

**SAGRADO Y OBSCENO: CONCILIACIÓN DE OPUESTOS
EN LA FILMOGRAFÍA CHALBAUDEANA**

*Sacred and obscene: reconciliation of opposites
In the films Chalbaudeana*

*Aminor Méndez Pirela**
*Emperatriz Arreaza Camero***

Resumen

Este artículo presenta un análisis de la película *Sagrado y obsceno* (Román Chalbaud, 1976) desde una perspectiva sociosemiótica, que permite descubrir las interrelaciones entre los personajes y su significado en el ambiente social de la época donde se ambienta la historia (comienzos de la década de los sesenta). La metodología utilizada se basa en diversos autores, tanto sociólogos como semióticos: Blanco, van Dijk, Lucien, Córdova, Sonesson y Villegas, entre otros. *Sagrado y obsceno* se visualiza como una especie de autobiografía, donde se resignifican las vivencias de la infancia de Chalbaud, develándose actores, interacciones y espacios que convergieron en su cotidianidad cuando llegó a Caracas, proveniente de su nativa Mérida, a finales de la década de los treinta. *Sagrado y obsceno* es una adaptación de su obra de teatro homónima, estrenada en 1961.

Palabras clave: Cine venezolano, Román Chalbaud, *Sagrado y obsceno*, vida cotidiana.

Abstract

This paper presents an analysis of the film *Sagrado y obsceno* (Román Chalbaud, 1976) from a sociosemiotic perspective that allows us to discover the interrelations between the characters and their significance in the social environment of the period of history in which it is set (early 1960s). The methodology used is based in different authors, sociologists as well as semioticians, such as: Blanco, van Dijk, Lucien, Córdova, Sonesson and Villegas, among others. *Sagrado y obsceno* is visualized as a sort of autobiography, where the experiences of the author's childhood have new significances, discovering characters, interactions and spaces where everything converges in their everyday life, when Chalbaud arrived in Caracas from his native Merida, in the late 1930s. *Sagrado y obsceno* is an adaptation of a play exhibited in 1961.

Key words: Venezuelan cinema, Román Chalbaud, *Sagrado y obsceno*, everyday life.

INTRODUCCIÓN

El cine venezolano se ha caracterizado en general por retratar de una forma insistente los modos de vida así como la coexistencia de las personas que residen en las zonas marginales de los centros urbanos del país, especialmente de Caracas. Incluso se ha llegado a criticar como un cine sobre delinquentes y violencia.

Entre los cineastas venezolanos más prolíficos se destaca Román Chalbaud, con más de 30 títulos en su carrera y casi una veintena de obras de teatro. Ha sido,

sin lugar a dudas, el realizador, maestro de generaciones, que ha retratado, al mejor estilo de los grandes muralistas mexicanos, las vivencias de los habitantes marginales de la Caracas en proceso veloz de modernización y urbanización, desde mediados del siglo XX.

Chalbaud, nacido en Mérida en 1931, llega en 1937 a la ciudad de Caracas, tras el divorcio de sus padres, en compañía de su familia: Elvia Hortensia Godoy de Quintero, Alicia Quintero de Chalbaud y su hermana Nancy. Desde entonces, comenzó a vivir en una pensión cercana al Nuevo Circo.

Este autor ha desarrollado una extensa obra en el cine y el teatro —fuertemente ligadas— además de sus años dedicados a la televisión; también es reconocida su contribución en la fundación de gremios, asociaciones y grupos, tanto de cine como de teatro.

Entre sus filmes, *Sagrado y obsceno* se destaca por representar parte de su autobiografía, donde se enlazan su vida y experiencias, con otros acontecimientos de la década de los sesenta. Así, se descubre en este filme una resignificación de las vivencias del propio Chalbaud, develándose actores, interacciones, pero también espacios asociados a su cotidianidad, como él mismo expresa: “Nunca olvidaré esa casa de huéspedes, sus personajes de toalla al cuello y pantuflas, una colmena de seres provincianos que venían a conquistar la gran ciudad y que, indudablemente me inspiraron la obra y ciertos caracteres de mi película *Sagrado y obsceno*” (Chalbaud, 1974).

Cuando este autor cinematográfico toma el discurso de lo cotidiano se asegura una comunicación plausible, utilizando códigos culturales socialmente compartidos. En este sentido,

Es evidente que el ser humano, como miembro de la sociedad a la que pertenece, dará primacía a los temas que le rodean y él conoce, de manera que el mensaje (...) estará cargado de señales explícitas e implícitas, cuya distribución sémica habrá que descubrir y elaborar, para después formar con ella una red de significados que descubra el trasfondo del mensaje del autor (Arenas, 1986:95).

De esta manera, se van conformando en los dominios de experiencia cinematográficos las comunidades de interpretación, así como los repertorios interpretativos de un tipo de cine que, en este caso, sería de ficción con temática social, al cual Naranjo (1994) denomina de drama social y García (2007) distingue como ficción/crónica, en tanto atenaza la subjetividad del autor con la objetividad de la temática mostrada, en un acto discursivo y microsociedad de interpretación por parte del autor cinematográfico.

Chalbaud produce en un género de corte social (...) género de ficción/crónica, dado su deslizamiento en las fronteras de lo periodístico respecto al manejo de la crónica como noticia. En este género, Chalbaud produce focalizando las relaciones semióticas axiológicas del bien y del mal asociadas a esquemas mentales de lo sagrado y lo profano. Este esquema

Sagrado y obsceno: *conciliación de opuestos en la filmografía*

mental en la producción evidencia una conciencia Interpretante con eficacia de tipo mitológica (García, 2007:107).

El filme analizado se estrenó en 1976, siendo una adaptación de su obra teatral homónima, realizada en 1961, cuyo escenario principal es una casa de huéspedes, procedentes de la provincia que vienen a conquistar la ciudad capital. Aunque *Sagrado y obsceno* fue realizada en 1975, la época de la narración corresponde al comienzo de los sesenta, cuando la guerrilla clandestina en Venezuela revelaba las fuertes luchas de clases en el país. Asimismo, el ejemplo de la revolución cubana de 1959 introducía en el imaginario colectivo elementos de utopías contradictorias que proseguirían hasta nuestros días.

En 1976, el primer gobierno de Carlos Andrés Pérez se vio favorecido por la bonanza petrolera, que permitió a la Venezuela Saudita de aquellos días, otorgar financiamiento a la incipiente industria cinematográfica nacional. Debido al auge de la economía petrolera, a comienzos de la década de los años 50, Caracas da un gran salto, caracterizado por una amplia expansión territorial, urbanización y modernización, así como un enorme aumento de la población. La ciudad capital experimenta un crecimiento sin precedentes, ensanchándose en todas las direcciones para absorber una cantidad cada vez mayor de habitantes. Producto de ello, se amplía significativamente la vivienda familiar y colectiva para la clase media (Gasparini y Posani, 1969).

En este contexto surgen las pensiones o casas de huéspedes, localizadas fundamentalmente en las áreas céntricas más deterioradas de la ciudad. Grandes residencias, subdivididas en pequeñas habitaciones, en donde —regularmente— la cocina, el uso del agua, los baños, los lavaderos y otros servicios, se concentraban para su uso colectivo. En este tipo de viviendas se alojaban algunas personas, pagando por su hospedaje. Estas construcciones urbanas, propias de la arquitectura popular (Gasparini y Posani, 1969) surgieron también como una solución urbanística al problema de la vivienda; debido, por un lado, a la fuerte migración de gente de todo tipo que acudía a la capital con el propósito de mejorar sus condiciones de vida y, por otro, a la falta de infraestructura económica así como urbanística en la ciudad para acoger a la gran cantidad de migrantes, tanto nacionales como extranjeros.

Asimismo, la vida en las pensiones se configuró a partir de un factor social relacionado con la procedencia mayoritariamente rural de los migrantes, en la que ciertos aspectos de la vida del campo se trasladaron también a la ciudad.

Arquitectónicamente, una pensión es una edificación que puede tomar distintas formas, pero mantiene algunos elementos centrales: el patio y el pasillo circundante, el cual se constituye en enlace con las pequeñas habitaciones. Ambos espacios son de uso común por parte de los huéspedes. En el patio central se concentra la vida comunitaria, por ser lugar de paso obligado para acceder a las habitaciones y por encontrarse ahí mismo los servicios comunes, tales como: el

baño, el comedor, así como alguna mesa y/o sillas para trabajar, conversar, estudiar o jugar. Es necesario considerar también la calle, el barrio, la ciudad en donde se sitúa la pensión, para poder entender la interrelación existente entre el uso del espacio y las configuraciones de valor que realizan quienes lo habitan.

Históricamente, los huéspedes de la pensión desarrollaban en ella relaciones y actividades para las cuales la ciudad no brindaba las posibilidades de realización. De por sí, la organización urbana resultaba un medio hostil para los habitantes de las pensiones con escasos recursos económicos que compartían valores rurales, habituados además a relaciones más personales así como a ambientes de interacción reducidos.

Para la época en que se desarrolla *Sagrado y obsceno* (comienzos de los años sesenta), la ciudad capital tenía una infraestructura escasamente desarrollada, con pocas posibilidades de interacción, entretenimiento y un transporte deficiente, entre otras limitaciones. Por esto, en el patio central —fuente de luz así como de aire— de la pensión “Ecce Homo” se llevan a cabo la mayoría de las actividades, tales como la celebración de fiestas, la reunión de vecinos y las celebraciones religiosas.

Entre los habitantes de la pensión, la vecindad abarca necesariamente aspectos de la vida privada. Las relaciones entre los huéspedes se mantienen porque precisamente la configuración del espacio alrededor de un patio central hace inevitables los encuentros entre personas “extrañas”. Al mismo tiempo, este patio es una zona interior permisiva, en el sentido de su accesibilidad para los vecinos externos.

De manera que, el significado de la vecindad está vinculado con la pertenencia a un barrio y con el uso de un espacio común. El pequeño microcosmos que encierra la pensión supone además la defensa de ciertos intereses compartidos de forma diferente por los distintos colectivos del barrio.

CINE VENEZOLANO EN LOS AÑOS SESENTA

Los años setenta marcan un momento importante de la cinematografía venezolana. Se inicia tímidamente una producción que intenta alcanzar audiencias más amplias. Puede decirse que, por primera vez, un vasto contingente de público se ve “reflejado” en las pantallas, se reconoce en los personajes que hablan su lenguaje, identifica los espacios geográficos donde se desenvuelve la trama y se siente, en alguna medida, tocado con la problemática expuesta. Varias de las películas producidas en este periodo abordaban el tema de la guerrilla o sus consecuencias y, en el contexto de una producción escasa, se generalizó la idea de que todo el cine producido era de “guerrilla o de tema político” (Lucien, 2001).

A esta época corresponde precisamente el filme *Sagrado y obsceno* (1976), anclado históricamente en lo que también se conoce como un tiempo de pretendida “pacificación”, como también uno de los personajes chalbaudeanos lo expresa en *La quema de Judas* (1974): “nos untaron de paz, como si la paz fuera una manteca”. Según Chalbaud (2006), dicho “proceso de paz consistió simplemente en un cambio de atuendo: los guerrilleros pasaron a ser ministros del neoliberalismo”; con

esto se ratifica la preocupación pero, además, la postura política del reconocido cineasta venezolano.

HISTORIAS ENTRETEJIDAS

La narrativa de *Sagrado y obsceno* muestra las historias íntimas e individuales de sus personajes. A continuación, se presenta una sinopsis que ilustra las interrelaciones entre los protagonistas y sus antagonistas.

Pedro Zamora (Miguelángel Landa) regresa a Caracas desde la provincia venezolana, después de diez años de ausencia. Él es un exguerrillero que se dirige —previo arreglo con su amigo Tobías (Asdrúbal Meléndez)— a la pensión “Ecce Homo”, donde se instala en la misma habitación que antes ocupó su compañero. Al llegar a la habitación, Zamora guarda varias armas de fuego y explosivos de alto poder en un escondite cavado previamente por Tobías en el piso. Zamora ha planeado vengar la muerte de otros jóvenes compañeros de combate, ejecutada por Diego Sánchez.

Edicta (María Teresa Acosta), es quien regenta la pensión, siendo la hermana mayor de Glafira y Elvira. En la pensión conviven estas tres hermanas con su sobrina Ángela (Mary Soliani), la niña Zoraida y el pequeño John Fitzgerald, un huérfano de ocho años. Elvira (Paula de Arco), es la madre de Zoraida, fruto de la relación que mantiene con Diego Sánchez. Diego Sánchez (Paúl Antillano), hace diez años fue jefe de la policía, durante el primer gobierno de la democracia, presidido por Rómulo Betancourt (1959-1963). Para el momento actual, además de ser dueño de la pensión, es propietario de la cadena de restaurantes “Mister Pollo” y vive en una lujosa zona residencial del Este, con su esposa y su pequeño hijo enfermo y deforme. Glafira (Hilda Vera), es propietaria del bar “Claro de Luna” y mantiene escandalosas relaciones con William Bolívar (William Moreno), un policía secreto de la PTJ, con quien escenifica violentas peleas de celos por el comportamiento desmesurado de la mujer.

En la pensión residen también Morrocoy (Virgilio Galindo), un buhonero que vende baratijas en el zaguán y hace las veces de portero; Ignacio, un joven estudiante universitario con inclinaciones revolucionarias; Antonio Leocadio Bárcenas (Rafael Briceño), un anciano de cierto abolengo, pensionado y excluido por sus familiares quien, desde una perspectiva delirante examina la historia política del país; Brugerolas (Carlos Canut), un catalán dueño de un camión distribuidor de refrescos y aficionado a los temas de la política internacional; y dos krisnas hindúes.

Ante todos los huéspedes de la pensión, Zamora resulta simpático, serio y responsable y no despierta sospecha alguna. Para ejecutar su plan, Zamora va en busca de Andrés, un compañero de brigada en la subversión, que en la actualidad tiene una familia con su esposa y cinco hijos, el cual trabaja en una pequeña imprenta de su propiedad.

Ambos conversan respecto a su pasado común y Andrés se niega a

apoyar el plan de su amigo, argumentando que la realidad ha cambiado totalmente en 10 años. Ya Diego Sánchez no es policía, ahora es el dueño de la prestigiosa cadena de restaurantes “Mister Pollo”.

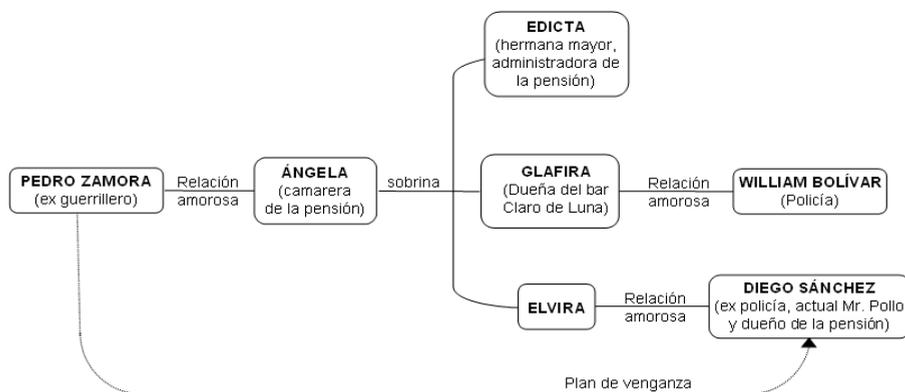
Andrés intenta —infructuosamente— de convencer a Zamora, tratando de hacerle ver que su venganza no tendrá repercusión política y que simplemente lo conducirá a la cárcel, ya que la organización clandestina dejó de existir. No obstante, Zamora se enfurece y sigue adelante con sus propósitos.

El primer contacto de Zamora con Diego Sánchez ocurre una noche cuando el ex-policía ha ido a la pensión a celebrar el compromiso de Glafira con William Bolívar. Después de la reunión, Zamora y Ángela tienen un encuentro sexual en la parte trasera de la casa, lo cual podría representar para ambos la posibilidad del amor así como de un destino cierto, pero la decisión está tomada. Llega el día de la boda de Glafira con William y se da la ocasión para consumir la venganza.

Poco antes de concluir la fiesta, después de la boda celebrada en una granja propiedad de Sánchez, Zamora desaparece de las inmediaciones. Sánchez queda sólo ultimando detalles, cuando repentinamente los gallineros son dinamitados ante su desconcierto y, al intentar huir, se encuentra de frente con Zamora. Ante la pregunta de Sánchez “¿Quién eres tú?” Zamora pronuncia los nombres de sus compañeros asesinados, para luego acribillarlo con una ametralladora. La interrelación de los principales personajes se visualiza claramente en la figura 1.

FIGURA 1

INTERRELACIÓN DE LOS PERSONAJES EN SAGRADO Y OBSCENO



Fuente: Méndez, A. (2007)

LA INTIMIDAD PUESTA AL SOL

La historia del filme *Sagrado y obsceno* transcurre la mayor parte del tiempo en la pensión de Edicta, donde se puede comprobar cómo el espacio, su forma y organización influyen en la interacción y estrategias de vida de quienes lo habitan, lo que supone una multitud de significaciones así como de usos, en virtud de los esquemas mentales y formas de representación que tienen Edicta, su familia y los huéspedes.

Ahora bien, para comprender la “escenografía doméstica” de la pensión, es útil la noción de “etiquetas” proporcionada por Córdova (1995), mediante la cual se percibe cómo las expresiones de la nacionalidad, nivel académico, religión, pertenencia filosófica y militancia política, impregnan las habitaciones de cada uno de los huéspedes. Por ejemplo, resulta claro que la habitación de Antonio Leocadio Bárcenas corresponde a un intelectual, amante del arte y de las letras, dada la gran cantidad de libros y pinturas artísticas que exhibe en sus paredes.

Asimismo, en el cuarto compartido por Ignacio (estudiante de ingeniería) y Morrocoy, la mitad de la pared que corresponde al primero, muestra fotografías del Che Guevara y un tocadiscos, donde se reproducen —a todo volumen— discursos de Fidel Castro. Por su parte, las paredes de la habitación de Edicta están llenas de cuadros que expresan sus amores y convicciones: imágenes religiosas, fotografías de algunos presidentes de Estados Unidos y un retrato de Miguel, el gran amor de su vida.

De esta manera, el domicilio personal está conformado por espacios, tiempos y objetos familiares de los que se puede disponer, siendo un ambiente inmediato e íntimo que expresa la singularidad humana e incide en la construcción de la identidad.

Ahora bien, como es natural en este tipo de viviendas, en la pensión “*Ecce Homo*” los huéspedes enfocan gran parte de su actividad hacia el patio central y en menor medida hacia el interior de las habitaciones. Por esto mismo, durante todo el filme, abundan los planos generales y picados de este espacio, para mostrar el movimiento cotidiano del lugar, siendo éste uno de los aspectos que desea resaltar Chalbaud.



Los inquilinos de la pensión “*Ecce Homo*” en *Sagrado y obsceno* en la espera para el uso del baño. Foto: Leo Matiz.

La pensión cuenta además con un patio trasero, donde hay plantas sembradas en la arena, como “la mata de granada de la tía Margarita” (tía de Diego Sánchez), y algunos animales (gallinas, conejos y un morrocoy, que es tan viejo como la misma pensión).

Este patio trasero es el lugar donde se tiende la ropa de todos los huéspedes. En él también los niños juegan, y allí se esconde y almacena toda suerte de cachivaches, de esos que no se desechan “por si algún día se usan”.

En general, quienes habitan la pensión gozan de poca intimidad: escuchan las conversaciones de los huéspedes así como cualquier sonido que tenga lugar en las habitaciones más cercanas. Además, la particular disposición de los ambientes afecta las actividades pero también relaciones de los huéspedes. La utilización de servicios y espacios comunes conlleva una relación implícita y una mayor interacción entre los personajes, al mismo tiempo que se vuelve un medio de conflicto percibido especialmente en la lucha constante por apropiarse del baño y en el rechazo por la responsabilidad del cuidado y la limpieza.



En el patio central de la pensión, William Bolívar amenaza a Glafira, ante la mirada de sus compañeros policías y algunos huéspedes

En particular, el patio mantiene su importancia como lugar de estancia y espacio de reunión de los huéspedes, tanto de trabajo como de ocio. Estos momentos compartidos fortalecen los lazos de amistad. Asimismo, el patio central se constituye en el escenario de espectáculos amorosos (encuentros y desencuentros entre los habitantes de la pensión y sus respectivas parejas), como se evidencia en el siguiente fragmento:

[William Bolívar golpea la puerta de la habitación de Glafira].

William: ¡Glafira! ¡Glafira!

[Edicta sale de su habitación, con dos ancianas]

Edicta: [dirigiéndose a William] ¿Hasta cuándo le voy a decir, señor Bolívar, que no

Sagrado y obsceno: conciliación de opuestos en la filmografía

quiero que venga más a esta casa? Porque si usted tiene un tejemaneje con Glafira este no es el lugar. Además de eso, cada vez que usted me frena su patrulla en la puerta, el barrio cree que es un allanamiento y esta es una casa decente.

William: ¡Glafira! [golpea de nuevo la puerta. Glafira abre la puerta y sale].

William: Te vieron con Mono Triste y tú a mí no me echas esa vaina ¿Sabes?

Glafira: ¡Sucio! ¿Cuál Mono Triste? Y además, tú no me manoteas a mí en la cara ¿Eh? ¡Nojoda! [empuja a William y se aleja de él].

William: Tú me respetas a mí, puta ‘el carajo [la persigue y la toma por el cabello] o si no a tiros arreglamos esto [ambos se empujan, ofenden y golpean, mientras algunos huéspedes tratan de intermediar].

William: ¿Qué tienes tú con Mono Triste, ah? [las mujeres ayudan a Glafira y la sostienen, mientras Morrocoy trata de dominar a William. William y Glafira siguen insultándose. William saca una pistola y se le escapa un tiro al aire. Gritos de los presentes].

Vecina: Señor, Dios de los ejércitos ¡aplácalo!, ¡domina su ira!

Glafira: [desnuda la parte superior de su pecho y se arrodilla frente a William] ¡Mátame pues, mátame! Estoy esperando que me mates. Yo no te tengo miedo a ti ¡Mátame cobarde! ¡Mátame pues, sapo del carajo! Que con una piedra en los dientes te deberías dar de tener una mujer como yo, y yo de pendeja parándote [entran dos policías compañeros de William].

Policía: Vamos William ¡deja esa vaina así, vale!

[Edicta y las dos vecinas ayudan a levantar a Glafira del piso, mientras William se retira]

William: ¡Coño! [apuntando a Glafira] Esta vaina la arreglo yo con Mono Triste, dile eso. Cuando te estés revolcando con él, dile que de mí no se burla ese mojónojoda!

Edicta: ¡Se terminó esto y ya! ¡Váyase! ¿No le da pena delante de ese niño que va a hacer la Primera Comunión mañana?

Vecina: ¡A su cuarto John Fitzgerald!

Glafira: Me rompiste la cara desgraciao, pero ¡Cuídate! ¡Esto no se queda así!

William: ¡Cuídate tú, perra! ¡Coño! Por qué no me echo una vaina contigo, porque tengo una madre en mi casa que me esta esperando ¡nojoda!

Glafira: [entre risas] Si tú no tienes madre desgraciao, no tienes madre, hijo ‘e perra ¡Eso es lo que eres tú!

Evidentemente es habitual en la pensión el hecho de enterarse e inmiscuirse en conversaciones ajenas, lo cual genera gran cantidad de conflictos, como puede notarse en el siguiente fragmento, que tiene lugar en el comedor, a la hora de la cena.

Brugerolas: ¿Cómo que qué paso en España? Lo mismo que puede pasar aquí. Mucha democracia, mucha libertad, pero ni un poquitín de mano dura. Y se usó lo que se usó, y ahora, cuarenta años aplastados.

Elvira: ¡Qué cosa con los españoles, ¿Ah? Siempre hablando de política.

Zoraida: ¡Yo quiero arepa!

Zamora: Ah ¿Tú quieres arepa? Muy bien, cuando me traigan la mía yo te doy.

Aminor Méndez, Emperatriz Arreaza

Elvira: Mi hermana Edicta está muerta de pena con usted.

Zamora: ¿Por qué?

Elvira: Por el escándalo de esta tarde. Ese hombre se puso furioso. [Habla a su hija Zoraida] Anda niña tómate la sopa. Se puso furioso y hasta se le escapó un tiro ¡Ay, yo me iba muriendo! ¡Ay, qué pena!

Zamora: No, no se preocupe ¿Es suya la niña?, ¿Qué edad tiene?

Elvira: Sí, anda Zoraida, dile al señor qué edad tienes. ¿Ha visto usted una niña más penosa? Dile mi amor, ¿Qué edad tienes? Anda, que el señor quiere saberlo.

Zoraida: Siete [entra Glafira y habla a Zoraida].

Glafira: Besito para tía, besito para tía [muestra a Elvira un periódico] ¿Lo viste?, ¿No lo viste? ¡Míralo! [Mueve su silla para quedar al lado de Zamora. Un huésped, sentado en otra mesa le habla a Glafira].

Huésped: Glafira ¿Y que te tropezaste con una puerta? [Todos ríen].

Glafira: ¿Qué fue? [Golpea la mesa] ¡Mi vida es mi vida y yo hago con ella lo que me dé la gana! A mí nadie me mantiene, mayor de edad, soltera y de este domicilio, con cédula 901.770 y solvente en el Impuesto sobre la Renta ¡No me mataré yo trabajando en el negocio!... [Se dirige nuevamente a Zoraida] ¿Viste a tu papaito mi amor?, ¿No lo viste? Con esa carota y ese trajezote ¿Buenmozo verdad? ¡Parece un artista e' cine!



En el comedor de la pensión, Pedro Zamora, Ángela, la niña Zoraida, Elvira y Glafira.

De esta manera, los espacios comunes acogen, en la misma medida en que las habitaciones expulsan, debido a las reducidas dimensiones de estas últimas. Y al mismo tiempo que las condiciones originan un profundo sentido de la vecindad como forma de solidaridad y ayuda, se constituyen también en una fuente de presión social y moral del colectivo sobre el individuo.

Por otro lado, en la distribución del espacio de la pensión se evidencian las relaciones jerárquicas y la dominación existentes: al entrar, la primera habitación corresponde a Edicta, quien administra la pensión, propiedad de Diego Sánchez “Mister Pollo”; seguidamente están los dormitorios de sus hermanas Glafira y Elvira. Esta ubicación establece un orden y marca asimismo el área privilegiada correspondiente a la familia. Por su parte, las habitaciones ocupadas por los huéspedes están en la parte posterior de la pensión, en las que además se evidencia el deterioro y las reducidas dimensiones.

Otra cuestión también importante se refiere a los límites entre lo privado y lo público, que en el filme analizado se visualiza como una gradación más que como una línea claramente definida en términos de una configuración mental del espacio. En este sentido, es útil la referencia que hace Sonesson (2004:157) a la comparación planteada por el sociólogo alemán George Simmel respecto al puente, la puerta y la ventana.

Uno puede cruzar el puente en ambas direcciones indistintamente, en el caso de la puerta es, al contrario, muy diferente entrar y salir. La ventana es utilizada para conectar el espacio interno con el externo, al igual que la puerta; pero, mientras que la puerta abre en ambas direcciones, la ventana tiene, siguiendo la expresión de Simmel, un “efecto teleológico” que va desde adentro hacia fuera, y no a la inversa. Como extensión de este razonamiento, se podría sugerir que la puerta y la ventana, tal como el puente, son mecanismos aptos para rescatar la continuidad.

En este sentido, es interesante observar cómo las puertas representan una frontera ambigua de los espacios entre los que se encuentra. Así, en “Ecce Homo” llama la atención la reiteración de puertas y ventanas abiertas como indicios de continuidad. A título ilustrativo, se tiene la escena en la que Edicta y un grupo de vecinas realizan los rezos —un ritual por demás formal, con su correspondiente ambiente místico— en el recibidor de la pensión. En ese momento, William Bolívar irrumpe, sin siquiera percatarse de la liturgia que se lleva a cabo y se presenta ante Edicta, con el propósito de pedir la mano de Glafira. Así, Edicta encarga —con un gesto— la dirección de los rezos a una de las presentes, mientras camina hacia el patio central de la pensión para atender a Bolívar. La conversación que ambos sostienen se supone que es íntima; sin embargo, aparecen dos puertas abiertas que propician el intercambio con huéspedes que realizan distintas actividades en otros ambientes. Una de las puertas abiertas es la del baño, donde se observa a una huésped que acaba de usar el inodoro y que se mantiene alerta a lo que ocurre afuera, quien —por cierto— seca sus manos con una toalla que deja allí mismo, lo cual hace suponer que este objeto es también de uso común. La otra puerta abierta es la del comedor, donde Antonio Leocadio también muy atento a lo que ocurre en el patio central, juega con John Fitzgerald.

Con esta efectiva conexión entre los distintos ambientes de la pensión, que no se interrumpe con las puertas, ventanas y medias paredes, se verifica la articulación de las acciones de los personajes. Finalmente, hasta los rezos se suspenden pues todas las vecinas, habiendo captado completamente la conversación, proceden a felicitar a los novios (William Bolívar y Glafira). Ante la solicitud de Bolívar, Edicta responde: “Mijito ¿Qué te voy a decir? ¡Cásense! ¡No digo mi autorización, sino la autorización de Dios, que bendice el hogar cristiano!”.

De esta manera, el espacio se muestra como una de las estructuras fundamentales de las distintas semiosis humanas, permitiéndonos conocer mejor el

funcionamiento de nuestras culturas particulares, es decir, aquello que nos identifica y aquello que nos diferencia de los otros; pues, tal como afirma Finol (2002:3A-4A),

Gracias a su inevitable condición semiótica el hombre fecunda los espacios que construye y habita, aquellos en los que transitamos y nos refugiamos, en los que nos divertimos e interactuamos; allí establece sistemas y prácticas simbólicas que lo caracterizan y lo definen (...). Espacio y cuerpo se reflejan, se condicionan, interactúan, no sólo como individuos sino como sociedades. Si bien la anatomía propia del cuerpo genera unos espacios que el hombre construye y adapta para sí mismo, no es menos cierto que, demasiado a menudo es el espacio el que, en más de un modo, genera al cuerpo: lo constriñe, lo moldea y lo aliena.

Vista así, la espacialidad se constituye en el marco de la existencia humana y como tal, en el núcleo básico condicionador y conformador del hacer cotidiano.

LO SAGRADO Y LO OBSCENO: LA RELIGION Y EL MARXISMO

En el mismo espacio donde tiene lugar el escándalo de los huéspedes ebrios y la visita conyugal de Diego Sánchez a Elvira, al día siguiente se efectúan los rituales católicos, como la Primera Comunión de John Fitzgerald y los rezos de Edicta, en los que participan también algunas vecinas, externas a la pensión. En esta y otras escenas, queda claro que Edicta y sus huéspedes no comparten los mismos modelos de contexto.¹ Ella intenta dominar, basándose en su ideología particular, para llegar a tener el dominio social de esta pequeña comunidad.



Escenas de la Primera Comunión de John Fitzgerald, que tiene lugar en el patio central de la pensión.

¹ Referido a modelos mentales, en tanto variaciones personales y singularidad contextual que permite entender cómo se ven y se construyen a sí mismos los personajes, en general o en la situación que se desarrolla (van Dijk, 1999).

Sagrado y obsceno: *conciliación de opuestos en la filmografía*

Edicta, como gerente de la pensión, impone su criterio, tal como lo observan Méndez y García (2006:28):

El hogar donde habita la familia de Edicta (María Teresa Acosta) es una suerte de iglesia doméstica. En la pensión “Ecce Homo” las imágenes de los santos y de las vírgenes constituyen objetos culturales cargados de enunciados del poder de la iglesia. Allí un grupo de mujeres vecinas se reúnen diariamente con Edicta para rezar el Santo Rosario. Y entre la tradicional comilona y cánticos a la Virgen María, en la pensión se celebra la Primera Comunión de John Fitzgerald, vestido de ángel, pero sobre todo con la asistencia del Obispo, que no puede quedar fuera de la fotografía de este acontecimiento sacramental y familiar.

No obstante, al interior de la pensión, mientras Edicta y algunos huéspedes ambientan el patio central con iluminación y decoración para la Primera Comunión de John Fitzgerald, otros huéspedes expresan su inconformidad y desacuerdo con la celebración. Evidentemente, no todos comparten las convicciones de la religión católica. Y es de nuevo el patio central el lugar predilecto para la expresión de conflictos, donde se dan cruces caóticos de las distintas ideologías de vida, que no son ni pueden ser del todo coincidentes.

Otro ejemplo claro de las mezclas y discrepancias ideológicas y religiosas, se percibe en los sonidos. Los huéspedes duermen escuchando los discursos de Fidel Castro, colocados a todo volumen en el tocadiscos de Ignacio y, a la mañana siguiente, se despiertan con el canto religioso “Oh María, madre mía”, interpretado por los asistentes al acto de comunión de John Fitzgerald. De igual manera, en una discusión con Ignacio, Edicta establece los límites:

Edicta: Esta es una casa cristiana y decente. Y en el zaguán, cuando usted entró, que venía del interior todo jipato, no había un retrato de Fidel Castro, sino de la Virgen del Perpetuo Socorro.

De esta forma, Edicta manifiesta y defiende sus creencias, dejando claro que es una cristiana entendida, con un criterio político definido, como se demuestra en otra escena, cuyo diálogo aparece a continuación:

[Fuera de la pensión. Edicta, Ángela y dos vecinas conversan antes de entrar al museo de cera]

Edicta: Eso debe ser una cochinada

Vecina: Sí, pero una cochinada científica y hay que verla porque el padre Tomás lo recomendó.

Edicta: Al padre Tomás quitámelo de adelante, porque el padre Tomás es izquierdista. ¿Tú no ves lo que dijo en el sermón del mes pasado? Lo del cura colombiano ese, ¿Cómo era que se

llamaba? Era de apellido Torres, Camilo Torres² que lo comparó con nuestro Señor Jesucristo.

Esta tensión entre las creencias e ideologías de los habitantes de la pensión se percibe también en la escena donde Morrocoy, en diálogo con Pedro Zamora, expresa:

Morrocoy: No hombre, es que estas viejas son muy fanáticas. Está bien, yo estoy de acuerdo, porque la religión es la religión, pero ese santero ¿Verdad? Mire compadre yo soy masón, igualito que Miranda en la Carracá. Es más, soy santero, soy espiritista, soy ateo, soy masón y soy marxista (...) todo lo que es oculto me encanta.

Pedro Zamora: [Lo escucha con atención y sonríe].

LA MUJER: “MONJA, CASADA, VIRGEN Y MARTIR”

En la mayoría de los filmes chalbaudeanos, la mujer adquiere un papel protagónico, no sólo en la familia de la que forma parte, sino también en la historia misma.

En *Sagrado y obsceno*, la independencia femenina es subrayada. Todas las mujeres —excepto Elvira— trabajan y proveen para el sustento de los suyos. Así, Edicta, es la administradora de la pensión; su hermana Glafira es quien gerencia el bar “Claro de Luna” y su sobrina Ángela, trabaja como camarera en la pensión. Todas diferentes, a pesar de que son hijas de una misma madre “que era una santa”. Son distintas “por culpa de la vida”. Todas con atributos virtuosos de una santa: “monja, casada, virgen y mártir”, como lo expresa Antonio Leocadio, en el momento en que Edicta presenta su familia a Zamora.

Especialmente, la representación de la mujer “virgen y mártir” es mostrada en el encuentro de Zamora con Ángela, quien expresa una mezcla de deseo y angustia por lo que puede ocurrir; tensión que se advierte en el siguiente fragmento:

[Patio trasero de la pensión. Zamora acaricia el rostro de Ángela].

Zamora: Ángela, tiene que ser ahora.

Ángela: No, no, a tía Edicta no le va a gustar, yo sé que no le va a gustar. Yo voy a quedar en estado y me voy a echar una broma como tía Elvira [abraza a Zamora]. Yo sé que tú te vas a ir, yo no sé a qué tú viniste, yo sé que me vas a dejar sola, yo sé que tú viniste de paso. ¿A qué viniste?, ¿A qué viniste?

² Camilo Torres Restrepo (Bogotá, 3/02/1929 - Santander, 15/02/1966) fue un sacerdote católico colombiano, predecesor de la Teología de la Liberación y miembro del Ejército de Liberación Nacional (E.L.N.) Un elemento fundamental en el pensamiento de Camilo Torres está representado en su esfuerzo por conciliar el cristianismo con el marxismo, impulsando un nuevo tipo de sociedad de carácter socialista y cristiano, basado en la justa distribución de la riqueza, por lo cual “Los marxistas luchan por la nueva sociedad, y nosotros, los cristianos, deberíamos estar luchando a su lado”. Disponible en http://www.camilovive.org/crono/index.php?option=com_content&task=view&id=39&Itemid=62. Consultado el 12 de septiembre de 2008.

Sagrado y obsceno: conciliación de opuestos en la filmografía



Edicta (monja), Glafira (casada), Ángela (virgen), Elvira (mártir) y Pedro Zamora.

De esta manera, la mujer mártir voluntaria, aun sabiendo lo que le espera, cede finalmente a sus deseos y a las propuestas del hombre, dispuesta aun a arriesgar su futuro, por una relación pasional poco prometedora.

Como puede verse, la presencia de la mujer es particularmente significativa en la filmografía chalbaudeana. No hay, en ninguno de sus filmes (excepto en la *Historia del hombre bravo*, de la serie *Cuentos para mayores*), la representación del hombre como padre protector y proveedor. Invariablemente, es la mujer quien toma las riendas, desempeñando un rol que, tradicionalmente, no le corresponde. Sin embargo, en el discurso filmico no se explican las causas de este orden invertido de la estructura familiar, pero se deja en el tapete una realidad venezolana: el abandono del padre y el consecuente aplomo de la madre para asumir las responsabilidades del hogar.

A lo largo de su filmografía y especialmente en *Sagrado y obsceno*, Chalbaud muestra a una mujer en sus distintas edades, ante todo comprometida y cómplice en su relación con otros sujetos sociales, que ha aprendido a liberarse y a dominar el espacio femenino, en el cual no hay diferencia marcada entre “santa y puta, emprendedora y sometida, madre y pecadora, seductora y seducida” (Molina, 2001:93).

EL HOMBRE: VIOLENCIA POLICIAL Y PANDILLERA

Quienes viven permanentemente en la pensión, ven y sienten la casa muy diferente de cómo lo hacen los nuevos huéspedes que pasan por estos edificios de forma transitoria, como es el caso de Pedro Zamora. La situación de tránsito del protagonista no da lugar al establecimiento de relaciones duraderas o más profundas con los demás huéspedes, lo cual produce un mayor anonimato del personaje, cobrando más importancia lo privado que lo público.

A su llegada, Zamora se presenta reservado y apático frente a las expresiones de cortesía de los demás huéspedes. Así lo demuestra en repetidas ocasiones, cuando intentan acercársele Ignacio, Ángela, Glafira y Antonio Leocadio. Zamora evita interactuar con los huéspedes de la pensión y no emite opiniones, ni siquiera cuando es interpelado.

La misión de Zamora está claramente definida; sus intenciones de quedarse en la pensión se limitan al desarrollo del plan personal de venganza contra Diego Sánchez —dueño de la pensión—; por lo que el vecino para él no constituye un referente importante, ya sea como amigo, como fuente de ayuda y solidaridad o como enemigo; es simplemente una persona que vive al lado.

De igual manera, la percepción que tiene Diego Sánchez de la pensión es en función de sus aspiraciones personales y “progresistas”, como se muestra en el siguiente fragmento, en el que recuerda que el cuarto del corral, ocupado ahora por Zamora, era el cuarto de la tía Margarita.

Diego Sánchez: A ella le gustaba porque está cerca de una mata de granada que había ahí, que por cierto después la tumbaron... [Mira a Edicta]. Yo siempre te dije que no tumbaras esa mata Edicta. Figúrese que daba unas granadas así de grandes [Gesto con las manos] ¡Ay, pero en este país no dura nada, caray! Esta casa hay que tumbarla ¿No es verdad Elvira?, ¿No es así Cataluña? Mira, hazte un presupuesto; vamos a hacer un edificio aquí, ponle unos siete u ocho pisos, una vaina grande. Sacamos los santos de Edicta [Ríe y mira a Edicta]; los santos a la iglesia, chica ¿Ah? Eso sí, nada de pensión “Ecce Homo”, no. “Hotel Dallas” o “Residencias Nueva Caracas” ¿No es así amigo? Ven acá Cataluña, venga Zamora [Se dirigen al patio central]. Aquí hay tierra, esto es tierra. Zamora es que se llama usted, ¿Verdad? Pues se le mete a esto una demoledora, una de esas que tienen una bola grandota y todo se viene abajo. Oye Morrococoy ¿Qué pasa que estás tan triste esta noche? Acércate vale, vamos a ver si le ponemos un poquito de ánimo al asunto. [Sánchez da palmadas a la pared, mientras sigue hablando] Esto no es nada, esto es puro adobe. Si lo sabré yo [Abre la puerta de la habitación de Elvira y mira a su hija Zoraida dormida en la cama]. El edificio, igual que la casa, a nombre de Zoraida, para que se resuelva y camine con el ritmo del país. [Sánchez se dirige a Antonio Leocadio] ¿Qué fue viejo? Vamos a tumbar esta vaina, y vamos a hacer una broma con ascensores y estacionamiento. Y vamos a botar ese cachivachero que tú guardas en tu cuarto viejo.

Antonio Leocadio: A este le da la rasca por construir. Si fuera Ministro de Obras Públicas, con tenerlo rascao estaríamos hechos.

En estas palabras de Diego Sánchez se percibe un discurso contradictorio. Por un lado, sus recuerdos le motivan a la preservación de lo antiguo, pero inmediatamente su visión industrial le inclina hacia el otro extremo, desde el cual considera necesario acondicionar las estructuras urbanas a los requerimientos del desarrollo. De esta manera, las viejas construcciones, como la pensión, van quedándose en el olvido, con todas sus significaciones históricas, por considerarlas obsoletas y hasta descontextualizadas respecto a los tiempos modernos, siendo así blanco fácil para la demolición y con ello la destrucción de todas sus memorias.

En *Sagrado y obsceno*, también las pandillas están presentes. Por un lado, las

Sagrado y obsceno: *conciliación de opuestos en la filmografía*

“policiales”, cuyos miembros se apoyan entre sí en asuntos propios de sus funciones, pero también en cuestiones personales, como se observa en las actuaciones de Diego Sánchez (en su época de policía) y William Bolívar, quien es funcionario de la PTJ.

Por otro lado, está la pandilla “subversiva” de Zamora. Y justamente el móvil de sus planes de venganza es el asesinato de sus amigos. Al ser exterminada la pandilla casi en su totalidad, Zamora queda sin referentes y con un arraigado deseo de desagravio, motivado por el asesinato de sus compañeros: Dimas, Alberto José y Linares. La masculinidad violenta, característica de toda pandilla (Villegas, 2005) es demostrada por Zamora en su sagacidad al desarrollar impecablemente su plan. Igualmente, el sentido del honor en este filme se comprueba cuando el protagonista decide no conformarse, sino arriesgar su vida para vengar el asesinato de sus amigos. Y en lo que se refiere a la imagen externa, “Los guerrilleros” aparecen vestidos como soldados y también —siguiendo el estilo chalbaudeano— usando sobrenombres (Colorao) o apellidos (Linares).

ESPACIOS ALTERNOS: OTRAS FORMAS DE VIDA

Al salir de la pensión, un espacio privado, brevemente recorrido en el filme, es la casa de Andrés (José Ignacio Cabrujas). Cuando Pedro entra a la casa de su amigo, encuentra a la esposa e hijos de éste, reunidos en torno al televisor.



Pedro Zamora visita a Andrés en su casa

Para conversar tranquilamente con Pedro, Andrés le invita a su habitación y, a través de un closet entran a un lugar secreto, que viene a ser el “refugio” de Andrés; una especie de imprenta llena de máquinas, afiches en las paredes y papeles por todos lados, donde tendrá lugar la conversación confidencial en la que Pedro presenta a su amigo el plan para matar a Diego Sánchez.



Espacios interiores de la quinta de Diego Sánchez

Otra vivienda mostrada muy fugazmente es la que pertenece a la familia legítima de Diego Sánchez. Una quinta llena de objetos costosos y personal de servicio, ubicada en un sitio privilegiado de la ciudad capital.

Sin embargo, puede notarse que, pese al lujo, la abundancia y las comodidades, este lugar no logra retener a Diego Sánchez por mucho tiempo; más bien, él se apresura a salir de allí, huyendo de una realidad que desprecia: un matrimonio desdichado y un hijo con trastornos mentales y físicos. No obstante, Sánchez se deleita en la pensión, la cual representa su casa de la nostalgia (Mangieri, 2000), donde se acumulan los recuerdos gratos de tiempos lejanos; como él mismo expresa: “Ah Dios caraj..., puro recuerdo, puro pasado”; donde también comparte con viejos amigos y su familia “clandestina” (Elvira y su hija Zoraida). No obstante, como ya se mencionó, el sentimiento de añoranza no es suficiente para motivar en Sánchez el deseo de restaurar o mantener la pensión.

En su doble moral, Sánchez encarna la dicotomía público/privado. Por una parte, la familia legítima tiene gran importancia para la vida pública de este personaje, por lo cual la presenta en las fiestas y reuniones sociales y en cualquier acto oficial, a fin de cuidar las apariencias, en el simulacro del ser/parecer (Blanco, 2003), en el cual se conjugan el querer como intención y el deber como necesidad. Entre tanto, la familia clandestina de Sánchez está condenada al anonimato, pues lo contrario arruinaría la reputación y el éxito de este poderoso hombre de negocios.

INDICIOS DE TRANSCULTURACIÓN

El espacio más público de la pensión es el porche o antesala que comunica con el corredor del patio. Este lugar es propicio para saludar, detenerse a conversar y despedirse. Zona ambigua y limítrofe, equivalente a la entrada de la vivienda particular, en la que lo privado se identifica con la comunidad de huéspedes y lo público con la calle, el barrio y la ciudad. El porche es la carta de presentación a los vecinos externos.

Así, en la pensión de *Sagrado y obsceno*, el porche-pasillo de entrada es el interesespacio que comunica la calle con la vivienda. En este sitio fronterizo, siempre se encuentra Morrocoy vendiendo barajitas. De acuerdo con García (2007:166) este personaje “es un agente semiótico sincrético que según su decir

Sagrado y obsceno: conciliación de opuestos en la filmografía

a través del código verbal, aglutina varios códigos culturales, emociones y conceptos”, manejando un discurso que remite con insistencia al tema de la transculturación, como lo muestra el fragmento siguiente:

[En las afueras de la pensión un hombre y un niño tocan y cantan el tema: “La pollera colorá”, acompañados de acordeón y charrasca].

Morrocoy: Mire doña Edigia, nosotros tenemos que marchar junto con los árabes, porque somos igualitos, el mismo bochinche, el mismo petróleo, la misma salsa y hasta el mismo color. De verdaíta doña Edigia, mire, yo me dejo crecer una chivita, me pongo un coroto de esos que usan los árabes en la cabeza [Se coloca un turbante] bueno pues, míreme, agarro una pinta de jeque, que ni el ladrón de Bagdad. No, no, no, de verdaíta verdaíta; bueno, con decile que lo único que me faltaría sería el camello ¡Epa, mira! [Se dirige a los que tocan la cumbia] ¡Subdesarrollados! A ver si me dejan el subdesarrollo y me cambian la pieza, porque si van a seguir con el ruquiruqui, ¡están más fastidiosos que una excursión en tractor!



Morrocoy y otros personajes en la entrada de la pensión.

En otra escena Antonio Leocadio, Morrocoy y Brugerolas regresan ebrios a la pensión, procedentes del Bar “Claro de Luna” de Glafira, sostienen la siguiente conversación:

Antonio: No hombre ¿Qué madre España? Si cuando Colón llegó aquí ya era reteabuela.

Morrocoy: ¡Shhhh! Nos van a llevar presos. Ay miren que bellos, un zorro y un talibán errantes [refiriéndose a unos disfrazados que pasan cerca de ellos] ¿Transculturizados?

Antonio: [canta] Dama antañona gentil...

Morrocoy: Tranquilo...

Antonio: Tranquilo nada, que si los norteamericanos nos invaden ¡plomo con ellos! No es la primera vez que le hemos declarado la guerra a un país extranjero. Cipriano Castro de vaina no se pegó a los alemanes ¿Castro? Los Castro es ¡pa’ lante! [Entran a la pensión y Antonio Leocadio grita frente a la puerta de la habitación de Edicta].

Antonio: Edicta levántese que los japoneses están bombardeando Pearl Harbord [Ángela y Edicta salen de su habitación].

De esta manera, la pensión acoge las más variadas formas de cultura procedentes de otros pueblos que, más que sustituir, llegan a complementar la propia cultura venezolana.

A MODO DE CONCLUSION

En *Sagrado y obsceno*, Román Chalbaud logra retratar de una manera fidedigna las contradicciones que se viven, a partir de la década de los sesenta, en una Caracas en pleno proceso de modernización, donde las diferencias de clases de origen geográfico y aún de ideologías, mantienen tensiones individuales y colectivas.

Justamente este espacio común, la pensión “Ecce Homo”, es una especie de microcosmo, de laboratorio social, donde el director-espectador-observador participante logra captar la idiosincrasia de unos personajes arquetípicos de la sociedad venezolana.

Los hombres son presentados desde una visión pragmática de la vida, sin apego a lo religioso, más preocupados por el éxito económico o las venganzas ideológico-políticas. Como lo demuestran Diego Sánchez y Morrocoy cuando hablan en varias ocasiones de deshacerse de los santos; así como Ignacio y Zamora enfatizan sus concepciones marxistas; mientras que William Bolívar impone su conducta machista de policía vernáculo.

Las mujeres, por el contrario, se inclinan a la religiosidad como forma de expresar su dominio sobre el espacio privado y rescatar su valor en las responsabilidades hogareñas. Edicta se reúne en la sala de la casa, sólo con las mujeres, para planificar la ceremonia de la primera comunión del niño. Pero también, en la decoración de su habitación y de los lugares comunes de la pensión, impone su visión de mundo, ante la arrolladora intromisión de lo público, de lo profano, de lo obsceno.

Asimismo en este filme, la hibridación cultural no sólo está referida al cruce entre nativos e inmigrantes, entre lo rural y lo urbano o en la necesidad de acomodar lo nuevo con lo que ya había, sino también en la conformación de una identidad cultural a partir de la multiplicidad, que incluye lo antiguo, lo nuevo, y lo desconocido por venir. Este proceso forma parte del día a día de la pensión, de manera que, lo que está afuera, que en principio es ajeno, llega y se adapta y se mezcla con lo propio.

Sagrado y obsceno es un retrato bastante cercano a lo que Venezuela y Caracas en particular ha experimentado desde la mitad del siglo XX, con los procesos de modernización, urbanización y transculturación, que conforma por excelencia el material predilecto de la extensa filmografía de Román Chalbaud.

Sagrado y obsceno: *conciliación de opuestos en la filmografía*

FICHA TÉCNICA

Sagrado y obsceno

1976, Color, 35mm, 128 min.

Dirección: Román Chalbaud. Guión: José Ignacio Cabrujas y Román Chalbaud, basado en su obra teatral homónima. Producción: Gente de Cine. Fotografía: César Bolívar. Montaje: Francisco Fustero y Guillermo Carrera. Música: Miguel Ángel Fúster. Sonido: Kurwenal Robles. Escenografía: Guillermo Zabaleta y Enrique Zanini. Intérpretes: Miguelángel Landa, Rafael Briceño, Paúl Antillano, María Teresa Acosta, José Ignacio Cabrujas, Arturo Calderón, Carlos Canut, Paula D'Arco, Naudy Fernández, María Gámez, Luis Guillermo González, Carlitos Hernández, Ramón Hinojosa, Raúl Medina, Asdrúbal Meléndez, William Moreno, Martha Olivo, Xiomara Pérez, Luis Rengifo, Mary Soliani, Hilda Vera, Virgilio Galindo y Gustavo Rodríguez.

*Universidad de Zulia**
Facultad experiemetal de arte
Escuela de Artes escénica y audiovisuales
Edificio La ciega. Av. El milagro, Maracaibo (Venezuela)
aminormendez@gmail.com

*Universidad del Zulia***
Facultad experiemetal de arte
Escuela de Artes escénica y audiovisuales
Edificio La ciega. Av. El milagro, Maracaibo (Venezuela)
earreaza@gmail.com

BIBLIOGRAFÍA

- Arenas, A. (1986). *La instancia del autor-lector*. Zaragoza (España). Ediciones Reichenberger.
- Blanco, D. *Semiótica del texto fílmico*. Fondo de Desarrollo Editorial Universidad de Lima, Lima (Perú), 2003.
- Chalbaud, R. (1974) "Apuntes de un cineasta", columna dominical del Diario *El Nacional*, 15 de abril de 1974, Caracas (Venezuela).
- (2006). Entrevista realizada por Irida García, el 26 de enero de 2006, en el marco del VIII Festival del Cortometraje Nacional "Manuel Trujillo Durán", Maracaibo (Venezuela).
- Córdova, V. (1995). *Hacia una sociología de lo vivido*. Fondo Edit. Tropykos, Caracas (Venezuela).
- Finol, J. E. (2002). *Espacio y cuerpo*. Revista de la Facultad de Arquitectura y Diseño de la Universidad del Zulia. Diciembre 2002. Año 3, volumen único, Nº 5+6. Maracaibo (Venezuela).
- García, I. (2007). *Semióticas del cine. El cine venezolano de Román Chalbaud*.

- Colección de textos universitarios. Universidad del Zulia. Maracaibo (Venezuela). Ediciones del Vice Rectorado Académico.
- Gasparini, G. y Posani, J. (1969). *Caracas a través de su arquitectura*. Fundación Fina Gómez. Caracas (Venezuela).
- Lucien, O. (2001). Poética del cine venezolano. *Diario El Universal*. Verbigracia N° 32. Año IV. Caracas, sábado 12 de mayo de 2001. Disponible en <http://noticias.eluniversal.com/verbigracia/memoria/N154/apertura.html>).
- Mangieri, R. (2000). *La ciudad en el film*. Mérida (Venezuela). Ediciones Solar.
- Méndez, A. (1997). Semióticas de la vida cotidiana en la filmografía de Román Chalbaud. Tesis de Maestría. Universidad del Zulia. Maracaibo, Venezuela.
- Méndez, A. y García, Í. (2006). *Cuaderno de cineasta de Román Chalbaud*. Fundación Cinemateca Nacional. Caracas (Venezuela).
- Molina, A. (2001). *Cine, democracia y melodrama. El país de Román Chalbaud*. Edit. Melvin, Caracas (Venezuela).
- Naranjo, A. (1984). *Román Chalbaud: un cine de autor*. Mérida (Venezuela). Fondo Editorial Cinemateca Nacional.
- Sonesson, G. (2004). *Espacios de urbanidad*. Potlatch, Cuaderno de antropología y semiótica. Underground Nerds Editora. Año 1. Número 1. Primavera de 2004. Buenos Aires (Argentina). Disponible en www.potlatch.com.ar. Consultado: 25-01-2006.
- Van Dijk, T. (1999). *Ideología. Una aproximación multidisciplinaria*. Editorial Gedisa S.A. Barcelona (España).
- Villegas, F. (2005). Las pandillas juveniles de Lima. *Revista Espacio Abierto*. Vol 14. N° 1 (enero-marzo 2005): 73-95. Universidad del Zulia, Maracaibo (Venezuela).