacho aspirante a sacerdote.

En *La oveja negra*, filme que se estrena en 1987, un cine abandonado sirve de guarida a un grupo de ladrones que viven comunitariamente. La Nigua (Eva Blanco) es la voz que defiende los valores de la rebeldía, la solidaridad y el amor entre los marginados. Finalmente, el gran asalto queda frustrado y es el final de la pandilla, la mayoría muere, acribillados por la policía. Considerada por la crítica como la obra maestra de Chalbaud, *La oveja negra* recibió las siguientes distinciones: Premio Simón Bolívar en el Festival de Mérida (1988), Premio ANAC (Mejor Película, Mejor Director), Premios Municipales (1988) y Premio al Mejor Director por la Asociación Venezolana de Críticos de Cine (1988), entre otros.

Luego de esto, entre los años 1988 y 1989 Chalbaud se radicó en Puerto Rico para dirigir la telenovela *Tormento*.

A su regreso a Venezuela, en 1990, realiza para la Televisión Española *El corazón de las tinieblas*, un trabajo de ficción producido en Venezuela, con técnicos e intérpretes venezolanos, pero sin difusión comercial en el país. Ese mismo año, sobre la base de su pieza teatral *Todo bicho de uña*, realiza el filme *Cuchillos de fuego*. La vida de los personajes de esta historia transcurre en un circo. David (Gabriel Fernández) vive la tragedia de la muerte de su madre Lucía (Dora Mazzone) y jura honrar su memoria acabando con el asesino. *Cuchillos de fuego* obtuvo los premios: Mejor Película en el Festival Imagfic (Madrid,

1990); Coup de Coeur, en el Festival de Valenciennes (Francia, 1990); y Premios Municipales a la Mejor Película, Mejor Director y Mejor Producción (1990).

Dos años más tarde realiza *La historia del cine venezolano* (1992), un documental producido para ser transmitido en la serie televisiva Cuadernos Lago-vén. En tres capítulos revisa los orígenes, los precursores, los autores fundamentales y la situación de la producción cinematográfica nacional. Ese mismo año se estrena la obra teatral *Vesícula de nácar*, pieza que muestra la confusión de los valores, la delgada línea que existe entre el bien y el mal. Lo único que salva a los personajes es el amor, aunque a veces no sea correspondido.

En el Teatro Nacional de Caracas, en 1993, Chalbaud estrena la pieza teatral *La magnolia inválida*. Y produce durante el mismo período, por encargo del CONAC, *Crónicas del asombro*, una serie documental de cinco capítulos denominados *Barco*, *Fragmentos amorosos*, *Puerto de tres exilios*, *Los laberintos del pensamiento* y *Síntesis*; escritos por José Ignacio Cabrujas.

En la Sala Anna Julia Rojas estrena, en agosto de 1996, la obra teatral *Reina pepeada*, una comedia que fue muy criticada. Durante el mismo año dirige los primeros treinta capítulos de la telenovela *El perdón de los pecados*, de Ibsen Martínez, que narra la historia de dos grandes amigos (Calixto y Augusto) de posiciones sociales muy diferentes, que luego de muchos años descubren estar enamorados de la misma mujer (Margarita). Con el paso del tiempo es anulada la desigualdad social entre los dos hombres, y Calixto hará todo lo posible por destruir a su antiguo amigo con el fin de recobrar a Margarita. También en 1996 dirige el telefilme *Nuestra Señora de Coromoto*.

Como una adaptación de su pieza teatral *Vesícula de nácar*, Chalbaud estrena el filme *Pandemónium, la capital del infierno*, en 1997. En esta película, calificada como una obra dura y amarga, Chalbaud manifestó su desencanto ante la conducción política y social de Venezuela a lo largo de la democracia. A



Archivo FCN

través de los personajes se representan los principios de la marginalidad, es decir, los valores de una forma de vivir que es común a la gran mayoría de los venezolanos, hundidos en la miseria moral, económica y social. *Pandemónium* recibió los premios: Mejor Producción, Mejor Actriz, Mejor Montaje, en el Festival Nacional de Cine; Premios Municipales: Mejor Película, Mejor Producción, Mejor Dirección de Arte, Mejor Actriz, Festival de Biarritz (Francia), Sol de Oro a la Mejor Película (1997); Tercer Premio Coral en el Festival de La Habana (diciembre, 1997); Premio Casa del Artista (1998); y Premios a la Calidad CNAC (1998).

A lo largo de 2001 dirige *Guerra de mujeres*, una producción en tono de comedia en la que se lucha contra los hombres y por los hombres. Mujeres que combaten de mil maneras para conquistar sus sueños, enfrentando la pobreza, el divorcio, la menopau-

sia, en fin, una guerra con la vida. En ese mismo año, Chalbaud publicó en Comala.com, bajo el nombre *Encuentros inesperados*, una selección de sus mejores cuentos escritos a través del tiempo.

Manteniendo más o menos la línea temática de *Guerra de mujeres*, Chalbaud dirige *Las González* en el año 2002. Una telenovela de mujeres, de amores y desamores, de encuentros y desencuentros, de gente común y corriente que lucha cada día. Estas mujeres tienen, cada una en su estilo y desde su perspectiva, la definición de lo que sería el hombre ideal. Un lunes como cualquier otro, una extraña brisa cumple el deseo de las mujeres: llegan los hombres.

Después de una larga pausa de tres años, y rompiendo con todos los esquemas de sus trabajos televisivos anteriores, en el año 2005 Chalbaud asume la dirección de *Amores de barrio adentro*, una serie lanzada por la televisora del Estado para narrar



Con Miguelángel Landa y Salvador Garmendia

la vida y la actualidad política en una barriada humilde, alrededor de una historia de amor entre una muchacha chavista y un joven “ni-ni”, como se llama en Venezuela a los políticamente neutrales (ni con el gobierno, ni con la oposición). A finales de ese mismo año se estrena el filme *El Caracazo*, en el cual recrea la masacre, los saqueos y disturbios vividos en Caracas el 27 y 28 de febrero de 1989.

Indudablemente, registrar las vivencias significativas y la profusa obra de Román Chalbaud en un cuaderno va a resultar siempre un intento inconcluso, que sólo el amable lector, consciente de su condición de ser simbólico, pudiera terminar.



Actor en *Los años del miedo*, dirigida por Miguelángel Landa





EL CINE DE ROMÁN CHALBAUD:

CRÓNICAS DE VENEZUELA

Román Chalbaud —con veinte filmes realizados— es el cineasta más productivo del cine venezolano. No obstante, en medio de su sencillez y modestia, atribuye el éxito de su carrera, en buena parte, al equipo que le acompaña:

...yo siento que estoy empezando, porque Chaplin decía que uno nunca vive lo suficiente para dejar de ser un aficionado y es verdad. Pienso que en esta película [*El Caracazo*] aprendí mucho, mucho más que en las otras. Uno siempre está aprendiendo, y si uno piensa que ya llegó se estanca, porque entonces no hay más escalones que subir. ¡Mentira!, esto no se termina de aprender nunca, el cine es muy difícil, muy difícil. Gracias a Dios que yo siempre he contado con equipos muy buenos, toda la gente que ha trabajado conmigo, tanto técnicos como artistas han sido realmente de primera calidad, y una película no la hace solamente un director, la hace un equipo (Chalbaud, 2005).

En palabras de Chalbaud, el camino de la realización cinematográfica es arduo, en tanto que implica la fusión de todas las artes en una sola obra. Partiendo del guión, cada proyecto fílmico se constituye en un desafío, que es afrontado por Chalbaud con audacia y sumo cuidado. Así expresa,

En todo el mundo hay ausencia de buenos guiones, alguien decía exageradamente, que una buena película es un buen guión, un buen guión y un buen guión (...) Bueno, hay algo de verdad en eso, pero también tiene que ser un buen guión, muy bien dirigido, muy bien actuado, muy bien interpretado, muy bien hecho, porque todas las partes de una película cuentan (...) Entonces después elegir el reparto. Si te equivocas en un reparto, lo pagas muy caro. Si tú le das un personaje a un actor que no es conveniente para ese personaje, ese error lo vas a pagar carísimo, toda tu vida. Desde el estreno de esa película y por siempre, pagarás ese error.

Después está también la selección de la gente que te acompaña, de los técnicos, del director de fotografía, del editor, del músico, de los camarógrafos, del jefe de máquinas, de escenografía, de utilería, de ambientación, de vestuario, todo eso lo escoges tú y no te puedes equivocar. A veces un escenógrafo es bueno para una película pero no para otra, e igual, hay directores de fotografía que tienen un estilo especial que sirven para una película pero no para otra, también hay otros directores de fotografía que se adaptan a cada película, es un mundo muy complejo. Bueno por eso lo llaman el séptimo arte, porque es reunión de todas las artes, ahí está la arquitectura, el teatro, la música, la pintura, todo está dentro de una película (Chalbaud, 2005).



La gata borracha. Foto: Nelson Garrido

Toda la producción filmográfica de Chalbaud, por demás coherente, encuentra su fuente de inspiración en la vida misma. Quienes se han aproximado a su filmografía coinciden al afirmar que puede hablarse de un estilo institucionalizado, de una “estética chalbaudiana”.

Dentro del discurso fílmico de este autor se han identificado elementos fundamentales recurrentes en los aspectos social, político, histórico y cultural de los acontecimientos de la Venezuela contemporánea que le dan contenido a su obra. En este sentido, el público espectador encuentra en sus filmes algún código cultural que le permite dialogar con lo dicho por Chalbaud. Esta interacción dialógica instaaura una “comunidad genérica de interpretación”, y legitima la práctica institucional artística de este insigne cineasta venezolano en un cine de autor, que junto a Margot Benacerraf,

muestran en películas a nuestra gente y país tal cual son, con rigor y seriedad. Porque presentarán a sus protagonistas hablando el idioma original y corriente del pueblo y porque darán solución a los problemas que diariamente se nos presentan, a la venezolana, con su personalidad, en un gran y único fresco cine nacional (Tirado, 1988: 333).

Los filmes de Chalbaud responden en su mayoría a adaptaciones de sus obras de teatro. Sin embargo, no pueden catalogarse como “teatrales” por cuanto, en sus películas, ha sabido acomodar la palabra al lenguaje cinematográfico y ajustarla a la acción conjunta de su respectiva puesta en escena:

Chalbaud hace cine a partir de las obras de teatro que él mismo ha dirigido y de las cuales también ha sido autor o coautor. Un cine que em-

Foto Archivo *El Nacional*

pieza a producirlo en tiempos precarios (1959) marcados por el final de una dictadura y el comienzo de la vida en democracia en Venezuela y, en el que la cultura no constituía materia de interés. Sin embargo, para Chalbaud el hacer cine y decir desde él, siempre ha resultado ser una necesidad para el enriquecimiento del proceso cultural venezolano (García, Djukich y Méndez, 2002).

En la producción teatral de Chalbaud, Marita King (1987) identifica como recurrencias la percepción de la vida como una aventura, el amor a la justicia y la libertad, el odio por la violencia y la represión, la lucha por el poder, la división de la humanidad en dos equipos en pugna, la relación madre-hijo y padre-hija, la marginalidad, la corrupción, la homosexualidad, la religión y la magia.

Esta reiteración del autor se expresa también en su filmografía, pudiéndose resaltar otros aspectos constantes que se constituyen en isotopías, como la utilización de nombres de animales para designar a los personajes, las consecuencias de la acción de la industria petrolera, la prostitución de la mujer, el tema de la solidaridad y la idea de complementariedad. Estas isotopías hacen referencia al hecho de que identidad y diversidad se contactan en intertextualida-

des que permiten el diálogo en un mismo espacio; así como también se infiere la revitalización de ciertos mitos (la Celestina, el traidor Judas, el niño abandonado y recogido, el castigo providencial y el eterno retorno).

En las líneas que siguen, tomando en consideración la producción completa de la obra cinematográfica de Chalbaud, analizaremos la marginalidad, la mujer, la religiosidad, la cotidianidad y las pandillas, como temáticas insistentemente abordadas por este autor desde diversas perspectivas.

REALIDAD MARGINADA E ILUSORIA BURGUESÍA

*... En mi no es algo rebuscado,
sino que la fuente de mi inspiración es la misma vida.*

CHALBAUD

Jesús María Aguirre plantea que

a mediados del 70 la relativa libertad creativa y el otorgamiento de créditos por parte de Fomento para los largometrajes comerciales, permite asumir a los cineastas venezolanos el reto de confrontarse con el gran



Cain adolescente: Carlota Ureta Zamorano y Pedro Hurtado



Cuentos para mayores: La falsa oficina del supernumerario



Mary Soliani en *El rebaño de los ángeles*. Foto: Carlos Rivodó

público a partir de la expresión de dos temas obsesivos: la revisión de la aventura armada de la década anterior y la indagación sobre la marginalidad (...). Se remarcan acumulativamente los rasgos violentos de esa clase, no se indaga sobre los mecanismos generadores del fenómeno, se confía en la objetividad de la cámara-ojo, la actitud es neutralista y poco empática. El espectador asiste a una catástrofe más de la violencia horizontal y se sobresalta ligeramente con las escenas más sangrientas a base de chuzazos, violaciones y torturas (1980: 11-12).

Desde sus inicios Chalbaud evidenció una clara tendencia a mostrar la realidad y los cambios que se estaban operando en el país. Por ello se dice que la suya es una filmografía unida al proceso democrático en Venezuela.

En el trabajo biográfico y de descripción de la obra cinematográfica de Román Chalbaud desde sus inicios hasta 1984, Álvaro Naranjo recorre las invariables visuales, narrativas y temáticas chalbaudianas en once de sus películas, y llega a ubicarlas en un género social cuyo tema esencial es la marginalidad. “Evidenciando, asimismo, que tal tendencia conlleva una actitud de denuncia sobre las circunstancias del personaje (o del habitante cotidiano) que puebla nuestra ciudad” (José Balza en la Presentación del libro de Naranjo).

Toda la obra cinematográfica de Chalbaud responde a una nueva manera de hacer cine venezolano. Naranjo (1984: 32) se-

ñala que este nuevo cine se caracterizó por un propósito común, “aparentemente tácito entre los cineastas, de realizar filmes que indujeran al espectador a reflexionar sobre sí mismo; y le permitieran desde sus mínimos detalles reconocerse en la pantalla, es decir, un cine con el cual identificarse”.

Visto de esta manera, Chalbaud adopta un enfoque crítico que presenta la realidad marginada de Venezuela. Muestra a la propia gente del barrio: sus esperanzas, desilusiones, iras, frustraciones, traiciones, sus deseos de volver a creer en algo o en alguien que les saque del estado de infortunio en el que viven, pero siempre imitando a la clase burguesa que los ha dominado. La fuerza y el empuje empleado por las clases dominante/dominada como una consecuencia de la voluntad de “poder” llega a vestirse con el disfraz y las máscaras de la apariencia en todos y cada uno de los filmes chalbaudianos. Chalbaud afirma: “Yo siempre he filmado en los cerros de Caracas. Desde *Caim adolescente* y en todas las películas siempre salen barriadas populares” (Chalbaud, 2005). Esto evidencia su compromiso social, reflejando siempre esa otra cara de la ciudad, en este caso, los barrios periféricos de Caracas.

Éste es el cineasta que más acertadamente ha representado la realidad venezolana, con un marcado afán, como bien señala Leonardo Azparren, por “el conflicto existente entre progreso y



El rebaño de los ángeles. Foto: Carlos Rivodó

empobrecimiento” (1990: 30); pues el progreso sólo alcanza a un reducido sector de la sociedad, dejando al resto inmerso en la marginalidad y la delincuencia como única forma de vida.

En el caso de Juan y Juana (*Caín adolescente*), ellos provienen de un ambiente diferente, con un nivel de vida “aceptable”. Sin embargo, les toca cambiar y amoldarse a nuevas circunstancias en un barrio marginal, en un cerro de Caracas. A madre e hijo les cuesta entender que en su nueva vida en la ciudad, la transformación es inminente. De esta manera, no sólo cambia el modo de vivir, sino también sus principios. En este sentido, Chalbaud (2005) reflexiona,

...es una lástima cuando la gente se va transformando, se transforma en la clase media y en la clase media alta, parece que se fueran poniendo como seres egoístas y entonces pierden toda esa pureza que tenían. Yo pienso que es por culpa del dinero. Estamos viviendo una civilización donde nos han enseñado que más vale el dinero que la gente. Y la gente sin darse cuenta se ha anotado en esa (...) la gente no ama a sus semejantes, sino que es egoísta. Yo pienso que ese mundo hay que cambiarlo. Hay otro mundo mucho más bello, que no está basado en el dinero (...) Recuerdo que en *La quema de Judas* hay una escena donde William Moreno dice: “es que en este país hay mucho real”. Después, en *Sagrado y obsceno*, Rafael Briceño en una escena dice: “A este país le cayó bachaco”, refiriéndose, por supuesto, a aquella época.

Siguiendo la misma tendencia chalbaudiana, Ingrid (Mary Soliani) vive en un barrio marginal de un cerro caraqueño (*El rebaño de los ángeles*) con sus cuatro hermanitos: Xiomarita, Johnny José, William Alberto y Luis Rafael, junto a Asdrúbal (Juan Frankis), último hombre de Lucía (Betty Ruth), su difunta madre. Asdrúbal pretende que Ingrid se convierta en su “dulce compañía” en la cama, además de haber sustituido a la madre en el cuidado de sus hermanitos y en las labores domésticas. Mediante paneos, planos generales y planos de detalle de algunos objetos (altar, fotografías, etc.) Chalbaud muestra el ambiente de miseria en que vive esta familia.

En este filme el espacio urbano marginal del barrio se complementa con el tiempo de las lluvias y las respectivas tormentas eléctricas, para reforzar el escenario de caos y de emergencia social del “paisaje” en el filme.

Con la llegada de las lluvias también llegan los deslaves del cerro y la pérdida de las viviendas y los enseres de sus habitantes. Éstos se ven en la necesidad de refugiarse en el liceo Samuel Robinson y se instalan durante una semana mientras son atendidos por las autoridades competentes para ser reubicados. Ante esta situación de “emergencia” la directora del liceo decide continuar las clases y la profesora Paula aprovecha para estudiar la literatura



Pandemónium: Orlando Urdaneta como Adonai. Foto: Lucía Lamanna



María Teresa Acosta en *La quema de Judas*. Foto: Leo Matiz

desde los problemas del hombre, como el deber ser del hacer de los escritores contemporáneos. A tal efecto dice: “el paisaje no es solamente una puesta de sol, una noche de luna, no. El paisaje es todo, el paisaje es rancho, el paisaje es lluvia, el paisaje es cerro”.

En el caso de *La oveja negra*, la pandilla-familia agrupa a miembros del sector social marginado, como se deja ver en la siguiente conversación, tomada por Chalbaud del *Coriolano* de Shakespeare, perteneciente a las Obras Romas:

GUTIÉRREZ: No somos ladrones.

PALOMARES: Somos hombres que estamos en una gran necesidad.

CIGARRITO: No podéis vivir más comiendo bestias mismas, aves y peces. Es preciso que comáis hombres, sin embargo, os doy las gracias porque sois ladrones de profesión, porque no pertenecéis a oficios más respetables, pues hay un robo ilimitado en las profesiones respetables (...) malandros, ladrones, aquí está el oro.

El personaje de La Nigua (Eva Blanco) precisamente defiende los valores de los marginados sociales. Esta mujer, al igual que Adonai (Orlando Urdaneta, *Pandemonium*) representa la voz de los que no tienen voz, y coloca en la palestra a quienes la historia ha ignorado por mucho tiempo: a los “vencidos”.

En *Pandemonium*, mientras se escucha la voz de Adonai, la cámara en *travelling* muestra en un gran plano secuencia la Caracas marginal, la de los cerros. Este operador técnico-expresivo de la enunciación introduce al espectador en el sótano de un edificio abandonado en construcción, y lo lleva a la escena en un plano medio de Demetria bañándose, quien para secarse primero cubre la parte frontal de su cuerpo con una toalla que tiene la figura del personaje de la sirenita de Walt Disney, como anticipando los sueños de este personaje.

En resumidas cuentas, a lo largo de la filmografía chalbaudiana encontramos las mismas características que en la Venezuela democrática y populista. Chalbaud presenta de forma clara la violencia, la corrupción, el caos y la confusión de valores de la Venezuela petrolera, como un modo de asumir su compromiso y amor por la realidad: el prójimo, sus condiciones de vida, sus relaciones y sus creencias, por eso la expone en sus filmes sin tomar distancia de ella. Y, tal como dice Mariniello (1999) para referirse a la obra de Pasolini, muestra la realidad con la acción transformadora de la realidad en la realidad, buscando que la gente pueda verse y tome conciencia de su existencia.



Cain adolescente: Carlota Ureta Zamorano, Berta Moncayo y Enrique Alzugaray



Manón: Miguelángel Landa y Mayra Alejandra. Foto: Samuel Dembo

Evidentemente hay crisis de valores en la realidad mostrada por Chalbaud. Sus filmes se constituyen en crónicas que dan cuenta del acontecer cotidiano y trascendental, y que se distancian muchas veces de la historiografía oficial. Confirmando lo dicho por Mari-niello (1999), es precisamente en la crónica donde está la realidad, y está mucho más avanzada y dinámica que en la historia misma.

Dentro de esta perspectiva, proponemos denominar crónica/ficción esta manera de hacer cine, pues indudablemente “Chalbaud lee nuestro discurso cotidiano, pero sobre él coloca su estilo fantástico, tierno, recargado” (Balza, citado por Naranjo, 1984: 6).

En palabras del mismo Chalbaud, la marginalidad mostrada en sus filmes está ligada a su propia vida, “no es producto de mi imaginación sino de un contacto directo, personal y vivido” (Molina, 2001: 45).

LA MUJER: ÁNGEL Y DEMONIO EN LA DANZA DE LA VIDA

En la mayoría de los casos, la mujer adquiere un papel protagónico, no sólo en el filme, sino en la familia de la que forma parte.

En el filme *Caín adolescente*, la decisión de la mujer campesina de emigrar a la ciudad en busca de un mejor porvenir para su hijo está representada por Juana (Carlota Ureta Zamorano), “pedazo de campo verde” como la llama Antonio (Pedro Hurtado) en una re-

lación espacial *campo/ciudad* marcada en un tiempo *vida anterior/vida actual* que inevitablemente signa la sequedad en un más tarde en el que Juana envejece acompañada por las “malas sombras” de la vida.

Juana es, por razones que no se mencionan, la “cabeza del hogar” conformado por ella y su hijo Juan. La responsabilidad de educar y alimentar a Juan recae sobre los hombros de su madre, e incluso ambos se trasladan a la ciudad, no por intereses personales de ella, sino por recomendaciones del maestro del pueblo, para asegurar el futuro de Juan, para que “se haga hombre”.

A Juana la vida le presenta a Antonio, quien la corteja y la percibe desde un cosmos sagrado e incommensurable y le advierte (señalando con la mirada las “marcas” que en el “cielo” hacen los “cables de la luz”) que “algo puede ocurrirle”.

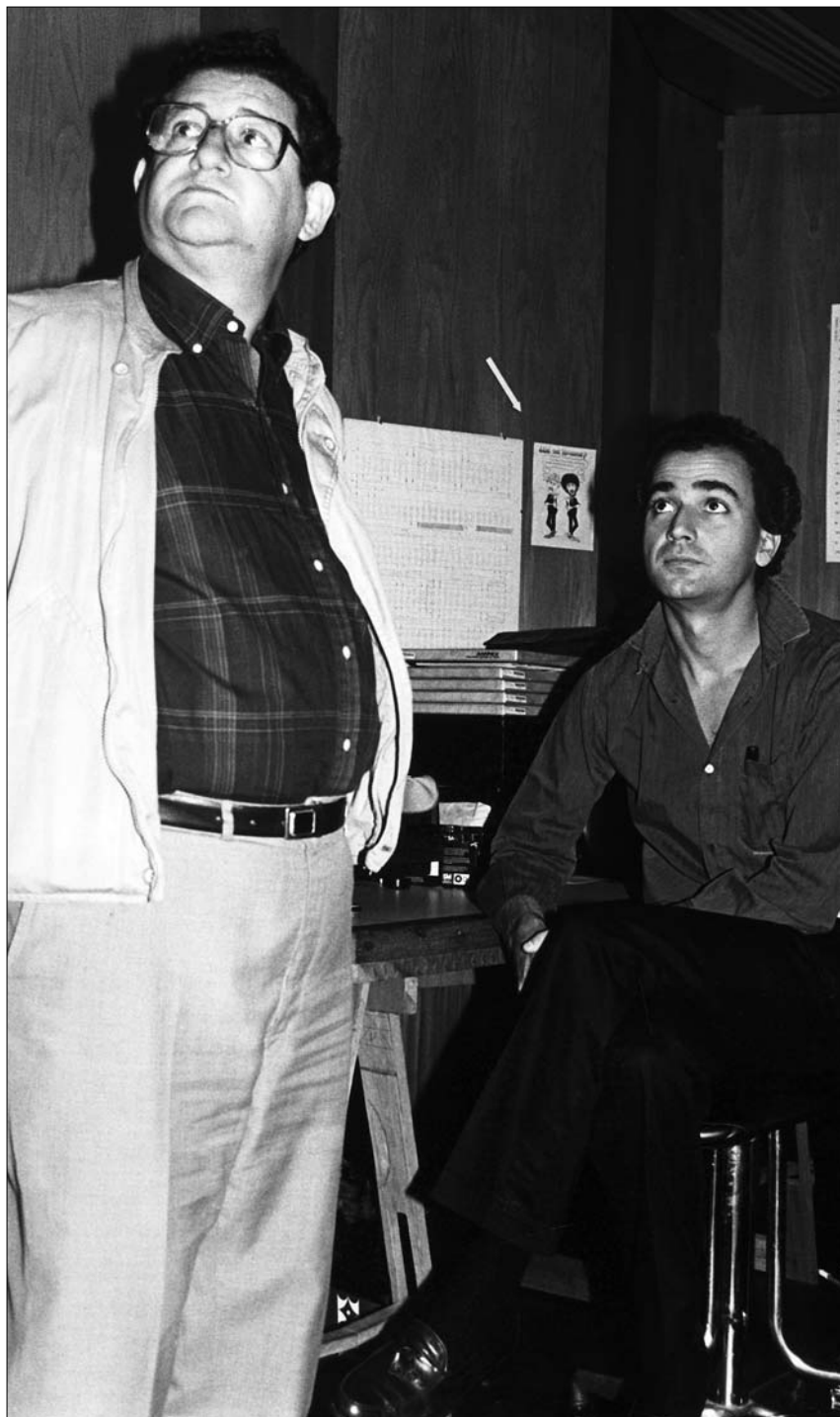
Otro hombre —con diferente intención— llega a la vida de Juana por mediación de Petra (Berta Moncayo), una mujer que se presenta como contraparte de la pureza campesina de Juana y la arrastra al vicio del alcoholismo y el robo. Este hombre es Encarnación (Enrique Alzugaray), quien la sugestiona en un ritual de brujería para curarle la hinchazón de la mano. Ese mismo día a las doce de la noche, Encarnación, huyendo de la Seguridad Nacional, irrumpe en el rancho de Juana buscando refugio y la hace suya,

cambiándole la vida por completo; ya no será más “un pedazo de campo verde”. Ahora Juana, sin importarle las consecuencias y lo que pudiera pensar su hijo, divide con una sábana los espacios íntimos del rancho para compartir la alcoba con su “último hombre”, con el que le hizo sentir que por “dentro llevaba una mujer”. Juana dirá, más adelante, que se ha convertido en una mujer despreciable, que ahora es sucia y fea, que ya no quiere a su hijo como antes, por lo que busca el perdón en la Iglesia.

Petra aparece como la *mujer/celestina* en este filme. También encontramos a la mujer objeto en el mundo profano de las tentaciones: Carmen (Milagros del Valle), una joven mujer cabaretera que dejó de ser niña en la ciudad, por influencia de sus amigos de parranda en el botiquín. Ella se autocastiga y expresa que ahora es “Carmencita”, en una connotación despectiva que entra en contradicción con el uso afectivo que en la cotidianidad se le asigna al diminutivo de Carmen. Sin embargo, Carmen no parece ser mala para Juan, el hijo de Juana, a pesar de estar embarazada de su primo Matías (Orángel Delfín), a quien no piensa reprochárselo pues “todos traemos buenas y malas sombras, algunas se hacen demasiado grandes”. Así, pues, acepta casarse con Carmen y hacer del hijo de Matías su propio hijo.

En *La quema de Judas* quien lleva las riendas del hogar es una mujer: Santísima (María Teresa Acosta), este personaje representa a la típica madre abnegada, dispuesta a entregarlo todo, incluso su propia vida, para levantar a su familia. Vale mencionar que bajo la responsabilidad de esta mujer están no sólo sus dos hijos (Jesús María y José María), sino también Ganzúa (Arturo Calderón), un anciano deforme que se arrastra sobre una carrucha por carecer de una silla de ruedas; Ángel, un inofensivo demente, y Juancito, un pequeño huérfano a quien recogió José María, hijo menor de Santísima, quien era soldado y murió años atrás combatiendo a las guerrillas.

La sintaxis narrativa de este filme es trabajada en la estructura del relato por medio del *flash back*. El personaje Santísima introduce este relato a través del diálogo con el doctor Herrera (Claudio Brook), asesor de la policía, acerca de la vida familiar de su hijo Jesús María Carmona (Miguelángel Landa). Luego el relato continúa con otros personajes que recuerdan la imagen de Carmona como falso policía. Al lado de Santísima se encuentran las mujeres vecinas y su solidaridad, mientras al lado de Jesús María está La Danta (Hilda Vera), su amante, hechicera de oficio y mensajera de “La Reina” María Lionza. Madre y amante actúan como encubridoras de las acciones delictivas de Carmona.



Con Eduardo Marturet, director musical de *Manón*

La independencia de la mujer es también enfatizada en el filme *Sagrado y obsceno*, donde todos los personajes femeninos —excepto Elvira (Paula de Arco)— trabajan y proveen para el sustento de los suyos. De esta forma, Edicta (María Teresa Acosta) es la administradora de la pensión, su hermana Glafira (Hilda Vera) es quien gerencia el bar Claro de Luna y su sobrina Ángela (Mary Soliani) trabaja como camarera en la pensión. Mujeres todas distintas a pesar de que son hijas de una misma madre, “que era una santa”. Son distintas “por culpa de la vida (...) ingrata”. Todas poseen atributos virtuosos de una santa: “monja, casada, virgen y mártir”.

Por su parte, *El pez que fuma* es la narración de una historia que tiene las características de un melodrama pasional que se teje en torno a una mujer: La Garza (Hilda Vera), prostituta de carácter fuerte y de corazón tierno que representa poder y dominio. La Garza desencadena una lucha por el poder entre los “kilómetros de hombres” que han pasado por su vida. Dimas (Miguelángel Landa) es el hombre actual de La Garza y por ende el gerente del burdel. Éste viene a ser el sustituto de Tobías (Ignacio Navarro), y también Dimas llega a ser sustituido por Jairo (Orlando Urdaneta), “el carajito”. En un diálogo con su hermano Ganzúa (Arturo Calderón), la Garza pone de manifiesto sus sentimientos y su percepción en cuanto al sexo opuesto:

LA 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, qué sé yo. No son hombres los que he tenido sino metros de hombres, kilómetros de hombres, una autopista de hombres, y siempre lo mismo, lo mismo y lo mismo.

GANZÚA: ¿Y quién es el candidato ahora?

LA 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 sentará siempre el mismo hombre.

Aquí encontramos la voz de la mujer “macho” que decide quién se monta en “esta silla”; la mujer que domina al hombre arribista, al mismo tiempo que es dominada por éste en la relación pasional carnal, que en ocasiones la arrastra a la muerte.

En *El rebaño de los ángeles* Chalbaud presenta a la mujer-madre como pilar insustituible de la familia. Ingrid, la alumna (Mary Soliani) y Paula, la profesora (Pilar Romero) perdieron a sus madres, pero evidentemente la vida les ofreció posibilidades distintas a cada una. Paula logra graduarse de profesora y casarse con un publicista (Miguelángel Landa) y su modo de vida y comportamiento están regidos y protegidos por las normas del sistema social; por el

contrario, Ingrid vive en un ambiente cultural promiscuo, en el que la violación es habitual. Al perder a su mamá Ingrid quedó totalmente desprotegida. A ella le tocó asumir el cuidado de sus hermanitos, las labores domésticas, y además quedó a merced de su padrastro Asdrúbal (Juan Frankis), quien pretende que Ingrid se convierta en su mujer.

En el filme *La oveja negra*, La Nigua (Eva Blanco), “quien lleva los pantalones”, es la mujer que gerencia el “negocio” delictivo con conocimiento de su gente y las necesidades afectivas, económicas, sociales y culturales que ésta encarna. Pero, a pesar de ejercer un liderazgo hegemónico, La Nigua también delega funciones, planifica y dirige el programa operativo para producir los bienes que toda la comunidad disfruta. Ella es autora intelectual y estrategia de todas las actividades de la pandilla. Los demás miembros del grupo se limitan a recibir y ejecutar los planes trazados por ella. Las mujeres de la pandilla se encargan de cocinar, lavar y, en general, atienden las labores domésticas.

La Nigua dirige la comunidad-familia perseguida por la justicia de la clase dominante, por lo que da posada al peregrino, al perseguido, y extiende la mano solidaria y fraterna, tal como lo establece el primer mandamiento de la ley de Dios.

La Nigua es como una oveja negra que va conformando su rebaño. Esta mujer lidera la comunidad de rateros, da órdenes de lo que tienen que hacer y cómo lo deben hacer, pero con la fe puesta en el Nazareno, en la protección de los astros y la interpretación que el Profesor Esotérico hace al leer las cartas.

En *Cuchillos de fuego*, Lucía (Dora Mazzone) decide marcharse de su casa y llevarse a su hijo, porque su marido (Pedro Lander) es un hombre mujeriego, borracho y machista. Su relación amorosa con Lucía se transforma en violación de su cuerpo, y con respecto a su hijo, de unos ocho o nueve años, se convierte en perturbación de su mente. Mientras la madre lo prepara para la primera comunión, el padre lo inicia en la vida degradada y delictiva, llevándolo de visita al bar-prostíbulo Madre Hay Una Sola. De esta manera, Lucía prefiere emprender un viaje incierto asumiendo la responsabilidad total de educar, proteger y suplir todas las necesidades de su hijo David (Gabriel Fernández).

En el filme *Pandemónium*, Carmín (Amalia Pérez Díaz), madre de Adonai (Orlando Urdaneta) y de Radamés (Miguelángel Landa), cumple al mismo tiempo la función de padre y madre. En el hogar es ella quien toma las decisiones y se las arregla (por medios ilícitos) para mantener a quienes habitan bajo ese techo.



El pez que fuma: Hilda Vera y Arturo Calderón

Como puede verse, la relación madre-hijo es particularmente significativa en la filmografía chalbaudiana. No hay en ninguno de sus filmes (sólo en la *Historia del hombre bravo* de la serie *Cuentos para mayores*) la representación del hombre como padre protector y proveedor. Es la mujer quien firmemente toma las riendas, desempeñando un rol que tradicionalmente no le corresponde. Así, la mujer es capaz de todo —incluso de prostituirse— a fin de cumplir efectivamente con su tarea de levantar a sus hijos.

De este orden invertido de la estructura familiar no se explican las causas en el discurso fílmico, pero se deja en el tapete una realidad venezolana: el abandono del padre y el consecuente aplomo de la madre.

Chalbaud nos muestra a la mujer en sus distintas edades resistiendo su sometimiento al hombre o a un grupo dominante. Mujer madre, ante todo comprometida y cómplice en su relación con otros sujetos sociales, una mujer que ha aprendido a liberarse y dominar el espacio femenino en el que no hay diferencia marcada entre “santa y puta, emprendedora y sometida, madre y pecadora, seductora y seducida” (Molina, 2001: 93).

LA RELIGIOSIDAD DEL PUEBLO COMO MISTERIO Y AMBIGÜEDAD

*Siempre toda la cosa religiosa
ha estado presente en mis obras; así como
ha estado presente en el pueblo.*

CHALBAUD

Imágenes de Cristo, vírgenes y santos, curas, pastores y rituales religiosos puestos en escena indexicalizan relaciones contradictorias con el ser de la institución eclesiástica. La falsa moral aparece en franca conjunción con la corrupción de los principios que sustentan esta institución. Tanto la religión católica como la protestante están presentes en los filmes chalbaudeanos. Los personajes curas y pastores se comportan como auténticos agentes sociales dominantes aquí en la tierra que intermedian el lugar de los justos en el cielo; esos justos que viven en los barrios marginales y que beben del pozo esperanzador de la religión.



Manuel Poblote en *Cuentos para mayores*, episodio *Historia del hombre bravo*

En *Caín adolescente* es la Iglesia Católica la que tramita el perdón, mientras que en *El rebaño de los ángeles* es la evangélica. En *El pez que fuma*, como espacio de poder en la cotidianidad, no pueden faltar el obispo y sus monaguillos en el velorio de La Garza; a pesar de que Iglesia y burdel correspondan a espacios disímiles, este filme los reúne desde algunos rasgos comunes como el poder, la apariencia y la corrupción.

El *Popule Meus* ambienta musicalmente la época de Semana Santa en *Caín adolescente*, y se mantiene de fondo hasta el final del filme; sirviendo de transición entre escenas y acciones que se desarrollan en distintas locaciones y engendran la relación muerte/vida en la película, en una sintaxis que articula la continuidad y la evolución del ser humano según los mitos de origen y los apocalípticos:

es la maternidad como esperanza de vida que sin embargo necesita de

la muerte para recrearse en un nuevo tiempo. Es el bien triunfando sobre el mal a través de las dialécticas que se efectúan en el personaje Juan al aceptar del medio una transformación, sólo por su asimilación al modo de vida, mas no en su aspecto afectivo que involucra en parte sus creencias, en una dinámica que ostenta la complementariedad de lo viejo y lo nuevo, de lo fijo y lo móvil (García, 2004: 166).

También en época de Semana Santa, recreada por la presencia de personajes agentes vestidos de nazareno con túnica morada, se plantea en *La quema de Judas* la corrupción del poder judicial y de la policía regional como servidores públicos. Un Miércoles Santo los guerrilleros matan al policía Jesús María Carmona (Miguelángel Landa) y frustran el robo previsto por él. Esta acción fracasada no lo exime de la transgresión social de la norma, por lo que siempre su figuración es de traidor, por asociación con la acción del apóstol Judas Iscariote al vender a Jesús por treinta monedas de plata.



Manón. Foto: Samuel Dembo



Manón: Carlos Camacho y Mayra Alejandra. Foto: Samuel Dembo

En *La quema de Judas*, los discursos significantes de la religión cristiana a partir de la puesta en circulación y reenvíos de los mensajes enmarcados en lo que la Iglesia Católica llama la tradición del pueblo de Dios, se establece una similitud entre el funcionamiento sociopolítico Estado/Iglesia.

El hogar donde habita la familia de Edicta (María Teresa Acosta) en *Sagrado y obsceno* es una suerte de iglesia doméstica. En la pensión Ecce Homo las imágenes de los santos y de las vírgenes constituyen objetos culturales cargados de enunciados del poder de la iglesia. Allí un grupo de mujeres vecinas se reúnen diariamente con Edicta para rezar el Santo Rosario. Y entre la tradicional comilona y cánticos a la Virgen María, en la pensión se celebra la primera comunión de John Fitzgerald, vestido de ángel, pero sobre todo con la asistencia del obispo que no puede quedar fuera de la fotografía de este acontecimiento sacramental y familiar.

Las complejas relaciones entre ángeles/esíritus y rebaño/humano constituyen metáforas religiosas en *El rebaño de los ángeles*. Estas metáforas responden a sistemas cognitivos de un mundo de misterio y ambigüedad. “Mi mamá te está viendo” dice Ingrid (Mary Soliani) con insistencia a Asdrúbal (Juan Frankis). Su madre Lucía (Betty Ruth) está muerta, y la relación que le propone Asdrúbal le resulta pecaminosa. Este hombre pretende que la hija sustituya a la

madre en la “dulce compañía”. Entre lluvia y truenos en el salón de clases, en un juego de planos y contraplanos entre Ingrid y los compañeros de aula, Ingrid hace la confesión social de esta pretendida relación “vulgar”: “Él quiere darme, darme”, y llora. Tras esta confesión, Ingrid se lanza al vacío desde el tercer piso del liceo. Quizás en busca de la vida “en otro espacio abierto, etéreo: ¿dónde estás tú, mamá?, ¿quién sabe!”. Quizás, Ingrid intenta regresar a su origen, volando a otro lugar, al de los justos.

El llamado de Jesús a los pecadores y no a los justos lo recuerda el filme *La oveja negra*. En este sentido ubica la delincuencia en un esquema cognitivo mítico religioso, en el cual la religión aparece unida a la magia y al esoterismo, exponiéndose así a un grado de degradación, según Bateson (2000).

En *La oveja negra* se pone en escena “la pandilla de Dios”. A decir de La Nigua (Eva Blanco): “a nosotros nos protegen los santos. Dios no nos va a abandonar. ¡Qué va! Si durante años hemos sido unos ladrones justos. Hemos formado una gran familia. Tenemos mucho futuro social. Ellos no nos van a hundir. Si a esos policías los envía el demonio, nosotros somos la pandilla de Dios”.

“Sagrario está preñada, Sagrario está preñada, escuchen todos, y la criatura va a nacer en diciembre, como el niño Jesús.” Es justo a la medianoche del 24 de diciembre que coinciden el nacimiento



Pandemónium. Foto: Lucía Lamanna

del hijo de Sagrario con el del niño Jesús y el gran robo a la joyería. De este modo Chalbaud reinscribe el mito del nacimiento de Jesús en el nacimiento del hijo de Sagrario (Zamira Segura) y presentifica el pasado en una acción cultural que toma distancia de esquemas mentales primitivos, pues nos hace tomar conciencia de las distintas formas de conocimiento que el mito implica y cómo la historia está en constante construcción.

“La Iglesia exige más respeto por los derechos humanos”, canta Adonai (Orlando Urdaneta) en “Las noticias macabras”, noticiero matutino radial de *Pandemónium*, junto a noticias políticas, sociales y económicas que desvelan la ideologización de los medios y de la Iglesia al no ser objetivos en sus funciones e incurrir en la traición de las mismas.

En el conjunto textual filmográfico de Román Chalbaud

los nombres bíblicos aparecen con frecuencia y de un modo repetitivo.

Juan y su femenino Juana (*Caín adolescente*) y el diminutivo Juancito (*La quema de Judas*), Matías (*Caín adolescente*), Tobías (*Caín adolescente, Sagrado y obsceno, El pez que fuma*), Jeremías (*La quema de Judas*), Elías (*La falsa oficina del supernumerario*), David (*Cuchillos de fuego*), Andrés (*Sagrado y obsceno*), Melchor, Gaspar y Baltasar (*La falsa oficina del supernumerario*), Pedro (*Sagrado y obsceno*) y su femenino Petra (*Caín adolescente*), Dimas (*El pez que fuma, El rebaño de los ángeles*), y como apodo Poncio Pilatos en *La quema de Judas*. Otros nombres del dominio lexical religioso católico son: Encarnación, Carmen, César, Santísima, Jesús María, Ángela, Elvira, Ignacio, Diego y Geneveva.

LA COTIDIANIDAD DEL SER VENEZOLANO EN EL ESPACIO FRONTERIZO DE LA IDENTIDAD Y LA DIFERENCIA

En la filmografía chalbaudiana se concretan una serie de rasgos que caracterizan el ser de los venezolanos. En espacios como el rancho, la pensión, la guarida, el circo, la cárcel, el bar-prostíbulo y el sótano, se desarrollan las acciones de la vida cotidiana.

Una mirada a la casa como el escenario privilegiado que enmarca estas acciones permite observar las respuestas de sus habitantes (personajes chalbaudeanos), quienes recorren, habitan y dan vida a estos espacios.

En *Caín adolescente*, Juan y Juana residen en un rancho en el cerro. Las escenas dentro del rancho están ambientadas generalmente con iluminación pobre, o en todo caso tenue, lo que contribuye a crear una atmósfera de identificación entre la vida actual (oscura) de los personajes y el lugar que habitan.

Al principio del filme viven allí únicamente madre e hijo. La relación entre ellos es de mucha confianza, amor y respeto. Aunque se han mudado a la ciudad capital, sus costumbres en el interior de la vivienda son similares a las que mantenían en el campo. Juana

diariamente prepara el alimento para ambos, comen juntos y conversan en la mesa. En el rancho comparten con libertad su sentir, sus temores e inquietudes y sus esperanzas.

Mientras Juan trabaja, Juana, su madre, recibe la visita de Petra (Berta Moncayo), una vecina que poco a poco influirá para que las normas y valores de Juana se vean trastocados. Juan experimenta exactamente lo mismo, mientras comparte con su primo Matías y los amigos que éste le presenta, incluida Carmen.

En el caso de Juan, el grupo de amigos ocupa un lugar de importancia, particularmente en el plano afectivo, y refuerzan la conformación de la identidad social. El rol que éstos cumplen en la vida cotidiana de Juan es brindarle apoyo socioafectivo y compartir momentos de diversión.

En *Caín adolescente* —y en la mayoría de los filmes de Chalbaud— se observan nuevas representaciones que afectan el modo en que se construyen los lazos familiares y las redes de comunicación internas. Así como también se advierten otras agrupaciones (como las pandillas) que intentan compensar justamente esos vacíos dejados por las instituciones sociales fundamentales.

El rancho, inicialmente, es el sitio de resguardo de Juana y Juan,



La oveja negra. Foto: Carlos Busquets



El pez que fuma

es el único lugar seguro para ellos. Por la puerta del rancho se ingresa a la intimidad familiar. Es el acceso a la hospitalidad que se brinda a los amigos como Matías y Petra, y es la frontera que Antonio, pretendiente de Juana, no logra traspasar. Sin embargo, con el paso del tiempo, “los otros” irrumpen en ese espacio interior, convirtiéndolo en un escenario de encuentros, intercambios, discusiones, conflictos, competencias, relaciones de poder, relaciones amorosas, etc.

La insistente y manipuladora presencia de Petra en el rancho abrirá seguidamente la puerta a Encarnación. Éste llegará a trastornar completamente —y por la fuerza— el modo de vida y aun modificará el uso del espacio en el rancho, en el que dormitorio, comedor y cocina eran un área común, sin divisiones de ningún tipo. Un juego de planos generales, planos medios abiertos y primeros planos se combinan en la misma escena. Mientras Juana y Encarnación se besan, una música de tensión con sonidos intensos de trompetas y platillos añade intensidad pasional al momento. Con la llegada de Encarnación, la distribución espacial del rancho sufre un reacomodo, tal como ha sido removida Juana en su interior. Para proteger su intimidad con este hombre, Juana cubre el lugar de su dormitorio

con una sábana, convirtiéndolo en un espacio privado, al que no debe acceder su hijo Juan.

Por otra parte, en el filme *Sagrado y obsceno*, la mayor parte del tiempo transcurre en la pensión de Edicta. Aquí se puede comprobar cómo el espacio, su forma y organización, influye en la interacción y las estrategias de vida de quienes lo habitan: la familia de Edicta y los huéspedes: Morrocoy (Virgilio Galindo), Antonio Leocadio (Rafael Briceño), Tobías (Asdrúbal Meléndez), Brugerolas (Carlos Canut), Ignacio y dos krisnas hindúes; lo que supone una multitud de significaciones y usos del espacio.

En la pensión *Ecce Homo* los vecinos-huéspedes enfocan gran parte de su actividad hacia el patio central y en menor medida hacia el interior de las viviendas-habitaciones. Por esto mismo, durante todo el filme, abundan los planos generales y picados de este espacio, para mostrar el movimiento cotidiano del lugar, ya que éste es uno de los aspectos que desea resaltar Chalbaud.

Vale destacar que en la pensión se cuenta además con un patio trasero, donde hay plantas sembradas en la arena, como “la mata de granada de la tía Margarita”, en palabras de uno de los personajes, y algunos animales: gallinas, conejos y un morrocoy tan

Berta Moncayo en *Cain adolescente*

viejo como la misma pensión. Este patio trasero es el lugar en el que se tiende la ropa de todos los huéspedes. En él también los niños juegan, y allí se esconde y almacena toda suerte de cachivaches “por si algún día se usan”.

En general existe poca intimidad: se escuchan las conversaciones de los vecinos-huéspedes, y los equipos de sonido y la ropa tendida de los inquilinos ocupa el patio trasero, todo ello resulta del hecho de compartir un pequeño espacio entre muchas personas. La particular disposición de los servicios afecta las actividades y las relaciones de los vecinos-huéspedes. La utilización de servicios y espacios comunes en distintas actividades conlleva una relación implícita y una mayor interacción entre los personajes, al mismo tiempo que se vuelve un medio de conflicto que se percibe especialmente en la lucha constante por apropiarse del baño y en el rechazo por la responsabilidad del cuidado y la limpieza.

El hecho de enterarse de intimidades e inmiscuirse en conversaciones ajenas es también natural en la pensión, pero esto genera problemas, como puede notarse en el siguiente fragmento, que tiene lugar en el comedor de la pensión, a la hora de la cena.

BRUGEROLAS: ¿Cómo que qué paso en España? Lo mismo que puede pasar aquí. Mucha democracia, mucha libertad, pero ni un poquitín de mano dura. Y se usó lo que se usó, y ahora cuarenta años aplastados.

ELVIRA: ¿Qué cosa con los españoles, ah! Siempre hablando de política.

ZORAIDA: ¡Yo quiero arepa!

ZAMORA: Ah ¿tú quieres arepa? Muy bien, cuando me traigan la mía yo te doy.

ELVIRA: Mi hermana Edicta está muerta de pena con usted.

ZAMORA: ¿Por qué?

ELVIRA: Por el escándalo de esta tarde. Ese hombre se puso furioso. *(Habla a su hija Zoraida.)* Anda niña tómate la sopa. Se puso furioso y hasta se le escapó un tiro. ¡Ay, yo me iba muriendo! ¡Ay, qué pena!

ZAMORA: No, no se preocupe, ¿es suya la niña?, ¿qué edad tiene?

ELVIRA: Sí, anda Zoraida, dile al señor qué edad tienes. ¿Ha visto usted una niña más penosa? Dile mi amor qué edad tienes. Anda, que el señor quiere saberlo.

ZORAIDA: Siete.

(Entra Glafira y mira a Zoraida.)

GLAFIRA: Besito para títa, besito para títa. *(Muestra a Elvira un periódico.)* ¿Lo viste? ¿No lo viste? ¡Míralo! *(Mueve su silla para quedar justo al lado de Zamora. Un huésped, sentado en otra mesa le habla a Glafira.)*



Enrique Alzugaray en *Cain adolescente*

HUÉSPED: Glafira, ¿y qué?, ¿te tropezaste con una puerta? *(Todos ríen.)*

GLAFIRA: ¿Qué fue? *(Golpea la mesa.)* ¡Mi vida es mi vida y yo hago con ella lo que me dé la gana! A mí nadie me mantiene, mayor de edad, soltera y de este domicilio, con cédula 901.770 y solvente en el Impuesto sobre la Renta. ¡No me mataré yo trabajando en el negocio!... *(Se dirige a Zoraida.)* ¿Viste a tu papaíto mi amor? ¿No lo viste? Con esa carota y ese trajesote, ¿buenmozo verdad? ¡Parece un artista'e cine!

El patio mantiene su importancia como lugar de estancia y como espacio de reunión de los vecinos-huéspedes, tanto de trabajo como de ocio. Estos momentos compartidos fortalecen los lazos de amistad. Asimismo, el patio central se constituye en el escenario de espectáculos amorosos (encuentros y desencuentros entre los habitantes de la pensión y sus respectivas parejas), como se evidencia en el siguiente fragmento:

(William Bolívar golpea la puerta de la habitación de Glafira.)

WILLIAM: ¡Glafira! ¡Glafira!

(Edicta sale de su habitación con dos ancianas también de la pensión.)

EDICTA *(dirigiéndose a William)*: ¿Hasta cuándo le voy a decir señor Bolívar que no quiero que venga más a esta casa? Porque si usted tiene un tejemaneje con Glafira éste no es el lugar. Además de eso, cada vez que usted me frena su patrulla en la puerta el barrio cree que es un allanamiento, y ésta es una casa decente.

WILLIAM: ¡Glafira! *(Golpea de nuevo la puerta.)*

(Glafira abre la puerta y sale.)

WILLIAM: Te vieron con Mono Triste y tú a mi no me echas esa vaina, ¿sabes?

GLAFIRA: ¡Sucio! ¿Cuál Mono Triste? Y además, tú no me manoteas a mí en la cara ¿eh? ¡Nojoda! *(Empuja a William y se aleja de él.)*

WILLIAM: Tú me respetas a mí, puta 'el carajo *(La persigue y la toma por el cabello.)* O si no, a tiros arreglamos esto *(Ambos se empujan, ofenden y golpean mientras algunos vecinos-huéspedes tratan de impedirlo.)*

WILLIAM: ¿Qué tienes tú con Mono Triste, ah?

(Las mujeres ayudan a Glafira y la sostienen, mientras Morrocoy trata de dominar a William. Ambos siguen insultándose. William saca una pistola y se le escapa un tiro al aire. Gritos de los presentes.)

VECINA: ¡Señor, Dios de los ejércitos aplácalo, domina su ira!

GLAFIRA *(desnuda la parte superior de su pecho y se arrodilla frente a William)*: ¡Mátame pues, mátame! Estoy esperando que me mates. Yo no te tengo miedo a ti, ¡mátame cobarde! ¡Mátame pues, sapo del



Los inquilinos de la pensión Ecce Homo en *Sagrado y obsceno*. Foto: Leo Matiz





Casamiento de Glafira, *Sagrado y obsceno*. Foto: Leo Matiz

carajo! Que con una piedra en los dientes te deberías dar de tener una mujer como yo, y yo de pendeja parándote.

(Entran dos policías compañeros de William.)

POLICÍA: Vamos William, deja esa vaina así, vale.

(Edicta y las dos vecinas ayudan a levantar a Glafira del piso, mientras William se retira.)

WILLIAM: ¡Coño! *(Apuntando a Glafira.)* Esta vaina la arreglo yo con Mono Triste, dile eso. Cuando te estés revolcando con él, dile que de mí no se burla ese mojón ¡nojoda!

EDICTA: ¡Se terminó esto, y ya! ¡Váyase! ¿No le da pena delante de ese niño que va a hacer la primera comunión mañana?

VECINA: A su cuarto John Fitzgerald.

GLAFIRA: Me rompiste la cara desgraciao, pero ¡cuídate! Esto no se queda así.

WILLIAM: ¡Cuídate tú, perra! ¡Coño! Por qué no me echo una vaina contigo, porque tengo una madre en mi casa que me esta esperando ¡nojoda!

GLAFIRA *(entre risas)*: Si tú no tienes madre desgraciao, no tienes madre hijo'e perra, ¡eso es lo que eres tú!

De esta manera en la pensión coexisten “lo sagrado” y “lo obsceno”. El patio central de la pensión es —al mismo tiempo— espacio de la inmoralidad, escándalo de los huéspedes ebrios, visita conyugal de Diego Sánchez (Paúl Antillano) a Elvira (Paula del Arco) y de los rituales cristiano-católicos (como la primera comunión de John Fitzgerald y los rezos de Edicta).

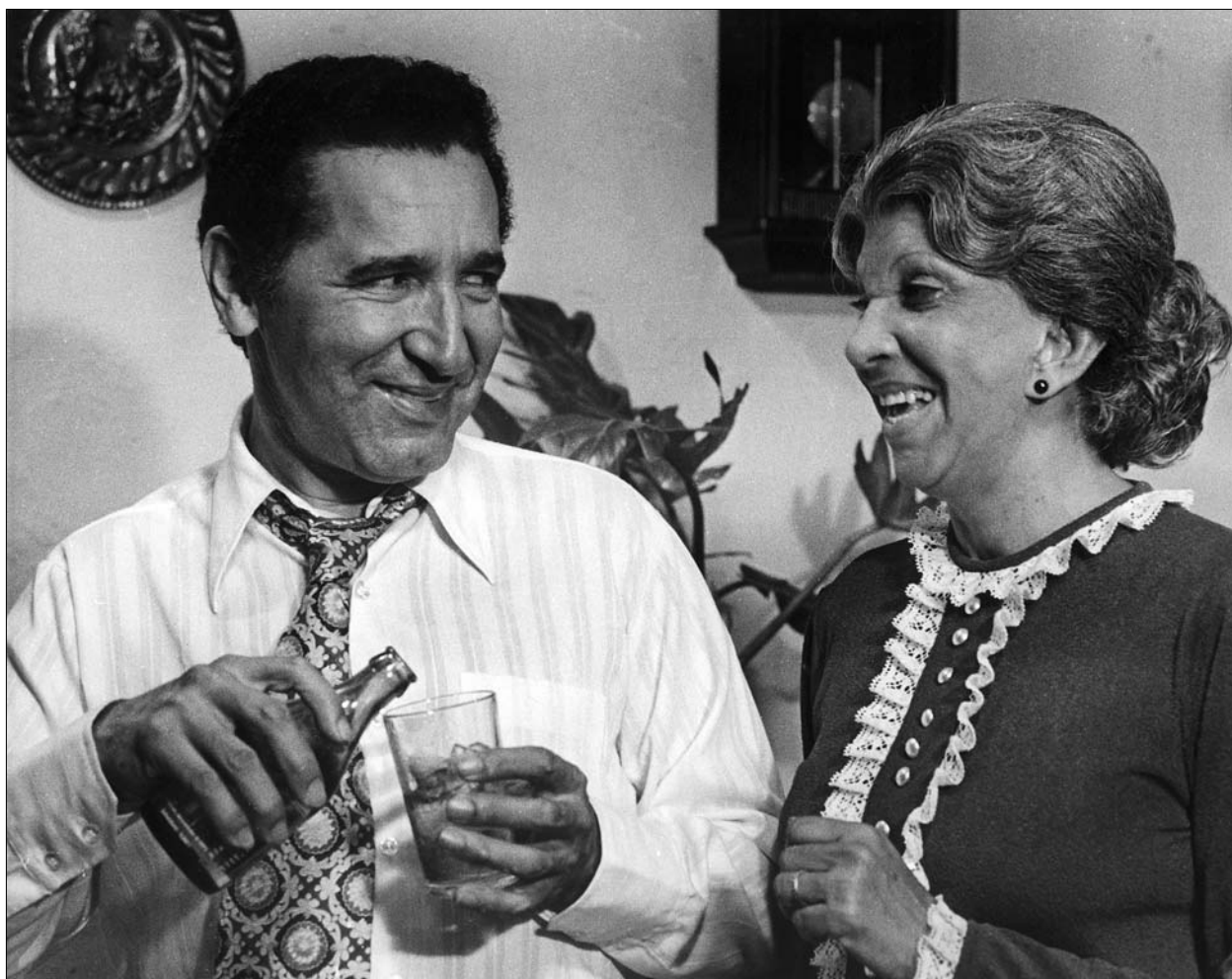
Significativamente, la situación de tránsito de Pedro Zamora (Miguelángel Landa), protagonista del filme, no da lugar al establecimiento de relaciones duraderas o más profundas con los demás vecinos-huéspedes, y produce un mayor anonimato del personaje, cobrando más importancia lo privado que lo público. La misión de este personaje está claramente definida; sus intenciones de quedarse en la pensión se limitan al desarrollo de un plan personal de venganza contra Diego Sánchez —dueño de la pensión y quien siendo policía mató a un guerrillero compañero de Zamora—; por lo que el vecino, para Zamora, no constituye un referente importante, ya sea como amigo, como fuente de ayuda y solidaridad o como enemigo, es simplemente “la persona que vive al lado”.

En la distribución del espacio de la pensión se evidencian las normas y la jerarquía existente en el lugar: al entrar, la primera habitación corresponde a Edicta, quien administra la pensión, que realmente pertenece a Diego Sánchez, ahora empresario conocido como “Mister Pollo”; seguidamente están los dormitorios de sus hermanas Glafira y Elvira. Esta ubicación establece un orden y marca también el espacio privilegiado de la familia. Las habitaciones ocupadas por los huéspedes están en la parte posterior de la pensión, en ellas se evidencian el deterioro y las reducidas dimensiones.

Un aspecto también importante son los límites entre lo privado y lo público, que es una gradación más que una línea claramente delimitada, puesto que hablamos de una configuración mental del espacio. Es interesante observar cómo las puertas representan una frontera ambigua que puede formar parte de los dos espacios entre los que se encuentran. Así, la privacidad puede expresarse en el pequeño tramo de pasillo en el que se encuentra la puerta que da acceso a la vivienda, espacio cuyo estado (limpie-

za, cuidado o decoración) es la expresión moral de las personas a quienes pertenece, y es por tanto un modo de presentar lo privado en lo público.

A título ilustrativo apreciamos la escena en la que Edicta y un grupo de vecinas realizan los rezos —un ritual por demás formal, con su correspondiente ambiente místico— en el recibidor de la pensión. En ese momento, William Bolívar irrumpe, sin siquiera percatarse de la liturgia que se lleva a cabo, con el propósito de pedir a Edicta la mano de su hermana Glafira. Edicta encarga de la dirección de los rezos a una de las presentes, mientras se ubica en el patio central de la pensión para atender a Bolívar. La conversación que ambos sostienen se supone que es íntima; sin embargo, se observan dos puertas abiertas que propician el intercambio con huéspedes que realizan distintas actividades en otros ambientes. Una de las puertas abiertas es la del baño, en el que una huésped se encuentra, mientras se mantiene alerta a lo que ocurre afuera, quien por cierto seca sus manos con una toalla que deja allí mismo, por lo que supone



Mister Pollo (Paúl Antillano) y Edicta (María Teresa Acosta), *Sagrado y obsceno*. Foto: Leo Matiz



Le
OVEJA NEGRA

Un film de Román Chalbaud

José Manuel Ascensao • Carlos Montilla
Zamira Segura • Javier Zapata
Eva Blanco • Arturo Calderón



que también es de uso común (lo que a su vez nos proporciona más pistas acerca del modo de vida en la pensión). La otra puerta abierta es la del comedor. Allí Antonio Leocadio, atento también al exterior, juega con John Fitzgerald. Finalmente hasta los rezos se suspenden, pues todas las vecinas, habiendo captado la conversación, proceden a felicitar a los novios (William Bolívar y Glafira).

El porche es también un lugar ambiguo y liminal equivalente a la entrada de la vivienda particular, lo privado se identifica con la comunidad de vecinos-huéspedes, y lo público con la calle, el barrio y la ciudad; el porche es la carta de presentación a los vecinos-externos y así se introduce una vez más lo privado en lo público. En el caso de la pensión *Ecce homo*, el pasillo de entrada es el espacio que comunica la calle con la vivienda. En este sitio, que cumple la función de porche, siempre se encuentra Morrocoy vendiendo barajitas. Su ubicación es de por sí fronteriza y su discurso remite con insistencia al tema de la globalización, entendida como lo que está afuera, lo que fue ajeno pero que llega y se adapta, haciéndose parte de la vida cotidiana.

(Un hombre y un niño tocan y cantan al frente de la pensión el tema: “La pollera colorá” con sus respectivos acordeón y charrasca.)

MORROCOY: Mire doña Edicta, nosotros tenemos que marchar junto con los árabes porque somos igualitos, el mismo bochinche, el mismo petróleo, la misma salsa y hasta el mismo color. De verdaíta doña Edicta, mire, yo me dejo crecer una chivita, me pongo un coroto de esos que usan los árabes en la cabeza... (*Se pone un turbante.*) Bueno pues, míreme, agarro una pinta de jeque que ni el ladrón de Bagdad. No, no, no, de verdaíta, verdaíta, bueno, con decirle que lo único que me faltaría sería el camello. ¡Epa, mira! (*Se dirige a los que tocan la cumbia.*) ¡Subdesarrollados! A ver si me dejan el subdesarrollo y me cambian la pieza, porque si van a seguir con el ruquirruqui ¡están más fastidiosos que una excursión en tractor!

En el filme *La oveja negra* la guarida funciona como la casa en la que la pandilla, dirigida por La Nigua (Eva Blanco), se comporta como una verdadera familia, cuyos intereses colectivos están por encima de los individuales. El robo es asumido por los miembros del grupo como una gran empresa familiar en la que todos participan y cada uno conoce y cumple su rol. Esta pandilla practica la solidaridad, el respeto y la equidad. La Nigua, como madre y jefa, ha inculcado las normas y valores morales que rigen a toda la familia.

Por lo demás, el tiempo de permanencia en la guarida se distribuye entre planear sistemáticamente sus próximos “trabajos” y entrenarse (incluso a los niños) para el desempeño eficiente de sus

labores. Asimismo dedican tiempo a instruir a los niños (contarles historias), compartir, conversar y jugar entre todos.

En una escena, durante el robo a la casa de Madame Conchita, se evidencian dos aspectos que vale la pena resaltar. Por un lado, el grado de instrucción de algunos de los miembros de la pandilla: Gutiérrez, Palomares y Cigarrito quedan maravillados frente a una enorme biblioteca de dos pisos. Cada uno hojea libros expresando sus intereses. Por otra parte, en ese mismo instante, Cigarrito (Freddy Pereira) señala: “En las vacaciones me los voy a leer toditos”, dando a entender que el trabajo que ellos realizan como pandilla tiene su cronograma establecido, tan serio y formal como “los oficios más respetables”.

Por las mismas condiciones del grupo, la vida de esta pandilla transcurre casi en su totalidad en el interior de la guarida. Allí se dan todo tipo de relaciones (intercambios, discusiones, relaciones de trabajo, relaciones amorosas, etc.). Todo lo que está fuera (espacio exterior) constituye una amenaza inminente para la pandilla. Los contactos con el mundo exterior se reducen a circunstancias de trabajo o a diligencias, más que todo de tipo legal. La guarida es el único lugar seguro y protegido para los miembros de esta comunidad-familia.

Al interior de la guarida la iluminación es siempre tenue. Todas las actividades son realizadas en penumbras. La luz que entra es la que se cuela por los orificios del techo del teatro. En esta casa hay libre acceso para todos sus miembros. Pero, cuando se trata de algún extraño, generalmente algún negociador, las normas de ingreso son de extrema seguridad.

Ciertamente el espacio está dividido y diferenciado. La Nigua y su hijo viven en una sección alta, privilegiada, aparentemente confortable. Igualmente, el dormitorio del Profesor Esotérico se percibe como un lugar cómodo y ordenado. Las habitaciones del resto de los miembros de la pandilla son menos —y en algunos casos, nada privadas—. Todas están en un nivel bajo, en un ambiente común. En esta área se observan piezas —como la de Evelio (Javier Zapata)— separadas de otras mediante sábanas (en forma de cortinas) y persianas; y también hay dormitorios de miembros (incluso parejas) de la pandilla de menor rango que constan sólo de un colchón ubicado en el suelo. El comedor, la sala de estar, el lavadero y los baños son ambientes compartidos por todos, tal como ocurre en la pensión de Edicta, en *Sagrado y obsceno*.

Al igual que en *La oveja negra*, en el filme *Cuchillos de fuego*, aunque no hay lazos de consanguinidad entre ninguno de los miembros del grupo, la relación es de absoluta solidaridad.

La pequeña agrupación conformada por “los amigos circenses” trabaja también como una empresa familiar. Cada uno desempeña un papel específico dentro del circo.

Las relaciones amorosas tienen lugar en el mismo espacio de la casa-camión-circo, en tanto que Matusalén (Miguelángel Landa) es amante de Eusebia (Marisela Berti) y David (Gabriel Fernández) se enamora de la joven Teresita (Natalia Martínez), miembro también de la familia circense. De esta manera, las necesidades afectivas son satisfechas allí mismo, en la casa.

Durante los ratos libres los personajes comparten como una familia. En ese tiempo también entrenan a David para la ejecución de su plan de venganza.

Las normas y valores de este grupo no son rígidas. Hacia “los de adentro” manifiestan amistad, solidaridad y confianza, mientras que hacia “los de afuera” reina el sentido de la venganza.

La condición social de “los amigos circenses” es baja. Sin embargo, no se percibe escasez económica, pero tampoco abundancia. De hecho, los bienes que poseen son el camión y los pocos enseres que caben en él.

El circo es un camión transformado de acuerdo con las necesi-

dades del grupo. En él no sólo se trasladan, sino que se alimentan, tienen relaciones sexuales, lavan la ropa, comparten, en fin, conviven. La configuración de esta vivienda la hace muy particular. Su reducido espacio no admite visitantes. Sus paredes funcionan como grandes puertas que se despliegan cada vez que se estacionan en un lugar específico para llevar a cabo “la función” o en los lugares (apartados del público) que escogen para descansar de sus labores.

Por último, en *Pandemónium*, Adonai vive con Carmín —su madre—, Atanasia —su abuela— y Demetria —su amante—. Allí mismo trabaja, pues desde ese mismo lugar (incluso desde su cama) transmite una programación radial que funciona todo el día. Adonai comparte el tiempo libre con su madre y con su amante.

En la casa-sótano predomina una iluminación en tonos azules, con reflejos de agua sobre los objetos, pues esta familia vive en medio de filtraciones, que a su vez forman en la entrada una especie de laguna, por la que tienen que pasar a través de estibas, colocadas a manera de puente. Entretanto, las voces en eco caracterizan el espacio subterráneo y el sonido del agua chocando al caer.

Adonai (principalmente enfocado mediante *close up* y planos enteros) no tiene contacto con el mundo exterior, excepto a través de la



Eva Blanco como La Nigua, *La oveja negra*. Foto: Carlos Busquets

lectura de libros y de su programación radial. Sin embargo, se mantiene actualizado de lo que ocurre, incluso a nivel internacional.

El sótano es un espacio social cerrado. Allí no entra —o no debería entrar— nadie “extraño”. De hecho, el acceso es bastante dificultoso. Este lugar funciona como la casa del saber, de donde emana el conocimiento. Fuera de ese espacio, en el exterior, sólo hay corrupción, infidelidad, traición, engaño, violencia, etc. En este filme las relaciones —incluso las familiares— están fundadas predominantemente en el simulacro (no ser/parecer) y el interés.

LAS PANDILLAS: SUS RASGOS Y FUNCIONAMIENTO EN EL LIDERAZGO SOCIAL

El pandillaje —mayoritariamente juvenil— desde el punto de vista sociológico es un fenómeno social que ha provocado el interés de la opinión pública, puesto que son grupos considerados perturbadores de la seguridad ciudadana.

Villegas (2005), en un estudio realizado con jóvenes de distritos urbano-marginales de Lima, establece que los factores que funcionan como el germen para la configuración de las pandillas son la pobreza, la crisis de las instituciones sociales

básicas (la familia, la escuela, el sistema de seguridad pública y la violentización de la sociedad). Cada uno de estos factores expuestos por este autor reflejan más allá de una situación local, la realidad de nuestros países latinoamericanos.

En este entorno se ancla la obra de Román Chalbaud y en cada uno de sus filmes se observa este fenómeno social, el cual con el paso del tiempo muestra sus variantes, pero que siempre mantiene como elementos centrales la convivencia y la solidaridad.

Como toda agrupación formal, las pandillas tienen su estructura organizacional específica, tal como se muestra en los filmes de Chalbaud. La mayoría de las pandillas cuenta incluso con un nombre, por mencionar sólo algunos, en *Caín adolescente* tenemos a “Los muchachos de la esquina”, en *Sagrado y obsceno*: “Los guerrilleros”, en *La oveja negra*: “La pandilla de Dios”, y en *Cuchillos de fuego* —aunque ellos no se autodenominen así— están “los amigos circenses”.

En cuanto a los niveles de jerarquía, se observa una clara delimitación en todos los filmes: En *Caín adolescente* el líder es Matías y los miembros de base son César, Morrocoy, otros amigos y, posteriormente, Juan. En *Sagrado y obsceno* el líder es Pedro Zamora y



La oveja negra. Foto: Carlos Busquets

los miembros de la pandilla son (o mejor dicho fueron, pues para el momento histórico del filme ya han muerto) Dimas, Alberto José y Linares. Significativamente en *La oveja negra* el líder es una mujer: La Nigua; los miembros de este grupo son el Profesor Esotérico (Arturo Calderón), Evelio, Sagrario (Zamira Segura), Hermes (José Manuel Ascensao), y otros “mendigos, rateros, carteristas y tahúres”.

En el liderazgo de La Nigua se observa el cumplimiento de dos funciones importantes. En primer lugar, ella asume la tarea específica de llamar a la cordura a todo miembro del equipo cuya actuación sea indebida. Esto implica normalmente procesos correctivos tales como aplacar y sancionar al transgresor. Y en segundo lugar, ella tiene la labor de distribuir los papeles en la representación cotidiana de la pandilla. Cada miembro asume un rol particular de acuerdo con la misión que le corresponda llevar a cabo.

Por su parte, en *Cuchillos de fuego*, es Matusalén quien lidera a David, Teresita, Eusebia, el Mudo y Usnavy. Finalmente, en *Pandemonium* se observa el enfrentamiento de varias pandillas: la pandilla de Demetria y la pandilla de Radamés. En la primera no hay un liderazgo bien definido, quizás porque sólo se han constituido como grupo en busca de afecto y protección, sin embargo, podría decirse que es Demetria quien de alguna manera dirige a sus dos amigos, los cuales no dan ninguna demostración de iniciativa, ni de valentía. Por el contrario, la pandilla de Radamés está muy bien organizada y obedece totalmente las órdenes del líder.

Con respecto al comportamiento, en todos los filmes analizados las pandillas manifiestan rasgos de masculinidad violenta y sentido del honor. El primer rasgo se muestra en *Caín adolescente* cuando Matías niega la paternidad del hijo que espera Carmen y salva su responsabilidad señalándola a ella como “mujer de muchos”. En cuanto al sentido del honor, se observa la solidaridad de “los muchachos de la esquina”; todos ellos —excepto Juan— visitan a Matías en el hospital; igualmente Matías, el líder, se hace acompañar de dos amigos para su enfrentamiento con Juan.

La masculinidad violenta es demostrada también por Zamora (*Sagrado y obsceno*) en su sagacidad al desarrollar impecablemente el plan de venganza. El sentido del honor en este filme se comprueba cuando el personaje principal arriesga su vida para vengar el asesinato de sus amigos guerrilleros.

Al analizar la masculinidad violenta en *La oveja negra*, se ponen en evidencia dos aspectos importantes: este rasgo del comportamiento de Evelio le otorga el título de mejor ladrón; y la ausencia

de este mismo aspecto en Hermes, sus tendencias homosexuales, le descalifican, lo que constituye al mismo tiempo una afrenta para su madre, líder de “La pandilla de Dios”.

En este filme el sentido del honor se observa en varias ocasiones: hay estrictas normas de seguridad dentro de la guarida cuando se está negociando con otras pandillas; la pandilla entera se involucra en el plan para ayudar a Evelio a salir de la cárcel; y también todos aceptan a Sagrario y la protegen, aun sabiendo el riesgo que encaran para ellos.

En *Cuchillos de fuego* también se observa la masculinidad violenta al demostrar Matusalén gran destreza en el manejo de los cuchillos. El sentido del honor también está presente en este filme: todos los “amigos circenses” se involucran en el plan de venganza de David contra el Chaure.

El sentido del honor es enfatizado en este filme a través del significado de cada uno de los —cinco— cuchillos: “el vientre de la madre”, “la daga de los sueños”, “la resurrección del amor”, “la belleza de la vida” y “la justicia de la muerte”. Matusalén enseña a David cómo lanzar los cuchillos y le dice:

MATUSALÉN: Que no te tiemble la mano, lo importante es pensar que uno mismo es el cuchillo. Con esto (*hace un movimiento con la mano*), cruzas el aire y te clavás. ¡Lánzalo! Tienes que concentrarte, domina tus impulsos, lanza el cuchillo invocando a Dios, bendice tus armas. Recuerda, la sangre lava la sangre. Recuerda a Edmundo Dantés, el Conde de Montecristo. Prueba otra vez.

DAVID: ¡No puedo! ¡No puedo!

MATUSALÉN: Claro que puedes. No tengas miedo, piensa en el momento terrible en que el asesino estaba matando a tu madre. Ese crimen no puede quedar impune. Tú eres su único ángel vengador. Joven, bella, llena de amor por ti, burlada por la vida, abandonada por el monstruo de tu padre, dedicada a ti. No dudes, fíjate lo que le pasó a Hamlet por dudar. Hay un largo camino que recorrer y ese camino comienza en tu cerebro, sigue en tu corazón, continua en tu mano y se alarga hasta este cuchillo hasta llegar al corazón del maldito. ¡Tómalo David! ¡Hazlo! ¡Hazlo!

(*David toma el cuchillo y se concentra, lo lanza al blanco —una fotografía de Rambo—, al mismo tiempo que grita.*)

DAVID: ¡Mamáaaaa!

Por otro lado, los espacios de interacción de las pandillas muestran una variedad de sitios de reunión; por ejemplo, “Los muchachos de la esquina” se juntan con frecuencia en el bar Piratas de la Sabana. Para “La pandilla de Dios”, por su condición de perseguidos por la justicia, el único espacio de reunión es la guarida. El contacto de esta pandilla con



El pez que fuma

el mundo exterior es mínimo. Mientras, “los amigos circenses” se encuentran en diversos lugares abiertos que funcionan como el frente o el patio de su casa “rodante”. Llama la atención que en la mayoría de estos sitios de reunión la iluminación es oscura, lo que en algunos casos crea un ambiente propicio para actividades censurables.

También se encuentran tipificaciones femeninas en todos los filmes analizados. En *Caín adolescente*, Matías muestra familiaridad con Juana —la madre de Juan—, como si se tratara de su propia madre. Muy distinta es la caracterización de Carmen, considerada no sólo la mujer de Matías sino de muchos otros.

En *La oveja negra*, La Nigua es la madre biológica sólo de Hermes; sin embargo, el grupo entero la considera, admira y obedece como si fuese la madre de todos. Por su parte, Sagrario es la mujer de Evelio, y como tal es vista y respetada por la pandilla.

En *Cuchillos de fuego* Eusebia —mujer de Matusalén— demuestra cierta atracción por David. Sin embargo, éste no le corresponde, entre otras razones, porque ella es “propiedad” de su “maestro”. Teresita por su parte es la joven enamorada de David.

En cuanto a la imagen externa se aprecian algunas coincidencias

y variaciones: “Los muchachos de la esquina” (*Caín adolescente*) visten de forma sencilla y usan sobrenombres (Morrocoy). “Los guerrilleros” (*Sagrado y obsceno*) por su lado, aparecen vestidos de forma común y colores claros, y usan sobrenombres (Colorao) y apellidos (Linares). De igual forma “los ñángaras” de *La quema de Judas* visten con sencillez al momento de perpetrar el robo.

Entretanto, el vestuario de “La pandilla de Dios” (*La oveja negra*) depende siempre del trabajo que realiza cada uno: varios visten como personas comunes; otros se disfrazan (ciego, mendigo, etc.). Sin embargo, cuando se trata de un robo grande en el que están todos involucrados, usan pasamontañas, medias en el rostro y toda una indumentaria, a fin de no ser identificados. También en este grupo es común el uso de sobrenombres (Nigua, Cieguita, Profesor Esotérico, Cigarrito) y apellidos (Gutiérrez, Palomares).

“Los amigos circenses” (*Cuchillos de fuego*) usan la vestimenta propia de los actores de circo, con colores vivos y telas brillantes. En este filme se observa el uso de nombres bíblicos: Matusalén y David, y nombres poco comunes, producto de la inventiva (Usnavy).



La oveja negra. Foto: Carlos Busquets

De esta manera, el cine de Chalbaud, tal como el de Godard o el de Rossellini, revela una didáctica de “las cosas”, de las palabras y de la gramática del discurso cinematográfico que marca el recorrido de un mundo que sale de un momento histórico para entrar en otro; en una concepción de la historia “que convoca a la vez lo cómico y lo dramático, lo extraordinario y lo cotidiano: nuevos tipos de actos de habla y nuevas estructuraciones de espacio” (Deleuze, 1996: 328). Alfonso Molina interpreta la obra de Román Chalbaud en un correlato con los procesos sociales que han marcado el destino del país.

Su primer filme *Caín adolescente* visualiza el inicio de la democracia representativa venezolana, nacida con el derrocamiento de la dictadura de Marcos Pérez Jiménez. Y *Pandemónium, la capital del infierno* muestra el fracaso de esta democracia. Así, de *Caín adolescente* a *Pandemónium*, se puede recorrer el camino de la demo-

cracia venezolana desde su nacimiento (en 1958) hasta su muerte, con la revuelta de los sucesos del 27 de febrero de 1989. En *Pandemónium*, Chalbaud recrea los saqueos y disturbios de esta dramática fecha de la historia vivida por la sociedad venezolana, conocida a través de los medios de comunicación como *El Caracazo*, y justamente éste constituye el título de su más reciente filme, rodado a partir de mayo de 2005 y estrenado a finales de noviembre del mismo año.

Con este panorama del cine de Román Chalbaud se ha mostrado cómo cada formación discursiva audiovisual de sus filmes es portadora de información de una variedad de fenómenos y hechos sociales propios de la Venezuela contemporánea, que al modo de la crónica, adquieren un valor enunciativo, y que amalgamada a la ficción se traduce en un cine de crónica/ficción que posibilita el habla de las voces marginadas de la sociedad venezolana: aquellas que el poder rehusó escuchar.



La oveja negra. Foto: Carlos Busquets

SELECCIÓN DE CRÍTICAS

LA QUEMA DE JUDAS.

CASI UN DOCUMENTO

La reciente película de Román Chalbaud ha roto récords de permanencia y de taquilla entre los filmes venezolanos. Y es que, aparte de su calidad técnica, logra aprehender el quehacer cotidiano del pueblo, de la ciudad, en el ritmo, la imagen y la palabra fílmica. Chalbaud nos ha brindado un tratado gráfico, un mural de antropología criolla. *La quema de Judas* por eso puede quedar en la filmografía nacional como un documento artístico que nos supo expresar en un determinado momento de nuestra historia.

La anécdota: un grupo guerrillero asalta un banco en la capital. En los hechos muere abaleado el policía Carmona. El gobierno, a instancias del asesor técnico de la Policía Judicial, quien logra convencer a su director y al comandante de la policía uniformada, de donde era Carmona, desata una campaña publicitaria para excitar la sensibilidad popular y predisponerla contra la modalidad subversiva de asesinar a los defensores del orden público. Pero mientras se van conociendo los detalles de la vida privada del policía asesinado, a quien se van a rendir, por táctica publicitaria, honores de héroe, Herrera, el asesor de la PTJ, consigue pruebas irrefutables de que se trataba de un hampón infiltrado para efectuar un gran atraco, precisamente del banco escena de los sucesos, y que se vio frustrado porque “los ñángaras se nos adelantaron”. Nada puede hacer sin embargo ya, para desmitificar la gloria de Carmona, por temor a descreditar al gobierno y su policía. Ya doscientas mil fotografías han sido repartidas entre la ciudadanía, declarándole héroe del servicio. No es sino el señuelo para el verdadero “suceso” de la película: el mundo del agente Carmona es la Caracas popular, ese mosaico de actitudes cotidianas, costumbres y fórmulas de expresión que se llama *la condición humana del caraqueño*.

La estructura narrativa se ha adecuado perfectamente al tema que cuenta. Avanza retrocediendo. Cada paso, desde la muerte de Carmona hasta su entierro, sirve a Chalbaud para evocar con agilidad y variedad los filones de su vida anterior. No distorsiona los ambientes ni los recrea con artificios. Por su parte la cámara recoge la realidad sin olvidar ningún detalle. No inventa, no crea personajes, no hay muñecos, ni supermanes, nada se camufla, la palabra es propia, los comportamientos naturales, la atmósfera auténtica. Diálogos concisos, ausencia positiva de palabras para que se destaque más el gesto, el calor y el pulso de la imagen. Y el resultado es que, muy pronto, el espectador comprende que él es también protagonista, que él también ha vivido o vive las situaciones que ve, que es-

tamos envueltos en circunstancias que nos conciernen, que nos interpelan, que nos arrastran, que nos reflejan, que definen nuestra “forma de ser”.

La quema de Judas no es una película ideológica. La presencia de los guerrilleros es un mero incidente, una anécdota que da paso al verdadero tema (una “mandinga”, un pretexto), pero nunca una tesis política. Existen dos personajes, o tipos, que no participan de la primera dimensión del tema. Son los guerrilleros y el asesor educado en el extranjero. Los primeros proclaman que están en guerra y su proposición queda totalmente extemporánea, inasimilable; por eso sólo aparecen al principio y al final de la película. El doctor Herrera va y viene por Caracas siempre solo, sin participación posible, sin comprender a nadie e incomprendido por todos. Como los guerrilleros, él también tiene una pretensión absoluta: no se puede tolerar que maten a los que nos defienden.

El alumbramiento de la verdad ocurre sólo un instante. Por eso la conversación entre Herrera y el director de la PTJ lleva a un emplazamiento: la renuncia o la connivencia con la situación. El paso de la inocencia al conocimiento. La pira para el traidor de trapo. *La quema de Judas* el Domingo de Resurrección.

S/a, Revista Semana, Caracas, 29 de enero de 1975, p. 55.

SAGRADO Y OBSCENO

Román Chalbaud inicia en Venezuela una cinematografía de mayor intención formal y argumental. Películas como *Caín adolescente* o *Cuentos para mayores*, no obstante sus fallas, indicaban un camino coherente y preparaban el terreno para las últimas producciones: *La quema de Judas* y, ahora, *Sagrado y obsceno*. Todas las películas de Chalbaud, por lo general, son adaptaciones cinematográficas de sus obras teatrales; lo que por momentos se hace absolutamente evidente. Un conocimiento y disfrute de cierto comportamiento del hombre venezolano a niveles populares y una regocijada visión de esas zonas marginales, podrían ser los apoyos humanos de Chalbaud. Con base en estas presencias del humor y de una cotidianidad a punto siempre de convertirse en insólita, construye sus películas y mueve a sus personajes como marionetas en medio de una realidad que nos concierne en la medida en que, por su intermedio, se trata de indagar en la conducta del venezolano.

Esta realidad surge como un microcosmos en *Sagrado y obsceno*: el pequeño y cerrado universo de una pensión en La Pastora con los personajes característicos, frescos, espontáneos, vivos o apa-



Foto: Nelson Castro. Archivo El Nacional

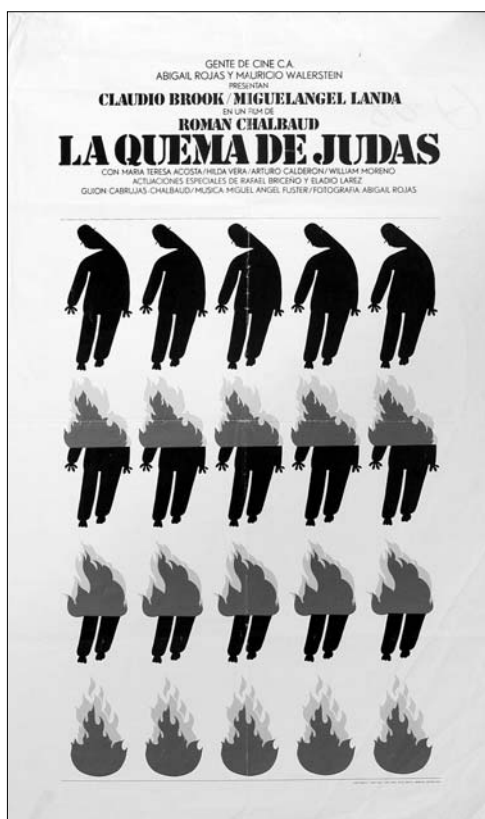
gados, pequeños héroes de un mundo absolutamente cotidiano. Todo lo que atañe a estos personajes y al ámbito de la pensión —humor, situaciones graciosas y picarescas— vale en *Sagrado y obsceno*, a pesar de lo verbal de esas situaciones nunca suficientemente apoyadas en una búsqueda de lenguaje cinematográfico capaz de expresarlas con más cabalidad.

Lo que empobrece, confunde, distorsiona y quebranta esta especie de “cuadro de costumbres” de una pensión caraqueña, es la presencia en él de una víctima y de un victimario políticos. Hace diez años, un funcionario policial masacró a varios jóvenes guerrilleros. Hoy, uno de los sobrevivientes ha decidido vengar la muerte de sus compañeros. Lo hace individualmente, porque sus posibles colaboradores exponen sus razones para no acompañarlo en la venganza. Convertido en justiciero, Miguelángel Landa cruza por el fascinante, bulleante, fresco y característico universo de la pensión como un personaje distante, hosco, taciturno, negativo, que se niega sistemáticamente a todo contacto —salvo el de desflorar a la única doncella de aquel mundo en el que se resiste a participar—. En cambio, su víctima es hoy un hombre adinerado que se confiesa al espectador: fui un militante arrecho en la clandestinidad y me obligaron a ser un policía arrecho; tiene un hijo

oligofrénico y una esposa marchita; una amante y una hija en la pensión donde él nació, y donde jactanciosamente afirma va a levantar un edificio para dejarlo a la hija que allí tiene. En una palabra, él es el verdadero héroe del filme: el personaje con el que todos los espectadores van a solidarizarse. Y es justamente sobre él, en quien el justiciero va a vengar un crimen político ocurrido hace diez años, no obstante la inhibición de sus compañeros.

En la tenacidad, en la terca obsesión, en la ausencia de todo razonamiento político o ideológico, el justiciero lleva a término “su misión” en una secuencia absolutamente ineficaz. Más que una venganza política, vemos un crimen. Para ciertos sectores de la actual situación democrática que mantienen exageradamente viva la alergia al comunismo, la trama de *Sagrado y obsceno* es un regio regalo.

Nuestro cine está naciendo sobre bases y referencias políticas que comienzan a hacerse negativas. No podemos afirmar un cine que nace en lo que —presuntamente— fue un fracaso: la acción guerrillera. Todas las películas venezolanas en los últimos dos años, plantean de un modo u otro ese fracaso, lo que nos parece demasiado prematuro, inoportuno e inconveniente. Y *Sagrado y obsceno*, en este sentido, equivocó totalmente la intención y el personaje del justiciero —en el filme— se transforma en un ser



ruin, villano, más oscuro y tenebroso que lo que fue hace diez años su hoy enderezada y simpática víctima.

El humor en *Sagrado y obsceno* queda finalmente vencido por el desaliento. La vida, el paso de seres inmersos en una real dimensión humana, ceden el paso a la acción individual e inútil, al desamparo y la muerte, en una película donde los papeles de víctima y victimario están lamentablemente invertidos.

Rodolfo Izaguirre, *El Nacional* (Caracas), 24 de diciembre de 1975.

EL PEZ QUE FUMA

El eterno retorno del machismo se cumple en la secuencia de tres chulos (Dimas-Tobías-Jairo), formidable dinastía que reproduce el arquetipo del vividor como dueño de la fuerza de trabajo erótico de la mujer (La Garza) —tradicionalmente consagrada a la estabilidad social del sexo femenino— asumida a su turno por cada quien mientras se mantiene favorito. Es en resumen la problemática que presenta el nuevo filme Chalbaud-Cabrujas: *El pez que fuma*. Un drama real cuyas causas, según débilmente insinúa el guión, se originan en la miseria económica, sociocultural y política de nuestro medio y que aparentemente es inexorable.

La certera verdad señalada pareciera desvirtuarse por el tratamiento superficialmente humorístico que, sin embargo, resulta una hábil fórmula de adecuarse a la falta de conciencia de un pueblo frente a sus problemas. Particularmente, en Venezuela, la delincuencia forma parte de su potencialidad folclórica y por ende cinematográfica; la corrupción moral y la del lenguaje buscan integrarse a la identidad nacional adaptable a los vicios más conspicuos del país, escalando simpatías en las capas conservadoras de nuestro patriarcado.

El tema analizado, se piensa, va a ser un incentivo para la exportación del espectáculo, por donde desfilan una variedad de tipos sexuales que interesan a la morbosa expectativa mundial. La presencia de la vida sexual en la época contemporánea supone, en rigor, una actitud más seria y profunda, casi sagrada, como diría Ernesto Sábato, lejos de la banalidad expresada en *El pez que fuma*, cuyos impecables efectos audiovisuales llegan a ganar lugar de preeminencia sobre la claridad de su mensaje intelectual. Precisamente, para nuestro consumo, este aspecto es el más preocupante en la mencionada producción: el ajuste de su verdad artística, documental, descriptiva, que debería concordar con un arma de lucha, de transformación social.



El pez que fuma, Jairo vs. Dimas

La vacilación manifiesta, entre el estilo que se compromete con la denuncia directa del país crítico y el juego mágico-surrealista que tiende a recrearse en las formas evasivas, permite pensar en un conflicto de creación no resuelto, que ofrece por tanto concesiones a un público sin necesidad de alternativas.

De calidad en la obra comentada es su estructura épica, por cuanto desarrolla cada personaje en un correlato que individualiza la peripecia de cada uno de ellos. Es así como se verifica la capacidad histrionica de los actores, en especial la de Hilda Vera, de quien la esencia femenina, la gracia y la coquetería aderezan su sensualidad, para compensar en el papel de La Garza, la vileza y ruindad del ambiente que la destruye, pero que irónicamente recuerdan los cursis versos modernistas (Díaz Mirón): “hay plumajes que cruzan el pantano y no se manchan...”. En efecto, se diría que los abundantes motivos morales en que la enmarcan (homosexuales, proxenetas y prostitutas) no se transparentan en la actriz en tono propiamente vulgar, sino en una visión muy criolla de la fiereza de la mujer, de su actitud defensiva siempre con temperamento e inteligencia de vedette.

Tomar partido por esta última consideración, de la ironía, creo que podría permitir la única clave crítica, coherente, que interpreta la intención del filme, el cual empieza a circular exitosamente con un valor de ambigüedad entre solidaridad, diversión satírica e indiferencia.

Elena Dorante, *El Nacional* (Caracas), 01 de junio, 1977. p. A-5.

EL REBAÑO DE LOS ÁNGELES

De los cineastas venezolanos, el que ha logrado pese a todos los obstáculos una producción constante es Román Chalbaud. Él tiene, incluso, la posibilidad de realizar películas sin necesidad de apoyarse o depender de los ya hipotéticos créditos que otorga (¡u otorgaba!) el Estado. Chalbaud no había terminado *El pez que fuma* cuando ya estaba rodando *Carmen la que contaba 16 años*. Apenas terminó el rodaje de *Carmen* cuando inició *El rebaño de los ángeles* y ya el equipo se prepara para filmar *Cangrejo 1* en torno a un sonado caso de los anales policiales venezolanos. Es un caso único en el actual proceso del cine venezolano. Por lo general, el cineasta emplea, gasta o pierde casi tres años para producir, filmar y procesar una película que, lo más seguro, sólo va a sostenerse una o dos semanas si antes el distribuidor no la “tumba” descarada o ignominiosamente como acaba de ocurrir con el filme *Juan Topocho*.

Chalbaud estrena su nueva película: *El rebaño de los ángeles*,

sin lugar a dudas, la obra más madura de su larga experiencia cinematográfica. Es un filme no sólo importante para él, como un nuevo paso esta vez mucho más firme, sino importante para el cine nacional. Es una obra que viene a sumarse a las que hemos visto recientemente y que acreditan el trabajo de nuestros cineastas. Me refiero a *Juan Topocho*, de César Bolívar; *País portátil*, de Iván Feo y Antonio Llerandi y, antes, *La empresa perdona un momento de locura*, de Mauricio Walerstein, y *Alias el Rey del Joropo*, de Carlos Rebolledo.

Chalbaud inicia con *El rebaño de los ángeles* una nueva exploración por el siempre terrible, difícil y complejo universo social venezolano. Deja atrás el prostíbulo de *El pez que fuma* y se adentra en un liceo de Caracas para contarnos hechos y situaciones absolutamente reales. Es en este liceo donde vamos a encontrar nuevamente la presencia del país: una visión dura y áspera, sin concesiones, de unos jóvenes de quince o diecisiete años que maduran antes de tiempo y se lanzan al vacío de una vida que no les ofrece otras alternativas que la violencia, el sufrimiento, la humillación, el desvarío y la muerte.

Es posible que Chalbaud se haya quedado corto. Deja entrever, con todo, que las situaciones y el clima de horrores debe ser aún mayor. Cosa curiosa, en *El rebaño de los ángeles* no hay droga y esta omisión voluntaria de Chalbaud hace que el espectador quede un poco perplejo ante el aleluya de Mary Soliani bajo la lluvia. Ella cruza por el filme arrastrando un desvarío y una ausencia que son claves para que el espectador construya los detalles de la vida personal de una jovencita abrumada por la muerte de la madre, acosada por el padrastro, las drogas seguramente y por la neurosis. Hay en el filme una seria intención de Chalbaud de enfrentarse a un drama individual que no parece tener solución mientras no se encuentra a nivel colectivo.

Lo que llama la atención en *El rebaño de los ángeles* es esta doble circunstancia: frente al grupo de damnificados todos son solidarios hasta el extremo de desafiar a la policía que quiere desalojarlos del liceo donde han encontrado refugio y comprensión. Pero frente al drama de la liceísta nadie es solidario. El drama colectivo parece importar más a la gente que el de una pobre muchacha desamparada y neurótica.

Chalbaud inserta en su exploración por la dura realidad de este liceo caraqueño algunos elementos dramáticos como la danza de la niña preñada ante los policías dispuestos a allanar el colegio. No obstante la belleza de la escena y su fuerza poética no convence

mucho así como resulta brusco y desconcertante el enfrentamiento con la policía a partir de un acto cultural. Pero es un filme maduro e importante dentro del cine nacional. Logra una coherencia interpretativa en la que destacan Pilar Romero, Mary Soliani, Hilda Vera y Alicia Plaza.

Una mirada dura y sin concesiones sobre el universo de un liceo de Caracas.

Rodolfo Izaguirre, *El Nacional* (Caracas), 21 de febrero de 1979, p. A-4.

BODAS DE PAPEL.

LA MIRADA DE LA CRISIS

Era inevitable. El binomio Chalbaud-Cabrujas se posó sobre el amplio y propio universo de la clase media, contemplándola comprensivamente, sin afanes cuestionadores ni nada por el estilo. *Bodas de papel*, próxima a estrenarse en todo el país, es la mirada de una crisis matrimonial, pero más que una transformación en la ficción

de la relación de pareja constituye una renovación de los mismos esquemas que gobiernan la institución matrimonial. Como se podría afirmar para otras películas de Chalbaud-Cabrujas, las cosas cambian para que todo siga igual.

El guión de José Ignacio Cabrujas aborda un tema que ya le había dado buenos dividendos en la televisión. La crisis al interior del matrimonio tradicional, a través de una pareja joven que se descalabra parcialmente por culpa de factores externos (una joven actriz de teatro, un tanto *snob*, pero con su atractivo) y factores internos (la rutina, el exceso de seguridad, el conformismo) sin lograr romper las fronteras de la institución, José Bardina, Marina Baura y Rina Ottolina articulan el cuadro central del filme, rodeados de esa cotidiana mediocridad que conforma la conducta, las motivaciones y desencantos de los sectores medios urbanos del país. Él, un trabajador del Metro de Caracas, responsable y serio; ella, una esposa sumisa, buena gente, de edad media; la otra, una pizpireta chica que actúa en piezas de vanguardia y que gusta comer germen de



Bodas de papel: José Bardina y Marina Baura. Foto: Carlos Rivodó



Archivo FCN

trigo y esas cosas. Reduciéndolo a un esquema urgente se trataría de los dos polos de una relación en crisis y el elemento catalizador de la crisis en cuestión. Ni más ni menos.

Lo importante del trabajo de dirección de Chalbaud es haber impreso un tono acorde con el objeto trabajado, una suerte de traducción fiel y simultánea de esa fragilidad particular de la clase media venezolana. La apreciación de Chalbaud se inunda de pequeños detalles, de asuntillos propios de ese universo, demostrando un conocimiento adecuado de sus personajes y de sus situaciones. Una acción típica, en lugares típicos con personajes típicos. La casa, el Volkswagen, el metro, la sala teatral, el restorán de todos los días, el motel de carreteras aledañas, Sabana Grande, el supermercado, la casa de la mamá de ella, conforman ese espacio vital cotidiano atrapado eficientemente por la fotografía de César Bolívar y la peculiar mirada de Chalbaud.

Más allá de estas generalidades, que garantizan un auditorio amplio por aquello de “verse reflejado en la pantalla”, *Bodas de papel* se inserta en la producción nacional como una forma de abordar una temática paradójicamente no trabajada con anterioridad. Los sectores medios, objeto de políticas electorales, de campa-

ñas de consumo masivo, son ahora el origen y el destinatario de una acción cultural por la vía de la tv y, finalmente, del cine nacional. Es como saludar al vecino a través de la pantalla.

El nivel de las actuaciones es bastante convincente, efectivo, verosímil. Bardina domina su personaje, lo moldea con precisión, aunque después de la función para la prensa confesara que los diálogos políticos imaginarios que mantiene su personaje con James Earl Carter y Fidel Castro Ruz, con sorprendente familiaridad, son “cosas del autor”, refiriéndose específicamente a Cabrujas. Por su parte, Baura retrata con sorprendente lealtad su versión del personaje tradicional femenino, con un tono de calidez humana pertinente. Quizás la menos convincente sea Ottolina, pero más por problemas del diseño que por su interpretación.

Bodas de papel es un lugar en la ruta, una parada necesaria en la obra de Chalbaud y de Cabrujas. Interesante como óptica y como aproximación a un mundo de características generales y ambiguas, pero no totalmente resuelto en su profundidad temática. A la frescura del producto global se opone un tratamiento epidérmico del tema, una especie de subestimación de las capacidades y mecanismos básicos de la crisis matrimonial de la pequeña burguesía venezolana. Una situación que a fuerza de ser común no deja de ser un signo de los tiempos. Quizás demasiada sonrisa para tanta lágrima.

Alfonso Molina, *El Nacional, Papel Literario* (Caracas),

10 de junio de 1979, p. 2.

MANÓN

Manón es la recreación muy libre de una novela francesa escrita por el abate Prevost y publicada en 1731. Chalbaud prescinde de numerosas incidencias que entretienen el argumento original y toma selectivamente el filón de la mujer fatal que enloquece a los hombres, más concretamente a un seminarista. Manón juega a enamorar, vive de su capacidad para encender concupiscencias. Al final será víctima de sus devaneos eróticos.

Un nuevo círculo concéntrico en la filmografía de Chalbaud: la imposibilidad del amor que genera nostalgias, desencantos y conduce inexorablemente al prostíbulo (*El pez que fuma, La gata borracha, Moulin Rouge*).

Manón ha sido producida con intenciones comerciales: violencia, voyeurismo erótico, billete, lujo y picardías. Y no carece de innegables méritos y aciertos. La fotografía, por ejemplo, es excelente,



Muerte de Manón. Foto: Samuel Dembo

a ratos preciosista. La producción también es prueba de exigencia y selección. La puesta en escena resulta esmerada con pormenores muy cuidados. Landa en su papel de Lescaut realiza tal vez la mejor interpretación de su carrera. *Manón* factura con mayor excelencia una de las claves reincidentes de Chalbaud: el burdel como lugar sagrado o transfiguración tierna y evocadora de la alternativa a la soledad, la mentira y el amor convencional.

Pero algo naufraga estrepitosamente en *Manón*. El guión navega a trompicones entre los embates de la ingenuidad más exasperante y la resolución facilona, simplista del tema. Entre la fidelidad, por una parte, a la ascendencia arcaica del argumento y por otra parte a la adaptación contemporánea. La acronía es manifiesta. No se enlazan los dos tiempos, se enturbian y se invalidan mutuamente. Por un lado tenemos

el mundo rural, primitivo, andino (bus, hacienda, familia del seminarista, el mismo seminario y el compañero de Des Grieux). Por otro lado la modernidad sociológica caraqueña. Las aguas de uno y otro mundo fluyen insolubles. Hay saltos acrobáticos gratuitos. ¿Cómo asumir al pacato seminarista convertido como por arte de magia en pistolero vividor?

La consecuencia es la satelización narrativa en historias que no se apoyan ni convalidan. Hay escenas que “están ahí” porque sí, metidas a la fuerza para resolver *deus ex machina* las andanzas. Hay secuencias de flagrante caricatura, de socorridos y milagrosos desenlaces, de paradojas gratuitas que se resuelven porque hay magnates petroleros que son pendejos y papás hacendados tan ingenuos que vuelven a encerrar a su “hijo pródigo” en el seminario después de haberse dejado comer medio millón de bolívares en

francachelas, o hay policías que caen abaleados por un aprendiz de cura pacato que enseguida se avispa más que Al Capone. Hay demasiadas concesiones arbitrarias, maniqueas.

El contraste entre los dos seminaristas, símbolo acartonado uno de ellos del bien y de la debilidad de la carne el otro, expresan la falsa metáfora de toda la película. El mosaico global se desmorona porque son deleznable los goznes que la sostienen. Pretende justificarse por la pasión desmelenada que provoca Manón entre los hombres. Por su sensualidad, su lascivia, y los fuegos que prende en los admiradores. Pero resulta que Mayra Alejandra actúa distanciada. ¿Dónde aparece su desmelenamiento, fogosidad sexual y voluptuosidad demoníaca? No es la hembra latina, la *Manón* del abate Prevost que escandalizó a Francia con sus volteretas concupiscentes. Mayra ofrece su bello rostro. Nada más. Lo mismo hay que decir de Víctor Mallarino, tan comedido siempre y circunspecto. En la película no arden los corazones, sólo el rancho de la playa. No es una historia de pasiones sino de picardías, de suculencias que se dicen pero no se expresan con imágenes.

El tono, pulso o tensión del filme lo dan las últimas secuencias desde que llegan por segunda vez al “Moulin Rouge” y son luego emboscados rumbo a La Vela de Coro. Son las escenas más apasionadas, las de mejor actuación, mayor intensidad fílmica y fuerza descriptiva. ¡Qué soledad del corazón y de la atmósfera, al alba, cuando se despiden de la dueña del burdel!

La asociación Chalbaud-Landa en la productora Gente de Cine tal vez logre con *Manón* su anhelado éxito taquillero. Tal vez. Pero no es su mejor película, no exenta ciertamente de disparos fallidos y salidas de tono.

Carmelo Vilda, *Encuadre*, nº 7, Caracas, julio de 1986, pp. 41-42.

LA OVEJA NEGRA

Casi toda obra cinematográfica de Román Chalbaud tiene uno de sus ejes dramáticos fundamentales en las tensiones entre la realidad social general y determinados micromundos, planetas paralelos, que sirven de espejo y de medida de ésta. La pensión, el barrio, las bandas, los burdeles, la pasión amorosa cumplen esas funciones narrativas. Pero hasta ahora esos universos alternos se movían en una particular ambigüedad, justamente ésa de ser espejo y medida, reflejo y exigencia crítica, visión naturalista y recreación lírica e idealidad ética. Aun en una película en muchos aspectos tan logrados como *El pez que fuma* se imposibilita saber hasta qué punto se tra-



Archivo FCN

ta de elaborar metafóricamente la Venezuela saudita o de rastrear los discursos populares silenciados por la opinión para desentrañar en ellos formas posibles de convivencialidad. Pienso que es en la parte final de *Manón*, su filme precedente, en esa delirante huida hacia los confines de la tierra y hacia la inmolación, en esa manera desenfundada de amar, de apropiarse de los bienes terrenales, de matar y de morir, de hablar del bien y del mal donde Chalbud ha encontrado la reestructuración de su proposición inicial, el acceso a esa manera cinematográfica de una enorme riqueza estética e ideológica que se concreta en *La oveja negra*. El momento en que ha abandonado todo costumbrismo y todo populismo —toda sujeción a las apariencias— para hablar el lenguaje de la cólera y el deseo, la sintaxis de la negación y la utopía.

Es el pueblo el que habla en *La oveja negra*. Es él quien decide sus cultos, sus ritos, su moralidad, sus normas de convivencia, su derecho a la violencia. Y ante todo lucha por impedir que nada ni nadie transgreda los límites del sagrado recinto donde ejerce su autonomía, su soberanía. Ahora bien, sé que en esta primera formulación hay ya una incógnita que quizás no es fácil despejar: ¿quién es ese pueblo, quién esa extraña comunidad enclaustrada entre las cuatro paredes de un viejo cine caraqueño abandonado? En otras palabras, ¿quién es ese sujeto que se permite revertir la legitimidad imperante; que puede santificar el delito, desconocer las leyes generales y ser su única medida? Respondería: el mito del pueblo, es decir, un concepto inarticulado e inubicable históricamente de pueblo. Si se quiere, un concepto burgués, formal —como humanidad o nación— y que puede servir para ocultar determinaciones sociales reales. Pero aquí su función es otra. Es lo que queremos desarrollar.

Roland Barthes ha querido mostrar en uno de sus artículos de *Mitologías* que Charlot representa no al proletario sino al pobre: el hambriento, el humillado, el desamparado; pero igualmente el que no llega al conocimiento de las causas políticas de su depauperación y a las posibilidades de la acción colectiva consciente. Pero el uso de ese tipo arcaico, prerrevolucionario, permite un planteamiento de una enorme fuerza estética y no sólo por la “violencia y la generosidad” con que Chaplin pinta la condición del explotado sino porque justamente al mostrarlo en su ceguera, conmina al espectador a mirar lo que éste no puede ver: “ver que alguien no ve es la mejor manera de ver intensamente lo que éste no ve: como en el Guiñol son los niños que denuncian lo que Guiñol finge no ver”. Creo que este análisis barthesiano nos da una pista importante para mirar este último Chalbud.

La imagen chalbudiana de pueblo alberga dentro de sí las más disímiles consonancias históricas y creo que esa polifonía es de las cosas más hermosas del filme: el pueblo victorhuguiano de la revolución francesa donde conviven los miserables, los agentes de la subversión, los artistas, los pícaros de toda laya, los habitantes de la noche. Sí, también, Robin Hood; pero más generalmente, el pueblo carnavalesco y libertario que describe Bajtin en su fabuloso libro sobre Rabelais. O el pueblo cristiano de las catacumbas. O el pueblo del neorrealismo italiano a quien se homenajea explícitamente. Pero sobre todo nuestro pueblo, que es su referente de carne y hueso, el que habita en esta Caracas de 1986. Pero esa comunidad imaginaria no es una utopía, un mundo feliz. Es una organización guerrera que se estructura en función de la violencia exterior, para enfrentarla. Es el crimen de los pobres contra el crimen del poder. Sus instrumentos son contravalores, armas, recursos de sobrevivencia. Ella no funda el hecho colectivo, lo restaura en un mundo de violencia que lo niega. Pero le es dado ese derecho a la soberanía porque el pueblo es, sigue siendo, una comunidad. Él posee un valor precioso, aquel que hace que un pueblo sea pueblo: la fraternidad, para decirlo con una palabra muy amplia y muy solemne. Eso que el filme quiere describirnos durante hora y media: la posibilidad de convivir en la cercanía y la tolerancia; en la diversidad y la cohesión afectiva; en la aventura y en el ágora. Ideales que son una utopía y nostalgia a un mismo tiempo; sabiduría milenaria y sueño de futuro.

Creo entonces que en *La oveja negra* están presentes dos elementos de cuya simbiosis surge la corrosiva sustancia de su mensaje: el recordatorio de las premisas indispensables que pueden restituir una idea de humanidad, que más que filosofemas son dictados de la vida, y su fragilidad en el mundo que habitamos. Porque al fin y al cabo son esos ilusos encerrados, constitutivamente incapaces de afirmarse en el mundo real, destinados a la masacre, estrambóticos y risibles muchas veces, los portadores de esas condiciones que pueden hacer la vida vivible. Y es probable, entonces, que como en el Guiñol de Barthes, Román Chalbud nos haya dado a través de las incapacidades de sus saltimbanquis un aterrador panorama de los días que transcurren.

Seguro que nos ha dado uno de los filmes más ricos, más osados y más apasionadamente realizados que se hayan hecho en el país. Aca-so el primer gran grito de la cultura nacional de los tiempos de crisis.

Fernando Rodríguez, *El Nacional, Papel Literario* (Caracas),
junio de 1987.

CUCHILLOS DE FUEGO

Cuando el personaje de Matusalén (Miguelángel Landa), malamente disfrazado de lanzador de cuchillos, vomita su vulgarmente culta filosofía de la vida, inspirada en Hermann Hesse y el catecismo con alusiones a la deuda externa y el Fondo Monetario Internacional, uno puede darse por satisfecho. Ya uno no tiene más nada que ver, ha captado la inautenticidad esencial que carcome a esta película de Román Chalbaud.

El arte necesita verdad. Pero la verdad estética no es la adecuación mente-realidad. Por ejemplo, *Don Quijote* nos apasiona no porque corresponda a un personaje histórico, sino por su capacidad de brindarnos una narración que nos captura, aunque sea la de un loco que nunca existió. Una historia puede ser muy fantástica, como el viaje a la luna del Barón Münchhausen, pero debe poseer la capacidad de convencernos, poseer una lógica de la verosimilitud que se superponga a la escueta lógica de los hechos.

Dicha incapacidad de producir convencimiento es lo más palpable de la última cinta de Chalbaud. Su clima de artificialidad atraviesa de banda a banda tanto a la trama como a los personajes, las actuaciones y la ambientación.

El argumento es sencillo y debía de ser de gran eficacia emocional. Aunque carezca completamente de originalidad. El cuentico

ese del niño que le matan a la madre y que, luego, se venga al llegar a la edad adulta, es un lugar común de folletín. Pero el desarrollo de la trama podría haber sido re-elaborado de manera tal que el argumento ganase una nueva dimensión. Y, al no suceder esto, en consecuencia, debemos sufrir una historia estereotipada, sin ninguna vinculación con el ambiente de la provincia venezolana que le sirve de escenario. Es como echar el cuento de la Cenicienta en Ciudad Bolívar o el de Blancanieves en Maracaibo. Como ya dije, esto no es imposible y hasta puede generar productos aceptables. Recuérdese que Kurosawa toma argumentos de la literatura occidental y los metamorfosea en películas profundamente japonesas. Lo que pasa es que el director nipón sí logra una muy legítima re-elaboración de los materiales. Pero en *Cuchillos de fuego* tan sólo se superpone una historia manida a un paisaje.

Además, la narración toma un tinte decididamente espúreo con los aditamentos con que fue adornada. Pues el joven David (el niño a quien le asesinan la madre) es recogido por un grupo de cirqueros. Pero la provincia venezolana no se caracteriza por andar cruzada por saltimbanquis ambulantes o por gitanos. Además de ser una licencia poética el tema de los cirqueros es tan pavoroso como el de las bailarinas. Es un motivo muy peligroso que amenaza con sumergir en lo cursi a cualquier historia.



Cuchillos de fuego. Foto: Carlos Busquets

Las actuaciones, por su lado, también son terriblemente afectadas. Las caracterizaciones de la *troupe* cirquera son tan postizas como los disfraces que les impusieron. Landa es tan poco convincente como místico exaltado lanzador de cuchillos como Marisela Berti en su papel de adivinadora de la suerte palpando testículos. Y el pobre Chamo Gabriel todavía no posee la contextura ni psicológica ni física para sostener el papel del sufrido David. No basta la expresión de su rostro para expresar la nostalgia por su madre, de allí que Chalbaud recurra al expediente de evanescentes disolvencias del rostro de la trágicamente fallecida dama. Ni tampoco puede David encarnar la reciedumbre que necesita para enfrentar al peligroso delincuente que mató a su madre.

Otros personajes menores, como el contrabandista, Tibisay y su amante el guardia nacional, son propios del peor gusto chalbaudiano. Parecen residuos de su típicamente escabroso cine urbano, lleno de prostitutas y policías corruptos. El mismo mal gusto con el que remata la ligeramente simpática actuación de Charles Barry en el papel del mudito del circo, cuando lo pone a masturbarse bajo una sábana.

Un par de escenografías son bastante memorables. La felliniana ballena de Jonás es un elemento teatral bastante sugerente. Como también es sugerente la ambientación de la cárcel que juega con las expresionistas luces que entran por las ventanas y las sábanas tendidas.

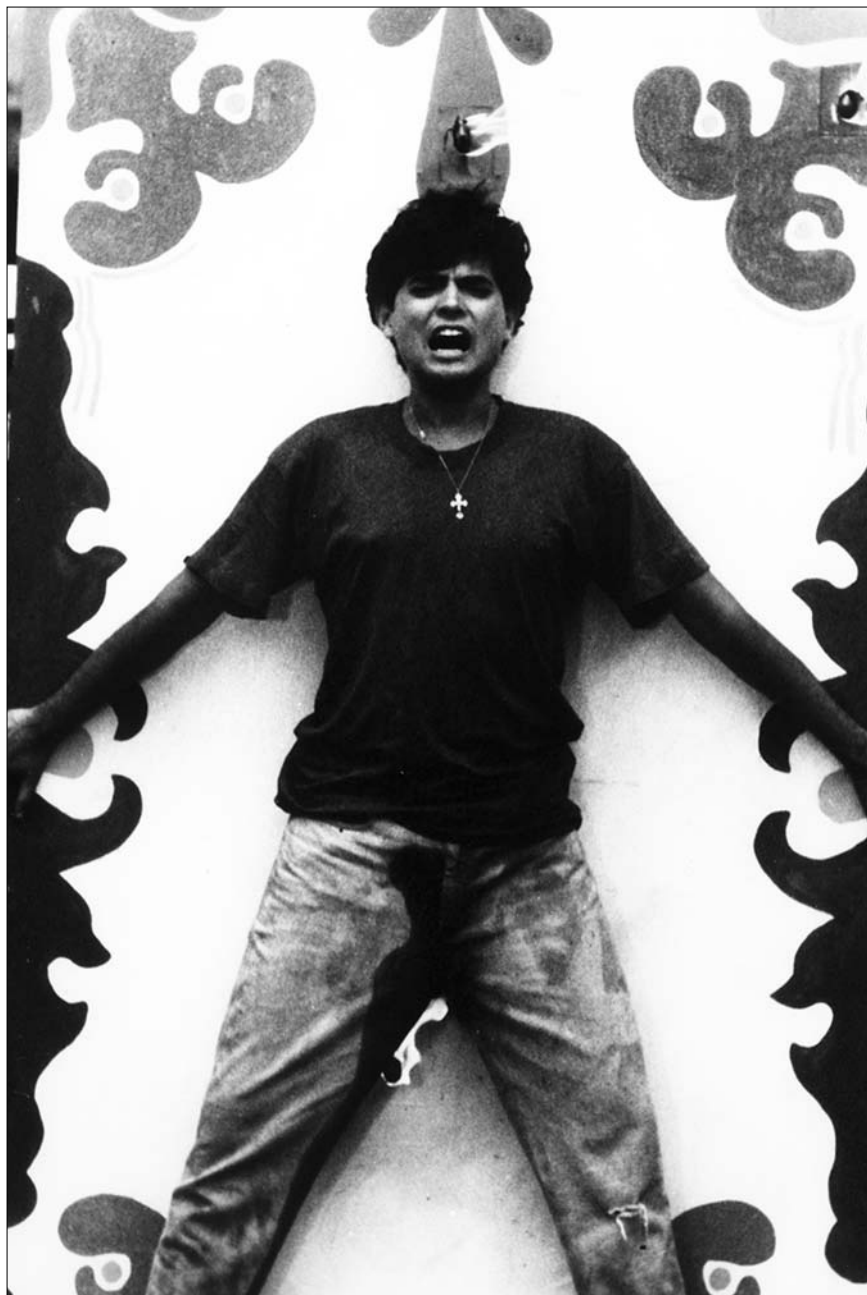
Podemos especular que el origen de la inautenticidad que afecta esta obra se deba a que Chalbaud, como ha mostrado en la mayoría de sus películas, asocie lo escabroso con la autenticidad. Al querer reducir en esta cinta la cuota de obscenidad urbana, la proporción de verdad artística se vio mermada. Así, entonces, tuvo lugar este concentrado de teleculebra rural con elementos de realismo fantástico de pacotilla.

Eloy Pasolobo, *Encuadre*, n° 24, Caracas, mayo-junio de 1990, p. 60.

PREMIO GLAUBER ROCHA PARA FILME VENEZOLANO EL CARACAZO

El filme venezolano *El Caracazo*, de Román Chalbaud, ganó el Premio Glauber Rocha, fundado por Prensa Latina hace veinte años, y que otorga la prensa extranjera acreditada al Festival de Cine de La Habana.

También se confirió Mención Especial al largometraje *Viva Cuba*, del realizador cubano Juan Carlos Cremata, el cual se mantuvo compitiendo hasta el último momento, en un final cerrado.



Cuchillos de fuego. Foto: Carlos Busquets



El Caracazo. Foto: Nelson Castro. Archivo *El Nacional*

En opinión del jurado, *El Caracazo* sobresale por “su sólido ejercicio cinematográfico al reflejar un acontecimiento que marca la historia actual y posiblemente futura de Venezuela, y que podría ocurrir en cualquier otra nación de la región”.

También se destacó el acertado lenguaje fílmico para abordar una situación extrema, “que no alteró la objetividad y el juicio del autor, quien consolidó un documento vívido de la historia contemporánea”.

Otro elemento que se valoró fue la acertada dirección de actores y extras, la multiplicidad de locaciones y una diversidad de dificultades técnicas resueltas con oficio y profesionalismo.

El Caracazo trata los sucesos que estremecieron a Venezuela el 27 de febrero de 1989, cuando se desató la rebelión popular, cuyo detonante fue el aumento del precio de los pasajes del transporte público.

A juicio de especialistas, el filme asume los recursos del cine-memoria, tan necesario en estos tiempos.

Con respecto al largometraje de Cremata, se ponderó la originalidad y frescura narrativa y el talento del director al dirigir el primer largometraje protagonizado por niños en la historia de la cinematografía nacional.

Integraron el jurado: Patrick Lescot (AFP), Vanessa Arrigton

(AP), Adriana Corriarán (CNN), Vittorio Copa (DPA), Serguei Novoshilov (ITAR-TASS), Raquel Martori (EFE) y Mauricio Vicent (*El País*, España).

Lo completaron Anubis Galaray (Prensa Latina, quien lo presidió), Leopoldo Soto (*Excelsior*, México), Rita María Fernández (Radio Latina, de Radio Francia Internacional), Sergio Rinaldi (*La República*, Uruguay), Reny Martínez (*The Oldie*, Londres) y Jorge Smith (*Orbe*, México).

El Premio Glauber Rocha se instituyó con el objetivo de estimular el movimiento del nuevo cine latinoamericano, que irrumpió con singular fuerza en la década de los años 60 para proponer la búsqueda de una imagen visual descolonizada.

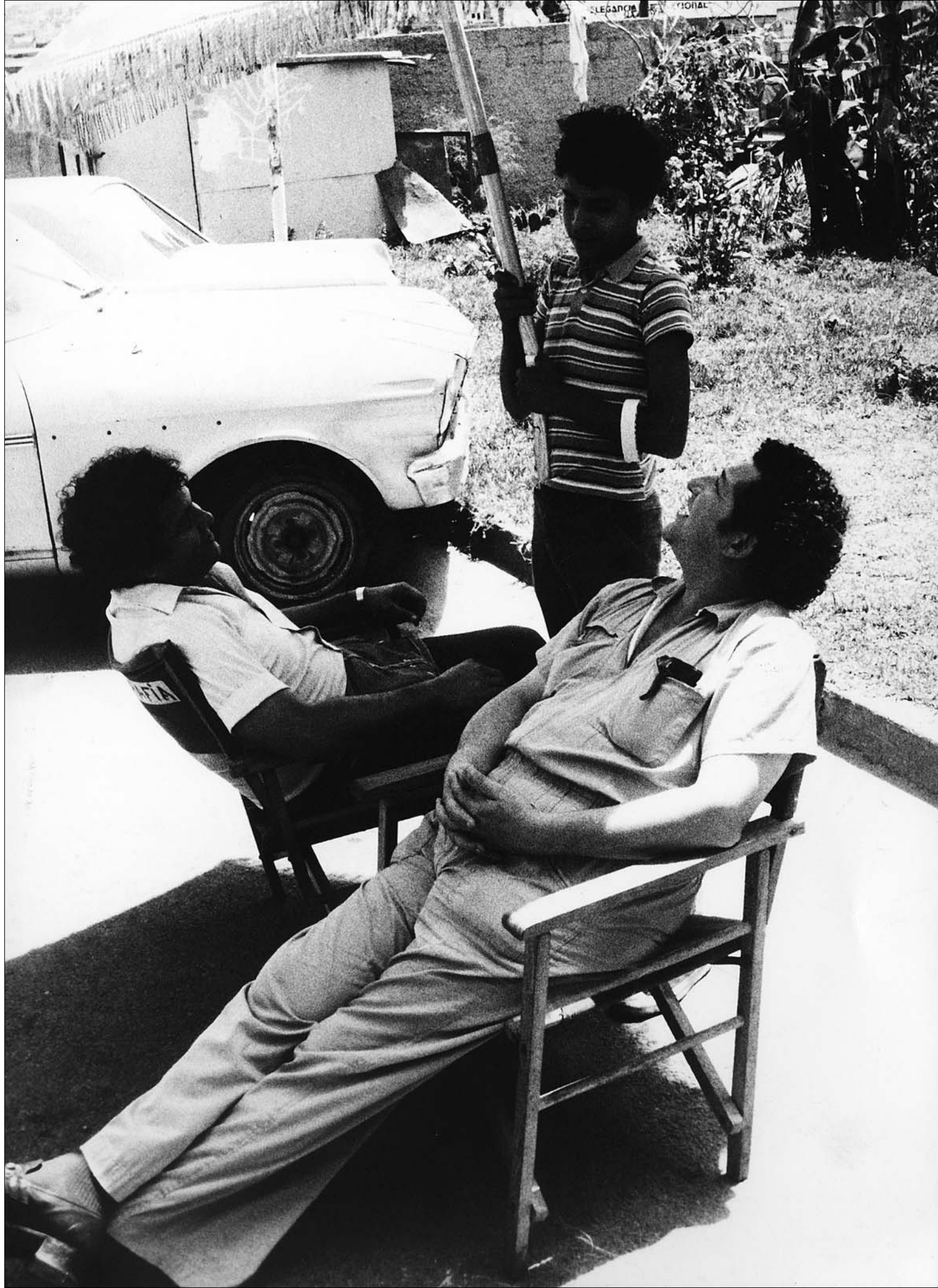
Se otorga en cada edición del Festival de La Habana —entre los largometrajes de ficción concursantes— a la cinta que refleje la realidad social de América Latina y la lucha por el mejoramiento humano, con un alto nivel artístico.

El Premio lleva el nombre en homenaje a una de las figuras emblemáticas del cinema novo brasileño.

Por primera vez se confirió, en 1985, al realizador argentino Fernando Birri (*Tire die*), uno de los pioneros del movimiento del nuevo cine latinoamericano, por el conjunto de su obra.

Prensa Latina • *Granma Internacional Digital*, diciembre de 2005.

Con César Bolívar,
director de fotografía de
Sagrado y obsceno



DICHO Y ESCRITO POR ROMÁN CHALBAUD

UN ÁNGEL TERRIBLE CAPAZ DE COMERSE UN LEÓN

EL MITO DEL ACTOR MALO BIEN DIRIGIDO

MIYÓ VESTRINI: *De Román Chalbaud se dice que es el mejor director de actores, ¿es cierto?*

ROMÁN CHALBAUD: Me encanta la dirección de actores, aunque en realidad casi no dirijo. El problema no es explicar con muchas palabras lo que el actor debe hacer. Es la manera de decirlas. Y debe ser una manera muy precisa. Si a un actor se le marca un movimiento equivocado, se siente mal. Pero si todo está bien, el encuadre, el movimiento, la inflexión, el actor tiene mayor posibilidad en desarrollarse.

—*¿Es bien fundado el mito de que un actor malo bien dirigido puede ser bueno?*

Algunas veces, pero no siempre. Hay casos imposibles. Si a un actor malo se le da un papel que encaja bien con él, es posible mejorarlo muchísimo. El trabajo diario ayuda también. Conozco muchos actores de televisión que en sus inicios eran malísimos. Malos que yo los rechazaba para papeles pequeños, y nunca pensé que llegarían a ser actores y el trabajo de todos los días los hizo espontáneos, buenos. De todos modos, milagros no hay.

—*Dirigir implica tener un temperamento muy especial. Y mal carácter dicen...*

Yo no tengo mal carácter, mejor dicho, lo tengo, pero no lo pongo en práctica nunca, porque cuando me pongo furioso, soy capaz de comerme un león. Me gusta trabajar en un ambiente plácido, estar con gente contenta. No me gusta gritar, pero aclaro que eso no quiere decir que un director sea bueno o malo por eso.

—*¿Qué lo pone furioso?*

La estupidez humana. La necesidad humana. El no entender las cosas. Los prejuicios morales de la gente. El vivapepismo (sin alusiones), sobre todo en el momento del trabajo. Gente que está haciendo un trabajo porque se supone que lo sabe hacer y, en realidad, no lo hace bien. La falta de responsabilidad.

CATIA Y LOS BARES

—*Hace tiempo, sus sitios favoritos eran muy populares, Catia, los bares... ¿ya no?*

Ya no. Ahora vivo muy encerrado, casi no salgo. Tengo libros, discos. No me provoca repetir lo que hice durante muchísimo tiempo. Y ya no es lo mismo.





—¿Hubo razones precisas para hacerlo?

En esa época yo era un muchacho. Trabajaba, me echaba tragos todos los días, como el típico venezolano. Me iba con los técnicos a los bares. Conocía a la gente.

—¿Pero eso le aportó alguna visión específica del venezolano?

Sí, cómo no. Muchísimo. Creo que todo lo que he escrito viene de allí. Era el contacto directo con la gente: me contaban historias, yo veía cosas, escuchaba. Fue una buena base para mi obra. No solamente la manera de hablar sino de pensar. La idiosincrasia de la gente. Pienso que el venezolano ha cambiado bastante. Sobre todo el joven. Los mismos medios de comunicación hacen que la gente cambie de manera de pensar, de vivir.

UNA GENERACIÓN FRUSTRADA

—De esa generación a la que pertenece, ¿se ha perdido mucha gente?

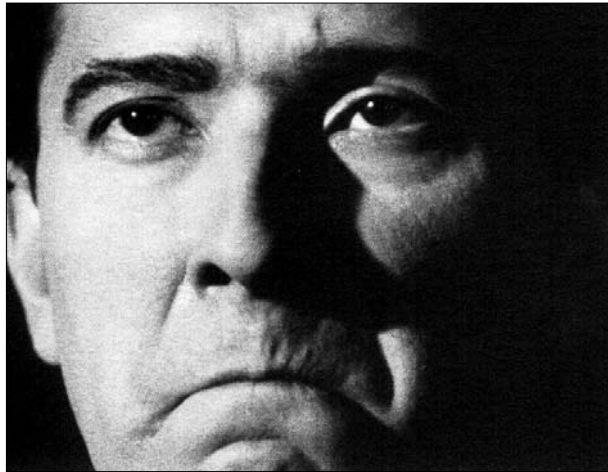
Sí. Mucha gente. Valores indiscutibles que comenzaron a hacer teatro en los años 40 y a la larga se frustraron, porque no pudieron desarrollar el talento que tenían. No existía la televisión, no había teatro. Entonces los actores daban veinte por ciento de lo que podían dar...

—Pero de esa generación, algunos pasaron bien el trance. ¿Por qué unos sí y otros no, puesto que las condiciones eran iguales para todos?

En lo que a mí concierne era imposible que me frustrara. Cuando escribí mi primera obra de teatro, yo mismo decidí montarla. ¿Quién podía creer en mí sino yo? Hay una anécdota que aún recuerdo. Yo escribí *Muros horizontales*, obra en un acto, en 1953. Ya Rafael Briceño era muy conocido en la radio y había hecho teatro. Yo lo mandé a llamar para mi obra, sin conocerlo personalmente. Y él dijo: ¿quién es ese muchachito? Yo no voy a trabajar con él: es un desconocido. El mismo Rafael cuenta eso. Después, con el tiempo, le demostré quién era y se ha convertido en mi gran amigo. Pero en aquel momento tuve que arreglármelas y montar mi obra, hacerla yo mismo. Por eso no entiendo a algunos jóvenes de hoy. Pienso que hay que ayudar a la juventud, pero también depende mucho de lo que los jóvenes hagan. Muchos piensan que se les debe dar todo.

—Y dicen que hay una rosca de la que forma parte Román Chalbaud...

Es totalmente falso. ¿Rosca de qué? A mí, si un joven me trae una estupenda obra de teatro, se la monto inmediatamente. En el Nuevo Grupo tenemos concursos para jóvenes solamente. No queremos



Cuentos para mayores: Rafael Briceño

ni pretendemos ser los únicos. Una vez, cuando en 1954 estaba montando *La quema de Judas*, un joven que estudiaba en el Pedagógico me pidió permiso para ir a los ensayos. Se lo di y un día me llevó una obra escrita por él como de diez páginas. Yo le dije, mire joven, lo que tiene que hacer con esa obra es montarla. Yo no le voy a decir si es buena o mala: móntela. Pues la obra era *Vimazoluleka*, y el joven, Levy Rossell. La montó y tuvo un éxito increíble. Si yo tuviera hoy dieciocho años creo que haría lo mismo que hice siempre. Ese motor que llevamos dentro es lo que hace que uno sea alguien. Sin el motor, no pasa nada.

ES MÁS DIFÍCIL ESCRIBIR QUE DIRIGIR

—Hace treinta años escribió *Los adolescentes*. Al hacer un balance de su obra hoy, ¿le pondría una etiqueta? ¿Podría definirla?

Todo ha sido escrito muy sinceramente. Pienso que a mi obra deben ponerle etiqueta los críticos, los estudiosos. Desde luego, hay en todas una gran preocupación social. Son desiguales, no todas pueden tener el mismo calibre. Pero pienso que podrían llamarse teatro popular, *Caín adolescente*, *El pez que fuma*, *Sagrado y obsceno*, *La quema de Judas* son obras basadas en temas y personajes populares.

—¿No es un poco despectivo el término teatro popular?

Para mí es un orgullo que lo apliquen a mi obra.


—¿No hay confusión al hablar de un teatro a lo Brecht, en lo que concierne a su obra?

Es una gran equivocación, “teatro a lo Brecht” son palabras mayores. Nunca he escrito a lo Brecht. Pero Brecht demuestra que lo popular puede ser de alta calidad. Indudablemente que Brecht es el Shakespeare de nuestra época.



Dirigiendo a Miguelángel Landa en *La quema de Judas*

De niño lo enseñaron a amar...
Pero el engaño... la traición... y el crimen...
lo obligaron a odiar y a vengarse.


GENTE DE CINE C.A. y TELEVISION ESPAÑOLA S.A. PRESENTAN



**UN FILM DE
ROMAN CHALBAUD**

MIGUELANGEL LANDA
MARISELA BERTI • JAVIER ZAPATA

Y LA PRESENTACION CINEMATOGRAFICA DE
GABRIEL FERNANDEZ EN:

CUCHILLOS DE FUEGO

CHARLES BARRY • DORA MAZZONE • JONATHAN MONTENEGRO • NATALIA MARTINEZ
GABRIEL MARTINEZ • CARLOS CARREÑO • IVELISSE BELASCO • MARTHA ANETTE • RAUL MEDINA • RICARDO FABREGUEZ.
ACTUACIONES ESPECIALES DE: PEDRO LANDER LILY ALVAREZ SIERRA y WILLIAM MORENO.
GUIÓN: DAVID SUAREZ Y ROMAN CHALBAUD • MÚSICA: FEDERICO RUIZ
ESCENOGRAFIA: CARLOS MEDINA • VESTUARIO: ALTAGRACIA MARTINEZ • SONIDO: CARLOS BOLIVAR Y ORLANDO ANDERSEN • EDITOR: SERGIO CURIEL.
PRODUCTOR EJECUTIVO: MIGUELANGEL LANDA • JEFE DE PRODUCCIÓN: A. LIMANSKY • DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA: JOSE MARIA HERMO • DIRECTOR: ROMAN CHALBAUD.
LABORATORIOS: BOLIVAR FILMS CARACAS VENEZUELA, 1990.



—¿No son esas palabras mayores también?

No. Brecht es un hombre con una ideología muy determinada y sus obras no son panfletarias. Toda su obra es una obra de arte, bien madura, bien pensada. Muy alemana. En general, hay grandes confusiones. Mucha gente usa el nombre de Brecht, de Stanislavski, sin saber a qué se refieren.

—*Se habla mucho, y el teatro de ultravanguardia parece ser un indicativo de la muerte del teatro del texto.*

El teatro de texto nunca morirá. Shakespeare no puede morir. Se puede hacer una versión de vanguardia de Shakespeare, pero es imposible matarlo. La gran semilla del teatro es el texto. A partir de eso, se puede hacer lo que se quiera.

—*Pero hay un marcado interés por la dirección teatral y poca gente escribiendo teatro. ¿A qué atribuirlo?*

No sé. Quizás porque es mucho más difícil escribir que dirigir. Para mí, por lo menos, es más difícil.

—*Todo bicho de uña, su nueva obra, ¿tiene algo de especial en relación con las anteriores?*

Por primera vez, es una obra con muy poco texto. Es casi cinematográfica, por escenas. El montaje será más importante que el texto.

—*¿Por qué ese abandono del texto?*

No sé. La escribí varias veces. Era una obra con mucho texto y, de pronto, me di cuenta que era mejor llevarla por otro camino. Un poco como hacer cine en el teatro. La montará Enrique Porte, en el Festival Nacional, en noviembre. Tengo mucha fe en él.

—*¿En cuánto tiempo escribe una obra?*

No me siento a escribirla hasta no tener toda la obra clara. Comienzo por una idea. Hago una anotación. Dos líneas. La voy desarrollando. La pienso y la vuelvo a pensar. Y cuando la tengo bien clara, la escribo. Puedo escribirla en dos meses y haberla pensado durante un año, o dos, o seis meses. *Los ángeles terribles* la escribí en un mes.

—*Las ideas base, ¿vienen siempre de afuera o al contrario, surgen del interior?*

Depende. *Los ángeles terribles* me surgió de una noticia que vi en el periódico. *Todo bicho de uña* también. Son noticias pequeñas que me dan una idea base. A veces, nacen primero los personajes. Los imagino, pero no tengo el argumento. Los pongo a conversar. Danzan dentro de mí. Después tengo que encaminarlos.

—*¿Siempre fue así el mecanismo de escritura?*

La escritura teatral, el teatro, es como una condición que uno tiene desde pequeño. Yo siempre escribí teatro. En la Experimental Venezuela daban premios de composición. Una vez escribí un tema: es-

taba sentado en la biblioteca de la escuela y los personajes se salían de los libros y hablaban conmigo. Eran Hamlet, Doña Bárbara, Don Quijote. Cuando leyeron eso me mandaron a llamar y me preguntaron, ¿de dónde copiaste esto? Yo era muy tímido, me puse rojo, nervioso y les dije que no había copiado nada. Pero no me creyeron y me descalificaron. Le dieron el premio a Isaac. Aunque era una composición muy corta, ya tenía algo de teatro. Eran personajes que dialogaban conmigo.

—*El cine era muy importante también en esa época...*

Sí, lo primero fue el cine. La primera película que vi fue *Tiempos modernos*; la segunda *Morena clara*, con Imperio Argentina, y la tercera *Frankenstein*. Cuando fui a ver *Frankenstein* tenía como seis años y mi hermanita menor iba conmigo. Recuerdo a una mujer con una copa y a *Frankenstein* acercándose por detrás para ahorcarla, me puse a llorar, salí corriendo a la casa y dejé a mi hermanita sola en el cine. Y me pegaron... ahora pienso que mi obra es una mezcla de eso: *Tiempos modernos*, *Morena clara*, *Frankenstein*.

Miyó Vestri, *El Diario de Caracas* (Caracas), 23 de agosto de 1981, pp. 36-37.

ROMÁN CHALBAUD NO HACE PELÍCULAS PARA LOS CRÍTICOS

Ebrio de gritos y festejos, un trabajador errabundo enarbola su franela del sindicato y canta en la avenida Andrés Bello una canción de Los Panchos. Se detiene, se apoya de un poste y observa cómo brilla en el charco de agua el esplendor de su día. En una pugna con su equilibrio, el hombre se acerca cada vez más hacia el agua como si tratara de escuchar un susurro, y finalmente cae. La jornada de este domingo en día de semana había ganado un poeta, pero yo continuaba retrasada y buscaba con insistencia la oficina de Román Chalbaud. La sede del Nuevo Grupo lucía hoy más tranquila y de una ventanilla salió como un desfile de humo. El pez que fuma, pensé, y antes de tocar la puerta ya Román Chalbaud me invitaba a pasar. La máquina de escribir del cineasta y dramaturgo era tal vez la que humeaba. Sin lugar a dudas, Román Chalbaud es un gran trabajador. Por lo menos, es un hombre que quiere su oficio y a él se entrega todas las horas, todos los días.

Román me brindó su sonrisa permanente de amistad, pero yo me puse seria y le advertí:

ELIZABETH ARAUJO: *Acabo de ver su película y venía pensando en la opinión de la gente que sostiene que Ratón en ferretería es una puesta teatral llevada al cine.*

ROMÁN CHALBAUD: No estoy de acuerdo con esa apreciación, porque la película aporta muchos más elementos que en el teatro. Son dos cosas muy diferentes. Cuando escribí *Ratón en ferretería* para el teatro era eso. Era un monólogo extenso, de un hombre que es trasladado a una clínica. Este hombre prácticamente cuenta toda la historia y todo lo que siente dentro de sí.

Con estas palabras, Román Chalbaud ofrecía por primera vez las razones de su más reciente película que esta semana se acaba de estrenar. Ratón en ferretería es la historia de un productor y libretista de telenovelas (Miguelángel Landa), muy galán con las mujeres, quien un buen día tropieza con una humilde muchacha (Jenny Noguera), y así se desarrolla una cómica aventura romántica llena de líos judiciales y brincos y la actuación de una perra que ha sido motivo de comentarios.

UNA SONATA, NO UNA SINFONÍA

Román, sin abandonar su cariñosa sonrisa, mira hacia la puerta de la estrecha oficina, y yo aprovecho para saludar a unos artistas que están allí haciendo de afiches de compañía, pero los artistas lo miran y ya decidido Román explica:

Cuando llamé a Ibsen Martínez para hacer el guión me entero que él no había leído la obra ni la había visto en el teatro. Yo se la conté y él hizo un guión de cine. Un guión que me gusta tanto y por ello le he encargado a Ibsen otro guión que estoy escribiendo aquí mismo. Ibsen es uno de los mejores guionistas que tenemos. Escribe muy cinematográficamente. No es el tipo de guionista de tv. Ibsen escribe unos diálogos de humor fino. Son diálogos para una sonrisa, no para una carcajada.

—¿Qué es *Ratón en ferretería*?

No es a mí a quien le toca decirlo. Pero si quieres te diré que es una comedia, indiscutiblemente. Siempre quise hacer una comedia. Es más, todo director tiene que hacer una comedia. En el caso de *Ratón...* es una comedia pero con un sabor amargo en el fondo...

—Pero se argumenta que no tiene calidad...

Beethoven, que es el único artista que hay, cuando escribió esa sonata, se encontró con un sin fin de gente y críticos que se preguntaban por qué Beethoven había escrito una sonata y no una sinfonía. No entendían esos señores que hay sonata también, que tú no puedes escribir únicamente sinfonías.

—¿Sigue siendo su mismo cine?

Hay cierta continuidad en mi cine. Fíjate que siempre he puesto a Miguelángel Landa enamorándose de una mujer y la mujer se burla de él. Entonces Miguelángel se emborracha y la mata, ¿por qué mató a Carmen? (*Carmen la que contaba 16 años*), mató a Alba Roversi (*La gata borracha*), aunque aquí no la mató pero se le fue mostrándole los cuchillos en el bar; pero pensó: esta película es una comedia y no debe haber muertos, y se queda con la perra. Me pareció esa película una comedia divertida mientras la gente decía que era un “porno-bestialismo”. ¿Quién los entiende?

NO HAGO PELÍCULAS PARA LOS CRÍTICOS

Román Chalbaud es un artista muy especial que goza en estos momentos de confrontación. No pierde los estribos a pesar de que se emociona y defiende sus películas como si fueran sus hijos. Es que sus películas son en realidad sus hijos. De manera que da la cara por su obra, la defiende y lo dice con franqueza.

Mis películas están dirigidas al público venezolano, que es el que paga los costos. Me siento orgulloso de *Ratón en ferretería* porque



allí tuve oportunidad de decir lo que siento, y la gente irá al cine a ver lo que yo quiero decir. Trato de hacer un cine popular, un cine donde la gente se vea. El cine es una maravilla que con elementos populares se convierte en un arte de excelente factura.

—Pero, en ese afán por hacer cine popular, ¿corre riesgo de hacer concesiones con un argumento soso?

Es que no creo que *Ratón en ferretería* sea una película sosa. El único que ha dicho que mis películas son sosas es Rodolfo Izaguirre. Pero Rodolfo, quien es mi gran amigo, siempre se ha equivocado conmigo. Cuando hice *El pez que fuma*, Rodolfo dijo que le sobraba el final; cuando hice *Sagrado y obsceno*, Rodolfo dijo que era reaccionaria y resulta que los cubanos la escogieron para un festival del cine venezolano. Dijo también que *Cangrejo I* era reaccionaria, pero se volvió a equivocar porque resulta que los chinos la compraron y los cubanos la tienen como película más taquillera del año. Y ahora seguramente dirá que ésta es sosa, porque un hombre se enamora y se siente sólo y le pasa lo que le pasó y prefiere quedarse con su perra.

—Entonces usted viene y hace una película taquillera.

Mira, si hubiera querido hacerla más taquillera, la hago con Guillermo González, porque Guillermo mete un poco de chicas desnudas y un poco de risas. Entonces la gente diría, bueno, Chalbaud es muy comercial y etc., pero no, yo estoy invirtiendo en *Ratón en ferretería* dos millones de bolívares que debo recuperar, tratando de hacer un cine popular, que la gente del cine Pro Patria se ría y griten, pero que son gente que sienten. Yo no puedo hacer *El año pasado en Marienbad* para que Ambretta Roffé vaya y me aplauda. Mis películas no están dirigidas para Ambretta ni para Rodolfo sino para el público de la calle. No podemos seguir haciendo cine guiándonos por los teóricos del cine. Total, por esa vía se hace una película que ni se gana premios en el Festival de Caracas ni la gente de aquí va a verlas.

NI MI PERRA LO HUBIERA HECHO MEJOR

Román Chalbaud ha terminado de hablar y ambos nos reímos, como si él hubiera hecho una travesura y yo haya sido su cómplice. Pero Chalbaud ha hablado en serio, aunque adornándose de gestos y expresiones. Román me mira y redonda el



Cangrejo I: América Alonso y Carlos Márquez



Con Miguel Ángel Landa en el rodaje de *Manón*. Foto: Samuel Dembo

comentario: “No señor, esto no es El Acorazado Potemkin, ni Muerte en Venecia.

—Se habla también, Román, de Marilyn, la perra gringa que contrató por unos dólares, cuando hay muchos perros por aquí... Mira, no ha habido nadie que haya buscado una perra para actuar en mi película como yo. Yo mismo tengo una perra que se llama *Catalina* que es muy inteligente. Me hubiera gustado que *Catalina* trabajara en la película, pero, ¿qué pasa? Bueno, que *Catalina* ve las luces de la filmación y sale corriendo y se mete en la cama. Lamentablemente, en nuestro país no hay perra como *Marilyn*. Por eso tuvimos que ir a Nueva York y visitar una de las veinte compañías de perros amaestrados para películas. Allá se encuentra de todo, tú quieres una pulga amaestrada que salte para atrás, bueno seguro que la encuentras allí. En nuestro país no hay servicios para el cine. *Marilyn* es una perra amaestrada. Repite las escenas cuando tú quieres. Es disciplinada.

—¿Y en relación con el costo?

Contratar a *Marilyn* no representó mucho, en proporción al trabajo que realizó. La perra (o sus dueños) cobró trescientos dólares diarios y solamente estuvo dos semanas de filmación. Cobraba horas extras, pero en realidad era muy disciplinada y no hubo necesidad de perder tiempo con ella.

—Otro comentario que escuché: siempre Miguel Ángel...

Miguel Ángel Landa representa al venezolano medio. Su presencia en el cine es un gran atractivo y a más de un director le ha salvado sus películas.

LA TRINIDAD SACUDIDA

Cómico, serio, enérgico, amoroso, gestual, Chabalbaud se recuesta del escritorio, no en señal de cansancio o de derrota. Se trata de un gesto más de sencillez, de informalidad, de estar preparándose para un chiste.



Con Abigail Rojas, director de fotografía de *La quema de Judas*. Foto: Leo Matiz

— ¿Cómo reacciona usted ante las opiniones de los demás?

A mí me desconciertan las opiniones de los demás. Las cosas sensatas me las dice la gente en la calle, un taxista, el perrocalentero, el estudiante. Yo nunca he sido un intelectual. Tú te imaginas la cantidad de cosas que yo he hecho, y siempre se me ha criticado con respeto. Pero últimamente se ha desatado una especie de moda de atacarme por todo lo que hago. Pero yo me digo: ah, si los críticos dicen que mi obra es mala, va a gustar al público. Entonces, yo triunfo y ellos salen derrotados.

No hubo más señales de humo. Chalbaud no fuma. La máquina de escribir estaba allí, aguardando por su cómplice creador. Chalbaud entonces dirige su índice derecho hacia la letra T y dice: “A mí me gusta mucho Ratón en ferretería, la disfruto mucho por su estupendo humor, y hoy puedo decir que la Santísima Trinidad “Cabrujas-Chocrón-Chalbaud” está en peligro, porque dos figuras nuevas se quieren colar: Ibsen Martínez y José Simón Escalona”.

Elizabeth Araujo, *El Nacional* (Caracas), 2 de mayo de 1985, p. c-22.

¿HACIA DÓNDE VA EL CINE NACIONAL? FRAGMENTOS DE UNA DISCUSIÓN

—PEDRO MARTÍNEZ: *Pienso que existe una disparidad muy grande entre lo que se dice del cine desde afuera y lo que se podría decir de ese mismo cine desde adentro y que muy pocas veces se escucha. Usualmente quienes no son parte del proceso productivo del cine venezolano lo juzgan de una manera muy severa. Igualmente se han establecido una serie de etapas y de pasos a lo largo de su desarrollo: se dice que en un primer momento el cine venezolano fue romántico e ingenuo; en una segunda etapa fue violento, guerrillero y delincuencial; luego pasó a ser intimista. Esta clasificación es muy fácil hacerla, insisto, desde afuera. Pero cualquiera que se ponga a reflexionar durante un par de minutos sobre esto, terminará sospechando que la cosa no es tan simple como se pretende. ¿Les resultaría tan fácil establecer una clasificación y demarcar las etapas de ese cine que ustedes hacen? (...) Pero a Román podrían acusarlo en esa dirección: entre sus primeras películas encontramos *Sagrado* y *obsceno*, que podríamos decir es una película que toca el tema de la guerrilla, para*

terminar haciendo Manón, que podríamos ubicar dentro de la onda intimista de nuestro cine.

ROMÁN CHALBAUD: Las películas que se hicieron en esta etapa que a los críticos y seguidores del cine les ha dado por llamar “guerrillera”, fueron *Cuando quiero llorar no lloro* (Mauricio Walerstein) y *La quema de Judas* (Román Chalbaud). Para el momento que Mauricio, junto con Abigail Rojas, decide hacer una película basada en la novela de Miguel Otero Silva, *Cuando quiero llorar no lloro*, me buscan a mí para hacer el guión. A pesar de que el libro había tenido una estupenda venta, todos nosotros nos quedamos sorprendidísimos de las largas colas que se hacían en los cines para ver la película. Descubrimos entonces que el cine venezolano sí tenía un público y que se podían hacer películas. Inmediatamente después hice *La quema de Judas* basándome en mi propia obra de teatro estrenada en el 64, es decir, diez años antes. Aquella película fue para mí un acto íntimo y nunca llegué a pensar que fuera mucha gente a verla. Pero para nuestra sorpresa, sí fueron a verla, y mucha gente.

Ante esta receptividad del público, me animé y trasladé del teatro al cine mis obras *Sagrado y obsceno* y *El pez que fuma*, donde por primera vez se dijeron groserías en el cine venezolano. ¿Qué pasó? Que muchas películas que se hicieron después, en vez de una grosería por página como la mía, tenían siete, sencillamente porque creyeron haber encontrado una fórmula fácil de conquistar al público. Muchos de nosotros cuando tratábamos temas sobre burdeles, delincuentes o guerrilleros, no hacíamos más que reincidir con temas que ya habíamos tratado en el teatro. Y en esa misma medida era un tratamiento válido y sincero, pero no con fines taquilleros. Si resultó comercial, tanto mejor. Lo que creo que pasó es que luego llegaron otros y dijeron: “¡Ah!, esto es comercial, vamos a hacer un cine que se le parezca”. Pero esto es válido e inevitable. Si la película de Alfredo [Anzola], *Anita...*, resulta un gran éxito de taquilla, es muy probable que comiencen a aparecer películas con muchachas de servicio, amas de casa insoportables, fruteros casados, etc. Así funciona la historia de la humanidad o de cualquier arte, uno la escribe inconscientemente, sin darse cuenta. Uno no dice: “voy a hacer una gran película que marque época, que sea un gran éxito y que todos la quieran imitar”. La cosa es mucho más divertida: uno simplemente hace la película que uno quiere hacer. Adivinar adónde va a parar todo eso, es decir, ¿hacia dónde irá el cine nacional?, es totalmente imposible responderlo. Nadie sabe, ni siquiera él mismo, cómo será la segunda película de Olegario [Barrera].



—Otro punto señalado por la crítica a la hora de enjuiciar el cine venezolano es su falta de finura y de precisión en el tratamiento de sus temas. Es decir, sean películas callejeras o íntimas, sean románticas, pasionales o violentas, el tratamiento en general es burdo, rudo y poco sensible.

A mí se me ha acercado gente en la calle a preguntarme por qué yo no hago películas de ciencia ficción. A ellos les parecería lo más razonable del mundo que Olegario hubiera hecho en vez de *Pequeña revancha*, no sé, *ET* (...). Plantearse hacer una película venezolana es tan absurdo como si uno de nosotros se planteara hacer una película yugoslava o ecuatoriana. Nos salen venezolanas porque somos venezolanos y somos parte del país (...). Por lo general hay una tendencia a no entender lo que uno hace. Yo tengo una carpeta con todo lo que se ha escrito sobre mis películas y, en general, pareciera que los críticos no las entendieran o las entendieran al revés. Tengo películas que han sido clasificadas en el país como reaccionarias, y son precisamente esas las que he vendido a Cuba y a China comunista, para mi sorpresa, ya que estaba convencido de que en verdad yo era un reaccionario. Hace un tiempo, cuando me hicieron una retrospectiva en San Sebastián, un famoso crítico español me hizo

entender —ante mi gran asombro— lo que querían decir todas y cada una de mis películas. Y entonces me maravillé de mí mismo. En Colombia soy considerado como un cineasta colombiano ya que se sienten reflejados en mi obra, y aquí en el país hay muchísimos que reniegan de ella.

Estas cosas terminan por confundirlo a uno, haciéndonos obrar más por impulsos que por reflexiones. Se ha dicho que *Manón* es europeizada, y al comienzo de este foro se señaló que era intimista. Yo no estoy de acuerdo con estos calificativos. *Manón* es una burla, simple y llanamente. Siento que las únicas personas que entienden mis películas son las que se ríen con ellas.

—¿Esto significaría que estamos a las puertas de una etapa industrial en nuestro cine? Todos sabemos que cuando un cineasta venezolano recupera a duras penas la inversión, puede considerarse ya un privilegiado. Realmente excepcional cuando logra además algún tipo de ganancia económica con sus películas. Esto vendría a indicarnos que esa industria de la que estamos hablando no es un modo alguno un hecho palpable.

Yo diría que los únicos que realmente ganan dinero con el cine ve-

nezolano son los distribuidores y los exhibidores. *Manón* dejó mucho más dinero en sus bolsillos que en los míos. Y cuando llega a mi bolsillo yo no hago otra cosa que invertirlo en mi próxima película. El cine en nuestro país no es una industria, ya que de serlo tendríamos a nuestros industriales invirtiendo en cine, cosa que no hacen ni los locos. Desgraciadamente no es una industria.

—Román, ¿qué pasó con Ratón en ferretería?

Mal, le fue bastante mal. Es un golpe muy desagradable que a nadie le gusta recibirlo. Pero cuando recibo golpes, me pongo más agresivo. Después de *Ratón*... decidí meterle a *Manón* absolutamente todo lo que teníamos, pero no pensando en la taquilla, sino en que inevitablemente tengo que hacer mejores películas.

—Pasemos ahora a otro punto álgido del foro: todas estas condiciones de las que hemos hablado hasta ahora (la taquilla, el público, la crítica) más otras que no hemos tocado, ¿de alguna manera provocan algún tipo de autocensura por parte del cineasta en relación con su trabajo? El clero y las Fuerzas Armadas, por ejemplo, son poderes que nuestro cine no ha tocado. A veces se dicen cosas a medias, pero como puestas allí, sin



Manón. Foto: Samuel Dembo

mayor desarrollo. Ledezma, el caso Mamera, de Luis Correa, es como un nefasto precedente del límite que no debemos atravesar. ¿Existe autocensura entre ustedes?

Cuando me aprobaron el crédito para *Cangrejo* a través de Corpindustria, de pronto me dijeron que ese proyecto ya no estaba aprobado sino pospuesto. Corpindustria opta por este camino ante las presiones que había estado recibiendo ante el hecho de financiar una película en la que se señalaba a cierta gente de gran poder económico como autores de un crimen absurdo. Nos movimos a todo nivel hasta conseguir que el crédito se hiciera efectivo. Pienso que en *Cangrejo* se dicen las cosas. He mostrado la película en otros países y se han quedado sorprendidos de que los venezolanos podamos hacer ese tipo de cine. Aquí esas cosas no se entienden. Pareciera que en el país lo que esperan es que uno agarre frente a cámaras a todos y cada uno de los ministros y comience a darles culatazos. Pero no, el cine es mucho más sutil que eso.

Es cierto que a *Ledezma, el caso Mamera* la prohibieron, y que ello podría llevarnos a cualquiera de nosotros a autolimitarnos en cualquier momento. Pero generalmente no es así. Allí tienes a Solweig Hoogesteijn que acaba de filmar un largometraje sobre el mismo tema. Vamos a ver qué pasa.

Yo he hecho el cine que he querido hacer. En *La quema de Judas* el policía era un delincuente, y jamás me preocupé por ello. Lo que pienso es que el país, y quizás uno mismo también, se ha ido acomodando a una maravillosa democracia en la que todos nos reímos y somos felices. Pareciera que toda aquella lucha terrible de los años 60, en la que dejamos muchas vidas, nos marcó demasiado y ya no quisiéramos luchar de la misma forma. No olvidemos que perdimos la batalla. Ahora parece que la lucha hay que plantearse en otros términos. La democracia tiene aspectos realmente positivos, pero a la vez vivimos en medio de una confusión política terrible en la que ya nadie pretende saber dónde es que está la verdad, ni ya todos piensan que la revolución cubana es la gran solución. En ese sentido yo no me atrevería a decir que existe autocensura, sino que estamos como en esas calmas espantosas que siguen a los terremotos. Somos muchos los que estamos conscientes de que esto no es perfecto, sino totalmente imperfecto e injusto, pero nos hemos ido acostumbrando.

Yo diría que la juventud se ha vuelto como muy feliz, muy apática, mientras que en los años 60 fueron muchísimos los jóvenes que dieron su vida por algo en lo que creían. Tal vez nuestro cine haya echado sus bases en aquella célebre frase de Rómulo Betancourt:

“Los vencidos están haciendo cine con la plata de los vencedores”. Ese proceso histórico nos ha condicionado inevitablemente. En lo que no creo es que hoy nos falte ni valentía ni coraje. Pienso que vivimos en un estado de transición.

Para comprobar que eso de la censura y de la autocensura son acusaciones muy relativas, bastaría con pensar un poquito en la frase que los españoles le acuñaron a Saura: “Hacía mejores películas con Franco que sin Franco”.

Pedro Martínez, *Encuadre*, n° 9, Caracas, diciembre de 1986, pp. 20-28.

DISCURSO DE ORDEN PRONUNCIADO POR ROMÁN CHALBAUD EN EL DÍA NACIONAL DEL CINE

(28 de enero de 1990 en la Cinemateca Nacional)

Caracas era una aldea y la única manera de escapar de lo cotidiano era huir por pantallas blancas a mundos desconocidos, descubrir en las sombras las otras sombras hechas luz. Lupe Vélez disfrazada de nana, Dolores del Río apresada por una buganvilia, María Félix caracterizando a Doña Bárbara sin haber puesto un solo pie en nuestros llanos. Escribíamos novelas y cuentos, teníamos historia, bellos paisajes, pero esos paisajes tenían que filmarse en el extranjero, porque los intentos de hacer cine en el país sólo habían dado como resultado un grupo de obras primitivas, caseras, que no gustaban ni a los propios hacedores. En una película que vi filmarse en unos viejos estudios de El Conde, fui testigo de un actor que perseguía a otros por lo que intentaba ser unos pequeños riscos margariteños. El paraje se había construido con cajones de madera y sobre ellos se habían tendido coletos. La persecución sonaba a hueco, las arenas eran movedizas y el resultado la maravillosa ingenuidad de unos hombres que en este día debemos recordar con sonrisa de niños. Fueron ellos los primeros, y eran como el país. Los cineastas somos siempre como los países donde hacemos las películas. Si naciste en Italia hay un momento en que obligatoriamente tienes que hablar (y de manera neorrealista) de una guerra y de una posguerra. Si naciste en Norteamérica no podrás evitar la tentación de hacer un filme sobre Vietnam, porque es algo que te atañe y te duele y te hace responsable de las ambiciones de tus gobernantes. Si naciste en Venezuela es inevitable que en tus películas, como en un espejo, se reflejen la corrupción, el abuso de poder, la injusticia. Antes que en la pantalla están en las páginas de los periódicos, en los archivos policiales, en las paredes de las cárceles, en secretas cuentas en bancos extranjeros.

Pero el cineasta también tiene el deber y la obligación de ser un poeta. De Robin Hood debe transformarse en François Villon y cantar al hombre del pueblo, trabajador o vagabundo, sufrido o pícaro, sentimental o implacable. En él están las fuentes de nuestras riquezas espirituales y materiales. Por él se mueve el petróleo y por él avanza ese gran *dolly* cinematográfico que comenzó con la llegada de Colón. Ese largo *travelling* que nunca termina y que debemos impedir caiga en un abismo donde, con la cámara y el camarógrafo, se hundiría también el país en un gran charco.

Alcemos el encuadre, levantemos la grúa del optimismo, cantemos hoy, Día Nacional del Cine, Día del Cine Nacional, con todos aquellos que nos precedieron, y lo que es más importante aún, cantemos por todos aquellos que tienen el deber y el derecho de hacer un cine mejor que el nuestro. Chaplin decía que uno no vive lo suficiente para dejar de ser un aficionado. Siento que es cierto. Un aficionado empeñado en mejorar cada día su trabajo, un trabajo serio, digno, profesional, que se supera con el estudio y la constancia, no con la piratería, el facilismo y la vanidad.

Vamos a hacer hoy un homenaje a los jóvenes directores que van a hacer del cine venezolano un orgullo de la cinematografía mundial. Un cineasta venezolano nuevo, sin nuestros defectos y, sobre todo, sin nuestras limitaciones. Un cineasta venezolano dedicado a la creación de un cine, a la creación de un país.

Encuadre, nº 23, Caracas, marzo-abril de 1990, p. 3.

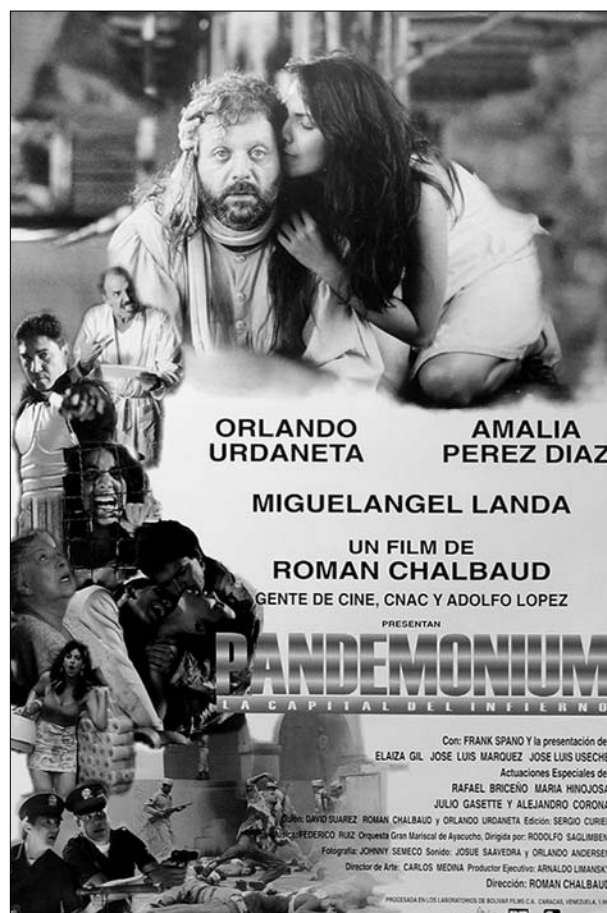
LA PELÍCULA PEGA...

LA GENTE SE RÍE... Y PEGA MÁS

(Chalbaud nos guía por *Pandemonium*, *la capital del infierno*)

Presente en nuestro teatro desde 1953 (Muros horizontales), en nuestro cine desde 1959 (Caín adolescente), en la televisión, especialmente en las décadas de los 50 y 70, acaba de estrenar Pandemonium, la capital del infierno, su décimosexto largometraje. En medio de la volubilidad artera que asfixia nuestra vida intelectual, maravilla la coherencia de su obra. No un mero volver sobre lo mismo, sino una exploración incansable que, en Pandemonium, es ballazgo y estremecimiento.

AMBRETTA MARROSU: *Si bien Pandemonium tiene, como otras películas tuyas, una estructura alegórica, me parece que aquí no intentas dar un cuadro completo del país sino que te concentras en algunos temas.*



Archivo FCN

ROMÁN CHALBAUD: Sí, pienso que *Pandemonium* es una historia íntima, de una familia, por llamarla así, pero a través de esa familia se va abriendo y se transforma en algo colectivo. Del encierro ese salimos hacia una visión del país, de una situación (...) Estamos viendo cosas muy terribles, históricamente, y yo lo señalo, pero eso no quiere decir que yo no pueda ser optimista y no piense que podemos salir de eso. Es difícil... Lo que está en todas mis películas es ese desmedido amor al dinero. Yo lo he descubierto, pero después, porque no es que lo pongo a propósito. ¡Ay, volví a hablar del dinero!... En *La quema de Judas*, hecha en el año 74, dice un malandro: "¡Es que en este país hay mucho real!". Se hablaba de la corrupción como si ya el cine, el teatro, los autores, la fuéramos anunciando.

—Sin embargo, no es la denuncia de la corrupción en sí lo que me llama la atención en *Pandemonium*. Hay temas acerca de los cuales parece aquí quebrantar tabúes, franquear demarcaciones. El sexo, por ejemplo, es prácticamente brutal, y sin embargo no causa la repugnancia que, de manera característica, causa el sexo cinematográfico.

Creo que fue que me salió así. Pero sí pienso que quise hacer esas escenas muy naturales, con una pureza enorme. En ningún momento traté de ahondar en eso, de regodearme con tomas y planos, sino que las hice con un solo plano, y también con el humor, porque por ejemplo cuando la Perra se mete debajo de la bata de Adonai... es como una pantomima, ¿no?

—*O el tema de la mujer, jugado con mucha dureza, entre dos personajes...*

Demetria es amoral porque la criaron así, pero para mí ella es purísima. Ella quiere conocer a la Sirenita, que también es símbolo, por supuesto, de conocer un grado más de civilización, de no ser de segunda clase, ¿verdad?, al mismo tiempo de volar, de Walt Disney, que es un símbolo de la fantasía, de la riqueza, de Orlando, de Miami. Y ella, pobrecita, se enamora, encuentra cariño en estos dos muchachos, que también son amorales y son puros. Ellos son absolutamente puros. Cuando Elaiza Gil llegó para la audición, yo dije: “Ésta es la Perra”. Porque da esa cosa fresca, de barrio...

La madre, no pienso que sea una mujer absolutamente mala, aunque el público es genial, porque el público grueso dice: “Pero qué vieja tan...”. Pero ella es así. Ella se encontró un mundo, ella tiene una ambición, ella quiere salir, todos quieren salir de ese hueco. Quiere más al hijo corrupto porque le da dinero y le da poder. Alguien me decía que ella era peor que el diablo, que era ella la que se llevaba al diablo. Pero hubo una cosa con Amalia Pérez Díaz, que hizo un estudio maravilloso sobre su personaje y su relación con los demás. Y me dijo: “Román, yo pienso que Carmín no es una mala mujer”. Yo le dije: “Sí, Amalia, ella juega”. Era mucho mejor, porque si la hubiera hecho mala desde el principio hubiera sido una villana de telenovela. En cambio, actúa de buena fe, es un ser humano que piensa así. Pero sí, esa madre fue una decisión fuerte. Y muy peligrosa.

—*¿Y el intelectual?*

Él quiere volar: por eso no tiene pies. Él quiere volar. También he descubierto que en muchas obras mías está la figura del que quiere ser intelectual, y que no logra serlo. Yo me encontré en mi vida, cuando era adolescente e iba a los botiquines, a muchos borrachitos que me recitaban, extrañamente, a Shakespeare, a Oscar Wilde, a Miguel Hernández, a Neruda, y decían que eran poetas. Eso me quedó muy grabado, estos poetas frustrados, esta gente del pueblo que no logra llegar a ser nadie: en *Caín adolescente* era el mendigo. En *Sagrado y obsceno* el Juan Sebastián que oía a Bach y hablaba de la revolución y de Venezuela y de Gómez. En *Los án-*

geles terribles, el hombre que hace muñecas era como otro artista frustrado. En *Ratón en ferretería*, Adonai —que se llamaba igual que éste, porque es el nombre de Dios— es el escritor de telenovelas que quiere ser novelista, e inventa que está escribiendo una novela, que García Márquez leyó el primer capítulo y le pareció fantástico. Y es mentira, a lo mejor ni ha escrito el capítulo ni García Márquez leyó nada. Fíjate qué curioso: entonces hay como una idea en mí de la gente que no puede salir de la cama, que se queda en la impotencia, quiere volar, quiere ser mejor y la sociedad a lo mejor no la deja. Ésta es la figura de este hombre. La base está en ese personaje popular, pero aquí va hasta la clase media. Cuando se dice: “Tienes la vulgaridad de la clase media...”. En él es eso, un hombre que no logra nada, inmaduro... Que además mira la vida por un huequito, al final él mira la vida, pero por un huequito. —*Por otra parte, más que una visión alegórica, Pandemónium presenta síntesis. El sótano y la azotea, el adentro y el afuera de un mismo mundo, pero sobre todo, la cárcel, en cuyo espacio se sintetiza la corrupción junto a la tragedia colectiva. Al mismo tiempo se juega constantemente con el humor: humor negro, obsceno, satírico, y también el más estereotipado del sketch televisivo.*

Sí, porque después de esa escena de la cárcel, tan terrible —que por cierto David [Suárez] la escribió y a los tres días hubo la matanza de la cárcel de Sabaneta... Claro, eso ha pasado muchas veces, pero fue tan terrible...—, busqué a esos cómicos con toda la intención. Pienso que el país es así; este tipo de humor existe, esto de reírse fácilmente hasta de las tragedias es muy nuestro. No quise dejar todo el tiempo ese humor negro, que mucha gente a lo mejor no entiende, aunque le llegue. Quise que aparecieran dos cómicos, en el sentido de Cantinflas, del humor popular, del policía como elemento popular... Evidentemente me pareció también patética... Pero sí fue a propósito: eso es parte del país también. Una visión del país innegable. La película pega... y la gente se ríe... y pega más. —*A mí me pegó mucho, pero cuidado, que todavía sólo la vi una vez e incluso me pregunté cuánto de mi emoción se debía al sentimentalismo de la música, que de por sí actúa directamente sobre los sentidos.*

No es que le quiera quitar mérito a la música, pero hubo proyecciones sólo con diálogos, para preparar la promoción, y emocionó. Federico Ruiz, el músico, me dijo: “No sé si llorar o reírme”. Fíjate, la música final era muy difícil porque no podía ser alegre, no podía ser triste, tenía que ser incluso medio épica. Yo creo que él consi-



Amalia Pérez Díaz como Carmin en *Pandemónium*. Foto: Lucía Lamanna

guió eso tan difícil. Alfonso Molina escribió que la música valía por sí misma, pero que no estaba bien para la película. Que era un ruido, dijo. Y yo no estoy de acuerdo. A mí me encanta que la música suene en las películas, como Nino Rota en las películas de Fellini. No me puedo quitar eso, y por eso llamo a Federico. En la escena de los tres muchachos, me dijo: “Lo que siento es que tengo que escribir una música totalmente opuesta a lo que está en la pantalla. Que ella esté masturbando a Onésimo, y que la música sea de un lirismo total”. Yo le digo: “Maravilloso”. Es el amor, es una escena de amor, ellos tres tan ingenuos, ella piensa que le va a curar el asma; es tan cómico. . . es una nueva manera de curar el asma. . .

—*Un aspecto más: el de la verosimilitud. Pandemónium tiene afinidades con La oveja negra, que era muy fantasmagórica, pero es más directamente fantástica, o absurda. Aquí los hechos pueden quedar colgando, y el destino de cada quien, de pronto, no es una preocupación de la película. En esa síntesis del caos que es Radio Pandemónium, que está en el sótano y en la azotea, está parapeteada de tal modo que uno se pregunta si alguien la escuchará, si es sólo una fantasía. . .*

Eso es muy bueno. No hay nadie en la película que esté escuchándola. . . Yo me pregunté: “¿Pondré gente en los cerros viendo las cornetas. . .?”. Dije: “No”. Además no es una radio, son unas cornetas que él puso en el edificio con un cable, y transmite, pero no es una radio. Yo no me preocupé. Queman el cadáver de la abuela en una mesa que después aparece llena de ceniza, pero no se quema. Además, eso se supone, pero está como fuera de la realidad. La película tiene cosas como surrealistas también, no sé.

Por ejemplo se supone que Evelio paga a esos policías para robar el maletín y así van y matan a los muchachos y se cogen el maletín. Pero cuando se llevan a la madre, Evelio está allí como el ángel exterminador —el ángel con el casco, y es en la tumba de Joaquín Crespo— y los policías no saben nada. Cuando al final le ofrece a Demetria ir a Miami a ver la Sirenita, se supone que se convirtió en un hombre rico, que pasó de motorizado de un corrupto, a corrupto. Quizá ésa sea la única cosa que está hilada. Pero no me importa si el corrupto se quedó en la cárcel o si le pasó otra cosa. Iba a explicar que Hermes estaba vestido de lobo porque repartía propaganda de una tienda. Pero de pronto. . . ¿por qué explicar? Queda más extraño, y Evelio se viste así como para que ella crea que es el otro, pero tampoco, porque ella a Hermes lo vio muerto. Entonces, si es así, ¿qué importa, verdad? Es como un poema, pensé yo; en un poema tú no explicas, tú haces una metáfora como surrealista.

—*Pero piensa en el final. Se ha escrito: “el día que bajaron los cerros”. Pero no: aquí los “cerros” suben. Con aquella ilusión, porque tienen un quintal de carne, una nevera en la cabeza, un papel tualé encima. No están bajando: los “cerros” suben, maravillosamente contentos con esas cosas inútiles. El 27 de febrero, con la gente que sube.*

Limansky, de producción, me preguntó: “¿Va ha haber disparos, van a saltar cosas?”. Dije: “No. . . en absoluto. Porque ellos viven arriba; yo lo que quiero es ver al pueblo feliz porque viene subiendo a sus ranchos, lleno de neveras, televisores, carne, papel tualé, secadoras. . . No: ellos van subiendo, consígueme miles de objetos de todas clases, de esos que roban y tal”. Pienso que la gente de los ranchos cree que la felicidad está en esas cosas, en poseer lo que ven en la televisión. La sociedad de consumo, vamos. Y la que sale allí es la gente de San Agustín del Sur, la propia gente. Todo el día estuvieron filmando: “¡Vuelvan a subir!”. Porque al principio la gente no se reía; iban muy serios, como estatuas, sin expresión. No, no, no. ¡Vamos a reír; es una fiesta! Y ellos se reían, claro, felices.

Ambretta Marrosu, *El Universal* (Caracas), 8 de junio de 1997.

ROMÁN CHALBAUD: “HE VIVIDO TODAS LAS CARACAS”

Y todas las Caracas han vivido en la dramaturgia y en la filmografía de este caraqueño que llegó en un autobús trastabillante cuando la capital era una aldea y él mismo un angelote rubicundo... que no ha dejado de ser. En estas páginas, la confesión de un auténtico caballero, el de la tierna mirada.

MILAGROS SOCORRO: *Cumple usted el primer requisito para ser caraqueño: nació en otra parte.*

ROMÁN CHALBAUD: Efectivamente, nací en Mérida, en octubre del año 31. Y vine a los seis o siete años. Me vine con mi mamá en un autobús que tardaba tres días y tres noches en llegar a Caracas. Finalmente llegamos a una pensión que quedaba de Tejar a Rosario, una cuadra antes de llegar al Nuevo Circo, la pensión de la señora Dolores Regardiz. En esa época Caracas terminaba en la Plaza Venezuela, que era un conjunto de haciendas con gamelotales y siembras. Para ir a Los Chorros uno cogía un autobús y casi se despedía. Era todo un paseo ir a bañarse a Los Chorros. Ésa fue la Caracas que encontré a mi llegada.

—*¿Qué recuerda de aquellos primeros años en Mérida?*

Una vez me vistieron de ángel para un cuadro vivo. También re-

cuerdo claramente a mi bisabuela materna dándome golpecitos y echándome agua fría en la cabeza, cuando yo tenía tres años, “para que le entren las ideas”. Había un chorro en el patio de la casa y ella me ponía bajo el agua para que se me refrescaran las ideas y me volviera inteligente.

—¿Se volvió?

A los tres años y medio sabía leer y escribir.

—Un personaje su bisabuela.

Se llamaba doña Josefa Trejo de Godoy y la llamaban Pepa. Era una especie de Bernarda Alba, conmigo era muy dulce pero a mis primas las educó muy severamente.

—¿Otros recuerdos de esa etapa merideña?

Mi maestra Euricia Calderón, que murió hace poco, en Mérida. Y me acuerdo del día en que hice la Primera Comunión, la vela se me partió y yo andaba buscando quien me la reparara, porque me iban a pegar en mi casa. Y me acuerdo del cine, de las primeras películas que vi.

—Las primeras películas que vio.

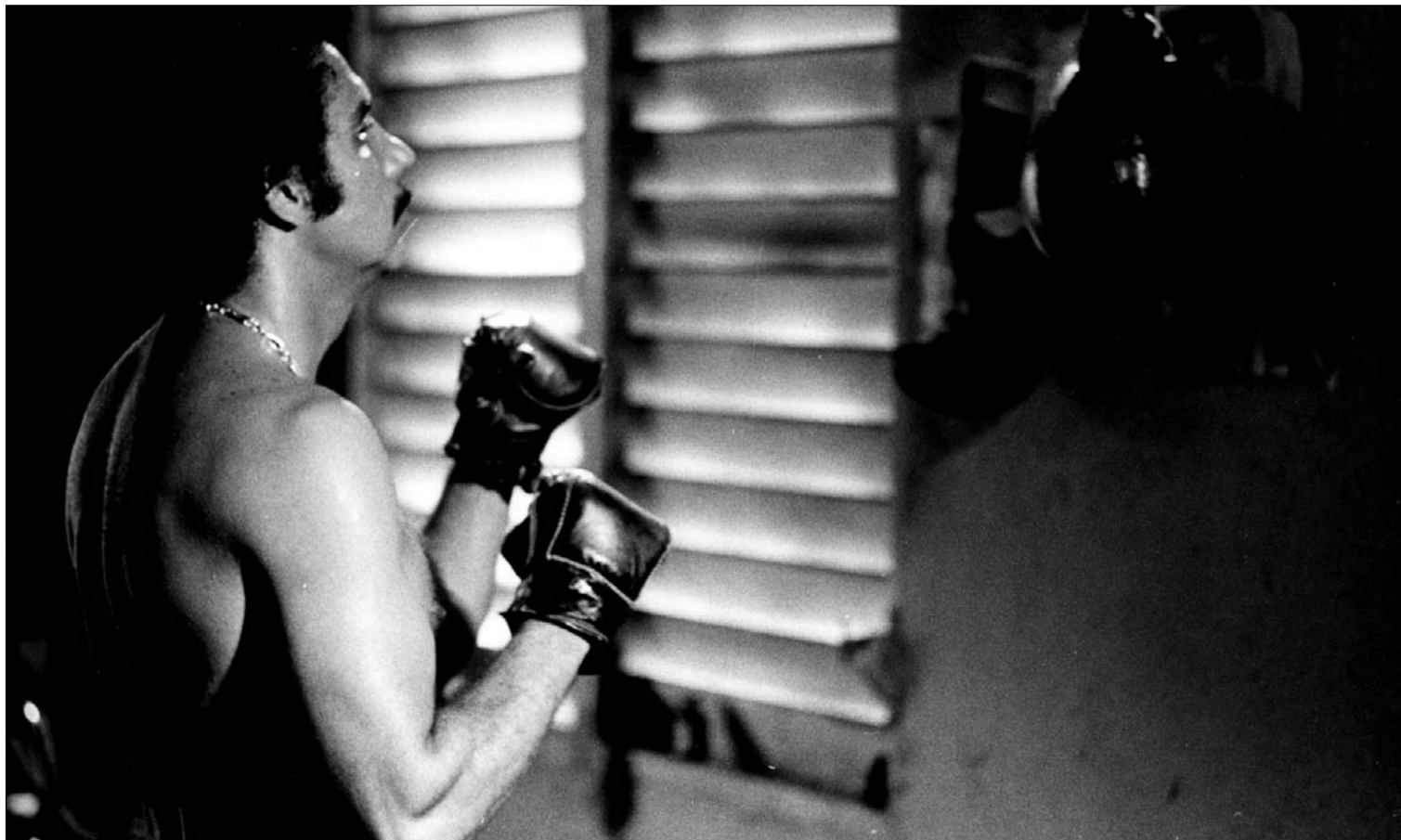
Tiempos modernos, de Charles Chaplin; *Frankenstein* y *Morena*

Clara, con Imperio Argentina. Tres películas totalmente distintas. El cine quedaba cerca de mi casa y yo fui con mi hermana menor a ver *Frankenstein*; en una de esas apareció el monstruo y yo me salí llorando del cine, horrorizado. Cuando llegué a mi casa me preguntaron por mi hermana y me pegaron por haberla dejado en el cine. A ella no la había asustado *Frankenstein*.

—¿Conservó esa mirada del cine?

No. Una vez que se hace una película se pierde esa forma de ver el cine. Antes yo era incapaz de salirme del cine y veía la película completa aunque fuera malísima. Después fue distinto, ya se tiene otra mirada y se te quita esa cosa ingenua. Ahora para mí una película es maravillosa cuando me atrae, cuando me meto en ella y se me olvida toda la técnica; cuando no estoy consciente de que hay una cámara detrás o le empiezo a ver los defectos. Claro que ya no gozo tanto como antes. Es como con los libros, yo ahora empiezo un libro y lo dejo; cojo otro; lo dejo y busco otro hasta que al fin uno me atrapa. Igual es con el cine, tiene que ser una película muy especial para que me interese hasta el final.

—El padre.



El pez que fuma



Con César Bolívar, director de fotografía de *El rebaño de los ángeles*. Foto: Carlos Rivodó

Mis padres se divorciaron cuando mamá estaba embarazada de mi hermana, yo tenía un año. Mi papá era merideño. Todos los Chalbaud somos merideños. Parece que un matrimonio de Burdeos, comerciantes en vinos, llegó a Mérida en 1860; y de ahí salieron todos los Chalbaud. Mi abuelo paterno se casó tres veces (porque enviudó dos veces); de él provenían los Chalbaud Cardona, entre los cuales se contaban mi papá y Antonio Chalbaud Cardona, ministro de Guerra y Marina de Medina; después están los Chalbaud Uzcátegui; y los Chalbaud Balza. Es una familia muy grande. Flor Chalbaud, la esposa de Pérez Jiménez, es hija natural de mi tío Antonio; yo nunca la conocí, nunca la he visto.

—¿Se interrumpió su relación con su padre tras el divorcio?

Después de que yo nací, mi padre se fue a Maracaibo a trabajar en una jefatura civil de Vicente Pérez Soto, algo así, no sé, creo que era gomecista (mi mamá era más liberal; ella, por ejemplo, ayudó a Alberto Carnevalli a repartir folletos que en esa época se consideraban subversivos). Después él se vino a vivir a Caracas, pero no lo vi mucho.

—¿Qué recuerda de su padre?

Tres escenas. Primera, mi mamá me envía a la pensión donde él vivía para que lo viera. Yo estaba sin medias y él pareció indignarse. “¿Cómo es posible que a usted no le pongan medias?”, me dijo, pero no las compró. Escena dos, en otra ocasión me llevó a un bar

donde jugaban dominó, estaba lleno como de borrachos. Yo tenía unos ocho años. Y una vez me llevó al teatro.

—Escena tres.

Sí. Fuimos al Teatro Nacional, que estaba lleno, a ver a Antonio Saavedra. Y yo me acuerdo que Saavedra sacó una bacinilla e hizo un chiste político contra Gómez. Mi papá se puso furioso. “Esto es una cosa espantosa”, dijo, me agarró por una mano y me sacó de ahí.

—¿Después lo volvió a ver?

Alguna vez. No con frecuencia. Hasta que murió en mis brazos. Un día estaba trabajando en la televisión y me llamó el marido de mi tía Rosita, hermana de él, “se está muriendo tu papá, no lo pueden tener más en la pensión donde vive, ven para que lo ayudes”. Lo llevé a una clínica y allí murió. La verdad es que mi padre no se ocupó de nosotros; no daba nada para la casa ni para nuestra manutención y educación. Nosotros nos educamos gracias a mi mamá y mi abuela. Mamá llegó a ser la jefa de biblioteca de la Unidad Sanitaria del Ministerio de Educación, y mi abuela vendía estampillas en el correo.

—Su primera visión de Caracas.

La noche que llegamos hubo un temblor. Eso fue en el año 38. Salimos todos corriendo para la placita del Nuevo Circo y ahí dormi-

mos. Ése fue mi primer contacto con Caracas. Otro recuerdo que tengo de Caracas en esa época es el tranvía. Yo venía con mi abuelita, ya esto es el año 42, yo tenía once años. Los tranvías no tenían puertas, ¿te acuerdas?, bueno tú no te debes acordar.

—No.

Eran abiertos. Cuando el tranvía estaba llegando al Nuevo Circo a mi abuelita como que le dio un mareo y se cayó para la acera.

—*Habría aminorado la velocidad.*

Esos tranvías no corrían. Pero, ¿sabes qué fue lo primero que ella dijo al volver en sí? “¡Mis medias!”, dijo. Era la época de la Segunda Guerra Mundial y no se conseguían medias de mujer porque no las fabricaban; esa tela la usaban para hacer paracaídas. El caso es que ella se levantó de la acera sacudiéndose las piernas para comprobar que tenía las medias intactas. A los tres meses descubrieron que tenía fractura y la operaron en el Hospital Vargas.

—*Sus estudios primarios.*

Nada más llegar mi mamá nos inscribió a mi hermana y a mí en la Experimental Venezuela. Ella vino con la idea de que mejorara la familia. Era su idea fija. La Experimental Venezuela fue una gran experiencia para mí; era un colegio maravilloso.

—*En Caracas se profundizó su pasión por el cine.*

Mi vida era meterme en los cines. El peor castigo era impedirme ir al cine. Si me quebraban en los exámenes, mi mamá decía: “Román no va para el cine”. Y mi abuelita, que también le encantaba, decía: “Voy a casa de las Silva y me llevo a Román”. Y era para el cine que íbamos. Veíamos a Dolores del Río, a Bette Davis. Mi abuela era rubia, de anteojos al aire, muy bella. Uno dice mi abuela y se piensa en una mujer muy mayor, pero mi abuela tendría cuarenta años.

—*¿También leían?*

Los dos leíamos mucho. Ella leía *Hamlet*, *Doña Bárbara*, cosas muy disímiles. Y escuchábamos radio: *La Familia Buchipluma*, de Carlos Fernández; *Tontín y Tontona*, *Frijolito* y *Robustiana*; y las novelas que adaptaban para la radio; y las obras de teatro que presentaban las compañías de España, México y Argentina que venían a Caracas. Muchas de ellas las transmitían por radio. Me faltaba el tiempo para oír radio y para ir al cine.

—*¿Iba todos los días?*

Todos los días. Cuando vivía en San Agustín, estaban ahí los cines de barrio: el América, cerca del Nuevo Circo; el Dorado más allá; el Coliseo que antes había sido el Teatro Pimentel. Había muchísimos cines. Después nos mudamos a Capuchinos—de Capuchinos a Agua-

cate—, y allí quedaban varios cines: el Royal, el Ritz, el Diana. Ése era mi mundo. Siempre supe que yo quería dedicarme a eso. Y como director y escritor, no como actor. A mí se me realizó el sueño, la fantasía infantil.

—*¿Ha pensado hacer una película autobiográfica, contando todo esto?*

Sí, lo he pensado pero no me he puesto a hacerlo. Algo vagamente inspirado en mi vida hice en la televisión: *La Comadre*, con Doris Wells, una miniserie que se alargó y llegó a durar trece capítulos de una hora. Estaba inspirada un poco en mi madre. No era ella exactamente, pero sí era una mujer de Mérida que se divorcia... es un poco la mujer venezolana, su valor en la sociedad, las luchas de la mujer que se enfrenta a todo por sacar adelante a sus hijos.

—*¿Y desde muy pequeño afinó esa mirada hacia lo popular?*

Claro, porque yo vivía antes en el Rosario. Yo no vivía en El Paraíso (que era el este de aquella época). Y después viví en Capuchinos, un barrio humilde. En carnaval yo solía ir al templete—ya sabes, montan una tarima con una orquesta y la gente baila alrededor—que hacían en la plaza. Yo iba solamente a ver. Era muy divertido. Ahí estaban las negritas, los disfraces de dominó... unos personajes que después estuvieron en mis películas. El carnaval está en *Caín adolescente*. Y la pensión de *Sagrado y obsceno*, por ejemplo, está inspirada en la pensión donde vivíamos.

—*Una mirada penetrante, pero siempre tierna. No sarcástica, no de burla.*

Esa mirada tierna yo la tengo sobre todo el mundo, no solamente sobre los humildes y los marginales. Ésa es mi mirada del mundo, lo que pasa es que me interesa mucho más escribir sobre estos personajes porque para mí son más ricos. Los conozco mejor; eso fue lo que viví en mi infancia y adolescencia. A lo mejor, si yo hubiera vivido una vida de clase media alta, escribiera sobre la clase media alta, o sobre los ricos...

—*Ya de adulto, ¿cuál fue su exposición a ese mundo?*

Cuando empezó la televisión, en el año 53, llegaba al trabajo a las dos de la tarde y me iba a las nueve de la noche. A esa hora se cerraba el canal porque era todo en vivo. De manera que salíamos del trabajo, ¿y adónde íbamos?, a parrandear. En esa época se podía parrandear hasta la madrugada. Yo era muy parrandero de muchacho. Íbamos a los bares a oír rockolas y a tomar ron. Tenía amigos que no eran los de la televisión ni los del teatro. Allí me conseguía, por ejemplo, con un hombre que me llamaba a mí “Caín

adolescente”; y de pronto citaba a Shakespeare o a Oscar Wilde. Era Sonny León, el boxeador que murió loco.

—*¿Y amigas?*

Las mesoneras. Tenía largas conversaciones con ellas, charlas importantísimas. Me contaban de todo. Era como películas mexicanas lo que ellas me contaban. Tenían una gran sabiduría y eran muy entretenidas, como muy inspiradas y llenas de vida. A pesar de su tristeza o de los muchos problemas que tienen, las mesoneras son más inspiradoras que otro tipo de gente que conocí, secretarias, por ejemplo, que nunca te dicen nada, es como si no tuvieran vida.

—*Todo eso impregnó su dramaturgia.*

De mis obras se ha dicho que son como tratados sociológicos. Lo que pasa es que yo conozco muy bien al venezolano. Sé cómo reacciona ante los momentos difíciles, las frases que dice... Un personaje de teatro o de cine habla como hablaría alguien de la realidad; y eso lo aprende uno en la vida, en el contacto con la gente. Con retazos de mucha gente que uno ha conocido se crea un personaje que representa a varias personas. Un personaje no es el calco de una persona en particular; un personaje es alguien que no existe pero que a la vez está vivo, y respira, y habla como un ser vivo. En la literatura funciona igual: ¿por qué la gente recuerda a Doña Bárbara... hasta los que no han leído la novela? Tú dices Doña Bárbara, Santos Luzardo, Marisela y todo el mundo sabe quiénes son porque son personajes que están vivos. El teatro es gente, el cine es gente.

—*¿Creyente?*

Tengo fe en el ser humano. A pesar de todas las cosas que pasan, yo creo en el ser humano. Hay mucha gente buena. Y en lo otro... bueno, la verdad, no sé si creo... es un poco lo de Buñuel: gracias a Dios soy ateo. Si te digo que no creo en nada mentiría, pero si te digo que creo también mentiría. Yo sé que hay algo que no sé muy bien cómo es. De lo que sí estoy seguro es que no es un señor con barba y la Virgen María con esos mantos. A mí me horroriza la iconografía católica. Claro que la pintura religiosa de los grandes artistas del Renacimiento es bellísima pero lo que se ve en las iglesias es lamentable; y no digamos las estampitas esas que venden. Es horroroso, terriblemente *kitsch*. Cómo va uno a adorar esas imágenes. En eso no creo. No puedo.

—*Lo kitsch está en sus películas.*

Porque está en la gente. Yo retrato la gente. Mi obra es un espejo. Yo retrato lo que hay. No invento. Y a la gente le gusta ver mis obras de teatro —y no sólo las mías, las de otros compañeros también— y mis

películas porque se ve retratada. Esa capacidad de devolverle a la audiencia su propia imagen fue lo que empezó a llenar las salas de teatro y de cine. El *kitsch* está ahí porque está en la gente; en los que mezclan a María Lionza con Simón Bolívar, Jesucristo, el Corazón de Jesús y el Negro Felipe.

—*¿Y por qué María Lionza?*

Porque es un ritual teatral, mágico. Una cosa fuera de la realidad cotidiana. A mí no me atrae la magia, no soy supersticioso, me atrae como espectáculo teatral.

—*Los temas de sus obras.*

Son esos espíritus animales, como decía Descartes, que corren por la sangre de uno. Lo único que sé es que el trabajo tiene que ser auténtico, llevar sangre, porque lo falso no triunfa en ninguna parte. En lo que uno escriba, pinte, actúe o dirija tiene que haber parte de uno. Y eso no es buscado. Uno escribe y le sale así.

—*No obedece a un proyecto.*

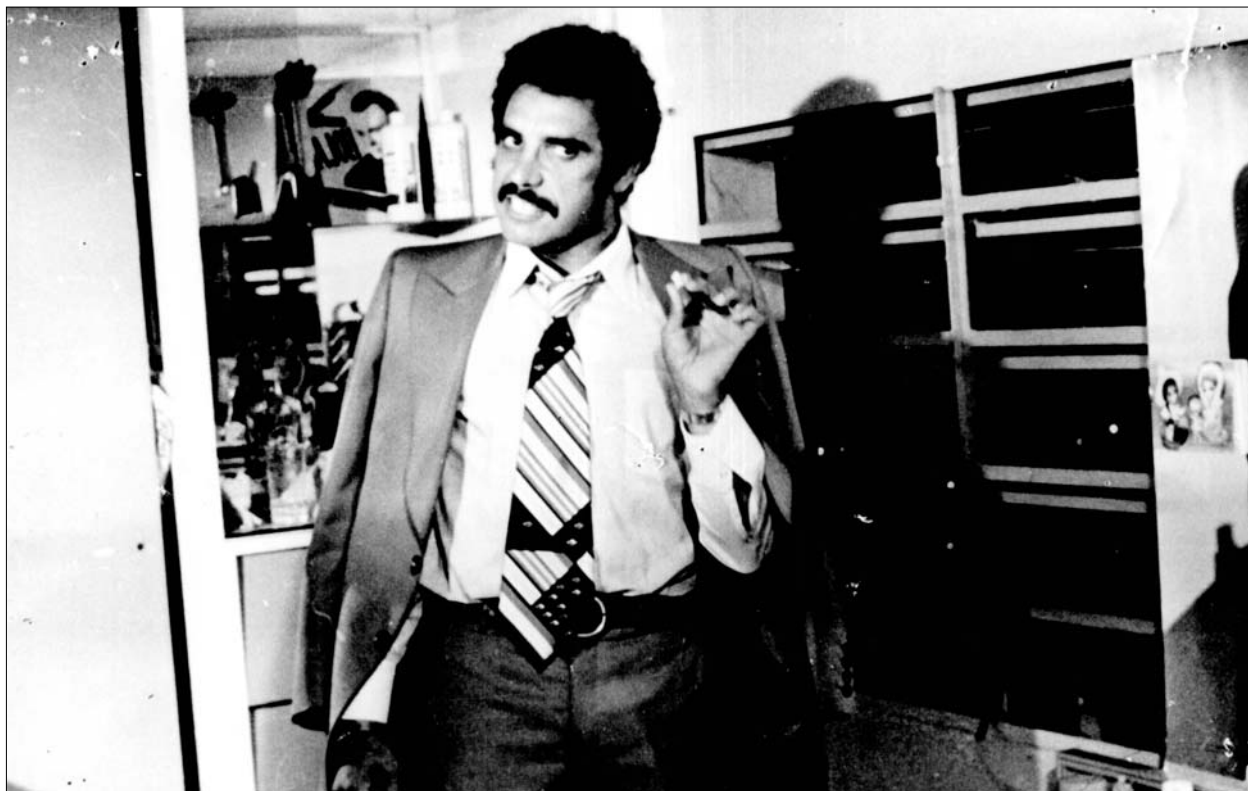
Exacto. Yo nunca dije: voy a ser este tipo de escritor. No, yo me siento y me sale eso como si me lo dictara alguien. Es como si lo llevara adentro; que ya estuviera allí, es eso.

—*A medida que lo escribe se revela como la fotografía. ¿Es el resultado de una sensibilidad entrenada para escuchar a la gente y para atender al espectáculo de la calle, de la cultura?*

Yo soy un autodidacta porque aquí no había escuelas de cine ni nada de eso. ¿Con qué crees que me eduqué yo?, pues con cine americano. Muchísimo Hollywood, cine mexicano y argentino; y alguna que otra película francesa. Y, claro, uno leía libros, pero la verdad es que uno termina preocupándose por las cosas que lo atañen, esas cosas que salen en los periódicos. Una vez alguien me dijo: “¿Hasta cuándo vas a seguir escribiendo de las mismas cosas?”. “Hasta que los periódicos dejen de publicar esas noticias”, contesté. ¿Por qué los periódicos pueden publicar eso y yo no? Cuando estaba escribiendo *Los ángeles terribles* tuve un problema: la obra no me salía, no sabía qué me pasaba pero el caso es que me faltaba algo. Y un día cogí el periódico, *Últimas Noticias*, y veo: Orgía, valet rosado en un rancho de San Agustín del Sur. ¡En un rancho había un valet rosado! Un viejo fabricaba muñecas, las bautizaba, las mezclaba con chicas adolescentes y hacía grandes valets rosados. ¡Claro!, eso era lo que le faltaba a mi obra: el viejo, las muñecas, el bautizo. Y lo saqué del periódico. Ahí mismo estaba: en la vida.

—*¿Cuál es la Caracas que usted ha vivido?*

He vivido todas las Caracas. La de finales de los 30, cuando llego, era como una aldea amable: “Pase, tómese un cafecito”. El único



El pez que fuma

ladrón que había era aquel Barrabás. Tú podías salir perfectamente... no pasaba nada... todo tranquilo... El coche de Isidoro. Era una Caracas bellísima. En la pensión donde llegamos había una mujer que se llamaba Berta Ballarino. Todos los sábados Berta Ballarino tocaba a mi puerta. ¿Ya llegó Román? Ella me daba medio y yo salía a comprar un capítulo del folletón; se lo traía y yo mismo se lo leía. Así leímos la novela por entregas, *La Panadera*, de Javier de Montepin. Una maravilla. A mí me gustaría hacer *La Panadera*... pero no sé... ocurre en Francia. En fin, Berta Ballarino y yo éramos amigos, vivíamos en la misma pensión. Yo tenía nueve años y ella era una señora pero estábamos unidos por la lectura de las novelas.

—¿*La Caracas de los 40*?

En los años 40 yo estuve interno en San José de Los Teques por tres años; después estuve en el Fermín Toro. En esa época vivíamos en Capuchinos. Yo iba hasta el correo, donde trabajaba mi abuela a pedirle dinero para ir a los cines. Todo era tan lindo. Por esos días abrieron el primer restaurant italiano, que sigue estando allá, el Ritz; por cinco bolívares comías espagueti, segundo plato y postre (y, además, el espagueti era al pesto; el gran descubrimiento del espagueti al pesto). Qué recuerdos tan hermosos.

—¿*La Caracas de los 50*?

Empieza Pérez Jiménez, empieza la televisión. Y son mis veinte años. Empiezo a trabajar en la televisión y, bueno, se me abrió un mundo insospechado, un mundo increíble. Hacía teatro, empecé a escribir mis primeras obras de teatro. Aparece Juana Sujo, que fue muy importante para mí. Iba mucho a las librerías. Iba mucho al teatro, porque ya había teatro. Era la época en que nos asomábamos por la ventana antes de empezar la función para ver si venía gente. En el 69, cuando inauguramos el Nuevo Grupo nos asomábamos... y en el 74, cuando estrenamos *La quema de Judas*, Miguelángel Landa y yo dábamos vueltas con el carro a ver si entraba gente a ver la película. En los años 60 empiezo a tomar una conciencia política, algunos trabajadores del canal recolectaban dinero para Acción Democrática y para el Partido Comunista. Yo les daba a los dos y al final caí preso en la Seguridad Nacional. Estuve preso desde agosto del 57 hasta el 23 de enero de 1958.

—*Llegan los 60.*

Y escribo *Sagrado y obsceno*; en el contexto internacional campea la revolución cubana, es una efervescencia latinoamericana y mundial. En la Caracas de los 60 había guerrillas urbanas, ibas a un 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.

—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. Claro que esa etapa fue bellísima para la televisión. Fue entonces cuando hicimos *La señora de Cárdenas*, *La trepadora*, *La hija de Juana Crespo*, *Boves el urogallo*, las novelas de Gallegos, las novelas de Guillermo Meneses. Fue una etapa gloriosa de la televisión venezolana. Y también del cine. Cuando empezamos a hacer películas y las películas empiezan a tener éxito fue maravilloso. En los 70 se hacían ocho o nueve películas al año y el 70% se pagaban, tenían éxito. Fueron años inolvidables. Venezuela entera estaba con su cine.

—¿Y después?

Todo cambió. Caracas también es distinta. 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.

Milagros Socorro, *Revista Bigott*, n° 50, Caracas, julio-agosto-sept. de 1999, pp. 170-184.

COLUMNA APUNTES DE UN CINEASTA N° 19

Devoré libros y revistas con ansias de conocer más y más. Como *María Candelaria* existirían miles de obras que yo desconocía y que eran necesarias para mis emociones. ¿Dónde estaban? ¿Quiénes eran sus creadores? Empezaba el encuentro con lo desconocido: ese maravilloso encuentro que puede convertirse en destino o en frustración.

Un día oí hablar de Eisenstein y me atrajo su nombre extraño, su fonética especial. Conseguí en una vieja librería *El sentido del cine*; lo leí íntegramente, sin comprender una palabra. Dejé entonces a Eisenstein para el futuro y me dediqué a leer cosas más sencillas: revistas, periódicos, poemas de Rubén Darío, algo de Cervantes (nunca *El Quijote*) y trozos de Andrés Bello, Cecilio Acosta, Juan Vicente González y Fermín Toro, que aunque me resultaron fastidiosos, lograba comprender después de leer tres o cuatro veces una misma frase. “¿Qué estás haciendo, muchacho, estás hablando solo?” “Éste como que nos va a salir artista”, y la palabra “artista” tomaba un dejo peculiar y nada positivo.

En una revista mexicana de cine llamada *Novelas de la Pantalla*, que coleccionaba celosamente, me enteré de que Emilio Fernández y Gabriel Figueroa hacían un cine influenciado por Eisenstein y por John Ford. Como aún no me interesaban estos últimos, me pareció absurda la aseveración hecha por alguien que sí había visto *Iván el terrible*, *El acorazado Potemkin* y *La diligencia*. En todo caso me apasioné por los realizadores de *Flor silvestre* y *Las abandonadas*, y seguí sus obras como el niño que persigue en una piñata el plato de golosinas. Hice fiestas de celuloide dentro de mi cabeza; juego de luces y sombras; mi imaginación iba más allá de la verdad; construí un enorme barco, cuyas velas estaban hechas con las telas de las pantallas de los cines de Caracas. No importaba que en algunos de esos cines orinaran desde la galería a los sorprendidos espectadores de patio; a veces un escupitazo, a veces la mácula de un chicle en el pantalón recién puesto. No importaba. En el barco viajé semanas y meses y años enteros, preso de la fiebre que el cine transmite a sus esclavos. En esa época era esclavo del cine, lo comprendía mejor que a ciertos libros, no había teatro para ver; por lo tanto del cine dependía mi vida interior. Nunca traté (y hubiese sido inútil) de liberarme de sus garras. Otro filme mexicano, *Murallas de pasión* de Víctor Urruchúa, me trajo un nuevo mensaje y una nueva admiración: Isabel Corona. El ambiente de puerto y prostitutas, por primera vez ante mis ojos, me fascinó (de fascinación, de encantamiento). Con ese filme comencé a amar el mar: porque aún no conocía el mar; la ciudad y la montaña me tenían encerrado y me ahogaban. Empecé a admirar el cine de Urruchúa (*El yugo* o *Encadenada*, *Prisión de sueños*). ¡Quién iba a pensar en aquella época que mi entrada al cine sería como asistente de Urruchúa!

Román Chalbaud, *El Nacional, Papel Literario* (Caracas), 19 de agosto de 1979, p. 2.

APUNTES DE UN CINEASTA N° 35

Yo no sabía adónde me llevaban Luis Gerardo, que estaba de paso por Nueva York, y Fabián, conocido productor de la Fania. Hablábamos de tantas cosas al mismo tiempo que no se me ocurrió preguntar. Pensé que quizá íbamos a un ensayo o a una grabación de un nuevo disco de salsa. Pero cuando nos bajamos en Central Park West me enteré de que íbamos al apartamento de Lee Strasberg, el célebre director del Actor's Studio, el maestro de tantas figuras famosas como Ben Gazzara, Marlon Brando, Geraldine Page, Shelley

Winters, Paul Newman, Al Pacino, Anne Bancroft, Marilyn Monroe. “¿Y qué vamos a hacer allí?”, pregunté. “Quiero que los Strasberg hagan un seminario en Caracas para actores profesionales. Hicieron uno en Buenos Aires y fue un éxito”, me dijo Luis Gerardo, advirtiéndome que el maestro estaba en ese momento en California, y que la entrevista sería con Anna Mizrahi, su esposa, quien también daba clases en el Actor’s Studio.

El portero nos anunció por el teléfono intercomunicador, subimos por el ascensor y tocamos, impacientes, el timbre. La puerta no se abrió. De un pasillo lateral salió una voz: “Por aquí, señores, por favor”. Y fue una sorpresa entrar por la puerta de la cocina, entre ollas, frutas y vegetales, y vernos de pronto en un abigarrado salón, rodeados de libros, cuadros, muebles, trofeos y fotografías. Nos hundimos en un confortable sofá de tres puestos, del cual tuvimos que emerger rápidamente a la entrada de la señora Strasberg, una bella mujer, sencilla, cálida, amable, que nos habló en perfecto español: “¿Qué desean tomar? ¿Un licor? ¿Un café?”. Nos decidimos por el café. “¿Ustedes son de Venezuela, verdad? Tengo muy gratos recuerdos de Caracas.” “¿Cuándo estuvo allí?”, pregunté. “Yo nací en Aruba, de padres americanos, pero pasé mi infancia en Caracas. Hablo muy mal el español. No lo practico con frecuencia.” Los tres dijimos en coro que su español era muy fluido, y ella continuó diciendo que el año pasado había estado durante sus vacaciones en Margarita. “El personal del hotel es muy amable, pero es una lástima que no sirvan platos criollos. Deberían cambiar la política del hotel.”

Una foto de Marilyn Monroe le hizo preguntar a Luis Gerardo: “¿Es cierto que ustedes tienen todas las pertenencias de Marilyn?”. “Están ustedes sentados en el que fue su sofá íntimo. Y vengan, vengan conmigo.” Y nos hizo conocer el apartamento. En cierto sentido es un museo, y allí está parte de la historia del teatro y del cine norteamericanos. El único cuadro que pintó John Garfield, una marina. Los afiches y fotos de todas las obras donde Strasberg ha participado, desde 1930, con el Group Theatre, hasta *El Padrino, segunda parte*, un cartelón en japonés. Allí estaban alrededor del piano blanco de Marilyn, sus libros, sus zapatos dorados y plateados, sus premios, el adorno que estaba sobre la torta de boda cuando ella se casara con Arthur Miller. Entramos al estudio privado de Strasberg. “A él no le gusta que nadie entre aquí, ni quiere que toquemos sus cosas, pero ya que usted es escritor y director, quiero que vea el escritorio de Clifford Oddets. Allí escribió *Esperando al zurdo*.” Recordamos nuestro montaje de esa obra en 1961, con el Teatro Nacional Popular. Cuando nos fuimos nos

hizo salir por la cocina. “Es una costumbre de la casa, explicó. Por aquí entran y salen los amigos: Al Pacino, Shelley. Siempre preguntan: ‘¿Qué hay de comer?’. La entrada principal es sólo para los desconocidos.”

Román Chalbaud, *El Nacional* (Caracas), 13 de abril de 1980, Cuerpo e.

HILDA: LA DANTA, GLAFIRA, LA GARZA

A comienzos de los años 50 conocí a Hilda Vera. Ella vivía en Ciudad de México, donde hacía teatro y cine. Acababa de ganar el premio como la mejor actriz teatral por *La voz de la tortola*, cuando fue contratada por Luis Guillermo Villegas Blanco para interpretar el segundo papel femenino en *Luz en el páramo*, película venezolana que el director mexicano Víctor Urruchúa iba a dirigir en nuestro país. Yo era el joven asistente del director; aunque ya lo había sido en el filme anterior, *Seis meses de vida*, era poco eficiente en mi trabajo y lo que hacía era preguntar e indagar por qué Urruchúa ponía la cámara en tal lugar y no en tal otro, y por qué el contraplano giraba siempre alrededor de un mismo eje. “¿Y no se puede saltar?”, preguntaba ingenuamente. Años después Godard se saltó todos los ejes.

En el guión de *Luz en el páramo*, Hilda Vera iba a encarnar a una revolucionaria de los tiempos de Juan Vicente Gómez que iba a los Andes a buscar a su amante (Luis Salazar) que se había escapado del Castillo de Puerto Cabello. No habíamos terminado el guión (Urruchúa dictaba y yo lo copiaba a máquina) cuando nos mandaron al hotel San Cristóbal de la capital del estado Táchira, no sólo al director-guionista y a mí sino a la gran mayoría del equipo. Villegas Blanco necesitaba hacer creer a los distribuidores que el filme ya se había comenzado a rodar para que le adelantaran un dinero que él necesitaba para tapar una de sus varias deudas. Así era este maravilloso hombre sin el cual, quizás, no existiría el cine venezolano de hoy.



La quema de Judas. Foto: Leo Matiz

Cuando terminamos el guión empezaron a llegar los actores. Los últimos fueron Luis Salazar e Hilda Vera. Luis estaba haciendo un espectáculo basado en *El derecho de nacer* donde él interpretaba el papel que lo había hecho famoso en todo el país: Albertico Limonta. Hilda estaba en México recibiendo su premio de teatro y llegaría de un momento a otro.

El momento llegó. Nunca olvidaré la entrada de Hilda al *lobby* del hotel San Cristóbal. El centro de atención no fue la gran cantidad de maletas que todos nos apresuramos en ayudar a cargar, sino la vitalidad de Hilda, la risa de Hilda, la humanidad de Hilda. Su sola presencia lo llenaba a uno de vida. Desde que la vi por vez primera me identifiqué con ella, como si la conociera de toda la vida (bueno, como si la conociera de todos mis veinte años vividos). Inmediatamente nos hicimos amigos. “¿Y este muchachito es el asistente de dirección?”, preguntó. Y una hora después estábamos comiendo helados de varios sabores. Hilda siempre tuvo la manía de quitarle a uno lo que estaba comiendo. “Pero déjame probar. El tuyo está más sabroso que el mío.” Hilda tenía una risa particular. No he visto a nadie más que ría como Hilda. Es una risa que no puedo olvidar. Muchas noches me despierto recordando la risa de Hilda. Y es que nos reíamos de todo.

Cuando Luis Salazar llegó de Maracaibo, me tocó hacer las presentaciones. Flechazo inmediato. Varias veces me ha tocado hacer de cupido. Yo le presenté Carlos Márquez a Juana Sujo, por no mencionar sino una pareja, pero cuando Hilda y Luis se conocieron en el vestíbulo del hotel San Cristóbal hubo rayos, truenos y tempestades, y como en la gran película de Julio Bracho surgió la *Historia de un gran amor*. Eran bellos, simpáticos, jóvenes, inteligentes, triunfadores. De caracteres totalmente distintos (por eso se enamoraron), la pantalla se incendiaba cuando ellos se amaban, peleaban o se reconciliaban.

En mi vida hay muchas mujeres de gran significación. Mujeres como mi madre que me han ayudado a ser lo que soy. Mujeres que me han dado su sabiduría o su ternura. Mujeres que me han inspirado muchos de los personajes de mis obras. Una de ellas es Hilda Vera. Para ella escribí La Danta de *La quema de Judas*, que ella interpretó estupendamente en el teatro y en el cine; Glafira de *Sagrado y obsceno*, un personaje que ella bordaba con mucha gracia y sentimiento; y La Garza de *El pez que fuma* es su gran creación. Los tres caracteres son mujeres de vida. (“¿Por qué siempre me das papeles de prostitutas?” me preguntaba Hilda. Y nos moríamos de la risa.)

Cuando Sean Connery vio *El pez que fuma* en la sala privada de Blancica sintió una gran atracción por Hilda Vera. “¿Quién es esta actriz?”, preguntó. Y al terminar la cinta dijo: “La muerte de esta mujer sólo es comparable a la muerte de Greta Garbo en *La dama de las camelias*”.

Me gustaría hacer muchas películas más con Hilda Vera, pero la vida nos hace terribles jugarretas. Ella ya no está con nosotros pero están La Danta, Glafira, la Garza, que son ella misma y están vivas.

Román Chalbaud, *El Diario de Caracas* (Caracas), 29 de agosto de 1991, p. 39.

ENCUENTROS INESPERADOS (RELATOS).

“ADONAI”

Se despierta con la ilusión de que este día es distinto a los anteriores. Lo primero que ve es el borde de la cobija de lana haciendo un horizonte falso que no va más allá de su nariz, esa nariz de donde chorean goticas de líquido aceitoso. Mueve la cabeza hacia la izquierda y se le viene encima la biblioteca, libros desordenados, llenos de polvo. Alarga la mano y toma un volumen al azar: ¿cuántas horas de su vida pasó ese hombre contando sus íntimas experiencias? ¿A alguien le importa acaso? Adonai es escritor; pero desde hace tiempo detesta escribir. Ha probado nuevas maneras. A mano, en un cuaderno, rayas horizontales, letra grande, letra menuda. En papel blanco, en papel amarillo. Ya se ha dado cuenta de que no importa el tamaño de la letra ni el color de la hoja. Deja caer el libro y lo mira fijamente con infinita pereza de recogerlo. A la derecha está el clóset medio abierto, las camisas arrugadas, los interiores usados y tres veces, suave crema en las partes vitales. Al lado de la ventana, con esa cortina gris desvaído, está el escritorio donde tiene que sentarse. Por horas. Horas y horas allí sentado, vomitando, doliéndole el estómago y la cabeza. Ahora mismo. Debe saltar de la cama y comenzar a continuar o terminar por fin con esta situación. Pero es inútil. La manta de calor sin peso lo envuelve como una placenta de donde no quisiera salir nunca. En el contacto dulce da una volteleta y, boca abajo, muerde la almohada, húmeda de su sudor nocturno. La cama es baño de vapor; y es cuerpo y es muerte. Espera la muerte sin buscarla. ¡Si ella llegara! ¿Cómo? Un infarto. Sería maravilloso un infarto. Ahora mismo. Salta, salta, corazoncito, salta más aprisa, que nadie te necesita y, después de todo, tú no tienes obligación de seguir queriendo a la gente que tanto daño te ha hecho. Repite dentro de sí las palabras “que tanto daño te han hecho”

LA VIDA INTIMA DE UN PROSTITIBULO



*El
Pez
que
fuma*



MIGUEL ANGEL LANDA ORLANDO URDANETA
HILDA VERA HAYDEE BALZA
Director: ROMAN CHALBAUD



y hace un esfuerzo para que broten lágrimas de sus ojos. Inútil. El mayor daño es que lo han convertido en un espectador. Poco a poco un espectador. Ya no puede sentir como antes aquellas pasiones terribles, fanatismos infantiles sobre seres humanos, caballos o conejos. Un conejo fue lo primero que amó. Largas orejas puntiagudas, ojillos rojos, tierno husmear de hocico húmedo. Besa la humedad de la almohada. Cuando era niño corría por entre los matorrales detrás del veloz conejo que nunca pudo alcanzar. Eso lo hacía feliz. Hoy, aún con el conejo en la mano, se preguntaría: “¿Para qué? Si jamás podrá ser totalmente mío”. Y saldría de las yerbas, regresando. Quiere involucrarse en el sueño, otra vez. La muerte. Pero el reloj del pensamiento es péndulo incansable de oreja a oreja. Hay una sola manera de conseguir un suicidio instantáneo. Baja la mano por las adiposidades hasta envolver con los dedos regordetes el pedacito de carne que apenas sobresale de su cuerpo y comienza el mis-

mo movimiento fastidioso de todas las mañanas, año tras año. Ya no es necesaria una total erección. El miembro es su cómplice y sabe que lo que Adonai quiere es agotarse para dormir de nuevo. Un gran esfuerzo en los músculos de las piernas. Un pequeño mordisco a la almohada magullada y aquello viene. Aquello. Sustancia extraña y amiga al mismo tiempo. A veces chorros, cataratas, esta mañana unas gotas insignificantes que le dan tristeza. ¿No era lo que quería? Pues ya no hay tiempo para sentimentalismos. El sueño también viene y detiene el péndulo y es como si hubiese atrapado por fin un conejo que es él mismo.

Cuando despierta se acuerda del reloj y lo busca. Primero con la mano que agarra el vacío y se quiebra en el filo de la mesa de noche. Después con el rabo del ojo. El reloj, vidrio quebrado que atraviesa diagonal de las once a las cinco. ¿Qué hora es? Se ha detenido. Otra vez se ha detenido. Lo contiene con fuerza y lo mueve de



GENTE DE CINE C.A. Presenta

MAYRA
ALEJANDRA

MIGUELÁNGEL
LANDA

Y la presentación de

VICTOR
MALLARINO

MANON

Un film de ROMÁN CHALBAUD

con: GONZALO J. CAMACHO • ARMANDO VALERIO • FRANCISCO FERRARI • CHELA D'GAR • ALEJO FELIPE • ARTURO CALDERÓN

Estrella invitada EVA MORENO en el papel de "Obsidiana"

Montaje: JOSE ALCALDE • Música: FEDERICO RUIZ/ORQUESTA SINFÓNICA MUNICIPAL • Dirigida por EDUARDO MARTURET

Fotografía: JAVIER AGUIRRESAROBÉ • Guión: EMILIO BARBALLIDO/ROMÁN CHALBAUD

Dirección: ROMÁN CHALBAUD





Foto: Jesús Castillo. Archivo *El Nacional*

un lado a otro. El mecanismo se despierta. Estoy libre, estoy libre. Corre presuroso por el pasillo hacia la ducha. Abre el grifo y el agua se le viene encima, casi ahogándolo; se viene encima, casi ahogándome. He perdido el sentido y la noción de las cosas. Me molesta profundamente la gente que me habla y no me dice nada. Pierdo mi tiempo en las cosas más triviales: botar las colillas de un cenicero, por ejemplo. Es lo único que hago. Fumo, y al no más terminar el cigarrillo, camino con el cenicero hacia el depósito de la basura y allí derramo la individualidad de ese pobre tabaquito, lleno de malas intenciones para con mi débil caparazón. Pero no puedo seguir noches y días en este ir y venir, acompañado por la música que sale de la radio a todo volumen. A veces sintonizo la emisora cultural y me embeleso en Brahms o me acurruco en Nono, y de pronto, inconscientemente, guiado por un duende travieso, consigo en el dial las melodías más populares, las más vulgares, las que hablan del amor; de la soledad y de todas esas cosas que pensamos son parte privada de nuestra existencia cuando en realidad son públicas. Porque a la larga mi problema es el de todos: ¿qué hacer con la intimidad cuando a la larga uno cree en un servicio de sentimientos públicos? No queremos depender de nada ni de nadie y al mismo tiempo buscamos oscuras conexiones con todo lo que nos rodea. Esto es así: vivo solo. Un deseo que he logrado a través de los años. Cuando era muchacho retaba la soledad. Ahora que me toca aceptarla quiero jugar; con dos caras, a la verdad. Necesitamos las dos versiones de nuestra vida. La plácida que comienza en una sonrisa falsa, y la trágica, que termina en una estereotipada carcajada. Pero ¿qué hacer? Y mientras pregunto (dramático preguntar) me veo, se ve con el colete tratando de secar el piso del baño, para hacer algo, para confirmar su presencia en ese apartamento lleno de sus más pequeñas debilidades.

¿Si hubiera nacido en Alemania!

¿Pero en cuál Alemania? ¿Aquella donde hubiera compartido odio y fuego, torturador o torturado? ¿O ahora, compartiendo el poder del marco, odiando a la generación anterior, sin encontrar qué hacer con la nueva, que es uno mismo?

El colete pasa y repasa, se hunde en las hendeduras del cemento, mata una cucaracha. De pronto dice en voz alta: “De lo que salga de aquí voy a hacer un nudo para ahorcarme. Un nudo de palabras que no comprendo pero que me brota fácil y escupo con placer y dolor. Puedo montar sobre mí una bestia falsa a quien obligo a seguir el ritmo de mi sangre; late la vena hinchada en la garganta ensalivada, la carne mojada en dulzura tibia e infernal de un contacto real, lejano al mismo tiempo, tumba, desequilibrio del pre-

sente. Ojos, mano, boca, dientes que me pertenecen porque lo grito, pero que me ven como ausente de mí”.

Miedo de estar perdiendo el tiempo. Iniciar cada día una tarea que no se concluye. ¿En qué estamos realmente? ¿Comprendemos la responsabilidad? Me hago estas preguntas pero no abandono la mullida almohada. Pienso que es esta lucha por abandonar el lecho lo que constituye el progreso del mundo. Es el segundo día de Adonai y la realidad son cuatro paredes y una persiana. Puede tocarla con las manos. Abrirla. Cerrarla. Dejar que una media luz fresca espíe por entre los filos de plástico. El pequeño callo que ha aparecido en la planta de su pie le roba horas y horas. Y ¡cobarde! Hasta puede reír de la teatral actitud cuchicheante de los que se han dedicado a vivir de una manera obsesiva.

No quiero ninguna mentira. Quiero exprimir como un limón hasta el más íntimo pensamiento. ¿¡Por qué está allí!? La pequeñez de una mariposa vuela y produce sombras dañinas.

Tampoco cree que la duda sea veneno. La inyecta de dolores. Los dolores escondidos son lo que hacen saltar y escribir pequeñas frases que terminan arrugadas en la papelera.

También sabe Adonai que en un momento definitivo, y no se refiere a ningún tipo de triunfo, sino a cualquier situación peligrosa, no vacilaría. Cree que es la solución general. Creo además que va a hacer falta tanta justicia que no va a alcanzar para mí. Después de todo, ¿me he preocupado alguna vez por mí en ese sentido? Allí está la grandeza y lo reconozco. La pequeña grandeza que rechaza el poder, el dinero, la gloria de lo absurdo. Como único poder Adonai desea llegar a realizar trabajos de gran calidad, de alcance universal, que confirme que su talento no se ha perdido. El único dinero que pide es la cantidad mínima necesaria para poder dedicarse con tranquilidad a su labor. La única gloria el ser respetado por poeta y por honesto. Sabe que para lograrlo debe estudiar y trabaja arduamente, que los medios que lo rodean no son los necesarios. Piensa que los grandes creadores han producido en pésimas condiciones. “Y que al final lo que me llevará a una culminación será el vómito del asco, el desprenderme de la melcochuda comprensión. Expulsar con válidas formas estos trapos arrugados que trago y coloco ente pecho y espalda. Será la liberación del ahogo, el fin y el medio. Nadie puede ayudarme. Ni yo mismo.” Porque al tercer día, Adonai volvió a masturbarse, a morir un rato, a despertar bajo la ducha y a secar con un viejo colete el piso del baño.

Román Chalbaud, *Encuentros inesperados*, Caracas, Comala.com, Edición por Demanda, 2000.

PALABRAS DE INAUGURACIÓN DE LA MUESTRA RETROSPECTIVA DE LA OBRA DE ROMÁN CHALBAUD (XV Feria Internacional del Libro de La Habana)

En el ámbito que propicia la Feria del Libro de La Habana, en esta ocasión dedicada a Venezuela, y aún en los resonadores de la sensibilidad las palabras, de hondo calado latinoamericanista y caribeño, pronunciadas hace tan solo unas horas por el presidente Chávez en el corazón de la ciudad, estamos inaugurando, como quien dedica una fiesta al amigo entrañable, una muestra retrospectiva de la obra del más significativo cineasta venezolano: Román Chalbaud.

La profesión del cine latinoamericano, para los que hemos tenido el singular privilegio de dedicarle una parte importante de nuestras vidas, ha sido acompañada por una mística que es poética, que es ideología creativa, y en ese discurrir de la pasión y el arte, para acompañar la tragedia y la alegría de un continente y sus islas, la maravilla de sus identidades, esa mística, esa poética que ha alentado el sentido de nuestras vidas, nos ha permitido conocer y aprender a admirar y a querer amigos, más que amigos, hermanos, en quienes devoción y maestría artística han sido inseparables del compromiso con la búsqueda incesante de la justicia. Los cineastas cubanos hemos tenido el estímulo que siempre ha sido la cercanía, la consecuencia y la solidaridad invariable del maestro del cine venezolano y latinoamericano a quien hoy rendimos este sincero homenaje, nuestro querido Román Chalbaud.

Decía en alguna ocasión Federico Fellini: “Creo que hay un solo film para cada realizador, del mismo modo que hay un solo libro para cada escritor, al igual que, en definitiva, hay una sola vida para cada uno de nosotros. De vez en cuando, de forma intermitente, sucede que se entabla contacto con un aspecto, con una parte de ese film”.

En el centro del universo chalbaudiano está Caracas, y tanto su teatro—Román es, sin dudas, uno de los tres clásicos del teatro venezolano contemporáneo— como en toda su filmografía viven, se revelan, invitándonos a conocerlos, a dialogar con ellos, a comprender las circunstancias que los crean más allá del imaginario inagotable del autor, personajes que Román revela, y a la vez inscribe, en el imaginario popular venezolano.

Un cine que parece realizado por alguien que hace cine para defenderse, para defender a su gente venezolana, para defendernos en fin, de las ofensas de la vida. La vida de los marginados, de los preteridos, las víctimas y los victimarios de una sociedad sórdida y desangelada que, en Venezuela, hoy comienza a transformarse para

bien de los de adentro, los más, los de los cerros, colocando a Román y a su obra en el centro del huracán transformador.

De todo esto podríamos preguntar a Juana y a su hijo Juan, los personajes de *Caim adolescente*, la primera película de Chalbaud (1959) quienes llegan, como tantos, procedentes del campo a la ciudad en busca de mejor vida, y viven en uno de los cerros que circundan Caracas.

El signo metafórico que alude a un país como un burdel con nombre surrealista, *El pez que fuma* (1977), la célebre película de Chalbaud—película de culto en cinematecas de muchos países— que alguna vez hizo exclamar a nuestro Humberto Solás: “Chalbaud, usted ha sido tocado por el dedo de la mano de Dios”, legitima el valor permanente del arte para escudriñar en el fondo de la sociedad y de las gentes, las zonas oscuras que alguna vez se convertirían en las razones de una gran necesidad de cambio, de una gran acción para lograrlo, es decir lo que hoy es, en Venezuela, la revolución bolivariana.

Quizá, en *Pandemónium, la capital del infierno* (1997) la re-vuelta popular que Chalbaud nos muestra hacia el final del filme es una suerte de profecía, de lo que luego ha venido ocurriendo con el apoyo mayoritario del pueblo venezolano al proceso revolucionario y al liderazgo del presidente Hugo Chávez. Hoy veremos su más reciente filme: *El Caracazo*. Así, una y otra vez, siguiendo los ejes de la obra de Chalbaud encontraremos las claves de un autor que ha sido y sigue siendo, desde su amada Venezuela, consecuente con sus principios artísticos y éticos, y con la ideología creativa que ha sustanciado lo mejor de las poéticas del cine latinoamericano.

Una fría tarde en Villarben, un pequeño pueblo del sur de Francia, muy cerca de Lyon, aquel sitio providencial donde la familia Lumière inventó finalmente el cinematógrafo, acompañaba yo a Román Chalbaud, disfrutando de su fresco y culto sentido del humor, cuando el maestro se detuvo ante una pequeña figura de ángel que le miraba, con picardía y ternura. Adquirido a buen precio, envuelto el ángel de cristal y de regreso al hotel, me contó Román de su espléndida colección de ángeles, la que cubre algo más que la pared de una de las habitaciones de su apartamento caraqueño. Desde hace muchos años Román colecciona ángeles. Pero los amigos cubanos que le conocemos, admiramos y queremos, cuando escuchamos de su experiencia generosa, cuando apreciamos la bondad en su mirada y en su trato, sencillo, afectuoso, y cuando descubrimos la ternura, quiero decir la humanidad, con que ha dibujado incluso alguno de sus personajes más amargos, enajenados o



Foto: Luis Noguera. Archivo *El Nacional*

cruces, comprendemos esa singular afinidad de Román Chalbaud con los ángeles; y es que Román es, para nosotros, sus amigos y hermanos cubanos: “el gran angelote del cine venezolano”.

Cuenta Román que a los cinco años escribió su primer texto: una carta de amor a una compañerita de estudios. Decía: “Te quiero”. Y fue un escándalo. La profesora mandó a llamar a su madre y nadie pudo discernir si lo que él había hecho era malo o bueno. No lo ha olvidado.

Román, esta noche los cineastas y el público cubanos queremos decirte cuán buena y agradecida ha sido la presencia de tu obra en el cine de Venezuela, y en el inspirado anticipo de la patria grande que ha sido el Nuevo Cine Latinoamericano. Por eso esta muestra de tu obra, con la mirada puesta en lo que ahora, más que nunca, podremos hacer el cine de Venezuela y el cine cubano.

Rigoberto López, La Habana, 4 de febrero de 2006.

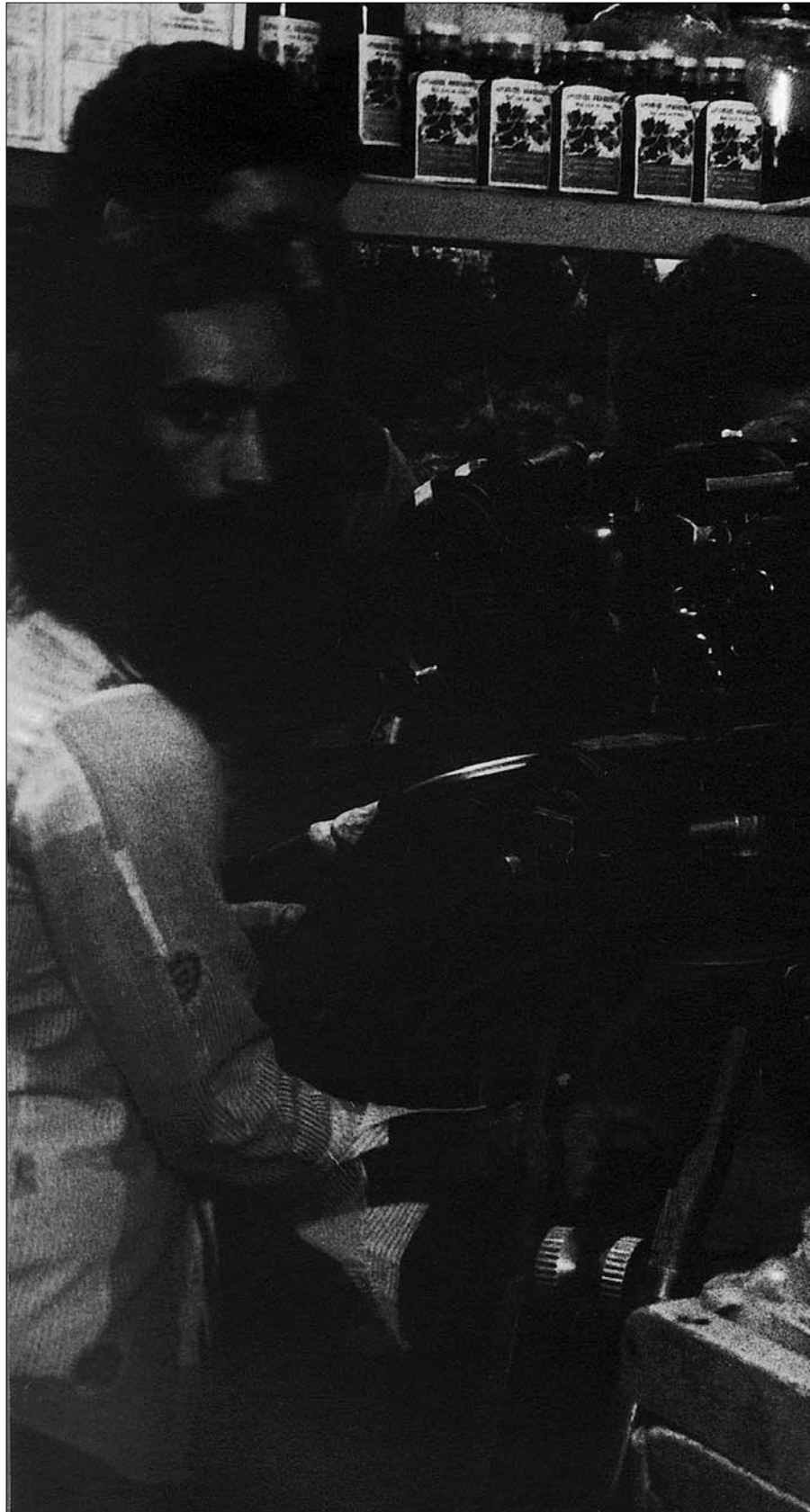


Foto: Carlos Rivodó



FILMOGRAFÍA

CAÍN ADOLESCENTE

1959. **Dirección y guión:** Román Chalbaud, basado en su obra teatral homónima. **Fotografía:** Ramiro Vega. **Montaje:** Juana Jacko. **Música:** Eduardo Serrano. **Sonido:** Eduardo Anderson. **Escenografía:** Ariel Severino. **Intérpretes:** Carlota Ureta Zamorano, Berta Moncayo, Enrique Alzugaray, Rafael Briceño, Edgar Jiménez, Orángel Delfín, Milagros del Valle, Pedro Hurtado, Luis Gerardo Tovar y Virgilio Galindo. **Duración:** 102 min. **Formato:** blanco y negro, 35 mm.

CUENTOS PARA MAYORES

1963. **Dirección:** Román Chalbaud. **Guión:** José Ignacio Cabrujas y Román Chalbaud. **Fotografía:** Abigaíl Rojas. **Montaje:** Antonio Graciani. **Música:** canciones de Chelique Sarabia, *Suite n.º 3* y *Tocata y fuga* de Juan Sebastián Bach. **Sonido:** Juan Monclús. **Escenografía:** Ariel Severino. **Intérpretes:** Manuel Poblete, Carmen Messuti, Arturo Calderón, Juan Avilán, Rafael Briceño, Aquiles Guerrero, Marina Baura, Simón Díaz, Marta Olivo, Romeo Costea, Luis Pardi, Héctor Cabrera, Olga Henríquez, Jesús Maella, Rodrigo Troconis, Rolando Peña y Miguelángel Landa. **Duración:** 100 min. **Formato:** blanco y negro, 35 mm.

CHÉVERE O LA VICTORIA DE WELLINGTON

1971. **Dirección y guión:** Román Chalbaud. **Fotografía:** César Bolívar. **Montaje:** César Bolívar. **Equipo técnico:** Genaro González, Gumersindo Garrote, Alexis González y Orlando González. **Banda sonora:** Mario Corro. **Intérpretes:** Eva Moreno, José Royo, Alfredo Berry, Rafael Briceño, Arturo Calderón y Martha Velasco. **Duración:** 20 min. **Formato:** color, 16 mm.

LA QUEMA DE JUDAS

1974. **Dirección y guión:** Román Chalbaud. **Guión:** José Ignacio Cabrujas y Román Chalbaud, basado en su obra teatral homónima. **Producción:** Gente de Cine. **Fotografía:** Abigaíl Rojas. **Cámara:** César Bolívar. **Montaje:** Alberto Torija. **Música:** Miguel Ángel Fúster. **Producción ejecutiva:** Hernán Rubín. **Intérpretes:** Mi-

guelángel Landa, Claudio Brook, María Teresa Acosta, Hilda Vera, Arturo Calderón, William Moreno, Pablo Gil, Raúl Medina, Rafael Briceño, José Ignacio Cabrujas, Luis Márquez Páez, Gilberto Pinto y Carlitos Hernández. **Duración:** 110 min. **Formato:** color, 35 mm.

SAGRADO Y OBSCENO

1976. **Dirección:** Román Chalbaud. **Guión:** José Ignacio Cabrujas y Román Chalbaud, basado en su obra teatral homónima. **Producción:** Gente de Cine. **Fotografía:** César Bolívar. **Montaje:** Francisco Fustero y Guillermo Carrera. **Música:** Miguel Ángel Fúster. **Sonido:** Kurwenal Robles. **Escenografía:** Guillermo Zabaleta y Enrique Zanini. **Intérpretes:** Miguelángel Landa, Rafael Briceño, Paúl Antillano, María Teresa Acosta, José Ignacio Cabrujas, Arturo Calderón, Carlos Canut, Paula D'Arco, Naudy Fernández, María Gámez, Luis Guillermo González, Carlitos Hernández, Ramón Hinojosa, Raúl Medina, Asdrúbal Meléndez, William Moreno, Martha Olivo, Xiomara Pérez, Luis Rengifo, Mary Soliani, Hilda Vera, Virgilio Galindo y Gustavo Rodríguez. **Duración:** 128 min. **Formato:** color, 35 mm.

EL PEZ QUE FUMA

1977. **Dirección:** Román Chalbaud. **Guión:** José Ignacio Cabrujas y Román Chalbaud, basado en su obra teatral homónima. **Producción:** Gente de Cine. **Fotografía:** César Bolívar. **Cámara:** César Bolívar. **Montaje:** Guillermo Carrera. **Música:** Canciones del repertorio popular. **Sonido:** René Levert y Nelson Bolívar. **Escenografía:** Guillermo Zabaleta y Enrique Zanini. **Intérpretes:** Miguelángel Landa, Orlando Urdaneta, Hilda Vera, Haydée Balza, Rafael Briceño, Arturo Calderón, Ignacio Navarro, Nelly Meruane, Herminia Valdez, Pilar Romero, Carla Luzbel, Nacky Guttman, Virginia Vera, José Salas, Eduardo Cortina, Oscar Araujo, Cristóbal Medina, Víctor Febles, Tony Padrón, Mimi Lazo, Ana Sabal y Luis Pardi. **Duración:** 120 min. **Formato:** color, 35 mm.

CARMEN LA QUE CONTABA 16 AÑOS

1978. **Dirección:** Román Chalbaud. **Guión:** Gustavo Michelena, basado en el relato de Prosper Mérimée y la ópera de George Bizet. **Producción:** Gente de Cine. **Fotografía:** César Bolívar. **Montaje:** Guillermo Carrera. **Director de producción:** Arnaldo Limansky. **Música:** Vytautas Brenner. **Sonido:** Nelson Bolívar. **Intérpretes:** Miguelángel Landa, Mayra Alejandra, William Moreno, Berta Moncayo, Arturo Calderón, Rafael Briceño, Nancy Soto, José Rodríguez, Manolo Vásquez, Balmore Moreno, Carlos Márquez, Pilar Romero y Renato Gutiérrez. **Duración:** 116 min. **Formato:** color, 35 mm.

EL REBAÑO DE LOS ÁNGELES

1979. **Dirección:** Román Chalbaud. **Guión:** José Ignacio Cabrujas, basado en un argumento de Pilar Romero. **Producción:** Gente de Cine. **Jefe de producción:** Arnaldo Limansky. **Fotografía:** César Bolívar. **Montaje:** Guillermo Carrera. **Música:** Juan Carlos Núñez. **Sonido:** Nelson Bolívar y Juan Nessi. **Escenografía:** José Salas. **Intérpretes:** Mary Soliani, Pilar Romero, Alicia Plaza, Hugo Martínez, Ángel Urdaneta, Arturo Calderón, Tania Sarabia, Betty Ruth, Antonieta Colón, José Simón Escalona, Hilda Vera, Miguelángel Landa y Rafael Briceño. **Duración:** 96 min. **Formato:** color, 35 mm.

BODAS DE PAPEL

1979. **Dirección:** Román Chalbaud. **Guión:** José Ignacio Cabrujas. **Producción:** Cinematográfica Stevani-Bardina. **Jefe de producción:** Arnaldo Limansky. **Fotografía:** César Bolívar. **Montaje:** Oscar Montauti. **Música:** Miguel Ángel Fúster. **Sonido:** Nelson Bolívar. **Cámara:** Nicola Paglioni. **Asistente de dirección:** Haydée Ascanio. **Escenografía:** José Salas. **Intérpretes:** Marina Baura, José Bardina, Rina Ottolina, Aurora Mendoza, Juan Frankis y Lucila Herrera. **Duración:** 90 min. **Formato:** color, 35 mm.

CANGREJO

1982. **Dirección:** Román Chalbaud. **Guión:** Juan Carlos Gené, basado en el libro *Cuatro crímenes*, cua-

tro poderes de Fermín Mármol León. **Producción:** Gente de Cine. **Fotografía:** César Bolívar. **Montaje:** Bruno Bianchi. **Música:** Miguel Ángel Fúster y grupo Arkángel. **Jefe de producción:** Arnaldo Limansky. **Montaje:** Guillermo Carrera. **Música:** Juan Carlos Núñez. **Sonido:** Nelson Bolívar y Juan Nessi. **Escenografía:** José Salas. **Intérpretes:** Miguelángel Landa, América Alonso, Carlos Márquez, Domingo del Castillo, Julio Alcázar, Miguel Alcántara, Rafael Briceño, Aroldo Betancourt, Esther Boruszko, Mirtha Borges, Marco Chacón, Arturo Calderón, Yanis Chimaras y Guillermo Dávila. **Duración:** 103 min. **Formato:** color, 35 mm.

LA GATA BORRACHA

1983. **Dirección:** Román Chalbaud. **Guión:** Salvador Garmendia. **Producción:** Gente de Cine. **Fotografía:** Arthur Albert. **Cámara:** Eddy León. **Montaje:** José Alcalde. **Música:** tema musical de Jesús Aquiles Vásquez. Canciones del repertorio popular interpretadas por Mirtha Pérez, Nelson Ned, Agustín Irusta y la orquesta Billo's Caracas Boys. **Sonido:** Josué Saavedra. **Productor ejecutivo:** Miguelángel Landa. **Intérpretes:** América Alonso, Miguelángel Landa, Alba Roversi, Bárbara Teide, Agustín Irusta, Aura Rivas, Daniel Alvarado, Margot Pareja, Yolanda Méndez, Mauricio González, Romeo Costea, Juan Frankis y Carmelo Fernández. **Duración:** 97 min. **Formato:** color, 35 mm.

CANGREJO II

1984. **Dirección:** Román Chalbaud. **Guión:** César Miguel Rondón, basado en el libro *Cuatro crímenes, cuatro poderes* de Fermín Mármol León. **Fotografía:** Ricardo Younis. **Asistente de dirección:** Alicia Ávila. **Cámara:** Eddy León. **Escenografía:** Enrique Zanini. **Sonido:** Josué Saavedra. **Montaje:** José Alcalde. **Jefe de producción:** Reinaldo García. **Intérpretes:** Miguelángel Landa, Eduardo Serrano, Ramón Hinojosa, Rafael Briceño, Oscar Mendoza, Enrique Alzugaray, Iván Feo, Daniel Farías, Orlando Urdaneta, Raúl Siccalona, Pilar Romero, Ricardo Salazar, Carlos Omobono, Olimpia Maldonado, Chela D'Gar, Arturo Calderón, Juan Galeno, Jorge Díaz, Leonardo Bustamante, Bertha Mon-

cayo, Gina Roberti, Armando Gota, María Hinojosa, Hilda Blanco, Esther Orjuela, Pedro Durán y Esther Boruszko. **Duración:** 98 min. **Formato:** color, 35 mm.

RATÓN EN FERRETERÍA

1985. **Dirección:** Román Chalbaud. **Guión:** Ibsen Martínez, basado en la obra teatral homónima de Chalbaud. **Asistente de dirección:** Alicia Ávila. **Jefe de producción:** Reinaldo García. **Fotografía:** Miguel Curiel. **Cámara:** Johnny Semeco. **Montaje:** José Alcalde. **Sonido:** Josué Saavedra. **Música:** Vinicio Ludovic. **Dirección de arte:** Eva Ivanyi. **Intérpretes:** Miguelángel Landa, Jenny Noguera, Rafael Briceño, Alejandro Corona, Tania Sarabia, Julio Gassete, Hilda Vera y Chela D'Gar. **Duración:** 124 min. **Formato:** color, 35 mm.

MANÓN

1986. **Dirección:** Román Chalbaud. **Guión:** Emilio Carballido y Román Chalbaud, basado en la novela *Manon Lescaut* del abate Prévost. **Asistente de dirección:** Luis Manzo. **Productor ejecutivo:** Antonio Almeida. **Productor general:** Miguelángel Landa. **Fotografía:** Javier Aguirresarobe. **Cámara:** Johnny Semeco. **Montaje:** José Alcalde y Sergio Curiel. **Música:** Federico Ruiz, dirigida por Eduardo Marturet, Orquesta Sinfónica Municipal de Caracas. **Sonido:** Josué Saavedra. **Dirección de arte:** Carlos Medina. **Intérpretes:** Miguelángel Landa, Mayra Alejandra, Victor Mallarino, Eva Moreno, Gonzalo Camacho, Armando Valero, Francisco Ferrari, Arturo Calderón, María Hinojosa, Alejo Felipe, Enrique León, Chela D'Gar, Romelia Agüero y Armando Gota. **Duración:** 115 min. **Formato:** color, 35 mm.

LA OVEJA NEGRA

1987. **Dirección:** Román Chalbaud. **Guión:** David Suárez y Román Chalbaud. **Asistentes de dirección:** Edgar Larrazábal y Sergio Curiel. **Fotografía:** Javier Aguirresarobe. **Cámara:** Johnny Semeco. **Sonido:** Josué Saavedra. **Música:** Federico Ruiz, dirigida por Alfredo Rugeles, Orquesta Sinfónica de Caracas. **Montaje:** Sergio Curiel. **Producción:** Alfredo Delgado, Ger-

mán Carreño. **Escenografía y vestuario:** Rafael Reyes. **Intérpretes:** Eva Blanco, Arturo Calderón, Zaira Segura, Javier Zapata, Carlos Montilla, José Manuel Ascensao, Freddy Pereira, Armando Gota, Bertha Moncayo, Gonzalo Camacho y Orángel Del-fín. **Duración:** 95 min. **Formato:** color, 35 mm.

EL CORAZÓN DE LAS TINIEBLAS

1990, color. Ficción. **Dirección:** Román Chalbaud. **Coproducción con:** TVE/FR3/DOVIDIS/VAMP/ALTER, basado en el proyecto de Pierre Kast, *El Radjah De La Mer*. **Producción ejecutiva:** ALTER-Cristian Castillo, Delfina Catalá, TVE. **Escenografía:** Carlos Medina (Europa), Aureliano Alfonso (Congo). **Realizador de Escenografía:** Alexis Matamoros. **Asistente de dirección:** Sergio Curiel. **Montaje:** Sergio Curiel. **Intérpretes:** Jacques Spiesser, María Cristina Lozada, Alejo Felipe y Manuelita Selwer.

CUCHILLOS DE FUEGO

1990. **Dirección:** Román Chalbaud. **Guión:** David Suárez, Román Chalbaud, basado en su obra teatral *Todo bicho de uña*. **Fotografía:** José María Her-mo. **Música:** Federico Ruiz. **Escenografía:** Carlos Medina. **Sonido:** Carlos Bolívar, Orlando Andersen. **Montaje:** Sergio Curiel. **Productor ejecutivo:** Miguelángel Landa. **Jefe de producción:** Arnaldo Limansky. **Intérpretes:** Miguelángel Landa, Marisela Berti, Gabriel Fernández, Javier Zapata, Charles Barry, Dora Mazzone, Jonathan Montenegro, Natalia Martínez, Carlos Carreño, Ivelisse Velasco, Martha Anette, Raúl Medina, Ricardo Fabrequez, Lily Álvarez Sierra, William Moreno y Pedro Lan-der. **Duración:** 100 min. **Formato:** color, 35 mm.

LA HISTORIA DEL CINE VENEZOLANO

1992, blanco y negro y color. Documental para tele-visión. **Dirección:** Román Chalbaud. **Guión:** Henry Páez, con la asesoría de Ricardo Tirado. **Fotografía:** Raúl Hernández. **Montaje:** Jesús Guerra. **Música:** Jesús Aquiles Vásquez y Miguel Ángel Fuster. **Locución:** Alejo Felipe. **Producción general:** Luis Yáñez para

Lagoven y Delfina Catalá para Altair. Jefe de producción: Miguel Cárdenas.

CRÓNICAS DEL ASOMBRO

1993, color. Documental para televisión. Dirección general: Román Chalbaud. Dirección: Luisa de la Ville. Guión: José Ignacio Cabrujas. Producción: Alfredo D' Ambrosio. Dirección musical: Alejandro Blanco Uribe. Dirección de fotografía: Andrés Agustí. Dirección de posproducción: Sergio Curiel. Coordinación de posproducción: Ivonne Sánchez. Jefe de producción: Mariví Pita. Producción ejecutiva: María Auxiliadora Barrios. Presentador: Carlos Mata.

PANDEMÓNIUM, LA CAPITAL DEL INFIERNO

1997. Dirección: Román Chalbaud. Guión: David Suárez, Orlando Urdaneta y Román Chalbaud, basado en la obra teatral *Vesícula de nácar*, escrita por Chalbaud. Producción: Arnaldo Limansky. Música: Federico Ruiz. Dirección de arte: Carlos Medina. Fotografía: Johnny Semeco. Cámara: Ignacio González. Montaje: Sergio Curiel. Sonido: Josué Saavedra y Orlando Andersen. Intérpretes: Amalia Pérez Díaz, Orlando Urdaneta, Luis Márquez, José Luis Useche, Alejandro Corona, Julio Gassette, Miguelángel Landa, Elaiza Gil, María Hinojosa y Frank Spano. Duración: 96 min. Formato: color, 35 mm.

EL CARACAZO

2005. Dirección: Román Chalbaud. Guión: Rodolfo Santana. Jefe de producción: Alfredo Delgado. Fotografía: José María Hermo. Edición: Sergio Curiel. Música: Federico Ruiz. Sonido: Josué Saavedra, Orlando Andersen. Intérpretes: Fernando Carrillo, Beba Rojas, Pedro Lander, Yanis Chimaras, Henry Galué, Asdrúbal Meléndez, Dilia Waikarán, Julio Mota, Simón Pestana, Mimi Lazo y Francis Rueda. Duración: 100 min. Formato: color, 35 mm.

TELEVISIÓN

1953. *Donde nace el recuerdo.*
1954. *El cuento venezolano televisado.*
Teatro en el tiempo.
1956. *La piel de zapa.*
Crimen y castigo.
1957. *Niebla.*
Marianela.
Bodas de sangre.
1973. *La hija de Juana Crespo.*
La trepadora.
1974. *Boves, el urogallo.*
1979. *La comadre.*
1988. *Tormento.*
1996. *El perdón de los pecados.*
Nuestra Señora de Coromoto (telefilme).
2001. *Guerra de mujeres.*
2002. *Las González.*
Aguas turbulentas (guión).
2005. *Amores de barrio adentro.*

TEATRO

1952. *Los adolescentes.*
1953. *Muros horizontales.*
1955. *Caín adolescente.*
1957. *Réquiem para un eclipse.*
1960. *Cantata para Chirinos.*
1961. *Sagrado y obsceno.*
1962. *Las pinzas.*
Café y orquídeas.
1967. *Los ángeles terribles.*
1968. *El pez que fuma.*
1972. *Ratón en ferretería.*
1974. *La cenicienta de la ira.*
1981. *La cigarra y la hormiga* (también conocida como *El Viejo Grupo*).
1982. *Todo bicho de uña.*
1992. *Vesícula de nácar.*
1993. *La magnolia inválida.*
1996. *Reina pepeada.*
1998. *Preguntas.*

Además de sus propias obras, ha dirigido piezas de los dramaturgos venezolanos: Isaac Chocrón, César Rengifo, Guillermo Meneses, Luis Peraza, Miguel Otero Silva, Mariano Medina Febres, Gilberto Agüero; de los mexicanos Rodolfo Usigli y Emilio Carballido; y obras de Shakespeare, Eurípides, Sófocles, Aristófanes, Víctor Hugo, Arthur Miller, Jean Paul Sartre, Federico García Lorca, Clifford Oddets, Terence Rattigan, Jacinto Benavente y muchos otros.



El pez que fuma

BIBLIOGRAFÍA

AGUIRRE, Jesús María (1980). “Tendencias actuales en el cine venezolano”, en *Comunicación*, n° 27, Estudios Venezolanos de Comunicación, Caracas.

ALTMAN, Rick (2000). *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Ed. Paidós Ibérica.

ARAUJO, Elizabeth (1985). “Román Chalbaud no hace películas para los críticos”, en *El Nacional* (Caracas), 2 de mayo, p. c-22.

AZPARREN GIMÉNEZ, Leonardo (1990). *El gesto de mostrar*. Maracaibo: Ediciones Pancho El Pájaro.

BATESON, Gregory y Mary Catherine BATESON (2000). *El temor de los ángeles*. Barcelona: Ed. Gedisa.

CHALBAUD, Román (1974). “Apuntes de un cineasta”, en *El Nacional* (Caracas), 15 de abril.

(1979). “Apuntes de un cineasta n° 19”, en *El Nacional, Papel Literario* (Caracas), 19 de agosto, p. 2.

(1980). “Apuntes de un cineasta n° 35”, en *El Nacional* (Caracas), 13 de abril, Cuerpo E.

(1990). “Discurso de orden pronunciado por Román Chalbaud el Día Nacional del Cine, 28 de enero de 1990, en la Cinemateca Nacional”, en *Encuadre*, n° 23, Caracas, marzo-abril, p. 3.

(1991). “Hilda: La Danta, Glafira, La Garza. Apuntes de un cineasta”, en *El Diario de Caracas* (Caracas), 29 de agosto, p. 39.

(1992). “La pasión de hacer cine es maravillosa”, en *El Globo* (Caracas), 20 de enero.

(1998). Notas del curso-taller *Dirección de Cine con Román Chalbaud*, Fundacine-LUZ, Centro de Arte Maracaibo Lía Bermúdez, Maracaibo, julio,

(2000). “Adonai”, en *Encuentros inesperados* (relatos). Caracas: Comala.com, Edición por Demanda.

(2005). Entrevista a Román Chalbaud realizada por Aminor Méndez, Caracas.

DELEUZE, Gilles (1996). *La imagen-tiempo*. Barcelona: Ed. Paidós.

DORANTE, Elena (1977). “El pez que fuma”, en *El Nacional* (Caracas), 01 de junio, p. A-5.

GARCÍA, Írida. (ed. asociada) (1999). “Román Chalbaud, una vida de cine y teatro”, en *Signos en Rotación*, suplemento cultural del diario *La Verdad* (Maracaibo), año II, n° 77.

(2004). Fundamentos semióticos para una teoría de autor: el cine venezolano de Román Chalbaud, Tesis doctoral, Doctorado en Ciencias Humanas, Facultad de Humanidades de La Universidad del Zulia.

GARCÍA, Írida y Dobrila DJUKICH (2005). “El juego de azar en el cine venezolano: contextos de referencia y ficciones fílmicas”, en *Colección de Semiótica Latinoamericana*, n° 2 y 3, Maracaibo.

GARCÍA, Írida, Dobrila DJUKICH y Aminor MÉNDEZ (2002). “Juego y poder en el discurso fílmico”, en *Opción*, n° 38, pp. 76-102, Maracaibo.

(2004). “Semiosis of Gambling Games Within the Venezuelan People From the Point of View of the Chalbaudean Filmic Discourse”, en *Visio*, International Journal for Visual Semiotics, Université de Laval, Québec.

GARCÍA, Írida. y Marínés MENDOZA (2005). “Retórica gramatical del cine de Román Chalbaud”, en *Opción*, n° 48, Maracaibo.

IZAGUIRRE, Rodolfo (1975). “Sagrado y obsceno”, en *El Nacional* (Caracas), 24 de diciembre.

(1979). “El rebaño de los ángeles”, en *El Nacional* (Caracas), 21 de febrero, p. A-4.

KING, Margarita (1987). *Román Chabaud. Poesía, magia y revolución*. Caracas: Monte Ávila Editores.

MARINIELLO, Silvestra (1999). *Pier Paolo Pasolini*. Madrid: Edit. Cátedra.

MARROSU, Ambretta (1997). “La película pega... la gente se ríe... y pega más”, en *El Universal* (Caracas), 8 de junio.

MARTÍNEZ, Pedro J. (1986). “¿Hacia dónde va el cine nacional? Fragmentos de una discusión”, en *Encuadre*, n° 9, Caracas, diciembre, pp. 20-28.

MOLINA, Alfonso (1979). “*Bodas de papel*. La mirada de la crisis”, en *El Nacional, Papel Literario* (Caracas), 10 de junio, p. 2.

(2001). *Cine, democracia y melodrama. El país de Román Chabaud*. Caracas: Ed. Planeta Venezolana.

NARANJO, Álvaro (1984). *Román Chabaud: un cine de autor*. Mérida (Venezuela): Fondo Editorial Cinemateca Nacional.

PASOLOBO, Eloy (1990). “Cuchillos de fuego”, en *Encuadre*, n° 24, Caracas, mayo-junio, p. 60.

RODRÍGUEZ, Fernando. *El Nacional, Papel Literario* (Caracas), junio de 1987.

S/A. (1975). “La quema de judas, casi un documento”, en *Revista Semana*, Caracas, 29 de enero, p. 55.

S/A. (1987). *Caín adolescente. 30 años de vigencia*. Caracas: La Compañía Nacional de Teatro, febrero-junio.

S/A. (2005). “Premio Glauber Rocha para filme venezolano *El Caracazo*”, en *Granma Internacional Digital*, diciembre, <http://www.granma.cu/>

SOCORRO, Milagros (1999). “Román Chabaud: He vivido todas las Caracas”, en *Revista Bigott*, n° 50, Caracas, julio-agosto-septiembre, pp. 170-184.

TIRADO, Ricardo (1988). *Memoria y notas del cine venezolano 1897-1959*. Caracas: Ediciones Fundación Neumann.

VESTRINI, Miyó (1981). “Un ángel terrible capaz de comerse un león. Detrás de la máscara”, en *El Diario de Caracas* (Caracas), 23 de agosto, pp. 36-37.

VILDA, Carmelo (1986). “Manón”, en *Encuadre*, n° 7, Caracas, julio, pp. 41-42.

VILLEGAS, Francisco (2005). “Las pandillas juveniles de Lima”, en *Revista Espacio Abierto*, vol. 14, n° 1, Maracaibo, La Universidad del Zulia, enero-marzo, pp. 73-95.



Foto: Samuel Dembo



*El cineasta también tiene el deber
y la obligación de ser un poeta.
De Robin Hood debe transformarse
en François Villon y cantar al hombre
del pueblo, trabajador o vagabundo,
sufrido o pícaro, sentimental o implacable.
En él están las fuentes de nuestras
riquezas espirituales y materiales.*

Román Chalbaud



Gobierno **Bolivariano**
de Venezuela

Ministerio
de la
Cultura

