

Sagrado y obsceno: Entre el personaje rebelde, los tipos sociales y el color local

Ricardo Azuaga

Recibido: 10.05.2020 — Aceptado: 15.06.2020

Title / Titre / Titolo

Sagrado y obsceno: Between the character of the rebel,
social types and local colour

Sagrado y obsceno: entre le caractère rebelle, les types sociaux
et la couleur locale

Sagrado y obsceno: tra il personaggio del ribelle, tipi sociali e colore locale

Resumen / Abstract / Résumé / Riassunto

A partir del análisis del filme *Sagrado y obsceno* (Román Chalbaud, Venezuela, 1975) se busca caracterizar al personaje rebelde, reconocer la presencia de tipos sociales a lo largo de la historia y establecer si el uso del color local a través de la presencia de rasgos estilísticos propios del costumbrismo entran o no en contradicción con la motivación realista que parece justificar buena parte de la forma filmica dominante en el texto. Para alcanzar estos objetivos se establecerán relaciones entre las características del protagonista de la historia y las del personaje rebelde, se reconocerá el modo como el resto de los personajes se pueden presentar bien como tipos sociales propiamente dichos, bien como recreaciones de meros estereotipos del imaginario colectivo, para finalmente establecer la manera en que los usos del costumbrismo y del color local subrayan o debilitan las propuestas narrativas y conceptuales presentes en el filme.

Through the analysis of the film *Sagrado y obsceno* (Román Chalbaud, Venezuela, 1975) we seek to characterize the character of the rebel, and of some social types introduced in the story, to ponder about whether the presence of local colour by means of stylistic features from *costumbrismo* contradicts the realistic approach that seems to justify a main part of the prevailing filmic form of the text. In order to do so, we shall establish relations between the main character's features and the rebel's, pointing out how the rest of the *dramatis personae* may be represented either as actual social types or as recreations of mere stereotypes of the collective imaginary; we shall also point out the way in which the use of *costumbrismo* and local colour reinforces or weakens the conceptual and narrative proposals of the film.

De l'analyse du film *Sagrado y obsceno* (Román Chalbaud, Venezuela, 1975), cherche à caractériser le personnage rebelle, reconnaître la présence de types sociaux à travers l'histoire et établir si l'utilisation de la couleur locale, par la présence de caractéristiques stylistiques typiques du *costumbrismo*, ils entrent ou non en contradiction avec la motivation réaliste qui semble justifier la forme cinématographique dominante dans le texte. Pour atteindre ces objectifs, des relations seront établies entre les caractéristiques du protagoniste de l'histoire et celles du personnage rebelle, on reconnaîtra comment les autres personnages se présenter ainsi que les types sociaux ou comme recreation de simples stéréotypes de l'imagination collective, d'établir enfin la manière dont les utilisations du *costumbrismo* et la couleur locale mettent en évidence ou affaiblissent les propositions narratives et conceptuelles présentes dans le film.

Partendo del analisi del film *Sagrado y Obsceno* (Román Chalbaud, Venezuela, 1975) si cerca di caratterizzare il personaggio del ribelle, riconoscere la presenza di tipi sociali nella storia e stabilire se l'uso del *couleur locale* mediante la presenza di tratti caratteristici tipici del *costumbrismo* contraddice la motivazione realista che sembra giustificare gran parte della forma filmica dominante nel testo. Per raggiungere questi obiettivi si stabiliranno relazioni tra le caratteristiche del protagonista della storia e quelli del personaggio del ribelle, si indicherà il modo in cui il resto dei personaggi sono presentati, come tipi sociali veri e propri o come ricreazioni di meri stereotipi dell'immaginario collettivo; per ultimo, si indicherà come l'uso del costumbrismo e del colore locale sottolinea o indebolisce le proposte narrative e concettuali presenti nel film.

Palabras clave / Keywords / Mots-clé / Parole chiave

Análisis filmico y cinematográfico, costumbrismo, guerrilla,
tipos sociales, cine venezolano.

Film Analysis, costumbrismo, guerrilla, social types, Venezuelan cinema.

Analyse des film, costumbrismo, guérilla, types sociaux, cinéma vénézuélien.

Analisi cinematografica, costumbrismo, guerriglia, tipi sociali,
cinema venezuelano.

1. Introducción

Al estudiar el cine hecho en Venezuela, los filmes realizados por Román Chalbaud entre 1974 y 1997 suelen considerarse como el conjunto más representativo de obras de un cineasta dentro de la filmografía nacional del siglo XX, así como los más significativos para el estudio de la carrera de del autor¹. Esto se debe a la cantidad de largometrajes producidos por el autor en ese lapso, mayor que la de cualquier otro cineasta del país, pero también por las propuestas expresivas y conceptuales que se van configurando como constantes a lo largo de su carrera.

Luego de analizar buena parte de sus películas, entre esas constantes pueden reconocerse elementos como la recreación de comunidades cerradas que establecen poco o ningún contacto con el mundo exterior, capaces de mantener un equilibrio particular a partir de normas y convenciones acordadas por sus miembros; la constitución de esas comunidades a partir de personajes más o menos individualizados que ilustran parte del imaginario nacional a la vez que, como fondo de la historia, dan colorido a los filmes; la aparición de un personaje protagónico, proveniente del exterior, que pone en peligro el equilibrio de la comunidad; la presencia de fiestas populares religiosas o paganas y la fascinación por lo ceremonioso, entre otras características que se irán exponiendo a lo largo de este trabajo.

En *Sagrado y obscuro* (1975) se presentan algunas de estas constantes y ciertas desviaciones. Para reconocerlas, se estudiarán tres aspectos en particular: la aparición del personaje rebelde, poco común en la filmografía del autor; la presencia de personajes más o menos individualizados que pretenden funcionar como ilustración de tipos cercanos al imaginario nacional y, finalmente, el uso de la puesta en escena, el registro de la imagen y los propios personajes como dispositivos para la construcción de una forma fílmica que llena de color local las propuestas conceptuales presentes en el filme.

¹ A este grupo se podría agregar *Cain adolescente* (1959), pero se ha decidido no incluirla por la notable distancia temporal que separa esta película del resto de los filmes.

Para alcanzar la identificación de estos aspectos se partirá de tres conceptos básicos: el *personaje rebelde*, que se impuso exitosamente durante los años setenta del siglo pasado en el cine venezolano como eje de ciertas historias; el reconocimiento de posibles *personajes tipo* como representantes de colectivos o clases sociales según una posible motivación realista tal como la conciben los teóricos del neoformalismo² y, finalmente, la relación o la contradicción que pueden existir entre esta concepción de los personajes y la presencia del *color local*, de rasgos narrativos y estilísticos propios del costumbrismo y del cine popular mexicano durante la denominada época dorada, dentro de un filme que se presenta como una reflexión sobre un período sumamente conflictivo de la historia venezolana reciente. Es decir, el período posterior a la pacificación y tras la integración de los miembros del movimiento guerrillero a la vida política y social del país en los años setenta.

2. La historia

Pedro Zamora³, un exguerrillero que presencié la masacre de cuatro de sus compañeros, entre ellos su amigo Alberto José, llega a Caracas para vengarse del asesino: Diego Sánchez, antiguo jefe de policía ahora convertido en un poderoso industrial conocido como Míster Pollo. Zamora se hospeda en la pensión Ecce Homo, en el centro de la ciudad, a la que acude habitualmente Diego por ser la casa donde nació y para visitar a Elvira, su amante, con la que tiene una hija.

Mientras llega el momento de alcanzar su objetivo, Zamora contacta a antiguos compañeros de lucha; en la pensión, conoce a Edicta y a sus hermanas, Elvira y Glafira, y a Ángela, sobrina de las tres mujeres; entabla breves relaciones con el resto de los huéspedes y, finalmente, el día de la boda de Glafira, cumple con su venganza.

² Esta concepción se separa de manera deliberada de la definición de «tipo» que suele dominar en el realismo crítico. Esto porque, al hablar de costumbrismo en este trabajo, es necesario deslindar este término, más ligado a una mostración de lo popular, del concepto de tipo social propiamente dicho.

³ El apellido Zamora remite a Ezequiel Zamora, militar y caudillo venezolano cuya participación en la Guerra Federal (1859-1863) aún es objeto de polémica.

3. El personaje rebelde

En un artículo de 1969, Marrosu propone una definición del personaje rebelde:

No es el personaje revolucionario, que adquiere una clara conciencia de la realidad histórica y se plantea insertarse en la historia misma para provocar su evolución en un determinado sentido (...) A la inversa, el personaje rebelde *no tiene perspectivas*. Exasperado por las reglas sociales a que se encuentra sometido, intenta quebrarlas con su *conducta individual*. No tiene conciencia de clase: sólo cree en *sus propios impulsos y necesidades*. Se arriesga él solo por él solo. Realiza una especie de atrevido juego de azar en que se expone totalmente con la esperanza de alcanzar su *liberación individual*, y muchas veces sin ninguna esperanza, en ciega venganza contra unas fuerzas opresivas cuya naturaleza desconoce o desprecia (Marrosu, 1969, pp. 24-25)⁴.

Para ilustrar esta definición, entre los personajes rebeldes citados por la autora se encuentran los gánsteres del cine americano en general y los protagonistas de películas como *Rebel Without a Cause* (Nicholas Ray, 1955) o *The Graduate* (Mike Nichols, 1967), en el cine de Hollywood. Mientras que del lado europeo, ubica a los personajes de *Look Back in Anger* (Tony Richardson, 1959), *À bout de souffle* (Jean-Luc Godard, 1960), *The Loneliness of a Longdistance Runner* (Tony Richardson, 1962), *I pugni in tasca* (Marco Bellocchio, 1965), *Pierrot le fou* (Jean-Luc Godard, 1967), *If...* (Lindsay Anderson, 1968), *Partner* (Bernardo Bertolucci, 1968) y *Dillinger é morto* (Marco Ferreri, 1969).

Así, a partir de esta enumeración y de la definición precedente, queda claro que «rebelde» y «revolucionario» no se corresponden con una misma acepción. Siempre ubicados en el año de la publicación, para la autora la rebeldía es el estado previo a la «conciencia revolucionaria» y el origen de la inconformidad se encuentra en «la conciencia de que las cosas que nos rodean no son justas» (Marrosu, 1969, p. 23). Además, la acción del rebelde no lleva necesariamente a una posible revolución. Actuando bajo sus propias normas y movido por

las pasiones, las acciones del rebelde pueden degenerar hacia la mera satisfacción de intereses individuales.

Y es esta motivación exclusivamente individual lo que lo mueve a Zamora a viajar a Caracas para matar a Diego. Pero lo curioso de Zamora es su aislamiento e inexpresividad, que impiden al espectador tener acceso pleno a la conciencia del personaje. De manera constante, las cuatro mujeres de la casa, los huéspedes y hasta el mismo Mister Pollo intentan entablar conversaciones con él mientras Zamora permanece callado, evasivo. Siempre inexpresivo.

En cuanto a sus camaradas, en escena aparecen tres ayudantes que no llegan al nivel de personajes. Apenas son figurantes. Solo Tobías, que prepara el escondite para ocultar las armas en la pensión, emite un par de palabras en sus tres breves apariciones. De hecho, el único compañero que tiene una participación notable en esta parte de la historia es Andrés, hermano de Alberto José, quien le aclara a Zamora que la guerra terminó hace diez años. Frente a los diversos comentarios de Andrés sobre la actualidad, Zamora repite incansablemente que Alberto José fue asesinado. Llevado por su obsesión, por «sus propios impulsos y necesidades», no tiene argumento alguno salvo repetir que Diego Sánchez es el asesino de su mejor amigo. Deja claro, eso sí, que la única guerra es la suya propia. De hecho, al terminar la conversación, Andrés duda de que alguien le preste ayuda porque la situación socioeconómica ha cambiado y lo invita a revisar los precios del petróleo. Zamora responde: «a mí me importa un carajo el precio del petróleo». Reafirmandose en su incapacidad para establecer contacto con el contexto inmediato.

En la escena anterior, una expansión que busca darle un entorno familiar y afectivo al personaje, Zamora acude al ancianato donde reside su madre, imposibilitada de expresar ninguna emoción o relacionarse con lo que ocurre a su alrededor. Acompañado por una música incidental que busca crear empatía con el personaje, Zamora menciona casi de pasada a los que parecen ser sus familiares y los recuerdos que han quedado atrás.

Por otra parte, a lo largo de la historia se van presentando los diversos comentarios que los habitantes

⁴ El subrayado es mío.

de la pensión le hacen a Zamora. Morrocoy le habla de las religiones y de su interés por todo lo oculto; Glafira le cuenta de la familia, del bar-prostíbulo que regenta y del «mal paso» de Elvira; el estudiante, que por la noche escucha discursos de Fidel Castro en un tocadiscos portátil, le comenta sobre la lucha sindical de su padre en la industria petrolera; Ángela, la jovencita virginal enamorada de Zamora, le manifiesta su preocupación por el sometimiento de Edicta y del resto de los habitantes de la pensión frente a la conducta prepotente de Diego; finalmente, el mismo Diego se acerca a Zamora y lo invita a forjarse un futuro próspero mientras que, casi al final, en la escena de la boda, le confiesa que durante la lucha contra la dictadura de Marcos Pérez Jiménez él mismo fue apresado y torturado y fueron sus amigos del barrio quienes lo apoyaron. Ante estos comentarios, confesiones e historias, Zamora permanece inalterable, por lo que siguen siendo inaccesibles sus pensamientos, sus razones y sus emociones.

En la escena final, con la ayuda de los tres compañeros pero sin depender de ellos, Zamora enfrenta a Diego ametralladora en mano. Diego no pide explicaciones. Al igual que Andrés, solo muestra extrañeza. Como Andrés, le recuerda: «eso fue hace diez años (...) Todos estábamos locos. ¿Por qué ahora? Yo soy un hombre de trabajo». Pero Zamora no responde, solo repite los nombres y alias de sus compañeros muertos hasta que dispara contra Diego, lanza la ametralladora a un lado y sigue su camino hacia ninguna parte.

Tras estas descripciones, puede observarse que la actitud del personaje dificulta hablar de motivaciones o de justificaciones racionales. Ni siquiera dentro de lo que sería la lógica y la moral instauradas por la propia historia. Zamora jamás expresa una idea o una emoción y su inconformidad, su rencor, vienen de un hecho ocurrido diez años atrás, no de la situación actual o de norma social alguna que lo someta. Y en este sentido, pese a su pasado, del cual tampoco tenemos mayor información, el personaje únicamente responde a sus propios impulsos y necesidades, no tiene perspectivas sociales a futuro y su liberación personal solo se logra a través de la venganza.

Así, Zamora se acerca al personaje del rebelde descrito por Marrosu: obsesionado, inconsciente, sin perspectivas, atacando un símbolo de la opresión creado por él mismo solo para alcanzar su liberación individual. Pero le faltan a Zamora otros atributos. Como cierto espíritu romántico y una actitud verdaderamente audaz que garanticen la empatía del espectador. Y esto no ocurre porque ante estas carencias, aún más que en un rebelde, Zamora se ha convertido en un mero vencedor.

4. Los tipos sociales

Desde los manuales para la escritura de guiones hasta los textos teóricos más elaborados, las concepciones sobre el personaje, su función y los valores que puede representar son múltiples y variadas. Pero, aunque prácticamente todos coinciden en que sin personaje no hay historia, las discusiones sobre cómo debe ser construido, cuáles son sus funciones, los valores que puede representar o sus niveles de verosimilitud y credibilidad resultan muy variadas.

Por ello, hablar de «personaje tipo» es una decisión que implica introducirse en un terreno resbaladizo. Desde la cultura del manual, Martínez i Surinyac (138) establece una diferencia entre los tipos y los estereotipos. Con una aproximación cercana a lo fenomenológico, el autor afirma que los tipos son «personas que comparten rasgos y atributos comunes también a otros grupos o clases de personas». En el nivel de los textos teóricos, el personaje es producto de una estrategia discursiva más o menos identificable y más o menos individualizada⁵.

Frente a esta definición, Pimentel (62) deja claro que los personajes destacan «el mundo de acción humana que toda narración proyecta» y recuerda que el acto de narrar es un «‘contrato de inteligibilidad’ que se pacta con el lector, con el objeto de entablar una relación de aceptación, cuestionamiento o abierto rechazo entre

⁵ Cfr. Pimentel.

su mundo y el que le propone el relato». Con lo cual entiende que el efecto de realismo surge de una motivación que invita al espectador a buscar en su mundo cotidiano la referencia para el reconocimiento de ese efecto-persona.

Así queda muy claro que, en todos los casos, se crea un mundo ficticio, discursivo, a partir de un personaje que contiene rasgos humanos que permiten identificarlo con un grupo o una clase y que sus acciones se proyectan de su propio mundo al mundo del receptor de la obra: el lector o el espectador.

De esta forma, en medio de la diversidad propia de todo acto narrativo, el personaje tipo se reconocería, más que por su relación con el mundo narrado, por la posibilidad de insertarlo en una clase o grupo social determinados y por su motivación realista. En este sentido, Ubersfeld propone cuatro formas de funcionamiento del personaje: el funcionamiento sintáctico, el metonímico y metafórico, el connotativo y el poético.

De estos funcionamientos, es pertinente considerar el metonímico y metafórico pues en este caso el personaje puede llegar a «ser metáfora de varios órdenes de realidades» (Ubersfeld, 95) y, a través de un análisis retórico, «considerar al personaje como la metonimia y/o la metáfora de un referente y, más en concreto, de un referente histórico-social» (*ibid.*). Esto implica salir del ámbito textual «para acercarnos al dominio de la representación» y reconocer que el funcionamiento del personaje «está también construido con elementos textuales y extratextuales» (*ibid.*).

Aceptando estas características como parte de lo que hemos dado en llamar personajes tipo, un claro ejemplo de éstos son Antonio, María y Bruno, los protagonistas de *Ladri di biciclette* (Vittorio de Sica, 1948).

Desde su estreno, *Ladri di biciclette* es considerada como un honesto reflejo de la situación económica y social de la Italia de postguerra. Aunque esto se produce a través de diversos recursos discursivos relacionados con el entorno recreado, resultan significativos los usos dados a la puesta en escena y a las imágenes como mecanismos para convertir a Antonio, un personaje sumamente individualizado, en un representante de su

clase social: los obreros desempleados en esa Italia de postguerra.

Como ejemplo de esto basta citar la escena en que Antonio acude con María a una casa de empeños para negociar varios juegos de sábanas y, con el dinero obtenido, desempeñar la bicicleta: la herramienta fundamental de su futuro trabajo. Realizado el primer acuerdo, Antonio se dirige a la taquilla donde están las bicicletas. Un paneo muestra el espacio de la casa de empeños y a un empleado que guarda las sábanas en lo alto de un largo y altísimo estante donde reposan miles de sábanas como las de María. Antes, se ha mostrado la cantidad de gente que acude a empeñar sus pertenencias y, al inicio del filme, los grupos de desempleados que aguardan la asignación de un puesto de trabajo.

Con el grupo de desempleados en la primera escena, las personas que se ubican detrás de María para empeñar sus sábanas y con la cantidad de lencería depositada en el enorme estante, se establece una clara relación entre las necesidades individuales de María y Antonio y las de toda una clase social. Antonio y María dejan de ser unos meros individuos para representar a todo un colectivo. Es esta capacidad de enlazar lo individual y particular con lo colectivo y general, lo que convierte a un personaje en personaje tipo.

De acuerdo con estas aclaraciones, se puede considerar los personajes de *Sagrado y obsceno* como posibles representaciones de tipos. Siendo un rebelde, Zamora no se corresponde con un grupo social propiamente dicho. Está más cerca, como afirma Marrosu, del mito, de una convención que lleva a la gran mayoría de los individuos a mostrar, «por lo menos de palabra, alguna forma de anticonformismo» (Marrosu, *óp. cit.*, 23).

Pero alrededor de Zamora se mueve un grupo de personajes que por su apariencia, por los textos dichos, por las actividades ejercidas o actitudes asumidas, pretenden funcionar como representantes de las clases populares del país. Se cuentan aquí, en primer lugar y por ser los personajes más individualizados, las cuatro mujeres de la pensión. Edicta, ya en la tercera edad, católica devota, que no llegó a casarse porque su prometido se dedicó a conspirar contra la dictadura de Juan Vicente

Gómez en los años 30 del siglo XX y porque «lo trastornó el marxismo», según palabras de Edicta.

Le sigue Glafira, el más activo de los personajes femeninos. Económicamente independiente gracias a que regenta un bar-prostíbulo cercano a la pensión; mantiene una relación amorosa y violenta con William Bolívar⁶, un policía. La tercera hermana es Elvira: callada y sufrida, madre soltera, sometida por los supuestos desplantes de Diego. A ellas se suma Ángela, sobrina de las tres hermanas, una joven virginal, que se dedica al aseo y mantenimiento de la pensión y a alimentar a los animales del corral, quien finalmente se entregará a Zamora con la conciencia trágica de quien sabe que será abandonada.

Con estas caracterizaciones queda claro que cada uno de estos personajes pertenece a una generación diferente y su actitud frente a sí mismo y hacia su entorno también es distinta. De hecho, en el primer encuentro de las mujeres con Zamora, otro personaje, Antonio Leocadio⁷, describe a cada una con un calificativo: «monja, casada, virgen y mártir». De esta manera se hace alusión a los roles más tradicionales asignados a la mujer por muchas culturas patriarcales y, en particular, por el cine clásico mexicano. Es por ello que, en este caso, se trata más de estereotipos que de tipos.

Pero todas ellas, ya sea a través del texto dicho o por sus actitudes, también pretenden ilustrar cierto imaginario colectivo venezolano. Edicta, ya se dijo, es ferviente católica, asegura que el marxismo trastorna y afirma que el actual gobierno (el primero de Carlos Andrés Pérez) es comunista por su tolerancia con algunos países de izquierda.

Con una actitud completamente opuesta, Glafira se acerca al hedonismo, mira a los hombres de frente, usa vestidos coloridos y descotados, ha tenido varios amantes, regenta su bar sin culpa aparente, sabe aprovechar los privilegios de conocer a Diego para disfrutar de buenos whiskies y costosas botellas de champán y habla sin tapujos del «mal paso de Elvira». Pero en la

escena más importante de toda su participación, Glafira habla poco, expresa sus ideas y emociones con un par de frases grandilocuentes y efectivamente dramáticas mientras canta un bolero, ese género musical que muchos intelectuales de la región han intentado elevar al nivel de esencia de lo latinoamericano, y luego canta una ranchera.

Si Glafira es colorida y ruidosa, Elvira es opaca hasta en sus trajes oscuros y cerrados. Su sumisión se mueve entre las decisiones de Edicta y la atención prestada a las esporádicas apariciones de Diego con su respectiva visita conyugal. Elvira habla poco y no acomete acción alguna. Está a la espera de que se cumpla la promesa de Diego: separarse de la familia socialmente reconocida y hacerla su esposa. Esperanza que quedará incumplida no solo porque el filme no permite inferir la honestidad de esta promesa por parte de Diego, sino por la muerte de éste a manos de Zamora. Hecho que, además, deja en suspenso el futuro del resto de los personajes.

Y finalmente está Ángela, una jovencita que vive a la vera de Edicta, obediente, sin amigos de su edad. Desde el momento en que aparece Zamora muestra interés por él. En ese ambiente decadente, rodeada de viejos inútiles y jóvenes insignificantes, la presencia de un hombre serio, según afirman todos, parece atraerla. Por su parte, Zamora también se interesa por Ángela aunque nunca quede claro de dónde viene esa atracción. Finalmente, la noche antes de la boda de Glafira y el asesinato de Diego, Ángela consume su amor-atracción con Zamora, como un sacrificio, una entrega voluntaria a pesar de saber que el hombre está de paso y que su futuro puede ser como el de Elvira.

Sin embargo, y tal vez por su edad, Ángela es el único personaje que tiene conciencia de la relación que establecen los habitantes de la pensión con Diego: todos, como Elvira e incluyendo a Edicta, se someten a la figura que sustenta el poder económico. Pero a pesar de su edad y poseer esta conciencia, Ángela no representa el futuro ni algún tipo de esperanza de cambio. Su virtud es la pureza virginal.

De esta manera, los personajes femeninos están mucho más cerca de la representación de los estereotipos

⁶ Otro apellido que remite a la historia de Venezuela.

⁷ De nuevo, este nombre remite a otro personaje histórico. Antonio Leocadio Guzmán, fundador del Partido Liberal, en el cual militó Ezequiel Zamora.

ya mencionados que de algún grupo social o de comunidad reconocible en esa sociedad venezolana que el filme intenta recrear.

¿Pero qué pasa con el resto de los personajes que habitan la pensión? Los más destacados son Morrocoy, Antonio Leocadio y Cataluña, tres hombres que comparten una ya antigua camaradería, y el estudiante, llegado de Maracaibo⁸ y comunista. Todos ellos menos individualizados que las cuatro mujeres, pero con ciertas características que permiten su descripción, y finalmente, para encontrarlos casi como meros figurantes, dos jóvenes que parecen dedicarse solo a la diversión y las bromas, dos hare krishna que entran y salen de la pensión sin orden ni concierto y dos ancianas que acompañan a Edicta en sus quehaceres, rezos y salidas al exterior.

De los tres primeros, Morrocoy es un personaje de innegable extracción popular (interpretado por un popular comediante venezolano, Virgilio Galindo). Aunque el espacio solo se ve en escena como referencia, Morrocoy atiende una venta de baratijas que parece estar ubicada en la propia pensión, con lo cual puede afirmarse que no tiene un empleo formal. Sentado a las puertas de la casa, Morrocoy conversa con los vecinos del barrio, con todo el que entre y salga de la pensión o con sus dos compinches mientras intenta establecer una relación parecida con Zamora.

Conforme con la imagen popularizada por el actor que lo interpreta, Morrocoy constantemente hace chistes y expone extravagantes convicciones. Así, en una escena donde se describe a sí mismo, afirma: «soy masón. Igualito que Miranda en La Carraca. Es más, soy masón, espiritista, soy ateo, soy masón y soy marxista. Todo lo que es oculto me encanta». Así, por su aspecto, actitud y comentarios, Morrocoy es percibido más como una imagen jocosa de un supuesto venezolano popular, gracioso y no muy trabajador, que como representante de un grupo social determinado y reconocible.

Por su parte, Antonio Leocadio viene de la clase media cuyo surgimiento tiene su origen en el auge pe-

trolero. Él mismo cuenta que su familia aún vive en El Paraíso, una de las urbanizaciones de lujo caraqueñas desarrolladas en la época de Gómez, y que su hermano es un reconocido militar que le robó su fortuna y apenas le dejó unas tierras en Ejido, por lo que puede asumirse el origen andino del personaje, como el propio Gómez.

También se inferen ciertas características del personaje tanto por la ambientación de su habitación, en la que se ve un cuadro de notable formato con un desnudo femenino y otras obras que muestran cierto buen gusto en su selección, como por los comentarios que hace y que permiten reconocer en él cierta cultura y conocimiento de la historia de Venezuela y, aunque llega a afirmar que Stalin era hijo de Juan Vicente Gómez con la bailarina Anna Pavlova, resulta obvio que tiene conocimientos de literatura, de ópera y es capaz de citar a filósofos de la Ilustración.

Aparte de esto, su principal característica es la de hacer comentarios más o menos sarcásticos que funcionan como indicios sobre el personaje. Así, por su aspecto, su actitud y los textos dichos, la imagen de Antonio Leocadio puede identificarse con la de ciertos intelectuales considerados, ya para la época del filme, como decadentes.

De los tres camaradas, Cataluña es el menos individualizado. Como español recuerda a la oleada de inmigrantes que llegaron a Venezuela durante los años cincuenta. De él se sabe que trabaja en construcción y que simpatiza con los republicanos españoles gracias a un comentario que hace sobre Franco, la democracia y el oficio de los serenos en Barcelona, a los que califica de delatores.

Luego, como representante de la juventud, está el estudiante: un personaje que ni siquiera tiene nombre. Él le cuenta a Zamora que viene de Maracaibo, que su padre trabajaba como buzo en la industria petrolera y que apoyaba el movimiento obrero, aunque consideraba que «los obreros se conformaban con poco, que no les gustaba arriesgarse».

El estudiante comparte habitación con Morrocoy, sobre su cama cuelgan sendos retratos del Che Guevara y, como se apuntó antes, por las noches escucha los discursos de Fidel Castro. Pero aparte de la historia

⁸ Capital del Zulia, principal estado petrolero del país.

que le cuenta a Zamora, solo mantiene otro diálogo con Ángela, donde afirma que le faltan cuatro años para ser ingeniero, «para ser burgués y que me trague el sistema (...) Para ser una mierda». Un texto que, de nuevo, remite a claros estereotipos del discurso comunista más primitivo y que responde, no a una caracterización del joven provinciano, sino a la simplificación del discurso izquierdista del universitario de la época y, por extensión, del propio personaje.

Aparte de esto, el resto de los personajes se presentan casi a manera de figurantes o comparsas: los dos jóvenes juerguistas y bromistas a los que apenas se les escuchan algunos comentarios sin merecer siquiera un primer plano o un plano medio; los dos hare krishna que cantan constantemente y las dos ancianas que si acaso emiten algún texto y siempre son mostradas de lejos o en planos de conjunto.

Sin embargo, se debe analizar con mucho más detalle el personaje de Diego. En principio, se podría considerar como el antagonista de Zamora. Pero en realidad Sánchez es solo la representación de la venganza justiciera por parte del protagonista. De una autoridad y un gobierno crueles y despiadados. De hecho, Diego nunca tiene conciencia de las intenciones de Zamora, por lo que no puede oponerse en modo alguno a los objetivos de éste. Sin embargo, y pese a la ambigüedad, Diego es el personaje más complejo y elaborado de la historia. Por ello, puede analizarse desde tres perspectivas: la de Zamora, la del propio personaje y la del personaje como construcción textual.

Desde el punto de vista de Zamora, Diego es solo el asesino de sus compañeros. El exjefe de policía del primer gobierno de la democracia venezolana que acabó con Alberto José. Aparte de esto, Zamora no toma en cuenta ningún otro aspecto que no sea el hecho de que tiene siete sucursales de una cadena de restaurantes, una granja cerca de Caracas y una casa con piscina.

Pero Diego es el único personaje, junto con breves excepciones en los casos de Edicta y Glafira, que habla de sí mismo con cierta conciencia de su situación y de su posición social, mientras que también hace comentarios sobre su pasado y sobre lo que espera en el futuro.

Gracias a esto se puede reconstruir buena parte de su vida. Nació en la casa donde ahora funciona la pensión; durante la lucha contra la dictadura de Pérez Jiménez fue herido de un disparo y torturado; estando en la cárcel recibió ayuda de sus vecinos, entre los que cuenta a Morrocóy, Antonio Leocadio, Edicta y Elvira. Con la llegada de la democracia militó en uno de los dos partidos que ejercieron el poder en esa época, trabajó para el gobierno y, como le confiesa a su asistente Elpidio mientras toman whisky a los pies de una escultura de una virgen, pese a la confianza del presidente del momento, apenas recibió el cargo de jefe de la policía. Es cabeza de una familia oficialmente reconocida y amante de Elvira, con quien tiene una hija de siete años: Zoraida.

Tras el propietario de los restaurantes, el antiguo policía ha desaparecido —como le confirma Andrés a Zamora—. Ahora es un empresario que se ha «hecho a sí mismo», es conocido por el nombre de su negocio y, como Mr. Pollo, sus discursos hacia los empleados están llenos de optimismo por el futuro del país, cosa que reafirma cuando habla de Zoraida como heredera de sus bienes y cuando conversa con Zamora, justo antes del crimen.

Además, Diego se jacta de mantener el contacto con sus raíces populares. Aunque afirma que se rodea de «gente de orden, de las fuerzas vivas del país», en dos ocasiones habla de sus orígenes, de lo importante que es para él «su gente» y regresar siempre al sitio de donde salió.

Sin embargo, a Diego no solo lo conocemos por el retrato que hace de sí mismo y por lo que dicen de él, sino por lo que nos muestra el relato donde, además, se presenta el aspecto negativo del personaje pues, a lo largo de todo el filme, Diego es el único personaje que es mostrado con una vida privada propiamente dicha.

Con su familia y con los sirvientes, Diego establece una relación de dura autoridad. Es casi un tirano y, sobre todo, siente un profundo desprecio por su hijo que sufre algún tipo de discapacidad intelectual. Por ello, cuando se ofusca, amenaza con enviarlo a Suiza, más para deshacerse de él que para proporcionarle un tratamiento adecuado.

Diego, con todo y sus aspectos negativos, es el personaje construido con más detalle, gracias a la cantidad de elementos biográficos que se van mostrando de manera coherente y por la fuerza y calidez que le imprime al personaje el actor que lo interpreta (Paul Antillano). Por esto, Diego es hacia quien el espectador puede llegar a sentir cierta empatía. En su construcción hay un nivel de concreción que lo hace el más verosímil entre todos los personajes.

Más o menos individualizados según cada caso, la construcción de los personajes parece responder más a una creencia de cómo son ciertos venezolanos propia de un imaginario colectivo que a un tipo social propiamente dicho. Y eso se debe o bien a una caracterización distante como en el caso de Zamora; estereotipada, como ocurre con las cuatro mujeres o elemental en exceso, tal como son presentados Morrocoy, Cataluña y Antonio Leocadio o las ancianas y los hare krishna. Apenas Diego se acerca a la categoría aquí considerada, al corresponderse con ese numeroso grupo social de hombres que, con la llegada de la democracia, pudieron disfrutar de la movilidad y el ascenso social, haciéndose a sí mismos, como asegura el personaje, y afirmados en una prosperidad que parecía ser una de las promesas de seguro cumplimiento en aquella Venezuela de la segunda mitad del siglo XX.

5. Costumbrismo y color local

En un trabajo sobre el cine español de la posguerra, Castro de Paz propone una caracterización del costumbrismo que resulta útil para ilustrar buena parte de los rasgos estilísticos de esta forma de representación tan popular en la literatura y el teatro hispanoamericanos de principios del siglo pasado.

Entre los rasgos costumbristas, Castro de Paz reconoce elementos como la estructura coral; escenarios que representan espacios públicos o comunales; frescura en los diálogos y uso de juegos de palabras; predominio de la ambientación, de sencillas acciones cotidianas y de lo festivo o gozoso por sobre otras características

narrativas, así como de las actitudes externas de los personajes por sobre la recreación de conflictos internos y la condición humilde de estos personajes que suelen ser interpretados por actores de gran popularidad.

En este sentido, *Sagrado y obsceno* muestra rasgos estilísticos del costumbrismo. En primer lugar, si bien la historia se centra en Zamora y su venganza, sus acciones se ven muy reducidas en comparación con todo lo relacionado con el grupo de personajes que lo rodean. Esto es así desde la presencia de Edicta como representación de la moral y el orden, pasando por los estereotipos de las otras tres mujeres, hasta llegar a los tres amigos, todos interpretados por reconocidos actores y actrices de teatro y televisión, y en el último nivel, las que pretenden ser graciosas apariciones de los jóvenes de la época y los curiosos *hare krishna*. Todos ellos fácilmente reconocibles a través del imaginario colectivo nacional, tal como se comentó en el apartado anterior.

En segundo lugar, la recreación de escenarios comunales. Para la época de la realización, uno de los espacios comunales reconocibles en el centro de Caracas aún eran las pensiones, equivalentes a las corralas mencionadas por Castro de Paz. La pensión permite la recreación de un espacio cerrado y de una comunidad más o menos aislada que va a ser una de las constantes dentro de la obra de Chalbaud. Entre los filmes más representativos de este uso están *El pez que fuma* (1977), *La oveja negra* (1987), *Cuchillos de fuego* (1990) y *Pandemonium. La capital del infierno* (1997).

En cuanto a los diálogos, pese a la solemnidad de Zamora, el resto de los personajes suele expresar frases que, de manera consciente o no por parte de ellos, pueden resultar graciosas, funcionar directamente como chistes o sencillos juegos de palabras. Así tenemos algunos de los textos dichos por Edicta acerca de los marxistas y comunistas, en el primer caso, y los comentarios de Antonio Leocadio sobre la situación de Venezuela («A este país le cayó bachaco») o los de Morrocoy sobre la pensión y sus habitantes («Ese tipo es más aburrido que una excursión en tractor»), al tratarse de chistes y juegos de palabras.

Por su parte, la ambientación que enmarca sencillas acciones cotidianas, así como lo festivo y gozoso, se presenta gracias a la ya mencionada importancia de los personajes secundarios y hasta de los comparsas que le otorgan el carácter coral a la historia. Esta ambientación, además, acompaña esas acciones de los habitantes de la pensión. La presencia de un altar, de figuras y estampas religiosas en la habitación de Edicta mezcladas con fotografías de Carlos Gardel y del presidente Kennedy, funcionan como claros indicios sobre el carácter, la cultura y la ideología del personaje. Por su parte, los planos detalle del cuerpo de las mujeres en el bar de Glafira, el uso de la música popular y caribeña o la presencia del ciego tocando el acordeón a las puertas de la pensión también ilustran este aspecto⁹.

Con respecto a las acciones simples, cotidianas y domésticas, el filme está lleno de ejemplos: todas las tareas de aseo doméstico que lleva a cabo Ángela, el hecho de quitarle el polvo a las imágenes de la virgen y del Nazareno días antes de la primera comunión de John Fitzgerald, un niño del que Edicta parece haberse hecho cargo, la visita de Cataluña, Juan Crisóstomo y Morrocoy al bar de Glafira o la de Edicta, Ángela y las otras dos ancianas a un museo de cera itinerante.

Precisamente la elección de este último espacio es un ejemplo ilustrativo del peso dado a la ambientación. Se trata de una escena donde se producen dos acontecimientos importantes para el desarrollo de la historia: un encuentro clandestino de Zamora con uno de sus ayudantes en la venganza y el primer acercamiento real entre Zamora y Ángela. Pero la elección del espacio da lugar a una serie de comentarios jocosos entre las ancianas, quienes también han acudido al museo, mientras ven escandalizadas una muestra de reproducciones de órganos genitales y enfermedades venéreas. De manera tal que esta situación adquiere mayor relevancia en la escena que aquellas protagonizadas por Zamora, mu-

⁹ Relacionado con el uso de lo popular y con el costumbrismo, se puede destacar que el acordeonista que aparece en escena resultaba sumamente familiar para el público de la época, pues el sujeto es realmente un músico invidente, bien conocido por los paseantes del bulevar, una avenida comercial muy concurrida en la Caracas de los años setenta y ochenta.

cho más significativas para la necesaria supervivencia del relato.

En cuanto a lo gozoso y festivo, esto se presenta en gran medida por el carácter de todos los personajes secundarios, pero también por la cantidad de celebraciones y festejos que se muestran a lo largo de la historia. Para comenzar, gran parte de los acontecimientos se desarrollan durante un largo carnaval. Por ello, en las escenas en exteriores suele haber presencia de música, carrozas y gente disfrazada. Pero también hay otro tipo de fiestas y encuentros dedicados a la diversión: de nuevo, la visita de los hombres al bar de Glafira con la música de fondo y Morrocoy recitando un poema de Rafael de León; la fiesta de primera comunión donde, de nuevo, lo más relevante es una situación sutilmente jocosa entre Edicta y el obispo que la acompaña en el festejo y, por último, la fiesta de compromiso de Glafira y su boda, pese a que ésta termine siendo sea el marco del crimen final.

Un último elemento que acerca la ambientación del filme, si no al costumbrismo sí a la cultura popular es el uso de un estilo cercano al modo de representación de la etapa clásica del cine mexicano. En este sentido es importante destacar que cuando se habla de elementos que evocan el cine clásico mexicano en los filmes de Chalbaud no se está haciendo referencia al melodrama, género con el cual se ha relacionado gran parte de su filmografía por el empeño de algunos críticos venezolanos que aún no logran argumentar ni sustentar esta lectura de manera sistematizada¹⁰. En realidad, esos usos no son narrativos. Están mucho más relacionados con ciertos encuadres y formas de composición de la imagen, el estilo de actuación de estrellas femeninas como Hilda Vera (Glafira) o con el tratamiento estilístico o afectivo dado a la figura de la madre por el autor o por los personajes masculinos respectivamente.

Claros ejemplos de esto serían la apariencia de Glafira en el bar, cercana a la de una cantante de música folclórica venezolana, evocando la imagen de la *Doña*

¹⁰ Sobre el asunto de la supuesta presencia del melodrama en la filmografía de Chalbaud, cfr. Paranaquá (1997) y Azuaga (2016).

Barbara de María Félix mientras utiliza su voz profunda para hablar de la tragedia de su hermana Elvira; la figura materna, en una conversación entre Edicta y Ángela, cuando aquélla habla de la moral mientras es fotografiada en plano medio, en contrapicado y con las manos sobre el regazo tal como las reproducciones de muchas santas y de otras tantas madres abnegadas del cine mexicano. Mientras la relación de idolatría de los adultos varones hacia la madre, sumamente común en el cine que sirve de referente, se expresa aquí en varias ocasiones: con la visita de Zamora al ancianato, la advertencia más bien graciosa de Bolívar a Glafira al asegurar que no la mata porque él tiene una madre que cuidar y, finalmente, con el poema declamado por Morrocoy en el bar¹¹.

Como puede verse, estos rasgos estilísticos mencionados por Castro de Paz y adaptados al contexto venezolano ilustran la presencia del costumbrismo, del color local y del uso constante de lo popular a lo largo del filme como claras dominantes de su forma fílmica. Es por esto que resulta apropiado afirmar que los usos estilísticos provenientes del costumbrismo, y capaces de otorgar el color local al filme con la intención de ilustrar ciertas concepciones colectivas de lo venezolano, resultan dominantes por encima de muchas de las propuestas narrativas o conceptuales, en algunos casos subrayándolas, pero en muchos otros encubriéndolas y debilitándolas.

6. Conclusiones

Como lo expresa el título del trabajo, *Sagrado y obsceno* se mueve entre la presentación de un personaje rebelde, la creación de otros que pretenden ser presentados como tipos sociales y el uso de elementos propios del costumbrismo que llenan el filme de color local. Se ha partido de tres preguntas básicas: ¿se construyen del mismo modo el personaje del revolucionario y del rebelde? ¿Es

compatible o contradictorio el uso de las formas costumbristas para acercarse con una mirada crítica a un período en particular de la historia de Venezuela? ¿Son estos elementos más o menos comunes al resto de la obra de Román Chalbaud?

En cuanto a esta última cuestión pueden enumerarse como constantes, entre otras, tanto la recreación de comunidades cerradas, en este caso representadas por la pensión, sus habitantes y las formas de convivencia por ellos establecidas, como por la constitución de esa comunidad a través de personajes más o menos individualizados según lo amerite cada caso. Son estos personajes, junto con la ambientación gozosa, las fiestas populares, las ceremonias y otros usos expresivos, los que dan colorido e ilustran parte del imaginario nacional.

Un punto a destacar es la presencia de Zamora, un personaje que se asume como revolucionario, que es presentado como un rebelde y actúa como un vengador y destabilizador de la comunidad representada. Pues si bien no son mostrados los efectos destabilizadores causados por su presencia, ellos pueden inferirse tras el asesinato de Diego, propietario de la pensión, amante de Elvira y padre de Zoraida. Un tipo de desenlace que también es una dominante en la obra de Chalbaud.

Por otra parte, la construcción de personajes populares, al estar determinada por estereotipos del imaginario colectivo, así como el uso de elementos estilísticos propios del costumbrismo con la finalidad de explotar el color local en casi todas las escenas, da lugar a la invención de tipos populares en vez de presentar la recreación de tipos sociales reconocibles en la realidad a la que haría referencia el filme.

Así, esta última comprobación responde a otra de las interrogantes que dieron lugar a este trabajo: ¿es viable la pretensión de hablar en tono crítico de una época del pasado reciente, yuxtaponiendo representaciones de tipos sociales y el tono gozoso del fresco costumbrista?

En el caso de *Sagrado y obsceno* esta elección debilita en gran medida la verosimilitud de los acontecimientos narrados así como la posible identificación del espectador con el personaje protagonista y su condición de

¹¹ Sobre el tema de las relaciones entre los adultos varones y las madres en el cine mexicano, cfr. Arredondo.

rebelde. De hecho, por momentos es en el personaje de Diego en quien se centra la empatía de los espectadores.

Por tanto, *Sagrado y obsceno* se convierte en una prueba de que el objetivo de presentar ciertos intereses sociales y políticos en un filme, ya sea desde la reflexión, la denuncia o la crítica, combinados con la explotación del color local y los usos propios del costumbrismo, pueden debilitar las posibles conexiones del filme con el referente real, entrando en contradicción con la posible denuncia y rebeldía de los planteamientos temáticos y las propuestas conceptuales a las que se pretendía llegar. De esta manera, el personaje de Zamora, exguerrillero que pasa de rebelde a vengador, representa lo sagrado mientras que los intereses fútiles de quienes lo rodean deberían representar lo obsceno. Sin embargo, el afán de dotar a la historia de color local y el uso de recursos estilísticos propios del costumbrismo convierte a los personajes secundarios en retratos mínimos, disminuyéndolos hasta el umbral de lo pintoresco.

Bibliografía

- ARREDONDO, Isabel. *Motherhood in Mexican Cinema, 1941-1991. The Transformation of Femininity on Screen*. North Carolina: McFarland, 2014.
- AZUAGA, Ricardo. *Pandemonium: la filmografía de Román Chalbaud en el cine venezolano. Contexto y análisis*. Tesis doctoral. Valencia: Universidad de Valencia, 2016.
- CASTRO DE PAZ, José Luis. «De miradas y heridas. Hacia la definición de unos Modelos de estilización en el cine español de la posguerra (1939-1950)». *Quintana*, 12, 2013, pp. 47-64.
- MARROSU, Ambretta. «Evolución y significados del personaje rebelde I». *Cine al día*, 8, 1969, pp. 23-28.
- «Sagrado y obsceno». *Cine al día*, 21, 1977, pp. 20.
- MARTÍNEZ I SURINYAC, Gabriel. *El guión del guionista. El desarrollo del guión desde la idea hasta el guión literario*. Barcelona: Cims 97, 1998.
- PARANAGUÁ, Paulo Antonio. «Román Chalbaud: The «National» Melodrama on an Air of Bolero». *Framing Latin American Cinema. Contemporary Critical Perspectives*. Ed. Ann Marie Stock. Minnesota: Minnesota University Press, 1997, pp. 162-173.
- PIMENTEL, Luz Aurora. *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México: Siglo XXI, 1998.
- THOMPSON, Kristin. *Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis*. Princeton: Princeton University Press, 1988.
- ÜBERSFELD, Anne. *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra, 1993.