

## Criollismo, regocijo y ternura

CARMELO VILDA

“SAGRADO Y OBSCENO” es una película con sustancia venezolana. Tanto los personajes como el argumento y la ambientación son sustancialmente criollos. Sin caer en un estereotipado folklorismo manierista, Chalbaud recrea la condición humana del caraqueño popular dentro de su mosaico cotidiano. No hay invención ni decoración, no hay trucos sino rescate fílmico de un trozo de la realidad. Hay una terca postura de recoger conductas que reflejan, definen e interpelan nuestra forma de “ser”. Esto es lo sustancial: la intención y la búsqueda antropológica. Lo accidental es el tema, la anécdota y por eso no me parece que sea una película reaccionaria por haber fundamentado el tema sobre referencias políticas negativas o desalentadoras.

La metralleta justiciera del nostálgico ex-guerrillero cae al suelo al final de la película y el protagonista camina indefenso como rumiando su fracaso, su promesa absurda cumplida, su catársis inútil. Pero lo que permanece de “Sagrado y Obsceno” no es precisamente el argumento sobre situaciones políticas controversiales, aún no digeridas ni maduras suficientemente. Lo que perdura por encima de todo es el regocijo, la capacidad de disfrute y gozo del venezolano, ese comportamiento jovial y jocosos del “juan bimba” que puede estar marginado de la economía petrolera pero no del humor. Hacer de la vida una fiesta, tanto que nos parezca en ocasiones hasta insólito, es precisamente el carácter mayor de lo que dije anteriormente era sustancial. Saber poner rochela en los momentos serios, casarse después de una pelea con la novia, filosofar con refranes populares mientras se hace cola para entrar al baño, vivir la alegría del azar momentáneo, de situaciones imprevistas, trascendentalizar ceremonias de religiosidad po-

pular... eso es lo que prevalece y caracteriza a la película. Es la sabiduría del pueblo que contrapone el ser al tener.

Y lo que nos solidariza con “Sagrado y Obsceno” es el amor, esa inmensa dosis de cariño que empapa a todos los personajes, en cada uno a su manera. No sólo la “patota” de la pensión se nos hace entrañablemente humana sino también la dueña, su candorosa sobrina y no digamos nada de sus dos hermanas: la versátil prostituta (admirablemente representada por Hilda Vera) y la seriosa amante del ex-Jefe de Policía. El verdugo de hace diez años es ahora un risueño y popular hombre de negocios que no rompe los vínculos que le unen con su ascendencia humilde. Y hasta el “ex-guerrillero justiciero” es serio y distanciadamente un hombre correcto. Las balas que dispara al final son neuróticas más que sanguinarias, salen de un corazón enfermo y solitario más que de una conciencia vengativa, de terribles y viejas escenas visuales escarchadas y no diluidas aún en su memoria.

Todos los personajes de “Sagrado y Obsceno” son frescos, vivos, inconfundibles, únicos. Viven con alegría porque aman y esperan que todo va a ser mejor y diferente. Es lo que para ellos justifica sus comportamientos. Lo demuestran viviendo.

Por eso la película no se acaba al salir del teatro. Prosigue en la calle, continúa inconscientemente en los hogares y dialécticamente en la historia venezolana. Es película abierta, inconclusa y sin comienzo porque no filma una anécdota ni un argumento. Se trata de un planteamiento, de un reto: reflejar a cabalidad la atmósfera específica, desde estructuras socio-antropológicas, que da arquitectura e identidad a lo venezolano. ¡Cuánta reflexión posible y realidad concreta en esta película venezolana...! Porque lo otro, las conductas que nos caracterizan o queremos reflejar es más bien circo, maquillaje, truco, postizos que nos desarraigan.

Pero a la larga, si no se avanza en la búsqueda, si no se la matiza o extiende se puede caer en un folklorismo rampón y amanerado como el de las películas mexicanas de Pedro Infante y sus mariachis o las españolas de la Lola Flores, Sarita Montiel y su comparsa de lugares comunes. Digo esto porque de “La Quemada de Judas” a “Sagrado y Obsceno” hay clichés que se repiten y no hay vetas nuevas que avancen.

## Espejo de un camino casi muerto

PEDRO TRIGO

SOBRE EL CINE NACIONAL.

La impresión dominante en el transcurso de la película fue algo muy simple: ahí de algún modo sucedíamos nosotros. En la película se representaba nuestro vivir, y el verse desdoblado por el artificio del arte maravilla, encanta.

Claro que decir esto es algo muy ingenuo, es como descubrir el mediterráneo; pero no deja de ser cierto que es ahora cuando lo descubrimos. Y eso a uno le causa alegría. Aunque a otros decepción: se les hunde el mundo del cine. Fue lo que comentaron un grupo de malandros de un barrio caraqueño ante La quemada de Judas. Decían que les había gustado, pero que eso no era cine porque eso es lo que hacían ellos. El mundo del cine como un mundo irreal para uno; no irreal por el artificio artístico sino por la mera lejanía geográfica, porque trataba de otros países.

No deja de ser anacrónico el que a estas alturas nos refiramos a valores que son sólo una primera referencia, un punto de partida del cine. Pero es que sin esta primordial referencia a nuestra realidad —traspuesta, simbolizada, aun negada— no puede existir cine en Venezuela. Claro está que no se trata de comenzar con la salida de los obreros de la fábrica o la llegada del tren a la estación, no se trata de recorrer en apretadas síntesis toda la historia del cine. Este desarrollismo cinematográfico sería antihistórico. Pero tampoco tiene sentido ver qué es lo último que se hace y empalmar con ello. Si tiene algún sentido hablar de cine venezolano, hay ahí incluida una proposi-

ción de originalidad. No originalidad material —de contenidos o técnicas— sino de un proceso artístico que tenga origen en nuestra realidad.

Y creemos que esta proposición sólo muy recientemente ha sido tomada en serio por la cinematografía y el teatro venezolano. Que han propendido más bien al experimentalismo sin lastre o a lo consabido ramplón, dos maneras de insignificancia.

La observación, antes citada, de los malandros ofrece aún otra posibilidad de interpretación: el cine como representación de la realidad es insuficiente. Esto lo saben Chalbaud y su equipo. Y la voluntad de sobrepasar este planteamiento se hace presente hasta en el título. Por eso la película no se titula *El vengador* ni *En una pensión de la vieja Caracas* o algo de ese estilo sino algo pretendidamente abstracto, rebuscado, simbólico: *Sagrado y Obsceno*. Una sugerencia al espectador para que vea la película más allá de las apariencias. Una pretensión.

#### LA CASA: ADENTRO-AFUERA.

Y en primer lugar más allá de las apariencias está la realidad como lo que secretamente da unidad y consistencia a ese nivel, más obvio, de nuestra vida cotidiana. Es decir, no sólo que la película haya sido rodada en Caracas sino que los ojos y la sensibilidad que la han captado, también pertenecen a la ciudad. Y así la película es la ciudad en otra dimensión, no elementos disecados de la ciudad sino la misma ciudad, su corazón que sigue palpitando en la pantalla.

¿Y cómo es esta ciudad? Todavía, una pensión, como un claustro materno. Un lugar de acogida, de refugio, de participación. Una zona de costumbres, de alternancias, de altercados. Como un animal heteróclito, sin cabeza ni pies, con movimientos peristálticos, con fugas y convergencias, varado y cálido. Allí la vida transcurre como una creación colectiva, aunque lo que se invente sea poco más o menos siempre lo mismo; pero se inventa y por eso la gente se expone, se desgasta, se realiza y se consume.

Y como son actores tienen sus símbolos y sus ritos en los que se condensa como en estado puro este carácter poético de sus vidas. Están las imágenes de los santos y el vestido de angelito y la primera comunión y la boda y el rosario... Sobre todo ese mundo puede aplicarse cualquier análisis crítico, pero no por ello se disuelve. Es que no es sólo una sustitución, y para comprenderlo se necesita también otra mirada, incluso la participación, cada uno con su propio papel, desde su punto de vista.

### Román Chalbaud **SAGRADO Y OBSCENO** con MIGUEL ANGEL LANDA

Basada en la obra de  
**ROMAN CHALBAUD**

Guión de  
**JOSE IGNACIO CABRUJAS y  
ROMAN CHALBAUD**

Fotografía  
**CESAR BOLIVAR**

Música  
**MIGUEL A. FUSTER**

Pero este lugar, este ámbito, este modo de vida y este barrio tienen sus días contados.

¿Por qué? ¿Qué pasa? Es que existe también lo de afuera. Y lo de afuera es locura, es la violencia que destruye a los hombres, es la opresión que los reduce al anonimato, es la competencia y el derroche: la demolición de lo que somos. Y esta demolición no amenaza sólo desde fuera. Acaba por meterse dentro. Mientras se puede se superponen y se alternan los dos mundos, las dos vidas. Pero la lógica de la vida de afuera es expansiva y excluyente. Acaba matando y devorándose a la tortuga que vivía al ritmo de la casa, como acabará con la pensión y con ese modo de vivir. Por eso la película encierra un aire nostálgico de fiesta que es despedida de una ciudad minuciosamente destruida por una clase social que se refugia en sus mansiones privadas porque no ha sido capaz de crear ámbitos públicos de vida compartida.

En este mundo no caben símbolos ya que no hay sujetos creadores, sólo son posibles las ceremonias sociales convencionales, vacías, o la mascarada, la payasada, el carnaval en el que para participar uno tiene que trastocar la persona —el travestismo con su extrema representación.

#### EL PAIS: DOS TIEMPOS.

A este mundo de la pensión viene un hombre que no es de este mundo y que no se siente solicitado por él porque no vive en este mundo; es un reloj parado diez años atrás, en la guerrilla. Su vida se ha fijado en la escena de horror de la masacre y no quiere salir de ella. Viene a matar al policía asesino. No es la venganza como el intento de restablecer el orden violado sino como la repetición obsesiva de la violación. El es ahora el asesino que va a completar esa masacre matando al expolicía, matándose sustitutivamente a sí mismo al quedarse ya descargado y vacío, muerto en vida, sin justificación, sin sentido, listo para el suicidio o para la cárcel o para iniciar como el expolicía una vida "nueva" de nuevo-rico.



Es la recurrencia de la situación traumática que atravesó el país del 60 al 66, una situación traumática que aún no ha sido superada. Se han superpuesto muchas cosas, pero aún sigue ahí esa represión y esa violencia inexplicada e irreductible. La víctima que participó de la experiencia límite de la masacre no quiere desprenderse de esa experiencia absoluta: seguir viviendo es decaer, la transformación es siempre de algún modo contaminación. El se aferra, para no mezclarse, a la pureza de esos nombres, de esa escena. Pero acaba siendo algo abstracto, matando a alguien que no existe. Es el pasado que mata al presente injusto y opresor, no el futuro que lo niega porque lo supera.

Hay un paralelismo entre el poseer a la muchacha y el matar a Mr. Pollo: ambos son actos puros en cierto modo, pero en el fondo son obscenos, irresponsables por acontecer desligados de un espacio y tiempo reales.

Ajenos en cierto modo a la vida de la pensión y negando rabiosamente a la Venezuela nuevorríca que surge se encuentran el muchacho y el vengador. El uno no ha encontrado lugar satisfactorio y aun espera porque tiene esperanza. El otro, traumatizado por la masacre, no quiere la superación sino la abolición de la realidad. Y afuera, en el único mundo que existe, sin pertenecer del todo a él, sin poder superarlo, entre el dolor pasado que da consistencia y la necesidad y la importancia, vueltos una pregunta viva, el hermano y la novia de las víctimas.

Una Caracas, una Venezuela pasa y otra le sucede. No es una transformación sino una demolición, un asalto, una masacre. Por eso entre la vida que aún queda, aunque sentenciada, y la prepotencia apresurada y estéril que surge está la sangre derramada. Una sangre que, si puede clamar venganza, clama más profundamente por el dolor de la recreación: la espera, la capacitación, la organización, la esperanza. Con sus recuerdos, con sus símbolos, con sus celebraciones. Por ejemplo esta película.