

## El cine venezolano desde el ojo de Chalbaud: del realismo social al Román de los infiernos

Humberto Valdivieso

### Resumen

Una importante corriente del cine venezolano es aquélla preocupada por los problemas sociales del país. Sus filmes desarrollan temas relacionados con la pobreza, las cárceles, los delitos comunes, la corrupción, el racismo y la injusticia. Muchos de estos largometrajes son valiosas muestras de nuestra cinematografía. Otros están llenos de lugares comunes y denuncias superficiales. Pero, como discurso estético, algunas de estas obras cinematográficas trascienden los temas y los conflictos históricos inmediatos de la sociedad. Sus tramas se vuelven universales y su influencia repercute en distintas generaciones. Tal es el caso de varias películas de Román Chalbaud. Este creador, explorando los conflictos de nuestro país, ha construido un lenguaje propio identificado con la estética de lo grotesco. Caso paradigmático es la película *Pandemonium*, donde nos muestra una realidad social que es embestida poéticamente por lo irracional, lo bello, lo vulgar, lo oscuro y lo pasional.

Palabras Claves: cine; grotesco; sociedad; lenguaje cinematográfico.

### Abstract

The Venezuelan Cinema After Chalbaud's Eye: From the Social Realism to Román in Hell

An important trend of Venezuelan cinema deals with the topic of our prevalent social problems. The films of this trend uncover issues linked to poverty, prisons, petty crime, corruption, racism, and injustice. Many of these movies are valuable examples of our filmmaking. Others are full of common places and shallow denunciations. However, as aesthetical proposals, some of these films go further the immediate subjects and historical conflicts of Venezuelan society. Their plots turn universal and their influence reaches several generations. Some of Román Chalbaud's films fall into this last group. This film maker explores Venezuelan conflicts. He creates a unique language rooted in a grotesque aesthetics. His movie *Pandemonium* is a remarkable case. Chalbaud shows in this film a social reality which is poetical due to its irrational, beautiful, vulgar, dark, and passionate nature.

Keywords: cinema; grotesque; society; film language.

### Résumé

Le cinéma vénézuélien dans l'œil de Chalbaud : Du réalisme social au Román des enfers

Un important courant du cinéma vénézuélien se consacre aux problèmes sociaux du pays. Les films de ce courant développent des sujets tels que la pauvreté, les prisons, les délits communs, la corruption, le racisme et l'injustice. Nombreux sont les longmétrages qui, sur ce sujet, constituent des exemples remarquables de notre cinématographie. En revanche, d'autres ne sont qu'énumérations de lieux communs et des lamentations superficielles. Quelques-uns de ces films vont bien au-delà des sujets et des conflits historiques immédiats de la société vénézuélienne. Leurs arguments deviennent alors universels et retentissent sur plusieurs générations. Tel est le cas de plusieurs films de Román Chalbaud. En explorant les contrastes du Venezuela, ce créateur a construit un langage unique qui se rattache à l'esthétique du grotesque. *Pandemonium* est sur ce point un cas emblématique. Chalbaud y montre une réalité sociale imprégnée poétiquement par l'irrationnel, la beauté, la vulgarité, l'obscur et le passionnel.

Mots clés: cinéma; grotesque; société; langage cinématographique.

## 1. El cine venezolano como discurso social

Una importante corriente del cine venezolano ha dedicado numerosos filmes a reflejar nuestra realidad social en distintas épocas. Bien sea para satirizar, denunciar, señalar, proponer o simplemente desnudar frente a la audiencia la complejidad cotidiana de nuestro país. Los conflictos presentados en muchas de estas películas nacionales son propios de hombres y mujeres comunes, de seres enredados en una trama de dificultades políticas, económicas y morales que parecieran desbordarlos. Más que héroes encontramos individuos obligados a sobrevivir en medio de un ambiente hostil. Gente que se vale de distintas prácticas para sortear la miseria, la soledad, el abuso de poder y la explotación. Personajes muchas veces arrancados de las crónicas policiales o de las grandes denuncias de corrupción para llevar adelante una historia que no es la suya sino la de todo un país. Tal es el caso de los protagonistas de cuatro representativos filmes de esta corriente: Gilberto, Ingrid, Antonio y Alexander. Ellos viven conflictos a través de los cuales sus vidas son modificadas por problemas que superan el ámbito de las relaciones interpersonales. Sus historias son comunes a las del colectivo.

Gilberto es el personaje principal de *Canción mansa para un pueblo bravo*, de Giancarlo Carrer. Se trata de un joven que llega del interior a la capital y termina sumido en la delincuencia. Sus carencias personales y la voracidad de una Caracas cruel le cierran toda posibilidad de superarse. Su destino es el de los miles de provincianos que se trasladaron a la capital buscando una vida mejor y solo encontraron el fracaso. Asimismo, Ingrid, en *El rebaño de los ángeles* de Román Chalbaud es una chica como muchas de las que habitan los sectores populares en Venezuela. La suerte no es mejor con ella pues termina vencida por un destino fatal que no sólo ha derribado las casas del barrio, sino su vida familiar y hasta la comunidad estudiantil.

Antonio Campos es un profesional de clase media –en *El escándalo*, de Carlos Oteyza– atrapado irremediabilmente en el engranaje de la corrupción petrolera, en un país que vive la falsa ilusión de riquezas y poderes desmedidos. A pesar de ser una marioneta del sistema, conserva una vida íntima familiar capaz de luchar contra la transformación impuesta por las amistades, el dinero y la lujuria.

Finalmente, un caso particularmente ingenioso, es el de Alexander en *Se solicita muchacha de buena presencia y motorizado con moto propia*, de Alfredo Anzola. Éste es un mensajero que, utilizando lo que se ha llamado "viveza criolla", le gana una batalla al sistema con sus propias armas. A diferencia de los personajes anteriores, Alexander con mucha labia, humor e ingenio, conduce su destino a través de las mismas trampas usadas por su jefe para contrabandear mercancía. El jefe, un acomodado comerciante de clase media, finalmente termina estafado por su motorizado. No obstante, aunque Alexander alcanza su meta y consigue un buen dinero, tampoco para él hay redención. Su victoria es un modo de supervivencia. Al igual que a todos, el país lo ha colocado en la penosa situación de luchar como sea para sobrevivir.

A los cuatro personajes los une la imposibilidad de escapar de los conflictos en los cuales han irremediamente caído. Situaciones muchas veces indeseadas pero inevitables. La crueldad social del país los mantiene encadenados a la tragedia de una crisis eterna.

La corriente comprometida con el realismo social de denuncia es la más popular de nuestro cine y de alguna manera ha etiquetado, injustamente, a toda la producción. Por su puesto, la injusticia no está en que estos filmes existan, sino en que opaquen el resto de las propuestas. La estructura de casi todos está montada sobre conflictos relacionados a aspectos negativos de nuestra sociedad. Lo cual es totalmente válido en una cinematografía que mira críticamente hacia donde una buena parte de la sociedad no se atrevió a voltear nunca. Sin embargo, muchas veces el énfasis en la denuncia, la caricaturización del corrupto, la mirada compasiva al malandro y una cierta visión romántica de la pobreza han permitido que junto a producciones respetables —como las mencionadas anteriormente— encontremos propuestas repetitivas llenas de lugares comunes. Sobre esto el sociólogo Tulio Hernández ha escrito:

Pero lo esencial, al momento de hacer un balance de nuestro cine, es la contradicción existente entre, de una parte, la vocación manifiesta de nuestros cineastas por la interpelación y por la interpretación de nuestro país y, de otra, la incapacidad para devolver

una imagen elaborada, densa, conmovedora y reveladora, de esa misma realidad que precisamente han seleccionado como tema de interés<sup>1</sup>.

Posiblemente una de las dificultades principales de esta corriente asociada al reclamo social, a la denuncia de la corrupción y a la reivindicación de los excluidos es la visión macro que presenta en sus historias. Generalmente no encontramos el relato de una vida íntima, un drama asociado a un solo aspecto psicológico de un personaje o algún aspecto puntual sacado de una historia real. La mayoría de las veces los directores abarcan grandes conflictos donde intervienen todas las clases sociales con sus bondades y sus miserias, todas las carencias de los sectores populares y todos los tipos de corrupción. Entonces, el énfasis por resumir en noventa minutos tantos conflictos, propios de un país lleno de complejidades y penurias como Venezuela, hace que la caracterización psicológica de los personajes, las subtramas y la mayoría de los elementos que le pueden dar profundidad a un filme pierdan fuerza.

## **2. Román Chalbaud, otra forma de volar sobre la realidad**

El cine, además de historia, es imagen. Y es en el uso particular de la imagen y en la introducción de un lenguaje audiovisual poético, mágico y a veces casi literario donde encontramos algunos de los mayores aportes del cine nacional. Un importante cineasta como Román Chalbaud ha introducido en sus filmes, donde la denuncia social está presente, una serie de elementos estéticos que van de lo fantástico a lo surrealista y de la imaginiería popular a lo grotesco.

En alguna de las entrevistas que ha concedido habla de las películas donde se ha permitido "volar", es decir, donde ha ido más allá y no se ha detenido únicamente en esos aspectos que ya son comunes a todo el cine de denuncia.

---

<sup>1</sup> Tulio Hernández. *La confusa memoria del cine nacional*, p. 25.

Pero a medida que pasan los años y ya tú has hecho 15 ó 16 películas, tú dices no, yo quiero realmente mejorar mi obra, quiero volar, y entonces te importa un pito lo que pase. Así fue en *La oveja negra*, vamos a volar y volamos. *Cuchillos de fuego* también, a pesar de ser realista, tenía esa magia; inclusive un crítico español dijo que era mi mejor película, aunque aquí no fue tan alabada como las demás. Yo creo que *Pandemonium* ya es la liberación total, porque yo pienso que ahí la poesía, la cosa surrealista... en fin, ahí está volando todo el tiempo todo<sup>2</sup>.

Es por ello que encontramos en su filmografía un hilo conductor, un estilo, una huella de autor que le da coherencia a la totalidad de sus propuestas. Incluso pudiésemos hablar de una topografía –el burdel, la cárcel, lo subterráneo, el barrio, la casa del rico y las ruinas–, de una atmósfera por momentos carnavalesca o circense –los disfraces, las máscaras, los circos de camino, la iluminación teatral y los artefactos destartalados o en un contexto extraño– y de una iconografía particular –las putas, los malandros, el chulo, el corrupto, el vidente, la *mater familia*, los santos populares y la muchacha acosada sexualmente por un policía.

Los personajes de Chalbaud, como los de toda la corriente social y de denuncia en el cine nacional, son seres extraídos de la vida real. Sin embargo, gracias a ese tratamiento metafórico al cual hacemos referencia, adquieren una nueva dimensión. Un detonante de ese cambio muchas veces es el ámbito donde residen. Ejemplos de esto podemos encontrarlos en el *Pez que fuma*, donde el burdel es una especie de microcosmo transformador: el lugar de lo poético, del bolero, del tango, de lo cursi y de lo obscenamente sagrado. Su personaje principal, La Garza, es una reina dentro de su ámbito. La acompaña una singular corte de prostitutas llamadas La Coneja, La Satánica y La Machorra entre otras, "...pinté un burdel porque me interesaba pintarlo, no por el burdel en sí, sino porque me parece que ahí hay una cosa de magia, de crueldad, de terrible que se parece mucho a la sociedad en que vivimos..."<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> Florencio Paiva. *Román Chalbaud*, p. 22.

<sup>3</sup> Susana Rotker. *Habla Román Chalbaud*, pp. 1-4.

Asimismo, en *La oveja negra* hallamos un grupo de ladrones que tienen su guarida en un cine abandonado y son comandados por una mujer llamada La Nigua. En esa "cueva", donde se esconden de la ley, viven una cotidianidad cargada de magia y rituales. Ese cine-cueva es lo opuesto al realismo devastador de la calle, en su interior la vida es transformada en teatro, en pesebre, en templo y en refugio. Los personajes conviven en medio de un ambiente escenográficamente compuesto por todos los enseres hurtados de las quintas que "mudan" en cada asalto.

Hay un estilo particular en este cineasta, una forma de narrar marcada por una cierta visión fantástica de la realidad que aquí vamos a denominar grotesca. Chalbaud es algo así como un alquimista de la imagen. Él, muchas veces en dupla con el guionista David Suárez, une lo escatológico con lo sublime en busca de un equilibrio inestable. Es una fórmula que nunca deja de sorprender. Sexo y miseria, mierda y poesía, inocencia y corrupción, amor y castigo encuentran un destino común en historias pobladas de ambigüedades, donde la realidad cede paso a lo poético. A este cineasta es posible rastrearlo a través de la imaginería estética de lo grotesco. Una forma de crear que tanto en el arte como en la literatura ha acompañado innumerables obras. Pintores como Goya, Jusepe de Rivera o Bruegel han trabajado bajo las ambigüedades de esta propuesta. No es extraña la imaginería de la pintura popular del siglo XVII en España o el estilo de Goya a la obra de Chalbaud. Pudiésemos hablar, incluso, de un posible barroquismo en sus filmes, pero aquí seguiremos únicamente el camino de lo grotesco.

Ese particular camino –o estilo– pudiésemos perseguirlo a través de gran parte de su filmografía. Pero aquí nos delimitaremos por razones de espacio. Por ello, me centraré en *Pandemonium*, su última producción. La razón de escoger este filme es que en él parecieran estar sintetizadas la mayoría de las ideas del autor sobre el país y sus problemas sociales, pero también la mayoría de sus propuestas estéticas. Él mismo ha comentado de este largometraje:

*El Pez que fuma* era así como una carga que yo llevaba encima, que yo no podía hacer una mejor película que esa; inclusive con *La oveja negra*, de la cual mucha gente dijo que se trataba de mi mejor

película, todavía muchos opinaban que *El pez que fuma* seguía siendo mejor. Pero ahora no, ahora con *Pandemonium* hemos conseguido la liberación; muchísima gente desde los distribuidores hasta los críticos, me han dicho que se trata de mi mejor película; estoy muy feliz con eso<sup>4</sup>.

### 3. Lo grotesco, un mundo en confusión

Las categorías de lo grotesco han sido trabajadas fundamentalmente por dos autores que aquí vamos a seguir; Víctor Hugo y Wolfgang Kayser. Para Hugo, en su prólogo al *Cromwell*, una nueva forma de mirar, comprender y aceptar al mundo había entrado al arte de su época. Era una corriente creativa capaz de reconocer la existencia de las formas no sublimes o bellas, y lista para abandonar el decoro imperante en las normas clásicas. Era un reconocimiento a la presencia de lo feo, de lo deforme, incluso de lo ridículo en el mundo. Esto lo atribuye el autor principalmente a la influencia del cristianismo, cuyo principal impulso fue traer un sentimiento nuevo: la melancolía. Con esto fue capaz de mover "la poesía hacia la verdad". A partir de ese momento ya no era posible ver la realidad desde un solo ángulo, el de lo bello, pues la

musa moderna lo verá todo desde un punto de vista más elevado y más vasto; comprenderá que todo en la creación no es humanamente bello, que lo feo existe a su lado, que lo deforme está cerca de lo gracioso, que lo grotesco es el reverso de lo sublime, que el mal se confunde con el bien y la sombra con la luz. De todo aquello que el arte había rechazado pero que se encontraba en la naturaleza, que también había sido creado por Dios<sup>5</sup>.

Entonces, la poesía ya no recorría un solo camino sino que mezclaba, confundía, entrelazaba "la sombra y la luz, lo grotesco y lo sublime, el cuerpo y el alma, la bestia y el espíritu"<sup>6</sup>.

---

<sup>4</sup> Florencio Paiva, *op.cit.*, p. 22.

<sup>5</sup> Víctor Hugo. "Prefacio" a *Cromwell*.

<sup>6</sup> *Idem*.



Ese gran desorden de elementos donde conviven pasiones y vicios, deformidades y perfección en una vorágine creativa es lo grotesco. Un principio estético donde encontramos, esencialmente, el mundo en confusión. Bajo esta óptica es abierta una puerta donde la carcajada cohabita con la mueca de terror, donde los poderosos también viven a plenitud el ridículo y los vulgares pueden llegar al lugar más noble. ¿Acaso existe una postura de mayor altivez que la del patizambo de Rivera? ¿O un rostro más torpe y ridículo que el de Fernando VII en el retrato de Goya?

El hombre inmerso en lo grotesco, para Víctor Hugo, no vive de verdades absolutas y tranquilamente ríe de sí mismo, de su inteligencia e inclusive de su entorno. Únicamente en una pintura como la del gran Josepe de Rivera puede aparecer una mujer barbuda. Un ser desagradable, totalmente masculino pero con ropa de mujer. Tiene una prominente barba y un bebé en brazos que se alimenta de su flácido seno. Detrás de ella, a un lado, se sitúa un anciano patético que la mira con indiferencia y el cual, podemos intuir, es su pareja. No hay nada fantástico en la representación, todo está pintado con ese realismo dramático y popular que magistralmente alcanza el barroco español. Este es un arte que retrata por igual santos, reyes, pícaros, borrachos, vírgenes y deformes. La mujer barbuda no es otro mundo, un reino fantástico, es el nuestro y sin embargo, no sabemos si reír o espantarnos cuando miramos semejante escena.

Ante la aparición de lo deforme nos encontramos desorientados en algo que, sabemos, es nuestro mundo pero desencajado y absurdo. Y es esa sensación de inestabilidad la cual Wolfgang Kayser, en su libro *Lo grotesco*, define como el mundo distanciado:

El estremecimiento se apodera de nosotros con tanta fuerza porque es nuestro mundo cuya seguridad prueba ser nada más que apariencia. Sentimos además que no nos sería posible vivir en este mundo transformado. En el caso de lo grotesco no se trata del miedo a la muerte sino de la angustia de la vida. Corresponde a la estructura de lo grotesco el que nos fallen las categorías de nuestra orientación en el mundo<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> Wolfgang Kayser. *Lo Grotesco*, p. 225.

La angustia es producida porque encontramos que algo extraño guarda una relación con la realidad. Nos abruma la existencia de un apoyo de verdad en la representación deforme. Kayser habla de perder el pie, de pisar terrenos donde la seguridad se ha perdido. Entramos en zonas inestables pues el orden de lo existente comienza a hacerse sospechoso. En muchos casos la presencia de personajes híbridos, mezclados o confusos, nos desorienta. Pero en otros, la presencia de elementos provenientes de lo abismal, lo nocturno e incluso lo demoníaco nos recuerda que la realidad es también oscuridad. Francisco de Goya fue un maestro en esto. En sus grabados produjo un manifiesto a la irracionalidad del ser humano, un ejemplo de ello es *El sueño de la razón produce monstruos*. En sus pinturas la presencia de lo demoníaco, lo titánico y la locura se insinúa terriblemente. Ejemplo de ello es el cuadro *Manuel Osorio de Zúñiga*, donde un niño hermoso, de tez blanca y mucha gracia, sostiene un ave con un cordel. El pájaro tiene en su pico un papelito donde aparece la firma del pintor. De un lado del niño está la jaula de los pájaros –de donde seguramente salió el que sujeta el niño– y, del otro, justo en el único rincón en sombras del cuadro, se encuentran tres gatos, uno blanco, uno gris y uno negro. Ellos están atentos y miran al pájaro desde la oscuridad con una ansiedad terrible. Frente a semejante escena, el espectador queda atrapado en un juego de tensiones que trascienden la anécdota histórica del personaje. El juego entre la inocencia y la perversidad, la luz y la sombra, la belleza y lo terrible nos coloca frente a una obra donde ya no es posible hablar simplemente del retrato de un niño. Es también una representación de la fragilidad existente entre la ingenuidad y la maldad.

Lo grotesco en Victor Hugo es "un manantial poético"<sup>8</sup> abierto por el cristianismo; para Kayser es una estructura que se levanta sobre las ruinas de las categorías orientadoras de nuestro mundo. Es la desorientación física dentro de una realidad que comienza a ser equívoca. No se trata únicamente del reconocimiento de sujetos feos o deformes en la naturaleza, sino de la aparición repentina de presencias extrañas a la realidad. "Lo grotesco es una estructura. Po-

---

\* Victor Hugo, *op.cit.*

dríamos designar su indole como un giro que se nos ha insinuado con harta frecuencia: lo grotesco es el mundo distanciada<sup>9</sup>.

Lo grotesco entra como un código estético que subvierte todo. Es transformador y por eso impresiona, su efecto abruma emocionalmente como sucede con la pintura de Goya o de Jerónimo Bosch. Cuando aparece lo grotesco, semióticamente todo cambia pues los signos pierden su significación inicial. Así sucede en la Nueva York subvertida por un mascarón africano que introduce en sus calles Federico García Lorca.

"El mascarón. ¡Mirad el mascarón!  
¡Arena, caimán y miedo sobre Nueva York!"<sup>10</sup>.

La presencia del grotesco favorece el surgimiento de tensiones amenazantes y de una oposición completa al racionalismo. Esto ofrece una nueva lectura de la obra de arte y le da una dimensión profunda que supera la significación inicial de la historia. El aparente realismo popular en la obra de Jusepe de Rivera, la vida campesina de Bruegel, El Viejo, o el discurso crítico ante la corrupción moral de El Bosco, contruidos mediante la estructura del grotesco, alcanzan una nueva dimensión. Pues esa realidad popular deja pasar un mundo extraño que trae consigo la máscara, el diablo, los artistas excéntricos, los anacoretas, la mezcla de los dominios topográficos, lo estafalario, lo siniestro y lo repugnante unido a lo bello. Las estructuras toman vida propia y los utensilios despliegan, peligrosamente, su influencia entre los humanos.

Ésta es la línea donde estéticamente ubicamos a Román Chalbaud. Ello lo distancia del lugar común del cine de denuncia social en Venezuela. Su visión del país pasa por el filtro o la estructura del grotesco. Entonces, la sociedad venezolana es reproducida estéticamente en sus filmes a través de la locura, los vicios, el circo, lo bello, lo diabólico, el burdel, la iglesia, la brujería y la máscara. Nuestra identidad en sus películas está enriquecida por una gran confusión de imágenes que imprimen fertilidad a su discurso y le permite trascender.

---

<sup>9</sup> Wolfgang Kayser, *op.cit.*, p. 225.

<sup>10</sup> Federico García Lorca. *Poeta en Nueva York*, p. 469.

#### 4. *Pandemonium*: el Román de los infiernos

"¿No se sorprenden de estar vivos?", dice Adonay desde su cama en el sótano, a través de Radio Pandemonium, a todos aquellos que sufren el barrio, la ciudad y la cárcel de la "capital del infierno". Una ciudad donde todo es posible. Una urbe en la cual conviven la inocencia con el mal, la promiscuidad con el amor; la vida y la muerte, la abundancia y la escasez; el presente, el pasado y el futuro en un solo instante. *Pandemonium* es un filme sobre la complejidad de todo lo que somos cultural, social y estéticamente. No es una denuncia referida a la pobreza o a la marginalidad social, es una denuncia a la degeneración espiritual donde los venezolanos hemos caído. Ricos, pobres, cultos, analfabetas, malandros, policías, políticos, comunicadores; en fin, toda una sociedad corrompida donde la mentira está mezclada con la ilusión.

A manera de un cuadro de Jerónimo Bosch –por ejemplo *El carro de heno*–, la última película de Román Chalbaud exhibe una realidad caótica. La trama se desarrolla en un espacio decadente donde pareciera que no hay direcciones, ni centro, ni jerarquías absolutas sino un caminar común hacia la locura y el infierno.

*Pandemonium* es –siguiendo a Kayser– el lugar donde han colapsado las ordenaciones racionales de nuestro mundo. Es una sátira trágica de lo que somos. No es un mundo aparte, es el nuestro. Es la capital de la angustia y la locura de vivir, el lugar del desorden donde todo está mezclado y revuelto. Los presos son masacrados en el patio de la cárcel y la gente saquea la ciudad como si se tratase de una práctica ordinaria. La vida no tiene valor y la justicia es aquella que cada quien puede administrarse. Únicamente gobierna la palabra del deseo, los instintos más básicos.

En este filme, la visión de Chalbaud sobre los problemas sociales del país elude el realismo naturalista y presenta un contexto más bien simbólico. Construye la alegoría de una ciudad infernal donde nada es absurdo debido a la ausencia de fronteras estrictamente racionales. Es un mundo de emociones primordiales poblado por gente hinchada de locura, lujuria, avaricia, amor y poesía. Cualquier forma de organización social, espacial y temporal colapsa en ese territorio. Todos en la *capital del infierno* son iguales ante la destemplanza, la codicia y la ilusión de un mundo inalcanzable. Las clases sociales son disfraces,

meras apariencias. En el fondo todos persiguen un trágico espectro: llenar sus apetencias. Los hombres más distinguidos viven en secreto sus miserias, como afirma Carmin al General: "vicio privado, pública virtud". En cambio, los más sencillos tocan a veces el cielo de la dignidad como sucede con Adonay.

Porque así como los seres vulgares tienen muchas veces accesos de lo sublime, los seres más distinguidos pagan con frecuencia su tributo a lo trivial y a lo ridículo; por eso constante e imperceptiblemente lo grotesco está presente en la escena hasta cuando calla, hasta cuando se esconde y merced a su influencia nos libra de impresiones monótonas. Ya lanza risas, ya lanza el horror en la tragedia<sup>11</sup>.

Ésta es la historia de un colectivo sobreviviendo a la estupidez humana. Como todo grotesco es cómico y trágico a la vez.

Si bien *Pandemonium* nos ofrece una historia y una estructura narrativa, su lenguaje visual lo encontramos más bien inmerso en un tono poético. Sobre todo por el carácter profundamente simbólico y alegórico con el cual están tratados los personajes y la escenografía. Asimismo, el tratamiento particular de códigos estéticos, retóricos y de medios de masas apoyan esa sensación de poesía que nos acompaña durante todo el filme. En este sentido, su estructura es la del *grutesco* romano, donde variados motivos vegetales, animales y humanos conviven en una complicada distribución decorativa. Se trata de un estar donde cada cual conecta con el otro desde su fantasía. Esa es la estructura caótica y laberíntica del barrio y la ciudad latinoamericana. Lugares contruidos a base de tanta improvisación que terminan por ofrecer una lectura estética particular.

Lo grotesco en la película *Pandemonium* será abordado en este ensayo desde tres direcciones: el discurso, lo topográfico y lo monstruoso. Ello permitirá trazar un mapa de la significación estética usada en el filme. Se trata de tres ámbitos donde los signos adquieren nuevos significados y promueven la ambigüedad poética.

---

<sup>11</sup> Victor Hugo, *op.cit.*

#### 4.1. El discurso en la Torre de Babel

"Cuando Caín mató a Abel por culpa de los medios de comunicación, la confusión se vistió de Torre de Babel. Torre de Babel, el método más eficiente para aprender inglés...", dice Adonay por la radio a todos aquellos que lo quieren y no lo quieren escuchar. Él igual habla y habla como lo hacen todos. Dice cualquier cosa, tenga sentido o no. Grita o balbucea a un barrio donde no hay una voz predominante, tampoco un poder central; cada cual ejerce la soberanía de sus deseos en la medida de lo posible. Por eso, no hay gobierno, ni ley, ni estabilidad en *Pandemonium*. Y es que el poder político ha sido siempre el primero en aprovecharse de las ingeniosas paradojas e inversiones del lenguaje grotesco. Desde el presidente hasta los funcionarios públicos de bajo rango hablan con una dicción que sólo construye entelequias. Los medios reflejan todo esto y la política finalmente es parafraseada por todos. Adonay lo hace a través de su radio: "No somos ni optimistas ni pesimistas, sino todo lo contrario".

En el barrio, en la cárcel o la ciudad todos hablan a la vez. Cada quien expone sus razones, dice aquello que pretende y sueña en voz alta. El lenguaje cumple en el filme la función de catalizador de los deseos reprimidos de los personajes. No pueden satisfacerlos pero sí hablarlos. Los habitantes de la capital del infierno son un pueblo de discursos desbordados, de grandilocuencias y sueños estrambótico. "Este país es un puro grito", dice Doña Atanasia Bello de Rodríguez en la película. Las palabras de la gente contribuyen a agrandar el caos y aumentar la tensión.

Adonay es un amplificador del lenguaje colectivo, es la voz de la poesía de otros, el intelectual sin pies, el que habla y habla sin poder moverse de un mismo punto. Denuncia eventos que está imposibilitado de ver y por eso los convierte en ficción: "Los presos jugaron fútbol con la cabeza del jefe de la pandilla". Alterna poesía con noticias, gritos de celo con discursos funerarios, entrevistas con música. Su voz se disfraza y cambia de locutor de noticias a vendedor de productos, de sacerdote a poeta profundo, de sarcástico a funerario sin aviso previo. Es un comunicador de todos los lenguajes. Una Torre de Babel obsesionada por imponerse lingüísticamente sobre todos a través de unos parlantes conectados a un destartado sistema radioeléctrico.

El edificio que habita en la cumbre del barrio es un símbolo de esa torre de palabras que grita sobre los demás. Sus discursos son los de un loco: nadie los escucha, a nadie le interesan: "Deja a la gente tranquila Adonay, los pobres no quieren poesía lo que quieren es comía".

En *Pandemonium* cada quien convive con el otro desde su propio monólogo. Todos son emisores y receptores de sí mismos. En medio de tantas palabras, casi no hay comunicación. No hay relaciones firmes a través del lenguaje, sólo mezcla, vocería, discursos y deseos. No existe encuentro de uno con el otro, pues, en vez de interrelación, mantienen, como dice el tango de Enrique Santos Discépolo, un cambalache: "vivimos revolcaos en un merengue y en el mismo lodo todos manoseados".

A Carmin se le pasó la vida soñando con el *Venezuelan Way of life* de clase media adeca y copeyana. Su discurso es el de una *Gran Venezuela* que resultó un delirio, pero en la cual un sector todavía cree. Al igual que ella cuando dice:

Deja de hablar tanta zoquetada Adonay, deja esa actitud desestabilizadora, chico. A la gente hay que hablarles de las bellezas naturales, hablarles de la Isla de Margarita, de Canaima, de Mérida, chico. Hay que incentivar el turismo. Háblales de la belleza de la mujer nacional, que bastante que hay. Pero bueno, con tanta cosa bonita que hay en nuestro país y tú solamente te fijas en la mierda; no mijo, por eso nunca vamos a salir de abajo.

La abuela, en cambio, habita los recuerdos de una Venezuela que no pudo vivir físicamente pues la supera en edad. Ella es la historia deformada de tanto ir y venir. También, doña Atanasia, en tanto personificación de la historia, es un bicho raro, un perrito *puddle*, como le dicen en el filme. Algo que está arrimado a un rincón y finalmente muere. Sus cuentos van de la Guerra Federal a Juan Vicente Gómez y luego a Cipriano Castro sin orden cronológico alguno. Cuando los recorre en orden, los refiere entonces a las distintas consignas de cada período; al lenguaje. Su vida es una historia atiborrada de hombres y fechas, de anécdotas que salen repentinamente cuando hay un problema. Ella es una Venezuela eternamente sincrónica, un disco rallado en un punto donde se escuchan todas las voces del pasado a la vez:

"Primero fue la tierra y los hombres libres. ¡Abajo la esclavitud!'. José Leonardo Chirinos se soliviantó por Barlovento. Después vino la Federación: '¡Mueran los blancos, los que sepan leer y escribir!'. Esto es lo decía la gente de Zamora. Guzmán, como era afrancesado, dijo '¡Viva la regeneración!'. Y Castro, Castro como era lujurioso puso a la gente a gritar: '¡Ideales nuevos, hombres nuevos!'. Gómez dijo: "Unión, paz y trabajo" Ese tirano se murió sin poder mear. Tanto gritó para nada. Todo existe, nada tiene valor".

Radamés, el otro hijo de Carmín, es un corrupto lascivo asociado a banqueros, políticos y militares. Manda desde la cárcel a un grupo de policías en motos y carros negros. Su ámbito de poder es el dinero, el cual finalmente no puede disfrutar en libertad. En su lenguaje sin escrúpulos se entiende bien con los políticos, los policías y los militares. Destaca dentro de su grupo de esbirros Evelio, un policía que pretende a Demetría (la perra). Él, al igual que todo lo cercano a Radamés, es sexualmente impulsivo e inmoral. Su lenguaje kinésico y proxémico así lo indican.

Finalmente, los únicos capaces de encontrar un punto de unión son Demetría, Hermes y su hermano Onésimo. Los tres están unidos por un amor carnal, inocente y delictivo. Utilizan el mismo código, comparten las mismas pasiones y encuentran un sentimiento verdadero en su relación. No obstante son los únicos prestos a entregarse a las palabras del otro. Se escuchan y se tienen compasión. En la iglesia en ruinas confiesan sus pecados y dejan salir sus vidas más allá de las máscaras que los acompañan todo el tiempo. Sin embargo, esas vidas no escapan a la vorágine grotesca de todo el barrio. Son historias que nadan entre lo trágico y lo satírico. Cada uno habla de su idiotez, de su abandono y de los muertos que cargan encima. Sus palabras los desnudan y permiten ver qué hay detrás del traje de gorila de Hermes, del retraso mental y el asma de Enésimo y del vestido de novia con que Demetría recorre la ciudad. Hay un fondo de verdad en ellos, algo puro que los relaciona con la realidad.

#### **4.2. Topografía, el mapa de la ciudad infernal**

El ámbito topográfico donde se desenvuelven los personajes del filme tiene por sí mismo una significación especial. Es desorientador y



a la vez funciona como una estructura. Hay un ambiente fundamental que es el barrio, el cual desempeña el papel de un laberinto donde los personajes circulan verticalmente. Hay un arriba donde está el edificio en ruinas y un abajo que tiene contacto con la ciudad (la cárcel, el cine y la casa del general rico). También el edificio es una obra de desplazamiento vertical: Demetría sube para sus encuentros amorosos y baja para entrar en el sótano infernal de su familia adoptiva. A través de los cables, Adonay habla desde abajo y su voz asciende en búsqueda de los parlantes.

Por las escaleras y las calles del barrio, la gente baja a la ciudad a saquear y sube con su botín. También Carmin baja a la ciudad a visitar a Radamés o a vender a Demetría y sube con el dinero que tanto le obsesiona.

La ciudad-cárcel, la montaña-barrio y edificio-mecanismo parecieran los distintos estados de una topografía cósmica o en todo caso la estructura de un inframundo. Tres círculos, tres estados de convivencia en la capital del infierno. Hay un carácter abismal en todo esto que permite la salida de elementos irracionales a recorrer toda esa geografía. En el arte occidental, lo demoníaco o infernal siempre está asociado a estructuras complicadas llenas de escaleras, puertas, pasajes, espejos y mecanismos de tránsito. Nadie desciende al Averno sin un preámbulo o una dificultad. Lo hizo Dante en *La divina comedia*, Pieter Bruegel en sus cuadros y Jerónimo Bosch en sus trípticos. La diferencia entre los tres es que Bruegel y Bosch, en la mayoría de sus cuadros, están pintando nuestro mundo y no otro. Se trata de nuestra realidad afectada en sus proporciones naturales como afirma Kayser:

Pero Bruegel no pinta tampoco versiones libres de los mundos nocturnales. Su rasgo original es la forma como lo nocturno, lo infernal, lo abismal, cuya expresión formal había aprendido en las pinturas de Bosch, irrumpen en nuestro mundo conocido y lo ponen fuera de quicio<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> Wolfgang Kayser, *op.cit.*, p. 36.

De igual forma, *Pandemonium* hace de la geografía urbana una armazón infernal. Si bien nuestra realidad ya es bastante caótica, ahora adopta una distribución fantástica, extraña y casi sobrenatural. Metafóricamente podemos asociarlas a las estructuras piramidales de los pueblos precolombinos de América. También a los círculos infernales de *La divina comedia*.

El primer círculo es la ciudad. Un ámbito de corrupción y encierro. Ahí está la cárcel y dentro la oficina de Radamés. En ella conviven la injusticia y la impunidad; la pena mortal para el pobre y la comodidad miserable para el corrupto. No es una institución, únicamente un lugar de encierro y castigo, o de permisividad. Ahí, el único que tiene acceso a las bondades del exterior es Radamés, el resto de los presos debe olvidar a unos familiares eternamente adosados a las rejas de la entrada.

La ciudad alberga también el cine, la casa del general lujurioso y el cementerio; donde finalmente Oarmín irá a reposar en brazos del diablo. En este primer círculo todo parece normal pues la perversión no le es extraña. No hay imágenes anormales ni máscaras. Únicamente aquéllas que provienen del barrio: Carmin y Demetría. Sin embargo, es ese círculo el que resguarda la entrada del infierno.

El segundo círculo es el barrio. Recorrido de arriba abajo por todos a través de unas calles y escaleras que albergan un sinnúmero de fantasías: un joven con un disfraz de mono y su hermano retrasado mental lo atraviesan sobre una moto. Una mujer, vestida de madama de burdel, lleva a rastras a una niña vestida de novia. Les sigue un emocionado cortejo de pícaros que gritan. "¡Putá! ¡Putá! ¡Putá!". Hay, también, un grupo de policías estrafalarios que lo transitan furiosos como si fueran un minotauro. Y un poeta loco que grita todo el tiempo por un parlante.

El barrio alberga una iglesia en ruinas donde Demetría, Hermes y su hermano se confiesan. Un edificio abandonado, montones de ranchos y un chorro de agua que trae la alegría cuando funciona. Dentro de la comunidad cada evento es un ritual, desde la comida de un perro caliente hasta la llegada del agua. Esto último es todo un evento, una especie de fiesta de la fertilidad donde los personajes grotescos que habitan el lugar –niños, viejas, gordos, putas, homosexuales...– gritan y se bañan juntos. Es un bautizo, una limpieza colectiva junto a

una pared que dice: "Cristo te ama". El chorro de agua desplaza a la iglesia y la cultura del cristianismo queda invertida por un culto pagano del agua y la vida.

El tercer círculo es el edificio en ruinas que corona el barrio. Tiene dos ámbitos: la azotea y el sótano. El primero es un lugar lleno de los mecanismos de funcionamiento del ascensor y la radio. Ahí ocurren los encuentros amorosos entre Hermes, Enésimo y Demetria. Es el lugar del amor carnal, del sexo promiscuo entre los tres. Entre hierro y mecanismos, en lo más alto del barrio, estos tres personajes encuentran un sentimiento común. Es en esas alturas, sobre el barrio y la ciudad, donde el amor es posible. Abajo está el sótano, una especie de microcosmos donde vive Adonay sobre una cama llena de libros y zapatos que no puede usar. También Carmín con sus sueños clase media, Demetria con su sueño de viajar a Disney y doña Atanasia Bello de Rodríguez enterrada en sus recuerdos. Un poeta sin pies y unas mujeres que evocan tres épocas: pasado, presente y futuro. Es el tiempo confundido en un mismo lugar, tres edades que ha sido lanzadas a lo más profundo del barrio y ninguna se entiende con la otra. En el sótano todo se invierte y se confunde. Es el espacio propicio para la poesía y la contradicción. En él permanecen todas las posibilidades de lo grotesco, pues es un ámbito infernal. Para llegar hasta él basta descender unas escalinatas que dan a una reja de metal. Una vez adentro es necesario caminar sobre tablas porque todo está inundado,

La iluminación es tenue y el espacio de cada quien es una isla. Entrar es transformarse, como le sucede a los dos policías que vienen a arrestar a Adonay. Adquieren la gesticulación particular de los personajes del cine de comedia de los años 30 y 40 del siglo XX. Caminan y gesticulan como si fuesen una pareja a lo Laurel y Hardy, Abbott y Costello o los hermanos Marx.

Toda la distribución topográfica de la película es una especie de caja china donde los espacios se esconden unos dentro de otros. La composición laberíntica del barrio es desorientadora y así como los personajes aparecen repentinamente, desaparecen. Los círculos de *Pandemonium* no los relaciona una estructura racional sino poética, metafórica y abismal.

### 4.3. Lo monstruoso, otra forma de mirar

La deformación habida en los elementos, la mezcla de los dominios, la simultaneidad de lo bello, lo estafalario, lo siniestro y lo repugnante, su fusión en un todo turbulento y el distanciamiento tendiente hacia lo fantástico-onírico (Poe solía hablar de sus "sueños en estado despierto"), todo esto se ha incluido aquí en el concepto de lo grotesco. Este mundo se halla preparado para la irrupción de lo nocturno que en figura de la muerte con máscara colorada, traerá el ocaso<sup>13</sup>.

Eso es lo que encontramos en *Pandemonium*. La monstruosidad facilita la desorientación y la inversión del mundo. Cambia las proporciones, confunde las miradas y permite visiones caprichosas.

En el filme de Chalbaud, la deformación proviene de los personajes, del contexto y de la palabra, como vimos anteriormente. Si bien todos los habitantes de la *capital del infierno* pueden hallarse en la realidad cotidiana, en la película son resemantizados simbólicamente. Uno de los elementos claves en esta transformación es la máscara, el disfraz o la alteración desproporcionada de alguna parte del cuerpo. Demetria, la perra, viste por momentos un virginal traje de novia. Carmín se viste de madama, usa pelucas, se pinta de forma extravagante y de mujer pobre pasa psicológicamente a gran señora. Es la madre de un importante corrupto. Hermes carga un traje de gorila y una moto con la que recorre el barrio. Los policías tienen uniformes negros, son unos heraldos de la muerte, unos buitres. Adonay es, posiblemente, el elemento más grotesco del filme. Un poeta loco, vestido de eremita, con los pies que perdió guardados en formol, rodeado de libros y zapatos. Él es la voz de la Torre de Babel, su verso es el de la confusión, el caos, la locura imperante. Se traslada a través de unas cuerdas o de un cajón adosado a un extraño mecanismo con cadenas, que lo sube, al final de la película, hasta un vano donde observa junto a Demetria la gente regresando de saquear.

Todos los edificios adquieren por igual una nueva dimensión. La iglesia es apenas un montón de ruinas, el cine es de películas de putas

---

<sup>13</sup> Wolfgang Kayser, *op. cit.*, p. 94.

—están proyectando *El pez que fuma*— y la cárcel es una fosa castigadora e impune. El barrio domina desde lo alto como si se tratara de un territorio cósmico y el edificio, con su sótano abismal y su terraza de la lujuria, es una torre vociferante.

La película *Pandemonium* es la representación de un país donde todo es posible, pues todos han perdido la orientación. Su riqueza estética está centrada en el carácter confuso que propicia la pérdida de lo racional. No hay valores pues no hay parámetros. El único atisbo de justicia llega al final. El Diablo, que espera a Carmín a las puertas de una tumba, y el pueblo, que se lanza a la ciudad a saquear. Es nuestra realidad social y no lo es. Es nuestro mundo descubierto a través del estilo de Román Chalbaud quien —tomando prestadas las palabras de Víctor Hugo—

mezcla todo; por una parte crea lo deforme y lo horrible, y por otra lo cómico y lo jocoso. Atrae alrededor de la religión mil supersticiones originales y alrededor de la poesía mil imaginaciones pintorescas. Siembra a manos llenas en el aire, en el agua, en la tierra y en el fuego esas miríadas de seres intermediarios que encontramos vivos en las tradiciones populares de la edad media; hace girar en la oscuridad el círculo espantoso del sábado; pone cuernos a Satanás, pies de macho cabrío y alas de murciélago<sup>14</sup>.

## Referencias

- García Lorca, Federico. *Obras Completas. Tomo I*. México: Aguilar, 1991. 1196 p.
- Hernández, Tulio. "La confusa memoria del cine nacional". En: *Pensar en cine*. Caracas: Grijalbo, 1990. 11-27 pp.
- Hugo, Víctor. *Cromwell*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Edición digital basada en la edición de Madrid, Espasa Calpe, 1967. (Consultada el 16/03/2004).
- <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=2131>

---

<sup>14</sup> Víctor Hugo, *op.cit.*

- Kayser, Wolfgang. *Lo Grotesco*. Argentina: Nova, s.f. 229 p.
- Paiva, Florencio. "Román Chalbaud". En: *Encuadre*. (Nº 65) 1997. 20-27 pp.
- Susana Rotker. "Habla Román Chalbaud". En: *Últimas Noticias, Suplemento Cultural*. 05-06-77, pp. 1 y 4.