

la figura del héroe, el general Zamora, de quien dice León Perfecto que parece que fue la excepción, por haber sido honrado y generoso, pero que él no lo conoció. Como no pudo haber coincidido con él, por su edad, esta declaración respondería al deseo de reforzar el mito del personaje ya casi legendario. Cabe preguntarse entonces si en una cinematografía como la venezolana donde, como se verá, el presente es más bien el reino de los anti-héroes, no se tiende a mitificar el pasado lejano —el siglo XIX es considerado como tal en ese país del Nuevo Mundo— que sería prácticamente la única fuente de producción de próceres, figuras forjadas en el combate viril.

Llegamos al siglo XX y con él a la larga dictadura de Juan Vicente Gómez (1908-1935), ilustrada por tres películas: *Fiebre* (1976), de Juan Santana; *La casa de agua* (1984), de Jacobo Penzo, y *Reinaldo Solar* (1986), de Rodolfo Restifo. En ellas se presencian revueltas, luchas armadas y, cuando menos, resistencia contra el régimen; también se observan conatos de organizaciones políticas y adhesión a corrientes ideológicas, pero, al parecer, nunca llegaron a un punto de cristalización suficiente como para ser identificadas por su nombre. Así, el inconstante *Reinaldo Solar*, personaje creado por Rómulo Gallegos, bien puede confrontar sus puntos de vista con opiniones opuestas, pero lo que funda es una efímera «asociación civilista» y no un «partido político», apelación que le sonaría a mala palabra. Notemos de paso que ni siquiera designa al tirano, lo que se justificaba en la novela por haber sido escrita en tiempos de Gómez, pero se entiende menos en la versión cinematográfica que, por lo demás, suele reproducir demasiado literalmente la obra en que se basa. Incluso opera la ley del silencio en *Fiebre*, esqueleto filmico de la narración de Miguel Otero Silva, que por su tema —el de la revuelta estudiantil de 1928 y las demás opciones de lucha— se prestaba más que las otras dos a la presentación de tendencias partidistas. Se distinguen claramente dos proposiciones, la de los estudiantes dispuestos a buscar la complicidad de los militares para tumbar a Gómez, y la de Hilario Valle y sus compañeros los trabajadores, para quienes lo que importa no es tanto derrocar al dictador, sino al gomecismo, al imperialismo que ha extendido su mano sobre el país. Lo que plantea Valle, una revolución basada en principios y en una organización del pueblo, podría corresponder, aunque esté toscamente expresada, a la ideología de un partido comunista en gestación, pero no llega a definirse como tal.

Desde el punto de vista de los actos, y ya no de las ideas, en esta película el fracaso marca con su sello las dos tentativas revolucionarias de Vidal. La falta de claridad en los objetivos, que acabamos de constatar, y la insuficiente preparación hacen abortar la revuelta estudiantil. Luego el protagonista participa en un alzamiento campesino dirigido por un coronel, que pronto perderá su máscara de revolucionario para revelarse como un vulgar caudillo que, al ser vencido, aceptará la mano tendida por Gómez. Por oponerse a la actitud del militar, el protagonista es apaleado por sus hombres y, presumiblemente, delatado por él, lo que explicaría su envío al campo de trabajos forzados de Palenque, donde morirá. En su testamento político Vidal reco-

noce su derrota, que es la de una generación, y pone sus esperanzas en las que tomarán el relevo.

También Reinaldo Solar fracasa. Tras haber probado diversas vías, se lanza en la aventura de la revolución armada, con un intento de invasión desde islas del Caribe. Esto, pese a haber dicho que de las guerras nunca había salido el orden, sino otro caudillo, y que el triunfo de las armas no significaba el de las ideas. Casi a pesar suyo, pues, sigue ese «camino de hombre, pero también de desesperación», y muere a manos de sus propios compañeros por haber querido reemprender la marcha suicida contra el enemigo.

El caso de *La casa de agua* es más complejo. Inspirado en la vida y la poesía de Cruz Salmerón Acosta, presenta otro tipo de lucha contra la opresión gomecista, que se inclina más bien hacia la resistencia colectiva. Aunque se vea en Caracas a los militares que dispersan a los estudiantes frente a la universidad cerrada, el principal escenario es un pueblito, Manicuaire, donde vive la familia de Cruz y al cual vuelve para asumir su compromiso político y vital con la gente de su pueblo en un acto de solidaridad. Tal es el componente esencial de su enfrentamiento a la barbarie, lo que no impedirá al pueblo sublevado matar a palos al esbirro responsable de la muerte de dos hombres, perseguidos por haber lanzado volantes. Otro escenario es el de la cárcel, donde el poeta incitará a sus compañeros de infortunio a formarse y a conservar su dignidad humana. Sometido al tormento de «la casa de agua», Cruz contraerá la lepra y volverá a su Manicuaire natal, donde muere después, víctima de su enfermedad. Cuando esto ocurre, cae el retrato del dictador y llega la lluvia tan esperada. Como a lo largo del film se transparenta en filigrana un discurso simbólico que establece relaciones entre la vida de Cruz y la pasión de Cristo, si bien desde el estricto punto de vista de la praxis política el encarcelamiento y la muerte no pueden ser considerados como signos de victoria, Cruz no ha fracasado desde la perspectiva del sentido de una existencia asumida como lucha solidaria y reivindicación del desarrollo humano frente a un régimen que lo niega.

Con los gobiernos de la Junta Militar (1948-52) y de Marcos Pérez Jiménez (1952-58) se cierra el período predemocrático. Lo que parece haberlos caracterizado es la represión ejercida por la temible Seguridad Nacional (SN). La asimilación ha sido tan repetida que finalmente ésta se ha convertido en el símbolo de aquéllos. En efecto, como en los tiempos de Gómez el dictador no aparece, a no ser que lo haga en noticieros de la época, como los que utiliza Mauricio Walerstein en *Cuando quiero llorar no lloro* (1973) para definir el contexto político de la infancia de sus tres protagonistas nacidos en 1948. Se muestran sucesivamente imágenes de Rómulo Gallegos, de Delgado Chalbaud que preside la junta provisional tras el golpe militar, y de la ceremonia de investidura de Pérez Jiménez. Tras una interrupción de los documentos visuales para mostrar, entre otras imágenes, la detención por la SN del padre de uno de los muchachos, prosiguen con escenas del derrocamiento de la dictadura: fundamentalmente las oficinas de ese cuerpo de seguridad que han sido saqueadas y la liberación

de sus presos, información reiterada por el discurso en off. Las detenciones y torturas practicadas por la SN se repiten en las otras películas que tratan de ese período, como *Los días duros*, *Se llamaba SN* o *La boda* (1982), film de Thaelman Urgelles que además retoma el esquema de la obra de Walerstein que identifica la caída del régimen con la liberación de los presos políticos y la huida de los esbirros, enriqueciéndolo, no obstante, con un matiz importante, el de la colusión entre los burgueses y la SN. En *Una noche oriental* se toma menos en serio a la SN., aunque se la vea torturar como en las demás películas, lo que se explica por el tono de tira cómica que Miguel Curiel trató de imprimirle y por las virtudes de la actuación que convierten al comisario López en un personaje a la vez siniestro y cálido.

En cuanto a las actividades que desencadenan la represión por parte de la Seguridad Nacional, a menudo no se conocen. Si se sabe que el González de *La boda* es arrestado por haber defendido las condiciones de trabajo de los obreros y haberse peleado con el patrono, se ignoran los hechos concretos que motivaron la detención de Luis, y lo mismo se puede decir en relación con el padre del muchacho en *Cuando quiero llorar no lloro*. Se supone que tanto éste como Luis pertenecían al partido comunista, pero no se ve lo que tal militancia implicaba en la práctica. Algo semejante pasa en *Se llamaba SN* (1977), de Luis Correa, donde un militante de Acción Democrática (AD), Guanipa, es torturado por funcionarios del gobierno que piensan que dirigentes de ese partido han urdido un complot contra el dictador, razón por la cual necesitan una confesión. No se sabe si tal conspiración es real o si sólo existe en la cabeza de los esbirros, ni tampoco si las armas supuestamente encontradas en la casa de Guanipa no son sino un medio de presión útil para el interrogatorio. Lo que sí se observa es cómo un «compañero» delata a éste y a otro, que a su vez es salvajemente golpeado. Fuera de eso, mediante conversaciones y recuerdos, nos enteramos de que los militantes tienen una emisora y vemos a una pareja hacer una pintada relativa a las elecciones en un muro, y a Guanipa que enseña a una mujer cómo colocar rollos de explosivos. Es decir, que si bien se tiene la impresión de una lucha activa, se cuenta más de lo que se presencia, y al hacer un balance, vemos que se insiste mucho más sobre la tortura, que se prolonga con la reclusión forzada en el penal de Guasina, y por ende sobre el papel de víctima que sobre las acciones llevadas a cabo. Esta reflexión es válida para el conjunto de los films que tratan del período 1948-58, donde lo que trasciende es la represión ejercida por la Seguridad Nacional, y en absoluto la lucha contra el régimen. Hay, por lo tanto, una suerte de visión dolorista de esas circunstancias históricas, que pone el acento sobre lo mucho que han sufrido los opositores y no sobre lo que han hecho.

En cuanto a partidos políticos, tampoco los films que tratan de la década 1948-58 son muy explícitos, aunque se note más la existencia de este tipo de formación que en los que versan sobre los tiempos de Gómez. Sin embargo, el eclipse sigue siendo total en una película relativamente reciente, *Una noche oriental* (1986), de Miguel Curiel, donde si se asiste a las cabriolas de un grupo clandestino amateur que busca