

ya» y del acercamiento individual a los combatientes, que explican uno por uno, a modo de entrevistas, cómo y por qué se integraron en el comando?

Por su parte, *Compañero Augusto* (1976) de Enver Cordero, detalla el progresivo aburguesamiento de un ex guerrillero salido de la cárcel y convertido en exitoso publicista, mientras *Sagrado y obsceno* (1976) de Román Chalbaud, muestra a un antiguo revolucionario que, diez años después de los hechos, vuelve a Caracas para vengar la muerte de varios compañeros en manos de un jefe de la policía política. Emblemas, pues, polarmente opuestos, presentando el mismo año al que todo olvidó y al que nada ha olvidado, al ex militante degradado y al ejecutor obsesionado, unificados sin embargo por una huida al margen de la historia.

Tendremos que esperar a 1979 para encontrar una síntesis, que sitúa la lucha armada de los años sesenta en un recuento de un siglo de avatares violentos venezolanos: *País portátil*, film de Iván Feo y Antonio Llerandi, adaptación discreta y funcional de la novela homónima de Adriano González León, diez años anterior. Es, seguramente, la única de estas películas que da perspectiva histórica a la lucha, aunque corra el riesgo de insertarla en una galería de actitudes «machistas» de raíces ancestrales. Es, también, la que profundiza más cabalmente en el protagonista y sus motivaciones: ha tomado las armas porque «no es capaz de esperar». Es, finalmente, la que consagra la «epopeya» —cuando no puede ser ya otra cosa que experiencia vicaria, aventura imaginaria de un público, no de un pueblo, reviviéndose guerrillero en la «inmortalidad» de la pantalla— con sus últimas imágenes: el joven lanzando una granada, rodeado de sus antepasados muertos, en la casa cercada por la policía.

Obviamente, y a falta de análisis, los ecos de este ciclo no podían producir más que dudosas metáforas (*La hora del tigre*, 1985, Alfredo Lugo) o híbridos de «política-ficción» (*Retén de Catia*, 1984, Clemente de la Cerda).

4. El paso (¿el deslizamiento?) del guerrillero como héroe derrotado al delincuente como (¿anti?) héroe sobreviviente, y de éste al «pícaro», con su simpatía propia, ¿traduce cinematográficamente nuestra evolución sociopolítica o quizá sólo o fundamentalmente la visión de los realizadores tomados como conjunto? ¿Responde, además, a cierta confusa conciencia de un parentesco de nuestra época con la del barroco español, en que se mezclan dirigismo y decadencia estatales, fantasmagorías sociales, brutal contraste entre lujo y miseria, crisis de identidad nacional y un «sálvese quien pueda» implícito y general, entre cuyas aguas de naufragio sobrenadan —apenas— lazarillos, celestinas, buscones y guzmanes? ¿O se trata acaso, como sostienen algunos, de la picardía como «forma de resistencia», quizá la última —lo que vendría a ser sólo una manera más amable de responder a las preguntas anteriores?

Sea como fuere, delincuentes y pícaros llegaron para quedarse. De las franjas ya citadas (uno de los Victorinos en *Cuando quiero...*, y el ex guerrillero y luego el protagonista en *Maracaibo...*) pasan a ocupar todo el film desde mediados de los setenta, con cristalizaciones variadas y otros tantos estilos, según los autores:

—Clemente de la Cerda, con *Soy un delincuente* (1976), caracterizó el barrio marginal como productor cuasi infalible de malandros, drogadictos y prostitutas, enfrentados fatalmente a la dureza policial. Descontado el naturalismo mecanicista de este film, queda

un saldo testimonial nada despreciable. Desgraciadamente, su peor posibilidad —visto de sexo y violencia— garantizó también un éxito que se renueva con cada reestreno y que llevó al autor a «segundas partes» olvidables.

—Giancarlo Carrer esquematizó hasta lo grotesco al joven campesino bueno enfrentado a la ciudad mala, en su *Canción mansa para un pueblo bravo* (1976), llegando a hacer inverosímil la suma de desgracias que sufre el ingenuo muchacho y que, en el plazo de un mes, lo convierten en delincuente.

—Carlos Rebolledo y Thaelman Urgelles tomaron un «pícaro» de la vida real, estructuraron una rica trama que combinaba sus recuerdos y la filmación —censurada— de los mismos para televisión, y lograron una película apreciable: *Alias el Rey del Joropo* (1977).

—Alfredo Anzola llevó al largometraje de ficción las preocupaciones sociológicas que ya había mostrado en el corto documental: *Se solicita muchacha de buena presencia y motorizado con moto propia* (1977) fue la primera realización de una verdadera saga dedicada a nuestra picaresca, culminada —por ahora— deliciosamente con *De cómo Anita Camacho quiso levantarse a Marino Méndez* (1986).

—Alfredo Lugo plasmó dos veces a un trío de infelices que, complicados en rocambolescas aventuras, terminan cayendo bajo las balas: *Los muertos sí salen* (1976) y *Los traca-leros* (1977).

—Román Chalbaud, el gran lírico populista de nuestro cine, no ha hecho quizás otra cosa que suministrar metáforas de alcances globales, a partir de soportes dramáticos suficientes, atendiendo a ese «bajo mundo» de delincuentes, chulos, prostitutas y marginales varios —locos y homosexuales incluidos—. Si de referirse al barroco se trata, si hay que nombrar a un heredero del Cervantes de *Rinconete y Cortadillo* o del autor de *La Celestina*, revisados por Brecht y añadiéndoles los trapos del melodrama latinoamericano, Román Chalbaud es nuestro hombre: de *La quema de Judas* (1975) a *La oveja negra* (1987), pasando por *El pez que fuma* (1977), su obra es probablemente la más sólida y coherente del cine venezolano.

De un conjunto que se ha vuelto repetitivo, banal, inerte y cada vez menos ambicioso en los ochenta, cabría destacar tres títulos: *Por los caminos verdes* (1984) de Marilda Vera, que explora el medio de los inmigrantes colombianos; *El atentado* (1985) de T. Urgelles, que vampiriza, revistiéndolo de una ligera ficción, uno de los casos más sonados de la crónica político-criminal venezolana; *El escándalo* (1987) de Carlos Oteyza, que plantea la corrupción de algunos altos funcionarios de la industria petrolera, nutriéndose igualmente de una realidad conocida.

5. *La empresa perdona un momento de locura* (1977) de Mauricio Walerstein —al que bien pudiéramos llamar «el inevitable» en el señalamiento de cauces temáticos, recreando más que adaptando la pieza teatral homónima de Rodolfo Santana. Aunque de pasada y entre sus múltiples peripecias, ya *Canción mansa...* nos había presentado una breve escena fabril, la tematización del obrero —ausencia que concierne también a la narrativa— tuvo en el film de Walerstein un apreciable punto de partida, en el tono de comedia crítica que han manejado tan felizmente los italianos: el fiel trabajador entra en crisis; la patronal resulta inteligente y lo trata con ayuda de una psiquiatra; en un final antológico, el obrero «curado» se desmorona y queda repitiendo como un disco rayado unas frases estúpidas de un discurso estúpido, en la aguada fiesta aniversario de la empresa.

De esta tematización incipiente saltamos, sin desarrollos previos, a una síntesis: *La boda* (1982, de Thaelman Urgelles: 25 ó 30 años de nuestra historia inmediata —con el incomprendible vacío de la lucha armada de los sesenta; la exploración del mundo obrero y, en paralelo, el de la alta burguesía; una trama y unos personajes que daban cuenta de historia y existencia, que tenían significado sociopolítico y personal, superando el esquema de «buenos» y «malos»; un protagonismo femenino tan importante como el masculino; un guion sólido y una ambiciosa complejidad estructural, además de otros tantos aspectos positivos como, por ejemplo, el nivel actoral. En su contra: la manía del *flash-back* —y hasta del *flash-forward*— que convertía al presente de la narración casi en mero pretexto para «rebotar» constantemente hacia atrás y fragmentaba excesivamente el relato: un centenar de escenas que responden a unas 60 secuencias en treinta escenarios distintos. Igualmente, la inevitable superficialidad del manejo de tantos personajes y subtramas, en lo que de alguna manera hubiera podido expandirse en una telenovela —«cultural», por supuesto. Premiada, elogiada por la crítica, el público la ignoró. Y se acabaron los obreros.

6. Memoriosos personajes de clase media y policías agónicos se han repartido la atención restante en los ochenta, con excepciones que constituyen cada una de ellas un paradigma. Mencionaré sólo algunas, a falta de espacio. En primer lugar, *Orinoko nuevo mundo* (1984) y *América tierra incógnita* (1988), ambas de Diego Rísquez, en las que brilla su particular concepción del cine como lento poema escasamente narrativo, visualmente espléndido y con la música sustituyendo a las palabras, aunque roce con frecuencia e incurra a veces en el mero «cuadro plástico» o en el *tableau vivant* y no desarrolle —sobre todo en *América...*— sus potencialidades conceptuales. En segundo lugar, *La casa de agua* (1984) de Jacobo Penzo, que convierte al poeta leproso Salmerón Acosta en emblema de la oposición a la dictadura de Gómez, atendiendo igualmente a su dolorida condición humana. En tercer lugar, *Pequeña revancha* (1986) de Olegario Barrera, excelente adaptación de un relato del chileno Antonio Skármeta, trasladando a Paraguaná lo que en el original sucedía en el Chile de Pinochet. En cuarto lugar, *Ifigenia* (1987) de Iván Feo, que lleva a la pantalla la novela de Teresa de la Parra con una cuidada reconstrucción de época, suntuosas imágenes y un buen trabajo actoral, aunque su riqueza sensual no compense la reducción de la entidad formal y conceptual de la fuente literaria.

La galería de clase media puede venir de un film olvidado: *Adiós, Alicia* (1977, Liko Pérez y Santiago Sanmiguel), pasar por *Eva, Julia y Perla* (1981, Walerstein), afirmarse en cuanto exploración sentimental con *La máxima felicidad* (1983, Walerstein) y culminar —según los gustos— en *Macho y hembra* (1985, Walerstein) o en *Oriana* (1985, Fina Torres), encontrando aún cierto desarrollo peculiar en *Reflejos* (1988, César Bolívar). La serie, dedicada a la investigación de conflictos individuales y en absoluto a la caracterización de una clase, ha servido para poner en primer plano el protagonismo femenino, introduciendo también en nuestro cine un ritmo más lento —o menos espasmódico— y una mayor atención a la construcción de personajes.

Los policías agónicos tomaron cuerpo con los dos *Cangrejo* (1982 y 1984) de Chalbaud, se prolongaron exitosamente en *Homicidio culposo* (1984) y discutiblemente en *Más allá del silencio* (1985), ambos de César Bolívar, y cuando algunos creíamos por fin agotado

el asunto, ha vuelto a alzar el vuelo con *Colt Commando* (1987, Bolívar), a medio camino entre el film de acción y la comedia cínica, y sobre todo con *Macu, la mujer del policía* (1987, Solveig Hoogesteijn), una arriesgada vampirización del «caso Ledezma», al que la excelente interpretación de Daniel Alvarado ha otorgado una peligrosa densidad trágica, traducida en tono machista por las repetidas cuñas televisivas que promocionaron la película *ad nauseam*: «su mujer lo engañaba... él tenía que actuar». Actuó, efectivamente. Aunque el protagonismo policial no agota la serie, salvo en el caso de *Colt Commando*, y se ha logrado tematizar la corrupción en las altas esferas, el problema de los sordomudos o la vivencia de mujeres-niñas seducidas desde la infancia, es significativo que el centro de la atención se haya desplazado de los guerrilleros-delincuentes-pícaros al estamento oficial armado, sean policías puros y duros, detectives risibles o francos criminales. Con lo que tendríamos que dejar el cine e ir a la sociedad —sin olvidar a los propios directores como grupo específico— para tratar de comprender este nuevo vuelco temático.

**Julio E. Miranda**

