

de cada uno; también se constata que todavía reina cierta añoranza del gobierno de Pérez Jiménez, pero ¿hay que buscar en sus datos sociopolíticos la explicación de la lucha revolucionaria? No es en absoluto seguro —y en todo caso sería muy poco convincente—. El único en ofrecer su punto de vista es el padre de Victorino, y cuando critica ese tipo de combate desde la perspectiva de un viejo marxista, su hijo ni siquiera intenta rebatir sus argumentos. Cabe preguntarse entonces si este film, siguiendo a la novela, pretende avalar los planteamientos del padre y si, de una manera más general, la ausencia de presentación del corpus teórico de la izquierda armada se debe a un desinterés por la ideología o a la suposición de que ésta era suficientemente conocida.

Existen varios puntos de coincidencia entre este film de Walerstein y *La quema de Judas* (1974), de Román Chalbaud. Los guerrilleros emprenden el mismo tipo de acción, el robo a un banco, exitoso en este caso, ya que no sólo logran huir con su botín, sino que también, e involuntariamente, se han adelantado al atraco planeado por un grupo de delincuentes encabezado por un policía que muere en la batalla. Pero tampoco su triunfo será de larga duración: pronto se encontrarán tras las rejas, sin que se sepa cómo consiguieron atraparlos. Otra semejanza: no se les da la oportunidad de explicar el propósito inmediato ni las razones ideológicas de su acción, mientras que ésta sí se ofrece a sus oponentes. Para un director de la policía, los guerrilleros traicionan al pueblo cuya causa pretenden defender, ya que matan a policías que forman parte del mismo y que, injustamente, confunden con el enemigo. En cuanto al malandro amigo de Carmona, el Judas caído en la refriega, desprecia a los «ñángaras» y, como no entiende «por qué se meten en esos líos», les atribuye una motivación válida en su propio caso, la de la tentación del dinero que abunda en el país. El no ceder la palabra a los propios interesados permite al cineasta englobarlos, sin mayores distinciones, en su imagen de un mundo violento, donde predominan las falsas apariencias y la traición, al punto que ya no se sabe quién es delincuente y quién no.

Pero los guerrilleros no sólo atracan bancos, también secuestran y practican sabotajes, preferiblemente contra los estadounidenses y sus compañías petroleras. Así, en el siguiente film de Walerstein, *Crónica de un subversivo latinoamericano* (1975), se observa cómo una organización de ese tipo concibe y realiza el secuestro de un oficial norteamericano para impedir que un vietnamita sea fusilado, y también cómo el plan fracasa porque un integrante del grupo es apresado y delata a sus compañeros. La modalidad del sabotaje es ilustrada por *Maracaibo Petroleum Company* (1975) y *La hora Texaco* (1985), obras que, a diez años de distancia, enmarcan sus historias en el contexto del mundo petrolero, en 1974 y 1970, respectivamente.

En *Maracaibo Petroleum Company* se ve a un cura joven que, presumiblemente, entrega un bulto con armas a tres guerrilleros de aspecto más bien burgués, y a uno de ellos que amenaza a otro porque le está faltando el respeto a una estatua religiosa. Poco después se produce una explosión en las instalaciones petroleras que causa una pérdida importante (un millón y medio de barriles), y parece que no es la primera

vez. En su interrogatorio al sospechoso —el protagonista— los norteamericanos le hacen preguntas sobre el padre Díaz, aunque suponen que está en Cuba, el comandante guerrillero Douglas Bravo, y el maoísmo, y aluden también a la política de pacificación en vigor. Este es, pues, un film con referencias concretas. Además de mostrar que la mentada pacificación, beneficiosa sin duda alguna para las compañías foráneas, todavía no ha podido apagar unos focos de rebeldía, apunta en otras direcciones: presenta a los guerrilleros no como monstruos iconoclastas que atentan de manera indiscriminada contra la vida de personas inocentes, sino como gente decente, y pone en evidencia la participación de un sacerdote que representa a un sector de la Iglesia que se distingue claramente del otro, el oficial, que está comprometido con el poder temporal. Por si fuera poco, Oropeza refiere una operación que dio en el blanco, aunque tenga consecuencias negativas para el protagonista. Una victoria —¡al fin!— en medio de una galería de acciones fracasadas. Quizás esta lectura positiva se deba al hecho de que la película relata acontecimientos cercanos, todavía vivos y calientes en la memoria, cosa que no ocurre, por ejemplo, con *La hora Texaco*, estrenada en 1985. Se podría suponer que a medida que el tiempo pasó, la visión de la turbulenta década de los 60 se hizo más despectiva, plegándose así cada vez más a la interpretación oficial.

En el film de Barberena, *La hora Texaco*, se producen dos atentados nocturnos a corta distancia, el primero contra un oleoducto y el siguiente contra un gaseoducto. Son acciones exitosas, sobre todo la segunda que provoca la paralización de una refinería. Pero ésta tiene como consecuencia el encarcelamiento de sus autores y aquélla, un operativo militar y la muerte de por lo menos un guerrillero, casi un adolescente por la manera de vestirse. El vínculo entre ambas se establece mediante el encuentro en el paraje de la primera explosión del protagonista, Julio, con su amigo Maximino, un ex comunista. Julio, un obrero especializado a punto de ser echado de su trabajo, en la compañía petrolera porque se muestra disconforme con el trato que recibe, menciona en la conversación las consecuencias que tendría la voladura del gasoducto. Ni corto ni perezoso, Maximino, junto con su grupo guerrillero, lo hace explotar. Se presentan así dos reacciones distintas frente a un mismo problema, la extracción de las riquezas petroleras venezolanas por los norteamericanos y su desprecio hacia los trabajadores del país. Julio llega a imaginar un plan de sabotaje eficaz, pero no lo aplica; intenta solucionar su conflicto individual con la compañía sin pasar por instancias colectivas y fracasa. Al contrario, Maximino trata de causar daños a los intereses estadounidenses a través de una acción directa y organizada; lo consigue, pero al precio de su libertad.

A las actividades ya mencionadas —atracos a bancos, secuestro, sabotajes— se añaden las del grupo revolucionario urbano, del que forman parte Andrés, el último de los Barazarte, y su compañera Delia, protagonistas de *País portátil*. No se sabe exactamente en qué consiste la misión de Andrés, pero sí que es muy peligrosa, y, por lo demás, se ha visto el verdadero arsenal que tiene en el apartamento. Antes de poder

llevar a cabo el plan, Delia muere en la casa, los otros logran huir, salvo Andrés, que cae acribillado al defenderse valientemente con la ayuda del recuerdo de los miembros de su familia. Como en *Cuando quiero llorar...*, esta secuencia de la muerte violenta es una de las más bellas del film. La imprecisión relativa a la meta concreta de la acción es compensada por el suministro de datos respecto al clima de este fin de la década de los 60, tales como una manifestación contra el hambre y otras injusticias que las fuerzas del orden reprimen ferozmente o como el discurso de un líder universitario invitando a abstenerse de participar en la elección de los representantes estudiantiles, por no ser sino «una patraña electorera». En lo que se refiere al grupo, se lo ha visto irrumpir en las oficinas de una compañía petrolera para efectuar, a punta de armas, una pintada contra el imperialismo y la represión. También se ha indagado en los motivos de Andrés por participar en este tipo de lucha: por ser el último de los Barazarte, el único heredero de una tradición familiar de servicio a los ideales progresistas, interrumpida por su padre, él se ve impelido a retomar la bandera de sus ancestros, y no tiene tiempo para esperar. Se presenta como una razón personal, enraizada en su pasado —las imágenes finales insisten en ello— y no la única posible. Por ejemplo, Andrés reprochará a un compañero de estar más interesado por su figuración que por la revolución.

De lo examinado hasta ahora se podría deducir que los terrenos de actividad predilectos de los grupos armados fueron Caracas y las zonas petroleras del Zulia (Maracaibo y los poblados aledaños), lo que no se correspondería con la realidad histórica. Sin embargo, se debe admitir que incluso cuando se muestran escenas rurales, como en *Sagrado y obsceno* (1975), de Román Chalbaud, o *Compañero Augusto* (1976), de Enver Cordido, la perspectiva es capitalina: desde el presente en Caracas se recuerdan episodios del pasado guerrillero en el campo.

En la película de Chalbaud, Pedro llega a Caracas para vengarse de Diego Sánchez por una masacre ocurrida diez años antes. Se la describe en escenas fugaces —una cabaña en el campo con gente y armas, la brusca irrupción de la policía que inicia un sangriento tiroteo— que puntualmente recuerdan al protagonista la misión que se ha impuesto. Los problemas empiezan cuando se trata de precisar la trama y la fecha de los hechos. Estrenado en 1975, el film se basa en la pieza homónima del mismo director, que data de 1961, y que estaba llena de alusiones al gobierno de Betancourt. En la obra cinematográfica la confusión es tal que resulta imposible establecer el año en que Diego Sánchez, entonces jefe de la policía política y nombrado presumiblemente por el líder adeco, desató una matanza contra ¿guerrilleros? Tampoco se entiende por qué Pedro esperó diez años para vengar a sus compañeros, a menos que sea por la necesidad de hacer coincidir el presente de la acción con la época de la filmación. El sentido de tal venganza, su eventual justificación cuando el país y las circunstancias han cambiado, constituye el tema —a no ser que sea el pretexto— de *Sagrado y obsceno*, que, por lo demás, se deleita en enseñar los entretelones de la vida en una pensión. Tal como lo expone Chalbaud, resulta smamente ambiguo,