

## Huellas de una estética socialista en el cine de Román Chalbaud\*

### Traces of a Socialist Aesthetics in Román Chalbaud's Cinema

Recibido: 18-08-09  
Aceptado: 30-09-09

#### Írida García de Molero

Centro Audiovisual. Facultad de Humanidades  
y Educación. Laboratorio de Investigaciones Semióticas  
y Antropológicas (LISA), Facultad Experimental  
de Ciencias. Universidad del Zulia  
E-mail: iridagarcia@cantv.net

#### Resumen

En este trabajo se explora desde una Semiótica del cine, fenomenológica hermenéutica y dialogal, las huellas de una estética socialista en la obra cinematográfica del cineasta y dramaturgo venezolano Román Chalbaud. A través de una *lectura culturalmente situada* en la concepción del arte como libertad creadora en acción para la liberación e igualdad social, se trata con la materia significativa cinematográfica (escritura-imagen-sonido) del filme *Pandemonium, la capital del infierno* (1997), como un filme, que en retrospectiva inter-fílmica de la obra de este autor, permite re-construir su planteamiento utópico para los oprimidos en la posibilidad de "lo nuevo" social, aunado, en continuidad con el filme *El Caracazo* (2005), a una prospectiva constructiva que introduce desde el pensamiento socialista, el pasaje liberador de la ruptura de "lo viejo" al nuevo orden.

#### Palabras clave:

Semióticas del cine, Román Chalbaud, estética socialista, pensamiento situado.

#### Abstract

This paper explores the traces of a socialist aesthetic in the cinematographic work of the Venezuelan director and dramatist Román Chalbaud, from the phenomenological, hermeneutic and dialogic semiotics of cinema. Through a *culturally-situated reading* about the concept of art as creative freedom in action for social liberation and equality, this paper deals with significant cinematographic material (writing-image-sound) from the film *Pandemonium, the capital of hell* (1997), as a film that, in an inter-filmic retrospective of the work of this author, permits re-constructing his utopian approach for the oppressed in the possibility of the socially "new," adding, in continuity with the film *El Caracazo* (2005), a new constructive perspective that introduces from socialist thought the liberating passage of rupture with "the old" to the new order.

#### Key words:

Semiotics of cinema, Román Chalbaud, socialist aesthetics, situated thought.

\* Una primera versión de esta investigación se presentó en la Conferencia Audiovisual "Estética socialista: entre marxismo y anarquismo. A propósito del cine de Román Chalbaud", en el marco del V Congreso Internacional de Semiótica. Universidad de Los Andes, Mérida 2007.

## Introducción: Un recorrido histórico para contextualizar

En la segunda mitad del siglo XIX se producen en Europa transformaciones políticas y sociales inspiradas en la doctrina socialista para acabar con el capitalismo y la sociedad burguesa. El proletariado se organiza en movimientos obreros y sindicales, y los campesinos también se organizan en comunas para eliminar los privilegios económicos y políticos de la burguesía.

Estos comportamientos e intereses del proletariado y de la burguesía se vieron reflejados en la literatura y las artes en general, orientadas por el pensamiento estético socialista y sus dos vertientes: marxismo y anarquismo. Sin embargo, los marxistas leninistas se distanciaron de los anarquistas bakuninistas, por la desilusión que éstos últimos tuvieron respecto al “comunismo anarquista” por el que actuaban, y al “comunismo de Estado”, que los primeros ejercían. Estas corrientes para los revolucionarios sociales del siglo XIX, según el anarcoindividualista Ezra Heywood no estaban bien definidas, y se llamaban “pequeño burgués” a los anarquistas individualistas de la izquierda norteamericana. Su opuesto libertarismo derechista hace referencia al anarco-capitalista.

El marxismo y el anarquismo constituyen movimientos sociales que tienen como objetivo común la liberación de los trabajadores en el logro de una sociedad justa e igualitaria. Pero también tienen marcadas diferencias respecto a los medios para alcanzar este objetivo. Las propuestas para acabar con el capitalismo son diferentes. Mientras los marxistas consideran que el papel de la economía es determinante para el crecimiento industrial, cuyo medio de producción debe estar en manos de la clase obrera la cual pudiera contar con el campesinado como aliado, y que la propiedad debe ser colectiva y estar en manos del Estado; los anarquistas proponen como protagonista de la liberación a los campesinos, que la agricultura debe ser la base de la nueva sociedad, y que la propiedad debe ser colectiva, en la cual los propios miembros de las comunas se constituyan en dueños y propietarios, pues no creen en el Estado, concebido en “la trinidad abstracta de Ley, de Religión y de Autoridad” (Kropotkin, 1972, p.126).

Tanto el marxismo como el anarquismo en tanto vertientes del socialismo, proponen la Revolución como método de actuación para eliminar el capitalismo. Sin em-

bargo, difieren en la concepción que tienen de la Revolución. El marxismo considera que ésta debe estar organizada y producirse en cada país en el momento que lo permitan las circunstancias, mientras que el anarquismo considera que las Revoluciones deberían darse de modo coordinado y simultáneo en todos los países, en una sociedad organizada de un modo tal que la libertad esté por encima del orden, sin esclavitud y opresiones estatales. Basta recordar la aparente paradoja proudhoniana: “La libertad no es la hija del orden sino la madre” .

Se considera la Estética tal como la define el Diccionario Soviético de Filosofía (1965): “Ciencia que trata de las leyes a que está sujeta la aprehensión estética del mundo por parte del hombre, de la esencia del arte, de las leyes de su desarrollo, del papel socialmente transformador del arte como forma especial de dicha aprehensión”. Y la estética socialista como aquella que en la relación hombre-mundo exige del artista una representación concreta de la realidad en su desarrollo revolucionario, exaltando la clase obrera y toda aquella clase oprimida y explotada, así como también todas las minorías discriminadas; de modo que se constituye en reacción contra los estilos burgueses, asumiendo la liberación de la sociedad de los imperios que la asechan y alienan en pos de su transformación (Cappelletti, 2006, s/p).

La estética socialista marxista con la anarquista tiene como punto de encuentro que ambas definen el papel social revolucionario de la creación literaria y artística. Se diferencian en el método. Mientras la marxista aplica las leyes del materialismo dialéctico o histórico, y tiene como función crítica interpretar “lo real” existente respecto a la situación económica, social y política de la cultura burguesa; la estética socialista anarquista mira hacia lo desconocido, aquello que está por llegar, invitando al sujeto social a liberarse de toda ortodoxia de la tradición cultivando un espíritu de ruptura con una mirada utópica (Méndez y Vallota, 2000). En el arte cinematográfico marxista se tiene como máximo representante a Sergei Eisenstein, y por su parte en lo que respecta al neorrealismo italiano marxista de la postguerra, a Luchino Visconti.

Richard Porton (2001) en su obra “Cine y Anarquismo”, destaca el vínculo entre la acción independiente de directores europeos, norteamericanos y de la vanguardia latinoamericana, bien intencional o no intencionalmente anarquistas, y el cine artístico como lugar de trabajo, celebrando o ridiculizando el entusiasmo de la autogestión de la clase obrera promovida por la Primera

Internacional<sup>1</sup> y su posterior desacuerdo entre bakunistas y marxistas, la autoemancipación de la clase obrera y la promoción de la conciencia proletaria. Porton menciona como activistas y teóricos socialistas y anarcocomunistas a Emma Goldman, Stirner, Proudhon, Bakunin, Kropotkin y Godwin, entre otros.

Emma Goldman distingue entre la "individualidad" anarquista y el reaccionario "individualismo toscano" en un intento de derrotar al individuo y a su individualidad, al mismo tiempo que ataca la moral sexual convencional. Por su parte Quesada Monge (s/a) expresa que esta anarquista norteamericana de descendencia rusa (1869-1940), combatió todo tipo de intolerancia practicando un feminismo subversivo que implica la capacidad de la mujer para tomar sus propias decisiones, incluso desde el amor libre diferenciado del promiscuo y llegó a tratar temas sobre la mujer en relación al matrimonio, la crianza de los niños y al aborto.

Max Stirner niega la moral burguesa y manifiesta su hostilidad hacia el Estado, llegando a expresar que "no quiere la libertad de los hombres, ni su igualdad, sólo... el poder sobre ellos"<sup>2</sup>. Junto a William Godwin teoriza sobre la tensión productiva entre individualidad y solidaridad comunitaria, y a ambos, algunos historiadores del anarquismo no los consideran parte del anarquismo oficial.

Proudhon fue reconocido como el primer escritor que utilizó la palabra "anarquía", para poner en relieve el hecho de que los "clásicos" anarquistas debían ser utilizados en forma creativa y selectiva, por lo que fue considerado como pequeño-burgués, misogénico o antisemítico. Su tesis sobre el mutualismo gradualista vincula al anarquismo con las actividades de participación de obreros y artesanos en cooperativas descentralizadas, lo que favorece la economía de mercado "y una ideología que consolida los intereses de la pequeña burguesía y del proletariado" (Porton, 2001, p.19).

Mijaíl Bakunin fue un anarquista militante de pasiones revolucionarias arraigadas en las tradiciones radicales rusas del siglo XIX, con plena conciencia del autoritarismo característico de las comunidades agrícolas tradicionales. Llegó a señalar que "el poder y la voluntad burocrática arbitraria del Estado son odiados por el pueblo, y la rebelión contra este poder y su voluntad arbitraria constituye al mismo tiempo una rebelión contra el despotismo de la comunidad rural y de las *Mir*"<sup>3</sup>. Difundió su doctrina en Italia, Suiza, Francia y España, y apoyó a los alzamientos en Praga en 1848 y en Dresden en 1849. Su concepto anarquista de la revolución social era muy diferente al de Marx, más cercano a la descentralización del Estado y a un socialismo anarquista, mientras que Marx abogaba por un socialismo de Estado fortalecido por el proletariado industrial avanzado.

Kropotkin alimentó su teoría y práctica anarquista con investigaciones científicas ligadas a la geografía, la zoología, la antropología y la filosofía. Su tesis *Mutual Aid* critica el darwinismo social, y sitúa la "ayuda mutua" dentro del reino animal, en una época en la que el concepto de naturaleza humana dejaba de considerarse. Para Kropotkin la igualdad en las relaciones mutuas y la solidaridad que de ellas resulta constituyen las más poderosas armas del mundo animal en la lucha por la existencia: "la igualdad es la Equidad" (1972, p. 126). Al mismo tiempo creía que toda injusticia cometida con un individuo era sentida por toda la humanidad.

Godwin creía que la humanidad era perfectible y detestaba la desigualdad económica, sin embargo contradictoriamente llegó a señalar que "todo lo que por lo común se entiende con el término cooperación, en alguna medida es un mal".<sup>4</sup>

Richard Porton en su obra ya citada, analiza un conjunto de filmes modernistas o de vanguardia que forman parte de la tradición anarquista y la actividad independiente anarquista de guionistas y directores que tie-

1 Se denomina comúnmente Primera Internacional a la Asociación Obrera Internacional. En ésta se agudizaron los debates entre Marx y Bakunin en la década de 1870 sobre "el socialismo anarquista y el socialismo de Estado". Mientras Marx pensaba que el futuro del socialismo residía en la fuerza de un proletariado industrial de Inglaterra y Alemania que habían resistido un desarrollo capitalista en gran escala, Bakunin, por estar comprometido política y emocionalmente con la tradición rusa de las comunidades agrarias (*obshchinao Mir*), postulaba su ferviente y no marxista fe en el potencial revolucionario del campesinado (Porton, 2001:19-22).

2 Max, Stirner. *The Ego and Its Own* [El Único y su propiedad], editado por David Leopold (Cambridge y Nueva York, Cambridge University Press, 1955), p. 281, cit. en Richard Porton (2001, p.18).

3 Sam Dolgoff (comp.) *Bakunin on Anarchism* (Montreal, Black Rose Books, 1980), p. 349 cit. en Richard Porton (2001, p.20).

4 William Godwin. *Enquiry Concerning Political Justice and its Influence on Modern Morals and Apiñes* (Harmondsworth y Nueva York, Penguin, 1976), p. 758, en Richard Porton (2001, p. 17).

nen el arte como trabajo, y lo ejercen como práctica significativa cinematográfica. En este orden de ideas expresa que:

La Revolución española de 1930, y en menor grado el interés revivido por el pensamiento antiautoritario durante la década de 1960, darían una nueva vida, en última instancia, a un libertarismo de izquierda que los izquierdistas de la tendencia dominante gustaban de rechazar con petulancia, por considerarlo un retroceso hacia el siglo XIX. Pero el período subsiguiente de la Revolución rusa determinó una crítica, aún vigente, sobre dos flancos: un interés sostenido en la revolución social, junto con la creencia de que 'es imposible utilizar medios autoritarios para lograr fines libertarios', conclusión fortalecida por la desilusión que produjo la experiencia soviética (Porton, 2001, p.74).

## La estética socialista y sus variedades anarquistas

La literatura orientada por el pensamiento estético socialista sustituye el idealismo romántico por el empirismo, y la novela como también el cine se mostraron fieles a la realidad retratada, convirtiéndose en documento social. El cine soviético que promovió Lenin con la Revolución de octubre de 1917, y que fue utilizado como propaganda política para impulsar a las masas a la acción, la crudeza del cine expresionista alemán, la depresión social de la Italia de la posguerra en el cine neorrealista italiano, el cine de vanguardia latinoamericano constituyen, entre otros, una muestra de estética cinematográfica socialista, en sentido amplio, que se abren a versiones tanto explícitas como implícitas de ideales marxistas y/o anarquistas trabajados con inspiraciones retóricas matizadas entre el *ser/parecer* y el *no parecer/no ser* de una izquierda revolucionaria que tienen en común la *subversión*.

Richard Porton en su obra ya citada, analiza un conjunto de filmes modernistas o de vanguardia que forman parte de la tradición anarquista y la actividad independiente anarquista de guionistas y directores que tie-

nen el arte como trabajo, y lo ejercen como práctica significativa cinematográfica.

Nos dice Porton que en el cine se han presentado estereotipos de anarquistas como impetuosos exaltados y renegados irracionales violentos, perturbadores de la paz social. Sin embargo, "Como ocurre en muchas películas, el carácter odioso del acusador excede al escozor de la acusación" (Porton, 2001, p. 26). Esta doble visión, expone Porton, se observa en películas alegóricas<sup>5</sup> que hacen referencia a períodos de represión política o que fueron producidas en su transcurrir. Menciona los siguientes filmes:

*The voice of the violin* (1909, Estados Unidos) de Griffith presentaba a los anarquistas como renegados extranjeros tiradores de bombas, que al final se arrepienten de sus resentimientos de clase y salvan la situación. Griffith, expresa Porton, plagia los estereotipos anarquistas para conseguir un melodrama vehemente que refleja una concepción del anarquismo corriente a principios del siglo XX, que "se trataba de una extraña forma de plaga depravada y muchas veces criminal" (Porton, 2001, p. 31). Griffith en *Intolerance* (1916, Estados Unidos) continúa ridiculizando los hacedores liberales del bien, pues el amor romántico debe tener primacía sobre la política; y de este modo, como contrapartida, provocó en el público miedo frente a la rebelión anarquista.

*Fantômas* (1913-14, Francia) del cineasta Louis Feuillade, crea un antihéroe que encarna la ilegalidad despolitizada donde el brillante criminal solitario socava la burocracia policial. El apuesto Fantômas es más atractivo que el desabrido y aparente incompetente detective Juve.

*Sabotaje* (1936, Estados Unidos) de Alfred Hitchcock es una adaptación libre de la novela *El agente secreto* de Joseph Conrad en la que establece la ecuación "de los burócratas policiales y los proscritos marginales" en su creencia de que "tanto el terrorista como el policía provienen de la misma cesta". En la película ningún actor pronuncia el término "anarquismo", Hitchcock convierte la distorsión reaccionaria de la doctrina anarquista en un eje narrativo de enfoque psicológico, un caos interior como producto del aislamiento urbano.

*Ciudadano Kane* (1941, Estados Unidos) del autor y director Orson Welles, que para difamar a un hombre sospechoso de asesinato, el protagonista Charles

5 Entiéndase la alegoría en el arte como un reflejo más semejante a la realidad, acercándose al tratamiento del arte que desde el pensamiento marxista hace Georg Lukács distanciado del de Walter Benjamín.

Foster Kane utiliza el epíteto abyecto de “anarquista”, a pesar de que el público tiene conciencia de que su falta de escrúpulos anula su capacidad de emitir juicios políticos.

*Terra em Transe* (1967, Brasil) del cineasta brasileño Glauber Rocha, en el cual la condena de “anarquista” que hacen los enemigos de Paulo Martins, el protagonista, resulta ser una acusación a los adversarios populistas reaccionarios y neofascistas del torturado héroe, que al propio anarquismo.

*Film d'Amore e d'Anarchia* (1973) de Lina Wertmüller y *Nada* (1974) de Claude Chabrol, tratan la clandestinidad política como una extensión o elaboración de la clandestinidad sexual, yuxtaponiendo el burdel *demi-monde* y el reino de la intriga anarquista.

A esta lista se puede agregar un gran número de películas del cineasta venezolano Román Chalbaud, como ya veremos más adelante; y que si bien no se realizaron en períodos de franca represión política en Venezuela, no es menos cierto que en el tránsito de la instauración de una democracia representativa los gobernantes no hayan dejado de utilizarla en el juego de la estrategias y las tácticas para el mantenimiento del poder, tal como lo muestra la filmografía de Chalbaud. Estrategias gubernamentales que contribuyeron con el fomento de apetencias en los grupos económicos integrados a partidos políticos para conquistar posiciones de influencia, llegando a desarrollar un alto grado de corrupción en la retroalimentación Estado y dinero, y en consecuencia enquistar su propia muerte -de los partidos políticos- y así, abrir un espacio-tiempo de revoluciones. Tomando como referencia los movimientos socio-políticos de los años 1989-1998 en Venezuela que abrieron paso en 1999 al gobierno cívico-militar del Teniente Coronel Hugo Chávez Frías:

La corrupción como figura central de la política contemporánea es la expresión de la difícil coexistencia entre un sistema económico -el capitalista- que tiene la desigualdad como motor de su desarrollo (“el ganador se lo lleva todo”, Thurow)<sup>6</sup> y un sistema político -la democracia- que tiene la igualdad (Ramóneda, 2005, pp. 55-56).

## Consideraciones metodológicas

La lectura del libro “Cine y Anarquismo” de Richard Porton (2001), se constituyó en motivación para explorar cierta similitud entre signos de cualidades políticas señalados por este autor al analizar algunos filmes de directores cinematográficos identificados con el pensamiento libertario de izquierda, y los encontrados en la filmografía del cineasta venezolano Román Chalbaud<sup>7</sup>. En esta exploración signica no sólo considero la presencia de rasgos pertinentes de la estética anarquista, sino también los de la marxista en la estética socialista, que en sentido amplio sitúa en la materia significante cinematográfica (escritura-imagen-sonido) la concepción del arte como libertad creadora en acción para la liberación e igualdad social, que encierra en sí misma la idea de transformación desarrollada por Marx para vencer todo tipo de alienación (Silva, 2006a).

Trabajo el acercamiento al cine como obra de arte, comunicación y cultura desde una Semiótica del cine que de un modo imbricado considera en primera instancia la escucha fenomenológica del texto, para pasar a un segundo momento hermenéutico y dialógico que engarza la pragmática autor-texto-espectador en la semiosfera de la cultura (Lotman, 1999). Confróntese Propuesta metodológica para analizar el texto discurso fílmico en un modelo de contexto (García de Molero, 2007, pp. 103-114).

Se tomará como filme central para la exploración a “*Pandemónium, la capital del infierno*” (1997); en adelante se referirá como *Pandemónium*. En este filme Chalbaud cristaliza un proyecto de enunciación (García de Molero, 2007, 2004), que comienza a gestar desde su primer filme *Cain adolescente* (1959). En este proyecto muestra el planteamiento utópico liberador para los oprimidos en Venezuela como posibilidad de “lo nuevo social”. Proyecto cifrado en la esperanza de unos actantes cuyas voces y acciones denuncian y combaten “a su manera”, desde su condición marginal y con su “rabia histórica” el poder de las instituciones del Estado. *Pandemónium* tiene como continuidad fílmica *El Caracazo* (2005), que permite comprender y explicar las relaciones semióticas entre todas las esferas que organizan, de manera singular, la vida de los

6 Lester, Thurow advierte sobre las contradicciones entre capitalismo y democracia en *El futuro del capitalismo*, Ariel, Barcelona.

7 Román Chalbaud es un dramaturgo y cineasta venezolano nacido en Mérida el 10-10-1931.

hombres en la sociedad venezolana en un determinado momento histórico, el de la democracia representativa (1958-1998). Otros filmes claves para re-construir el planteamiento utópico social y político son *El hombre bravo*, *Los ángeles del ritmo*, y *La oficina del supernumerario*, tres cuentos que conforman la película *Cuento para mayores* (1963), *La quema de Judas* (1974), *Sagrado y obsceno* (1976), *El pez que fuma* (1977), *Carmen la que contaba dieciséis años* (1978), *El rebaño de los ángeles* (1979), *Cangrejo* (1982), *La gata borracha* (1983), *Cangrejo II* (1984), *Manón* (1986) y *La oveja negra* (1987).

### Actividad independiente socialista del cineasta Román Chalbaud. Las huellas de una estética socialista

Román Chalbaud en el ejercicio de una práctica significativa cinematográfica, en sus películas reúne en una especie de confusión deliberada las distinciones entre las corrientes anarquistas tanto de izquierda como de derecha, integrando al relato actantes del individualismo radical como la participación de Pedro Zamora en *Sagrado y obsceno* (1976), sindicalistas en los obreros de la fábrica de zapatos en *Historia del hombre bravo* (1963) y los trabajadores petroleros que denuncian en el Congreso de la República los atropellos de las compañías petroleras extranjeras en *La falsa oficina del supernumerario* (1963); anarco-comunistas<sup>8</sup> como Adonai en *Pandemónium* (1997); anarco-capitalistas<sup>9</sup> como Diego Sánchez (Míster Pollo) en *Sagrado y obsceno*, y a los defensores de la ayuda mutua con “los muchachos de la esquina” en *Cain adolescente* y la pandilla de amigos en *Los ángeles del ritmo* (1963); de la solidaridad y la camaradería con el comportamiento de La Nigua y su pandilla de Dios en *La oveja negra* (1987). Sitúa en sus filmes las voces, luchas y resistencia de los oprimidos: de los campesinos, la clase obrera, de las mujeres y de todo ser marginal excluido, en

favor de la autogestión y la liberación; también sitúa el desacuerdo entre actantes de comportamiento socialista como por ejemplo el diálogo entre Pedro Zamora y Andrés en *Sagrado y obsceno* (1976), así como la promoción de la conciencia proletaria revolucionaria y la búsqueda de la liberación en la construcción de un nuevo orden social como es el caso de *Pandemónium* (1997) y también de *El Caracazo* (2005).

La práctica cinematográfica de Román Chalbaud expresa un sistema de creencias compartidas socialmente por una comunidad genérica de interpretación, y pertenece a sistemas ideológicos y prácticas más amplias de la cultura. La ideología está siempre presente en las prácticas productivas de los seres humanos, lo que traduce en Semiótica la omnicomprensividad de la ideología, toda vez que su generalidad y presencia plena han trasvasado toda la estructura social. Produce su primera película *Cain adolescente* (1959) con base en el principio económico de cooperativa, y en 1974 funda con Miguelángel Landa la empresa Gente de Cine C.A., que funciona hasta la producción de *Pandemónium* (1997). Ya la película *El Caracazo* (2005) fue realizada por Román Chalbaud Producciones, bajo la figura de productor independiente recogida en la Ley de Responsabilidad Social en Radio y Televisión de la República Bolivariana de Venezuela. Acontecimientos específicos de la vida social no le resta al cineasta el mirarlos del modo maravillado de la poética, para luego expresarlos en la obra cinematográfica con la persuasión de su propia intimidad en un contexto subjetivo, pues “los contextos no son un tipo de realidad social objetiva o una situación real sino constructo subjetivos de lo que ahora es relevante en dichas situaciones sociales” (Van Dijk, 2004). De este modo su estética de corte socialista “recobra su subjetividad como inmanencia y su objetividad como dinámica exterior que irrumpe en lo subjetivo” (García de Molero, 2007, p. 226).

Chalbaud como sujeto empírico e histórico en la práctica significativa del cine de autor, “deja huellas puntuales de su estilo en el texto fílmico” (García, 2004,

8 Los anarco-comunistas constituyen el ala izquierda de los socialistas.

9 El anarco-capitalismo es una forma de anarquismo de mercado, proveniente del anarcoindividualismo y con un sustrato filosófico y económico libertario, que propugna la completa desaparición del concepto de lo público para regirse voluntariamente sólo por las leyes del mercado, en lo económico, y en lo político-social por medio de la ley policéntrica. De esta forma, la interacción social estaría basada en la idea de la libertad del individuo y sus corolarios lógicos: el derecho a la propiedad privada y la prohibición de la coacción o el fraude en contra de personas o sus propiedades, siendo la ley en una sociedad anarcocapitalista el resultado de la celebración de contratos voluntarios entre individuos libres. (Disponible en: <http://diccionario.babylon.com/anarcocapitalista>).

p.286). Trabaja estéticamente un cine de ficción/crónica<sup>10</sup> y un proyecto de enunciación artístico comunicacional de base ideológico-político-social. En la acción ubica sucesos propios de la realidad social y del momento histórico con sensibilidad ante la pobreza y la marginalidad, utilizando operadores técnico-expresivos que activan la memoria del espectador intérprete. En consecuencia, en su cine maneja “con equilibrio la información, el suspense y los estados estésicos para enganchar en el filme al público espectador intérprete y hacer funcionar sus expectativas, y también su reflexión acerca de los sistemas sociales operantes” (García, 2004, p. 288).

El filme *Pandemónium* muestra una realidad semiótica constituida por hechos acontecidos en el barrio marginal, en la cárcel, en los espacios de los poderes legislativo, judicial, militar, en la iglesia, en los partidos políticos y en los medios de comunicación social. Adonai (Fig. 1) es el sujeto destinador delegado en el texto filmico, un comunicador social que para el gobierno es subversivo porque recita poemas de Quevedo y de Vallejo, también coloca música popular, informa noticias de hechos delictivos y sobre los últimos acontecimientos políticos del país, en una emisora radial doméstica a la que llama “Radio Pandemónium”; de modo que pareciera incitar a la violencia. Este actante de corte anarco-comunista ha sido víctima de la moral predicada por los poderes del Estado, por esta razón metafóricamente se nos presenta sin pies.

Chalbaud en *Pandemónium* desmitifica el papel objetivo que desempeñan la ley, la Iglesia y la autoridad gubernamental en una crítica planteada con carácter social revolucionario de lo conocido de la cultura burguesa hasta lo desconocido anárquico que ha de llegar. Crítica que enfatiza también en los medios de comunicación social. Pareciera que Adonai (Fig. 1) actúa en torno a la crítica que hiciera Kropotkin en “La moral anarquista” escrita en 1891, en la cual se niegan a apropiarse del derecho que los moralistas pretendieron ejercer: “el de mutilar el individuo en nombre de cierto ideal que ellos creen bueno. A nadie reconocemos ese derecho, que no queremos para nosotros” (Kropotkin, 1972, p.134).



**Figura 1**

Adonai ante el micrófono de “Radio Pandemónium”.  
*Pandemónium*, 1997.

En el filme *Pandemónium*, Chalbaud construye las estructuras cinematográficas de la progresión narrativa y continuidad del filme con el texto lírico de los poemas de Quevedo y de Vallejo, satirizando la política y la moral de la sociedad como lo hiciera Francisco de Quevedo en la literatura española del Barroco. En *Pandemónium*, Radamés (Fig. 2), el hijo corrupto de Carmín aunque encarcelado, está en “las alturas del poder”, mientras que Adonai, el poeta y comunicador social está en “la miseria”. Dos hermanos actantes opuestos: uno anarco-comunista y el otro anarco-capitalista. En las escenas del sótano palaciego, Adonai, y en las del cuarto en la cárcel, Radamés. En estos espacios, el autor ubica la actividad situada de la corrupción. Adonai abusa con el uso de la radio como medio de comunicación social. El ambiente recargado del cuarto carcelario recrea la época del barroco con un sentido sugerido del consumismo en la sociedad burguesa capitalista de la modernidad, mientras el retrato de Bolívar colgado en la pared recuerda la vigilia de la lucha independentista contra los españoles, y también, los movimientos sociales y políticos libertarios y liberadores del imperialismo norteamericano y su política neoliberal.

10 Un tipo de cine que evidencia las huellas de su autor en actividades situadas, que bien pudieran revelar la intención de expresar un proyecto enunciativo en el que se hace énfasis en el discurso social, desde distintos temas tratados como denuncia, y trabajados en la materia significativa del cine a la manera de los titulares de las noticias en los periódicos. Profundizar en García de Molero, Í. (2007).



**Figura 2**

Radamés y su madre Carmín en la cárcel. *Pandemónium*, 1997.

No por casualidad Chalbaud trata los poemas de César Vallejo; su presencia es la de un escritor peruano inscrito en la Sección Española de la Internacional Comunista, que estudió la naturaleza, la sociedad y el hombre a la luz de la ciencia del proletariado y desde Rusia en el año 1928 escribió cartas a Pablo Abril expresando su definición como marxista-leninista: "Debemos unirnos todos los que sufrimos de la actual estafa capitalista, para echar abajo este estado de cosas. Voy sintiéndome revolucionario y revolucionario por experiencia vivida, más que por ideas aprendidas". Sus múltiples actividades "subversivas" en París impulsaron a la policía francesa a expulsarlo y encautarle casi la totalidad de su biblioteca donde se encontraban obras de Marx, Engels, Lenin, Trotsky, Stalin, Plejanov, Lunacharsky, Bujarin, Rosa Luxemburgo, Hegel, Darwin y Freud (Gutiérrez Correa, s/a).

La mujer liberada de la moral sexual que defendió Emma Goldman en Estados Unidos también la encontramos en el cine de Chalbaud. Mujeres anárquicas que actúan por decisión propia, como Juana en *Caín adolescente*, si bien siente que han sido poseídas sexualmente por un hombre extraño en franca oposición a la virtud virginal, descubre la pasión que llevan por dentro y decide protegerlo y hacerlo su último hombre; o que como Glafira (Fig. 3) en *Sagrado y obsceno* decide su propia condición de explotación y trabaja duro para tener, incluso, su propio "negocio" Bar Claro de Luna, así como también, La Garza con el burdel "El pez que fuma". Carmín no trabajó en un burdel por necesidad, ella tuvo doce hombres que nunca la abandonaron, a cada uno le parió un muchacho y si no servía "los dejaba". Sin embargo, hay cierta distancia con Emma Goldman en el tratamiento indivi-

dual desde la condición del individuo hombre-mujer-homosexualidad-lesbianismo, mostrando signos indicativos del poder de la mujer sobre el hombre como el que ejerce La Garza en su condición de "macho" en el sentido de dominio, o Carmín, que tuvo doce hombres y los dejaba cuando ella quería. En el caso de la homosexualidad y el lesbianismo se ubica su aceptación en espacios profanos promiscuos como en la guarida de *La oveja negra* (1987) o el burdel de *El pez que fuma* (1977) o de *La gata borracha* (1983).



**Figura 3**

Diego Sánchez (Mr. Pollo), Pedro Zamora (ex-guerrillero) y Glafira. *Sagrado y obsceno*, 1976.

Atanasia, madre de Carmín, se encuentra atrapada en un corral con apariencia de jaula canina que le sirve de cama. Esta anciana representa "el maldito pasado" corrupto de gobernantes que en Venezuela sólo han dejado pobreza, sangre, gritos y rumores. Los saberes incursos en su memoria recuerdan que los partidos de la vieja política están destinados a morir y que algo ha de ocurrir, como espera Adonai ¡Quién sabe! Es un tiempo de tensión el que se percibe en la atmósfera fílmica de *Pandemónium*. Un tiempo de espera que comenzó en *Caín, adolescente* (1959), ya lo decía Juana "lo que pasa es que tenemos que esperar" y logra su término con la revuelta de *Pandemónium* (1997) bajo la mirada alegre de Adonai y Demetría; la misma revuelta de *El Caracazo* (2005) pero esta vez con marcados signos políticos: los jóvenes izquierdistas que arengaron a la masa enardecida por el alza de los pasajes en el transporte colectivo, para protestar en la avenida Bolívar.

El juego de la política oportunista y corrupta aparece en la semiosis narrativa ubicado en actividades

situadas en las que Carmín expresa a Adonai “Radamés en el poder y tú en la oposición, y si viene la revolución, Radamés cae y tú subes”. Las categorías semióticas opuestas arriba/abajo, dentro/fuera que operan en este juego del Pacto de Punto Fijo<sup>11</sup> y de sus gobernantes de turno de la democracia instaurada en 1958.

También esta expresión resultó profética en la semiosis social de la realidad venezolana iniciada en 1998, la cual se anticipó en el tiempo fílmico de *Pandemónium* como alerta de lo que pudiera ocurrir con los procesos “revolucionarios” que venían gestándose a raíz de los sucesos del 27 y 28 de febrero de 1989 cuando “bajaron los cerros”, y también con la intentona de Golpe de Estado del 4 de febrero de 1992 con el alzamiento militar dirigido, entre otros, por el Teniente Coronel de las Fuerzas Armadas Venezolanas Hugo Chávez Frías (García de Molero, 2007, p. 215).

Es de hacer notar que la lexía “revolución” forma parte de un nivel isotópico que viene atravesando la filmografía de Chalbaud desde *La quema de Judas* (1974), *Sagrado y obsceno* (1976) y *La oveja negra* (1987), principalmente, constituyendo una intertextualidad/interdiscursividad social con un marcado rasgo ideológico-político-social característico de un Estado capitalista agotado por los monopolios y la corrupción. “La insistencia en lo recurrente de la temática social y su tratamiento en un cine de ficción/crónica, es indicativo del nivel ideológico del texto/discurso fílmico tratado desde las fronteras del arte y de la comunicación en el marco del gran Texto de la cultura” (García de Molero y Mendoza Bernal, 2005, p. 45).

En *Sagrado y obsceno* (1976), Pedro Zamora, un ex guerrillero anárquico se instala en la pensión “*Ecce Homo*” con ayuda de Tobías, que también le ha dejado armas y explosivos de alto poder enterrados en el cuarto que habitaba. Pedro Zamora regresa a Caracas para vengar la muerte de sus cuatro amigos de lucha (Alberto José, el Coloráo, Linares, Dimas) que hace diez años ejecutara Diego Sánchez cuando era jefe de la policía, y que ahora es un anarco-capitalista convertido en Míster Pol-

lo. Otro ex guerrillero asimilado a la sociedad es Andrés, hermano de Alberto José, tiene una imprenta con aspecto clandestino en su casa, una mujer y cuatro hijos. Andrés valora su ideología marxista pero reconoce que no es el tiempo oportuno para conspirar abiertamente contra el imperialismo, pues no tienen organización. Pedro Zamora logra su objetivo, mata a Míster Pollo y camina hacia el monte. Signos anarquistas y marxistas relacionados con la violencia ideológica y física se confunden con sentimientos de rabia e impotencia.

Un signo marxista lo constituye también Ignacio en *Sagrado y obsceno* (1976), un estudiante universitario que por las noches escucha música comunista y los discursos de Fidel Castro contraviniendo las normas de convivencia “respetables” impuestas por Edicta, la regenta de la pensión propiedad de Diego Sánchez, quien por experiencia propia desdeña la Autoridad del Estado venezolano, y pareciera con su comportamiento con los huéspedes de la pensión abrazar el individualismo de Max Stirner al querer el poder sobre los hombres y no su libertad. A Edicta, según su decir, el marxismo trastornó a su novio Miguel, por esa razón ahora es una mujer santurróna, quedada, sometida al autoritarismo y alienación de la Iglesia Católica, según la crítica de Chalbaud con aparente fundamento en Kropotkin o Marx.

Anarquistas y marxistas conviven en la pensión, que no llega a ser completamente una comuna, y en las estructuras económicas en las cuales se movilizan, hacen sentir su filosofía anarcoindividualista, el derecho a la propiedad producto del esfuerzo de su trabajo, así como su beneficio colectivo, pero siempre bajo la figura del “negocio” empresarial y no el de la cooperativa. Una lucha de conciencia se pone de manifiesto en el filme; por un lado el esfuerzo de los burgueses por entablar una relación de empatía con los oprimidos, mientras por el otro, el movimiento de izquierda restablece la organización comunista desde el espacio donde la circunstancia política le haya permitido vivir, siempre en pos de la liberación.

En este orden de ideas, Chalbaud ejerce un constante reproche a la alienación religiosa. Es el caso de la confesión con el sacerdote en la Iglesia Católica que en *Pandemónium* la sustituye por la confesión social en una conversión entre iguales. Aquí hay una reinversión del orden mundano respecto al divino, según Marx se revoluciona en

11 El Pacto político de Punto Fijo tuvo como finalidad la búsqueda de la paz institucional en Venezuela. Fue suscrito en el año 1961, por representantes de los partidos políticos mayoritarios de la democracia naciente en el país en 1958, a raíz del derrocamiento de la dictadura del General Marcos Pérez Jiménez. Firmaron este pacto: Rómulo Betancourt por Acción Democrática (AD), Rafael Caldera por la Social Democracia (COPEI) y Jóvito Villalba por la Unión Republicana Democrática (URD).

la práctica y libera a la "creatura asustadiza, temerosa de sus propios dioses" (Silva, 2006a, p. 131). Chalbaud, respecto a la moral de las religiones, pareciera coincidir con Fourier cuando decía: "Dejad a los hombres completamente libres: no los mutiléis; ya lo hicieron las religiones. Nada temáis de las pasiones suyas, que en una sociedad libre no ofrecen peligro (En Kropotkin, 1972, p. 134).



**Figura 4**

Demetria en la revuelta popular. *Pandemónium*, 1997.

En el filme *Pandemónium*, Chalbaud muestra una revuelta popular donde una masa de hombres, mujeres, ancianos y niños bajan el cerro y regresan a éste con electrodomésticos, tiras de carne, cajas y bolsas de todo tipo y tamaño, producto del saqueo y el robo, que en ausencia aparece sugerido por signos indexicales y operadores técnico-expresivos y semánticos de contenido social. Aquí el saqueo justificado por la complacencia de Adonai y en *El Caracazo* por el policía y el padre de Mara resulta permitido en la filosofía socialista planteada por los anarquistas: "El robo es la propiedad, es la apropiación y no la expropiación. Es el débil el que roba; la fuerza expropia (...) El robo pareciera resultar apto para combatir la propiedad individual" (Kropotkin, 1972, pp. 164-167).

Adonai junto a Demetria observan con alegría la revuelta y el saqueo en un esquema semiótico que permite el deslizamiento entre la verdad (ser/parecer) y el simulacro (no ser-parecer). En esta actividad situada de la revuelta popular ubica la reacción de los oprimidos en ruptura con el viejo orden social y el resurgir de una conciencia en la promesa de la instauración del nuevo orden social (Fig. 4).

*El Caracazo* (2005) permite comprender y explicar la relaciones semióticas entre todas las esferas que organizan, de manera singular, la vida de los hombres en la sociedad venezolana en un determinado momento his-

tórico, a partir de los signos y sus transformaciones en nuevos signos en una continuidad de la acción interpretativa que comienza con crónicas indiciales y se manifiestan enérgicamente en iconismos para anticipar el futuro.

En el texto/discurso fílmico de *El Caracazo*, Román Chalbaud conjuntamente con Rodolfo Santana interpretan los acontecimientos sociales y políticos acaecidos el 27 de febrero de 1989. Al hablar de interpretación, necesariamente hablamos de reflexión Interpretante puesta en escena en un signo-Representamen como un existente Objeto construido. Este signo-Interpretante complejo pone en marcha las convenciones sociales y los procesos de representación colectiva. ¿Cuáles son estas convenciones sociales y estos procesos de representación colectiva? Y ¿cómo se van conformando en *El Caracazo con signos de una estética socialista*?

Son todas aquellas afirmaciones que los actores y actrices dicen sobre los acontecimientos del 27 de febrero, reunidos en plano de conjunto o algunos de ellos en primeros planos y mirándonos en proyección, a los espectadores intérpretes, y lo han hecho previamente a la cámara durante el rodaje. Afirmaciones que, integradas a las acciones y transformaciones, van configurando un universo de relaciones opuestas y complementarias entre lo convenido políticamente por los representantes oficialistas del gobierno de turno para 1989 (de Carlos Andrés Pérez en su segundo mandato), y lo convenido socialmente por los familiares de las víctimas del evento del 27 de febrero, respecto a estos hechos. Víctimas que han sido amparadas por el gobierno oficialista de turno a partir de 1998.

*El Caracazo* muestra signos de una rebelión colectiva que en la filmografía chalbaudeana encontramos ya en *El rebaño de los ángeles* (1979) en las protestas estudiantiles lideradas por un joven revolucionario con apariencia similar al Che Guevara, y el agente semiótico Gregorio, un estudiante motivado por la dialéctica marxista que ya en *El Caracazo* se presenta como un activista de izquierda con pistola en la chaqueta para sumarse a la lucha por sus ideales políticos. Pero en atención a Kropotkin, la Revolución tiene sus fases y propósitos:

El acto individual despierta la atención, hace reflexionar, despierta el espíritu de rebelión; pero aún no hace la Revolución. Hecho esto, viene la rebelión colectiva de los pequeños grupos (...) Pero para que estas rebeliones preparen y lleven hacia la Revolución anarquista, es preciso que tengan el sello de las rebeliones libertarias" (Kropotkin, 1972, pp. 170-171).

Hasta aquí la muestra de algunos signos de la estética socialista en el cine de Román Chalbaud, cineasta que desde el arte plantea la denuncia y asoma la rebelión de las masas como salida a la construcción de lo nuevo social, en la utopía de alcanzar la justicia social y la libertad. Una revolución ideológica y temática planteada como salida a la crisis moral y económica de la clase burguesa en un arte cinematográfico que representa una perspectiva realista de la lucha de clases.

## Conclusiones

El diálogo interfilmico en la muestra seleccionada en el marco de la semiosfera de la cultura, permite traducir el mundo de la vida al mundo posible de las artes, tanto sintagmáticamente como paradigmáticamente. Y es así como en la semiosfera como corpus filmico reconocemos, de un modo concatenado en unos fragmentos filmicos, huellas cuyo equivalente semántico lo encontramos en una temática sustentada en principios ideológico-político-sociales y también técnico-expresivos de una estética socialista.

La enunciación filmica de este corpus resulta ser parte de una mayor, considerada como "un proyecto de enunciación artístico comunicacional de base ideológico-político-social" (García de Molero, 2004, p. 288), en el cual Chalbaud engarza de un modo interfilmico sus películas desde *Caín, adolescente* (1959) hasta *Pandemónium* (1997) en lo que puede considerarse "un filme único" cuya temática apela a la construcción subjetiva de una realidad semiótica substraída de "lo real verídico" ocurrido en la sociedad venezolana en el transcurrir de los últimos años de la dictadura del General Marcos Pérez Jiménez y el desarrollo de la democracia representativa. *El Caracazo* (2005) viene a constituir un cine de transición entre el "cine de ficción crónica" y el que ha de llegar con *Zamora, tierra y hombres libres* (2009), en apariencia de corte histórico, un cine catalogado por la Villa del Cine como de "ficción épica". Esta película la estrenó el Poder Popular para la Cultura de la República Bolivariana de Venezuela los primeros días del mes de junio de 2009 y se constituyó en el primer estreno de La Villa del Cine ese año.

Chalbaud en el ejercicio del cine como práctica significativa de la cultura produce arte exaltando la cultura revolucionaria; la expresión de la misma en una materia significativa que amalgama escritura, imagen y sonido, la cual desvela un discurso socialista coherente. Aun produciendo Chalbaud en una sociedad capitalista, el factor alienante no ha llegado a ocupar su conciencia. De modo que ha permanecido fiel al corolario fundamental

y necesario generado por la hipótesis de Marx según la cual determinadas relaciones de producción engendran una ideología que es simétrica a aquéllas y la cual es expresión de dichas relaciones: "la plusvalía ideológica se produce proporcionalmente al potencial revolucionario de aquellos que la producen" (Silva, 2006b, p. 230).

En los textos/discursos fílmicos analizados encontramos unas expresiones audiovisuales funcionales referidas a asuntos sociales particulares de la marginalidad social y la corrupción de los poderes gubernamentales y sus crisis.

En esta investigación se concluye, de un modo provisorio, que Román Chalbaud con marcados rasgos de una estética socialista, destaca el *pensamiento situado* latinoamericano desde la mirada del autor y la polifonía de voces de un colectivo social periférico de la Venezuela en tiempos de la última dictadura militar, y el desarrollo y desenlace de la democracia representativa, y su lucha subversiva para la instauración de unas nuevas relaciones en la vida, tanto prácticas como productivas, en lo que desde 1999 se ha llamado democracia participativa.

## Referencias

- Cappelletti, Ángel. (2006). *La Ideología Anarquista*. Libros de la Araucaria. Buenos Aires.
- Diccionario soviético de filosofía*. (1965). En <http://www.filosofia.org/enc/ros/estet.htm>.
- García de Molero, Írida. (2004). *Fundamentos semióticos para una teoría de autor: El cine venezolano de Román Chalbaud*. Tesis Doctoral. División de Estudios para Graduados, Facultad de Humanidades y Educación, Universidad del Zulia. Maracaibo, Venezuela.
- García de Molero, Írida y Mendoza Bernal, María Inés. (2005). Retórica gramatical del cine de Román Chalbaud. *Opción*, Año 21, no. 48, pp. 34-56.
- García de Molero, Írida. (2007). *Semióticas del cine. El cine venezolano de Román Chalbaud*. Maracaibo: Colección Textos Universitarios. Vicerrectorado Académico. Universidad del Zulia.
- Gutiérrez Correa, Miguel. (s/a). *Realismo Social*. En <http://www.45-rpm.net/palante/vallejo.htm>
- Kropotkin, Pedro. (1972). *El anarquismo. Las prisiones. El salariado. La moral anarquista. Más sobre la moral*. Caracas: Ediciones Vértice.
- Lotman, Yuri. (1999). *Cultura y explosión*. Barcelona: Editorial Gedisa, S.A.

- Méndez, Nelson y Alfredo Vallota. (2000). En <http://www.cnt.es/flsteruel/archivos/Bitacora.doc>
- Porton, Richard. (2001). *Cine y Anarquismo. La utopía anarquista en imágenes*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Quesada Monge, Rodrigo. (s/a). *El anarquismo de Emma Goldman (1869-1940) y los límites de la utopía*. En [www.ucm.es/especulo/numero 17/goldman.html](http://www.ucm.es/especulo/numero_17/goldman.html)
- Ramonedá, Josep. (2002). *Después de la pasión política*. Madrid: Santillana Editores Generales, S.L.
- Silva, Ludovico. (2006a). *La alienación como sistema, la teoría de la alienación en la obra de Marx*. Caracas: Fondo Editorial IPASME y Fundación Ludovico Silva.
- \_\_\_\_\_. (2006b). *La plusvalía ideológica*. Caracas: Fondo Editorial IPASME y Fundación Ludovico Silva.
- Van Dijk, Teun. (2004). *Discurso y dominación*. Grandes Conferencias en la Facultad de Ciencias Humanas, no. 4, Universidad Nacional de Colombia, pp. 5-28. En [http://criteriojuridico.puj.edu.co/archivos/14\\_363\\_acarvajal\\_teuna\\_van\\_dijk](http://criteriojuridico.puj.edu.co/archivos/14_363_acarvajal_teuna_van_dijk)