

The logo of the Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), consisting of the letters 'UNED' in a white, bold, sans-serif font on a dark green square background.

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA
FACULTAD DE EDUCACIÓN

TRABAJO FINAL DE MÁSTER

LA CONSTRUCCIÓN DE LA REALIDAD Y EL ESTEREOTIPO DEL
JOVEN MARGINAL EN EL CINE VENEZOLANO DEL PERÍODO
2002-2012



Maestranda: Olga Toledo Cruz

Tutor: Roberto Aparici

Madrid, mayo 2014

ÍNDICE

	N° Pág.
Capítulo 1. Introducción	
El cine venezolano: una mirada desde dentro a la marginalidad en los jóvenes.....	1
Capítulo 2. Planteamiento del problema.....	4
Capítulo 3. Marco teórico.....	15
3.1. La juventud marginal en una sociedad polarizada.....	15
3.1.1. El estudio de la marginalidad y los polos sociales, el criollo ¿quién es?.....	16
3.1.2. Los pobres y no pobres en la sociedad venezolana, ¿quiénes son?.....	22
3.1.3. Los jóvenes venezolanos marginales en el cajón de los "otros".....	29
3.1.4. El joven venezolano marginal y sus estereotipos, del pícaro al "malandro".....	34
3.2. Historias y personajes del cine venezolano.....	42
3.2.1. Hollywood y el cine latinoamericano contestatario.....	42
3.2.2. Los inicios del largometraje en Venezuela, con la llegada de "La balandra Isabel".....	44
3.2.3. Las representaciones de la marginalidad en el cine latinoamericano. Los films: "Los olvidados", "Fire Dié", "La hora de los hornos" y "Pobre pero honrado".....	47
3.2.4. La tradición latinoamericana de la denuncia social heredada por la cinematografía venezolana.....	51
3.2.5. La mujer en el cine venezolano.....	55
3.3. La pobreza, ¿un diálogo entre el "eulebrón" y el cine?.....	60
3.3.1. El estereotipo de la mujer pobre en las telenovelas. La herencia de la novela rosa del folletín.....	63
3.3.2. El cine de denuncia social se cuele en la telenovela "Por estas calles".....	65
3.4. La investigación académica de los medios masivos: el cine como caso de estudio.....	71
3.4.1. El estudio de las audiencias en Venezuela.....	71
3.4.2. El cine y la pobreza en las investigaciones latinoamericanas y venezolanas...	75
3.4.3. La construcción de la realidad en los medios de comunicación. Los aportes de Quin y McMahon, Aparici, Correa, Cantillo y otros.....	79
3.5. El joven marginal, protagonista del cine venezolano.....	86
3.5.1. Veteranos y noveles realizadores. Reconocimiento de la crítica y éxito en taquilla.....	86
3.5.2. El cine venezolano en la actualidad, ¿una nueva forma de construcción de la realidad?.....	89

Capítulo 4. Marco metodológico.....	94
4.1. Fundamentos metodológicos.....	95
4.2. Descripción y justificación de la selección de las muestras.....	98
4.3. Presentación de las técnicas de recolección de datos.....	107
Capítulo 5. Trabajo de campo.....	113
Capítulo 6. Análisis de los resultados.....	212
Conclusiones.....	236
Bibliografía y webgrafía.....	256
Anexo 1. Lista de películas estrenadas en el período 2002-2012.....	267
Anexo 2. Instrumentos para el análisis de las películas.....	269
Anexo 3. Entrevista a Alejandro Bellame. Transcripción.....	271
Anexo 4. Entrevista a Marcel Rasquin. Transcripción.....	284
Anexo 5. Entrevista a Diego Velasco. Transcripción.....	299
Anexo 6. Entrevista a José Pisano. Transcripción.....	307

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. “El rumor de las piedras”. Prueba piloto del instrumento de análisis. Ficha técnica.....	114
Tabla 2. “El rumor de las piedras”. El relato y su argumento o <i>qué</i>	115
Tabla 3. “El rumor de las piedras”. Análisis de una selección de fragmentos de la película, desde su argumento o <i>qué</i>	124
Tabla 4. “El rumor de las piedras”. Análisis de una selección de fragmentos de la película, desde su expresión o <i>cómo</i>	129
Tabla 1. “Hermano”. Ficha técnica.....	131
Tabla 2. “Hermano”. El relato y su argumento o <i>qué</i>	132
Tabla 3. “Hermano”. Análisis de una selección de fragmentos de la película, desde su argumento o <i>qué</i>	143
Tabla 4. “Hermano”. Análisis de una selección de fragmentos de la película, desde su expresión o <i>cómo</i>	148
Tabla 1. “La hora cero”. Ficha técnica.....	150
Tabla 2. “La hora cero”. El relato y su argumento o <i>qué</i>	151
Tabla 3. “La hora cero”. Análisis de una selección de fragmentos de la película, desde su argumento o <i>qué</i>	160
Tabla 4. “La hora cero”. Análisis de una selección de fragmentos de la película, desde su expresión <i>cómo</i>	164
Tabla 1. “Secuestro express”. Ficha técnica.....	166
Tabla 2. “Secuestro express”. El relato y su argumento o <i>qué</i>	167
Tabla 3. “Secuestro express”. Análisis de una selección de fragmentos de la película, desde su argumento o <i>qué</i>	178
Tabla 4. “Secuestro express”. Análisis de una selección de fragmentos de la película, desde su expresión o <i>cómo</i>	182

ÍNDICE DE FIGURAS

	N° Pág.
Figura 1. Historia.....	83
Figura 2. Secuencia de pasos seguidos en el análisis de los films.....	111

Capítulo 1. Introducción

La presente investigación tiene como punto de partida las inquietudes de la investigadora relacionadas con temas sociales que aquejan a los países latinoamericanos y el tratamiento que le ha dado la cinematografía de su país de origen, Venezuela, a los jóvenes que viven en condiciones de pobreza; a lo que se sumó el interés de las universidades venezolanas donde ha ejercido la docencia –la Universidad Central de Venezuela y la Universidad Metropolitana– en que se sigan analizando estos problemas desde la perspectiva de la investigación de las comunicaciones, dada la escases de estudios que sobre la materia se han desarrollado en el país en los últimos años.

El cine venezolano: una mirada desde dentro a la marginalidad en los jóvenes

El tema abordado se inscribe en las líneas de investigación del Máster Comunicación y Educación en la Red. Adicionalmente, dado el proceso de transformaciones sociales y políticas que afronta Venezuela en la actualidad, un estudio de este tipo cobra relevancia; ya que, entre otros aspectos, conducirá a describir, y quizás a comprender, de manera aproximada, esa noción que el venezolano tiene de sí mismo y que se ha reflejado en medios de comunicación de gran poder como el cine y la televisión.

Por otra parte, llama la atención que en el período en estudio, 2002-2012, se haya producido un repunte tanto en número de películas –para este lapso se estrenaron 81 films, según muestra el Anexo 1 cuyos datos fueron suministrados por el Asoinci– como en calidad, de acuerdo con los comentarios de la crítica nacional e internacional acerca de las películas venezolanas que han participado en muestras y festivales de distintos países.

Igualmente, es de hacer notar que entre los contenidos presentados en los largometrajes de ficción venezolanos de esta etapa, si bien hay una diversidad de temas, persiste uno que se ha venido tratando repetidamente desde los años 70, década que algunos especialistas destacan dada la recuperación que alcanzó la cinematografía nacional con la producción de unas cincuenta películas. En su mayoría eran largometrajes de ficción (Lavenciclopedia.com, abril 2010), que lograron una acogida favorable por parte del público. Entre los realizadores más destacados de esa época se encuentran Román Chalbaud, Clemente de la Cerda, Giancarlo Carrer, Alfredo Anzola, Carlos Rebolledo, Mauricio Walerstein, Iván Feo, Antonio LLerandi, César Bolívar y muchos otros.

Esta suerte de *leit motiv* o idea central reiterada en el cine nacional ofrece unas visiones particulares de la marginalidad social y cómo se refleja en la población joven de Venezuela. Tal tratamiento de la realidad estuvo presente en largometrajes de ficción de los años 70 y 80, como los de Clemente de la Cerda, *“Soy un delincuente”* y su saga, *“Soy un delincuente II. Reincidente”*; así como en otras producciones fílmicas. Pareciera que el cine venezolano de entonces dejó su huella en las etapas posteriores, como puede observarse en la década que representa a la muestra de este estudio. Algunas de las películas venezolanas recientes que retoman dicha temática ofrecen una mezcla entre la ficción y el documental, lo que algunos expertos han denominado *“realismo social”* en el cine (eluniversal.com, 1 de septiembre de 2012).

Entre estas nuevas cintas que presentan el problema de los jóvenes excluidos de la sociedad, cabe mencionar algunas que además destacan por encontrarse entre las más taquilleras y reconocidas por la crítica nacional e internacional, y que fueron exhibidas en el período 2002-2012 (Asoinci, 2012): *“Secuestro Express”*, vista por 936.044 espectadores y que logró recaudar más de 5 millones de bolívares con la venta de boletos; *“La Hora Cero”*, con una asistencia de más de 926.000 personas y una recaudación de más de 17 millones de bolívares; *“Hermano”*, premiada en el Festival de Cine de Moscú (AVN, 2 de julio de 2010), vista por más de 380.000 asistentes y con un resultado en taquilla cercano a los 7 millones de bolívares; *“Grano Fernández”*, film que obtuvo varios galardones nacionales e internacionales entre los que se incluyen dos en el Festival de Cine de Málaga (Perello, 13 de abril de 2008), logró atraer a más de 243.000 personas y obtener cerca de 2 millones y medio de bolívares en boletería. Posteriormente, en el país se presentaron algunas películas que siguen la misma línea temática, como es el caso de *“El rumor de las piedras”* y *“Piedra, papel o tijera”*, ambas reconocidas por la crítica. Estas dos últimas fueron elegidas, al igual que *“Hermano”*, para representar a Venezuela en los premios Oscar (Fermín, 31 de agosto de 2012). Cabe destacar que tanto en los años 70 y 80 como en la actualidad parecieran darse logros similares en cuanto a la receptividad del público y de los expertos.

De ahí que en este trabajo final de máster se haya propuesto indagar sobre un tema hasta ahora escasamente explorado por los investigadores venezolanos, como lo es el cine nacional de ficción y el tratamiento de la realidad del país; y más específicamente, su visión de los jóvenes pertenecientes a los sectores sociales de bajos ingresos.

Igualmente, en Venezuela, este tipo de estudios sobre los medios de comunicación han dejado de lado el análisis de los significados para orientarse más en las audiencias y los hábitos de uso de los medios masivos que integran la llamada industria cultural del país; y especialmente se ha analizado a la televisión, dado su innegable poder de penetración en los hogares venezolanos.

Capítulo 2. Planteamiento del problema

En este apartado se detallan todos los aspectos que permitieron configurar el tema en estudio, formular las preguntas de la investigación, así como los objetivos a alcanzar. Para ello se partió de establecer la delimitación del tema de estudio, siguiendo con el análisis de su relevancia social, la definición de los conceptos básicos a emplear, entre otros aspectos propuestos por Callejo y Viedma (2006) para abordar un proyecto de investigación.

Delimitación del campo de estudio

En estos tiempos en los que se ha recuperado la producción cinematográfica en Venezuela y en los que la sociedad del país experimenta cambios socio-políticos producto de la adopción de un modelo socialista, un estudio sobre la realidad presentada en los medios de comunicación de masas como el que se propone en este trabajo de investigación cobra sentido y valor académico.

Esta investigación recorre la historia de los largometrajes de ficción del cine nacional desde sus inicios hasta hoy, a través de los temas y personajes centrales de estas películas. Así, se pretende hallar antecedentes del cine de ficción actual en otros períodos de la cinematografía venezolana que también narraron historias sobre la juventud y la marginalidad; descubrir las sinergias existentes entre este cine con otros medios masivos como la televisión y más específicamente con el género de la telenovela; analizar la realidad social del país caracterizada por una marcada polarización, con particular énfasis en la situación de esa juventud marginal que da origen a una filmografía que busca representarla; además de incursionar en el estudio de los estereotipos y sus significados para analizar las historias contadas por el cine venezolano entre los años 2002 y 2012.

Se espera que este trabajo abra paso a una línea de investigación no tradicional en Venezuela, que contribuiría a comprender las “metáforas” o “grandes relatos” a los que se refiere Roberto Aparici en su libro “La construcción de la realidad en los medios de comunicación” (2010), y que han sido representados por el cine venezolano, pero también entender los “mitos” y “caricaturas” que menciona el psicólogo venezolano Axel Capriles en sus estudios sobre los estereotipos del venezolano (2008 y 2011). Asimismo, se pretende realizar algunos aportes siguiendo las propuestas de Quin McMahon en su libro “Historias y estereotipos” (1997), con miras a desmontar ciertas

creencias y valoraciones que los venezolanos tienen sobre sí mismos, y que medios masivos como el cine y la televisión suelen reforzar.

Estos dos autores destacan que en los medios de comunicación se intenta reproducir “tipos sociales” (Quin y McMahon, 1997, p. 62) para construir personajes, y es así como se representa a los “buenos” y a los “malos” vinculándolos con los valores comúnmente aceptados. Igualmente, consideran que un estereotipo es “una imagen convencional que se ha acuñado para un grupo de gente, es decir, la forma habitual en que se suele presentar a un grupo de gente. Esto convierte el estereotipo en una forma simple de pensar sobre la gente, ya que podemos considerarla en términos de imágenes acuñadas” (1997, p. 137).

Por su parte, Capriles (2008) utiliza el vocablo arquetipo para explicar cómo las imágenes arquetípicas calan en la sociedad cuando una situación actual opera como “disparador” o detonante (p. 172). En este caso, se podría decir que ese disparador es la configuración social venezolana con un predominio de sectores marginados. En ellos se ve al delincuente del barrio, el cabecilla de las bandas, como un salvador, que ofrece a los jóvenes la ilusión de una vida diferente uniéndose a la delincuencia, provee de drogas y/o de armas. También, es el que lleva al barrio los beneficios que disfrutaban otras clases sociales, como las antenas de televisión satelital para ver la televisión de pago y otros objetos o servicios de consumo suntuario. Lamentablemente, es así como esta figura se ha convertido en un modelo a seguir para algunos jóvenes de las barriadas populares.

Por lo que no pareciera un hecho aislado el que los realizadores del cine de Venezuela hayan insistido por décadas en resaltar la situación de marginalidad en la que viven sectores de la sociedad del país, aunque muchas veces con visiones subjetivas y se podría decirse que estereotipadas. Tal es el caso de la chica humilde, protagonista de telenovela, que trabaja como servicio doméstico en una casa de gente adinerada y que emerge socialmente cuando se casa con un hombre rico. Mientras que algunas de las producciones del cine nacional han dibujado un retrato del joven marginal asociado con el delincuente, generalmente violento.

Como parte del estudio de ese imaginario de la marginalidad en el cine venezolano, también es necesario introducir la noción de género, entendido por Genette, citado por Gianfranco Bettetini y Armando Fumagalli (2010), como un “conjunto de textos que tienen un guión en común o, también, el conjunto de trazos comunes que definen y

nos permiten reconocer y clasificar un conjunto de textos” (p. 101). Adicionalmente, cada género cinematográfico cuenta ese guión común con roles caracterizados por rasgos particulares. Así, lo hizo el cine de Hollywood con sus *cowboys*, como hombre rudo del campo y la cinematografía mexicana con el personaje masculino del charro de las películas rancheras, en representación del macho latinoamericano.

Sin duda, el cine como medio ofrece una oportunidad para apropiarse de las conciencias de su público masivo. De ahí que su poder para transmitir mensajes sea innegable. Cabe recordar que una producción cinematográfica es una obra costosa tanto para quien la produce como en términos de distribución, según acota Adolfo Plasencia (2010) y ese costo se traslada al público. Aspectos que en los orígenes del cine convirtieron a este medio en un producto de élites intelectuales y para un público elitista.

Se puede decir que en su esencia el cine combina ese carácter de *mass media* y de arte que le ha permitido mantenerse vigente. Actualmente, su alcance masivo se ha acrecentado con la reproducción de películas en DVD y otros nuevos formatos y modalidades, los centros de alquiler y la posibilidad de ver algunas a través de Internet, que han permitido a un público más amplio acercarse a este medio.

Es oportuno añadir que hasta ahora en Venezuela tampoco se han analizado películas del cine nacional actual, como se pretende hacer en el desarrollo de este trabajo final de máster; aunque sí existe un referente cercano en el estudio de Carmen Lucía Ruiz (2002), que cubrió una muestra de la década de los 90, período en el que se produjeron unos 30 largometrajes de ficción. Por lo cual se plantea la necesidad de estudiar el grupo de producciones cinematográficas venezolanas del período 2002-2012.

Relevancia social

En el caso venezolano la marginalidad como término asociada a la condición socioeconómica es uno de los problemas de mayor incidencia en el país, que afecta a un importante número de habitantes independientemente de su tipo étnico, género o clero, como puede verse en otras sociedades. Según el estudio realizado por Luis Pedro España (2009), avalado por la Asociación Civil para la Promoción de Estudios Sociales de la Universidad Católica Andrés Bello, Venezuela tenía 13,2 millones de personas en situación de pobreza para el año 2007, cuantificación realizada con base en las proyecciones de la población para el año 2007 a partir del Censo del 2001 y que

arrojó unos 27,6 millones de habitantes. Más específicamente, los estratos socioeconómicos E calificado como de “pobreza extrema” y el D correspondiente a “pobreza no extrema”, representaban 37,25% y 10,55% de la población, respectivamente. Ello, sin considerar a otro vasto sector popular, el estrato C, con un 35,77% y que el estudio califica de “sectores populares no pobres” (España, 2009).

Según España (2009), para analizar la pobreza en la actualidad se emplean indicadores cuyo enfoque va más allá del análisis de los satisfactores y de la utilidad que le dan las personas, y más bien se centran “...en las capacidades que ellas tienen para hacer cosas utilizando medios y recursos” (p. 34). Y agrega que para entender la pobreza no es suficiente lo que el individuo pueda “hacer” con estos satisfactores sino lo que logre “ser” mediante su aprovechamiento. Lo cual se refiere al ejercicio de su libertad de elección, cosa que se imposibilita cuando se encuentra en situación de restricciones severas de acceso a bienes, servicios, vivienda, trabajo, ingresos, educación. De ahí que los indicadores de estratificación social del estudio a cargo de España (2009) contemplen factores del grupo familiar, tales como: características de la vivienda, tipo de tenencia, servicios de los que dispone, promedio educativo, proporción de miembros activos e inactivos de la familia, acervo material del hogar e ingreso promedio per cápita del grupo.

También, podría decirse que Venezuela es un país de jóvenes. De acuerdo con los datos preliminares del último Censo del 2011, la edad promedio del venezolano es de 27 años. De acuerdo con la pirámide de población que presenta el Instituto Nacional de Estadísticas (agosto 2011), en el caso de los hombres el grupo de 0 a 29 años de edad representa un 56%; mientras que las mujeres de ese mismo rango de edades constituyen un 53%.

Pero estos números apenas logran ilustrar la visión de un país que visto desde dentro por sus habitantes, en su día a día, presenta una realidad compleja y contrastante, donde abundan rostros jóvenes, estudiantes, gente trabajadora; pero, igualmente son frecuentes las imágenes de una marginalidad que se extiende por la periferia de las capitales, en los llamados cordones de miseria, y se enfatiza en las zonas rurales. Sobre estos aspectos se profundizará en puntos posteriores del marco teórico.

Por otra parte, el venezolano, independientemente de su condición social, convive a diario con una inseguridad signada por la delincuencia. En muchos casos ésta involucra a jóvenes como victimarios; pero también, con frecuencia, como víctimas.

La pobreza en Venezuela, lejos de ser un tema de moda propuesto en las agendas de los gobiernos y de los organismos multilaterales con miras a la búsqueda de posibles soluciones, es un rasgo que ha caracterizado al país por años. Los datos expuestos anteriormente dejan entrever a una sociedad pobre y joven.

Para comprender el perfil de esa juventud de los estratos sociales menos favorecidos sería necesario observar la composición de la familia venezolana. Tras doce años de convivencia con gente de un barrio marginal de Caracas, capital de Venezuela, y de recopilar biografías de adultos y jóvenes de esa comunidad, el investigador Alejandro Moreno (2007) desarrolló una caracterización de la familia popular venezolana, cuyo modelo “estructural, real y funcionante” (p. 5) lo componen la madre y los hijos, mientras que el padre es una figura ausente que abandona el hogar. Así se conforma lo que el investigador llama la familia “matricentrada”. Moreno (2007) aclara que este modelo no es exclusivo de Venezuela. “Se extiende por todo el Caribe, incluso anglosajón, y tiene orígenes históricos, culturales y étnicos” (p. 6).

En este tipo de estructuras familiares los hijos están en manos de la madre, “...cuando pase a adulto seguirá siendo hijo, inserto en una filiación cualitativamente idéntica en lo sustancial a su filiación infantil” (Moreno, 2007, pp. 11-14). En particular, los varones no llegan a asumir su rol de hombre independiente; y por tanto, mantienen un grado de madurez infantil, de hijos, muy ligados afectivamente a la madre. Al crecer, suelen reproducir el modelo paterno, de relacionarse repetidamente con mujeres, tener hijos, para luego abandonarlos, en una suerte de paternidad “fugaz” (p. 18). Entre una y otra relación este hijo varón mantiene el vínculo afectivo con la madre, de quien también recibe los valores que lo hacen volver al hogar materno después de cada ruptura con sus parejas. Por otra parte, en el contexto comunitario del barrio popular, para ese hombre “las cosas son menos importantes que las personas...” (Moreno, 2007, p. 31).

Además, como resultado de su investigación, Moreno llama la atención sobre un nuevo tipo de delincuencia juvenil que procede de las zonas marginales como las que ha venido estudiando. Pero acota que no se podría considerar como una delincuencia de la miseria, porque no procura cubrir necesidades básicas, sino suntuarias.

También, destaca el grado de pasión, de agresividad que la caracteriza. Así, el investigador distingue a los jóvenes delincuentes de la miseria en dos grupos, los “malandros” que provienen de un hogar matricentrado y cuentan con el apoyo de una madre y los que no lo tienen. “Los primeros dan esperanzas de recuperación y, de hecho, o se corrigen o no suelen llegar a los extremos de la violencia. Los segundos, en cambio, parecen realmente irrecuperables” (2007, p. 45). Pero, sobre los hallazgos de Moreno se profundizará en el marco teórico.

Marginalidad, delincuencia juvenil y violencia constituyen un triángulo que enmarca el panorama social del país. En oportunidades, los hechos violentos que ocurren en Venezuela son perpetrados por menores de edad que portan armas de fuego. Así lo refieren las investigadoras García y Rodríguez en su trabajo “La delincuencia juvenil en Venezuela” (2004), en el que destacan el hermetismo de las actuales autoridades oficiales para suministrar cifras sobre el tema.

Por otra parte, los sectores de bajos ingresos del país son los menos atendidos en cuanto a oportunidades de educación y de inserción laboral para los jóvenes, por lo que éstos se encuentran en mayor riesgo de convertirse en transgresores de la ley y de incurrir en acciones delictivas para lograr su sustento. En los planteles educativos de las barriadas marginales el fenómeno de la deserción escolar se evidencia en las cifras de abandono de los estudios por parte de los chicos. “Sólo un tercio de los que inician el primer grado logra llegar hasta el último año de educación media” (Rico y Ríos, 2004). Mientras que un reporte del INE reconoce que para el año 2010 la tasa de desempleo juvenil alcanzó el 16% (Noticias Universia, 2010), lo que implica que los jóvenes son el grupo de la población del país menos favorecido en materia de empleo.

Estos datos y referencias sobre la situación social de la juventud venezolana, aunados al valor que los estudios sobre la construcción de la realidad en los medios de comunicación pueden ofrecer como perspectiva académica, refuerzan la importancia que reviste una investigación como la que se propone en el presente documento.

Palabras y conceptos claves

Construcción de la realidad, representaciones sociales, imaginario, cine, estereotipo, pobreza, marginal, joven

A las nociones de **construcción de la realidad**, introducidas en un apartado anterior del presente documento al citar a Roberto Aparici, habría que añadir la de **representaciones sociales**, según Moscovici, citado por Obscura (septiembre 2010), que pueden ser entendidas como "...una forma de conocimiento, elaborada y compartida socialmente con un objetivo práctico que concurre a la construcción de una realidad común para un conjunto social". Lo que remite a la idea de **imaginario**, que "...supone esquemas cognitivos que funcionan siguiendo el principio de la analogía y se expresan mediante imágenes simbólicas organizadas de manera dinámica, las cuales surgen de la interacción entre las pulsiones y lo social..." (Obscura, septiembre 2010, p. 161).

Otra manera de comprender el concepto de **imaginario** es en su dimensión creativa, que lo vincula con medios de comunicación como el **cine**, esa "fábrica de sueños colectivos" que evocan realidades, según lo califica Guillermo Michel (2009, p. 172). Volviendo al concepto de imaginario pero visto en tanto "imaginación creadora" o "imaginación en acción", Obscura (septiembre 2010, p. 161), citando a Gilberto Giménez, amplía que se trata de esa "...capacidad de reorganizar las imágenes mediante nuevas configuraciones, orientadas hacia objetivos".

Si bien anteriormente se introdujo el concepto de **estereotipo** de Quin y McMahon (1997), cabe agregar el que ofrece la Real Academia Española: "imagen o idea aceptada comúnmente por un grupo o sociedad con carácter inmutable".

Igualmente, es oportuno complementar las nociones de **pobreza** de España y Moreno mencionadas anteriormente, e introducir la de **joven**, según el diccionario de esta institución de la lengua. Allí, el término **pobreza** es definido como "eualidad de pobre"; "falta, escasez"; mientras que **marginal** se asocia con la idea de un asunto "que está al margen" y es "de importancia secundaria o escasa". **Marginal**, atribuido a una persona o grupo, es alguien que "vive o actúa, de modo voluntario o forzoso, fuera de las normas sociales comúnmente admitidas". Por otra parte, la palabra joven remite a una "persona que está en la juventud".

Para asociar los conceptos de **joven**, **estereotipo** e **imaginario**, cabe mencionar el estudio de Machado y Guerra (agosto 2008), que cita a Bourdieu (extraída de Metallie, 1994), quien plantea que los estereotipos sobre la juventud surgen de la sociedad, como una forma de categorizar a grupos, originada en los imaginarios de la gente, "La

juventud y la vejez no están dadas, sino que se construyen socialmente en la lucha de jóvenes contra viejos” (p. 5).

Por otra parte, para relacionar el término **joven** con el de **marginalidad** ligada a la exclusión y al contexto latinoamericano, es necesario hacer referencia a la Convención Iberoamericana de Juventud del 2005 (Machado y Guerra, agosto de 2008, p. 6), que expresa lo siguiente:

...entre los jóvenes de la Región se constatan graves carencias u omisiones que afectan su formación integral, al privarlos o limitarles derechos como: la educación, el empleo, la salud, el medio ambiente, la participación en la vida social y política y en la adopción de decisiones, la tutela judicial efectiva, la información, la familia, la vivienda, el deporte, la recreación y la cultura en general.

Antecedentes empíricos

Si bien sobre el tema específico propuesto en este trabajo existen pocos antecedentes en Venezuela, es importante revisar algunos estudios realizados en el país sobre la línea de investigación de la industria cultural, sus audiencias y sobre el consumo cultural de los medios de comunicación; y particularmente, sobre el cine y la televisión. También, constituyen antecedentes de este estudio, trabajos de investigación sobre el cine latinoamericano que serán mencionados en el marco teórico. Otro referente importante para profundizar en el estudio de los estereotipos en el cine es el trabajo de final de máster desarrollado en la UNED sobre los personajes de las princesas de Disney, a cargo de la profesora Carmen Cantillo (2009-2010).

Construcción del objeto de investigación

Como se anticipó en páginas anteriores, este trabajo final de máster se enfocará en el estudio de la construcción de la realidad en el cine de ficción venezolano actual, correspondiente al período 2002-2012 y que aún no ha sido estudiado, como sí ocurre con la filmografía venezolana de la década de los años 90. Tampoco se consideraron los años 2000 y 2001¹ por su escasa producción fílmica. Igualmente, se observará el tratamiento de los personajes que representan al joven marginal, desde las distintas concepciones que le han dado los cineastas venezolanos del período seleccionado.

¹ Entre los años 2000 y 2001 apenas se produjeron unas 12 películas, según información publicada en Lavenciclopedia.com (abril, 2010).

Este análisis hace necesario realizar una revisión previa de los antecedentes en la historia del cine nacional y latinoamericano, así como en otro medio de comunicación masivo como lo es la televisión, con la finalidad de hallar referencias, estudios, datos, ejemplos, que permitan conocer los orígenes de este tipo de relatos y personajes en la filmografía del país, y en qué contextos se enmarcaron. Como ya fue comentado, se parte de la premisa de que este tipo de historias ha persistido en la cinematografía venezolana de distintas épocas.

Para ello, se analizarán films de etapas anteriores a la actual, entre las que destaca la denominada época de oro del cine nacional, que parte de los años `70, de la cual son representativas películas que tocan el tema en estudio, como “Soy un delincuente”, de Clemente de la Cerda. Igualmente, se retomarán los hallazgos que sobre la cinematografía venezolana de los años 90 hizo la investigadora Carmen Lucía Ruiz (2002), en su estudio sobre cine y tolerancia.

Luego, del universo de películas que compone el período a investigar, conformado por unas 81 cintas, se extraerán las que específicamente corresponden al formato de largometrajes de ficción y que tratan el tema particular de la juventud de los sectores marginados. Los títulos que componen la muestra serán presentados en los apartados del marco teórico y marco metodológico, atendiendo a las posibilidades de acceder a copias en versión video con formato DVD. Es necesario aclarar que debido a las protecciones a la propiedad intelectual establecidas por la legislación de Venezuela, existen restricciones para reproducir copias de muchas de las películas venezolanas. Sin embargo, se hizo un esfuerzo por acceder a ellas por distintos medios.

A continuación se presentan las preguntas de la investigación que surgieron durante el desarrollo del problema a investigar.

Pregunta central ¿De qué manera el cine venezolano ha construido su propia realidad sobre el joven marginal, vinculada con ciertos estereotipos?

Fragmentación de la pregunta central en pequeñas preguntas

¿Qué significa ser joven y marginal en Venezuela?

¿De qué tipo de exclusión son víctimas los jóvenes venezolanos?

¿Cómo es la realidad social venezolana y cómo la viven los jóvenes marginales?

¿Quiénes son los no marginales y cómo son representados en el cine venezolano?

¿Qué representaciones sociales se han hecho en el cine venezolano o qué estereotipos de las clases altas y bajas han sido representadas en el cine nacional?

¿En qué períodos o contextos?

¿Qué ocurrió con la representación de la realidad de los sectores marginales en los medios de comunicación venezolanos en las décadas recientes?

¿Existe alguna etapa particular de la filmografía venezolana en la que destacara esa visibilidad del tema de la juventud y la marginalidad, ya sea por volumen de producciones, su calidad cinematográfica, aceptación del público y de la crítica? Y, por otra parte, ¿qué sectores sociales se han hecho invisibles en dicha etapa? ¿Hay alguna vinculación entre esta etapa y una coyuntura social o política particular?

¿Qué intereses y/o motivaciones han guiado a algunos realizadores venezolanos para que eligieran los problemas sociales del país como tema de sus producciones fílmicas; y en particular, el tema en estudio?

¿Qué patrones del cine internacional ha seguido la cinematografía venezolana para tratar los problemas sociales del país, como es el caso de la marginalidad y la juventud?

¿Cómo el cine venezolano ha empleado los elementos del lenguaje cinematográfico para representar a personajes como el chico de condición humilde?

¿Qué lecturas o significados se pueden extraer del análisis de estas películas?

Seguidamente, se presentan los objetivos de la investigación que guiaron el desarrollo del trabajo.

Objetivo general

Analizar la manera como el cine venezolano actual, del período 2002-2012, ha construido la realidad y el estereotipo del joven pobre de estos tiempos en sus largometrajes de ficción.

Objetivos específicos

Describir la realidad social de la juventud marginal en Venezuela y su relación con una cinematografía que busca representarla, a través de datos extraídos de fuentes documentales.

Investigar los antecedentes del cine venezolano actual que muestran la figura del joven marginado en otros períodos de la cinematografía venezolana, así como en el género televisivo de la telenovela y en las producciones fílmicas de otros países latinoamericanos.

Estudiar los estereotipos con los que el cine venezolano actual ha representado la realidad de los chicos que viven en situación de marginalidad, a través del análisis de una muestra de películas.

Capítulo 3. Marco teórico

Para dar continuidad al presente trabajo de fin de máster, en este apartado se presentan las teorías y planteamientos de diferentes autores que lo sustentaron, así como los antecedentes hallados en otros estudios sobre la misma línea de investigación.

3.1.- La juventud marginal en una sociedad polarizada

La polarización como rasgo de la sociedad venezolana ha sido un tema recurrente en la historia del país, tratado en investigaciones, informes, ensayos, literatura, artículos, otros. En ellos, esta característica es asociada a grupos socioeconómicos, étnicos, raciales, políticos y de distinta naturaleza que se han hecho visibles o invisibles en la escena pública en diferentes etapas. Expresiones tales como que el venezolano es un “igualado” o “aspiracional”, dan lugar a preguntas como ¿a quién quiere igualarse ese venezolano o a quién aspira parecerse y para qué? Tales cuestionamientos son reflejo de esa dinámica que margina a unos, que los coloca en situación de minusvalía en el cajón del olvido, mientras que pareciera fortalecer la posición de dominio de otros. Según la definición de la Real Academia Española, el término marginal se atribuye a un asunto de “importancia secundaria o escasa” o bien, a una persona o grupo “que vive o actúa, de modo voluntario o forzoso, fuera de las normas sociales comúnmente admitidas”.

La palabra marginal, llevada al contexto de una nación latinoamericana como Venezuela, puede ser atribuida a personas y grupos que históricamente han sido excluidos o ignorados por su raza, etnia, lugar de origen o por alguna condición física. Del mismo modo, tal denominación encasilla a quienes viven al margen por su situación de pobreza, dada la estructura socioeconómica que caracteriza a la población del país y que se repite en otros países de la región.

Los jóvenes venezolanos han sido arrastrados por esas visiones polares e igualmente viven la marginación. Para estudiar desde una perspectiva comunicacional esta situación, en este trabajo de fin de máster se retomarán las contribuciones de distintas disciplinas como la historia, la sociología, la psicología social, entre otras; pero, particularmente, los aportes de distintos autores que han abordado el estudio de la construcción de la realidad en los medios de comunicación social y en el caso del cine.

3.1.1.- El estudio de la marginalidad y los polos sociales. El criollo, ¿quién es?

Al indagar los orígenes de la marginación en el caso de Venezuela, surge la idea de confrontación entre polos opuestos, dibujada no sólo en las páginas de la historia del país sino también en la de toda la América Latina. El historiador Germán Carrera Damas (2012), en su libro *“De la dificultad de ser criollo”*, recuerda que la dialéctica de la dominación proviene del encuentro entre dos grupos poblacionales que luego conformaron el mundo hispanoamericano, a los que refiere como: *“la Europa hispana y las sociedades aborígenes”* (p. 5). Agrega que en dicho encuentro, que no puede ser descrito con los adjetivos de pacífico o equitativo, participaron sociedades con *“desigual grado de formación estructural y desarrollo tecnológico, al igual que en lo referente a la capacidad de control del territorio disputado”* (p. 5). Tal falta de equidad o tal desigualdad constituyen el germen de la invisibilidad a la que han sido reducidos ciertos grupos sociales a lo largo de la historia del país, desde el descubrimiento de América y la etapa de la Conquista, pasando por la Colonia; hasta llegar al siglo XX, con la influencia anglosajona norteamericana que se prolonga hasta nuestros días.

Carrera Damas (2012) precisa que el criollo latinoamericano es expresión de tres factores: la independencia, el proyecto nacional y el eurocentrismo.

La conciencia cultural del criollo hispanoamericano se encuentra atrapada entre el anhelo de identificación con el paradigma europeo, lo cual juzga necesario para la sustentación de su condición de cultura dominante, pero que le ha resultado ser una marcha hacia lo inalcanzable; y el rechazo de las culturas dominadas *“aborígenes y negroafricanas”*, no menos necesario para esa sustentación. Se arma de esta manera la trampa que hace del criollo hispanoamericano un dominador cautivo. En virtud de ella se ve privado de la autonomía cultural que le sería necesaria para alcanzar, ..., pleno dominio de su identidad cultural...” (p. 69).

En un intento por superar la dificultad de construir ese perfil propio latinoamericano y venezolano, retomando los hallazgos del historiador se puede decir que existe una conciencia criolla básica extendida a la generalidad de la sociedad, en la que está presente *“el desdén, el rechazo y la subestimación de indio”* (Carrera Damas, 2012, p. 95), como sentimientos igualmente compartidos por los descendientes de colonizadores o de negros esclavos, y también por los mestizos de distintas

procedencia; incluso aquellos cuyos orígenes se hallan en las migraciones más recientes.

De tal manera que el criollo latinoamericano se ha visto forzado a jugar el rol de dominador dominado o ~~dominador~~ "cautivo", como resultado de un modelo legitimado por generaciones. En su condición de ~~mestizo~~ "reciente", tanto desde la perspectiva étnica como cultural, Carrera Damas (2012) atribuye al criollo un listado de rasgos de su ~~ser~~ "histórico", entre los que se encuentran los de ~~exterminador~~ "de sociedades autóctonas", ~~explotador~~ "de africanos esclavizados", ~~demoledor~~ "de monumentos de sociedades autóctonas", ~~cruel~~ "sometedor de imperios", ~~tenaz~~ "fundador de repúblicas", ~~discriminador~~ "racial" y ~~constituyente~~ "de sociedades de aspiración igualitaria" (pp. 121-122).

Desde una perspectiva sociológica, una manera de abordar las raíces sociales pasa por estudiar la identidad cultural, entendida como la ~~identidad~~ "sustancial" (Ruiz, 2002) de un mismo pueblo, producto de un proceso seguido por generaciones que mantienen o reproducen una sola cultura, en la que además sus miembros se reconocen unos a otros, lo que la convierte en ~~patrimonio~~ "o sustancia de la vida de ese pueblo" (p.12). Ese reconocimiento implica volver la mirada a sí mismo y formularse preguntas que apunten hacia cómo se ve ese pueblo desde su propia visión.

En la investigación ~~Tolerancia~~ "y cine. Aproximación sociológica sobre el cine venezolano como texto de cultura" (2002), la investigadora Carmen Lucía Ruiz contrasta esta noción con la realidad mediática actual, al advertir: ~~lo~~ "que llamamos identidad cultural es la forma como afrontamos diferentes visiones y las codificamos como realidad unívoca, perpetuándola mediante los medios masivos" (p. 15).

De manera que la búsqueda de una identidad cultural pasa por estudiar los productos culturales (institucionales, artísticos, religiosos, mediáticos, entre otros) y también, temas de la agenda pública, como puede ser la marginalidad social en el contexto latinoamericano. Pero si bien existen rasgos históricos y agendas comunes, las sociedades de la región tienen sus particularidades y de esta diversidad se desprende la identidad cultural del venezolano, entre otras.

En la configuración de esta identidad cultural en particular, cabe mencionar los significados hallados por Thamara Hannot, citada por Ruiz (2002), en sus investigaciones sobre la literatura del país, donde salen a relucir la inconformidad y el pesimismo como rasgos del venezolano, expresados en obras literarias de reconocidos autores como José Ignacio Cabrujas, Arturo Uslar Pietri, Mariano Picón Salas, Mario Briceño Iragorri, Cecilio Acosta, etc.. En la literatura analizada por Hannot, lo nacional se entrelaza con la noción de algo “tercido y condenable” (Ruiz, 2002, p.18), una suerte de culpa o pecado original relacionado con las riquezas del país, que por un lado pueden ser liberadoras y salvadoras; pero, por otro, condenan.

Desde la psicología, investigadores venezolanos como Maritza Montero y Axel Capriles han estudiado la autoimagen del venezolano. En 1984, Montero (Ruiz, 2002) distingue rasgos negativos y positivos en la visión que de sí mismo tiene el venezolano. Entre los primeros, el estudio aisló los siguientes: pasividad, incompetencia, autoritarismo, fatalismo pesimista, emotividad, violencia y carencia. Mientras que en los segundos se encontraron: generosidad, coraje, igualitarismo y tolerancia. En una nueva edición del estudio, que culminó en 1992, la investigadora destaca que el venezolano se autocalifica fundamentalmente como sociable. Lo que en términos positivos se traduce en amigable, amable, solidario, con sentido del humor, cálido, festivo, entre otros calificativos; en cambio, los rasgos de sociabilidad negativos pasan por la agresividad, la fanfarronería, la rudeza y la grosería.

Por su parte, Capriles (2011) se refiere al “misterio de la ficción de identidad” (p. 21) al reflexionar acerca de la paradoja que representa el hablar de un venezolano en general cuando existen tantas peculiaridades. Al respecto, se cuestiona, “¿Qué tienen en común un taciturno chamán del alto Orinoco, un introvertido campesino de los Andes, un extrovertido gaitero maracucho, un alegre negro pescador de Choroní, un rubio de ojos azules de la Colonia Tovar...?” (Capriles, 2011, p. 21). En respuesta, el psicólogo destaca que comparados con los habitantes de otros países todos estos individuos que menciona en su pregunta comparten ciertos “aires de familia” (Capriles, 2011, pp. 21-22), retomando la frase del ensayista mexicano Carlos Monsiváis. Aunque para quienes estudian la realidad regional y la venezolana tales aires resulten particularmente difíciles de identificar, dada la complejidad de estas sociedades.

Al vincular los hallazgos de Hannot y Montero resalta la tendencia a estigmatizarse o condenarse en el venezolano. Al respecto, Capriles (2011) explica que la autoestima,

aplicable en este caso a la dimensión de un colectivo social, se sustenta en las asociaciones con los grupos de referencia, que son aquellos a los que se aspira alcanzar o igualar.

Nos evaluamos y representamos a nosotros mismos a partir de los rasgos compartidos con los prototipos que tipifican a los grupos significativos y nos distinguen de los demás. Es un proceso natural, autónomo, que ocurre en los niveles más arcaicos del psiquismo. Nos categorizamos asignándonos o no los atributos prototípicos del grupo. Por ello, casi todas las sociedades han sido en algún momento de su historia, o son todavía en una medida importante, etnocéntricas... El grito de los caribe, *Ana Karina rote: solo nosotros somos gente*, da cuenta de ello. La palabra yanomami, nombre de la etnia amazónica que habita en las inmensas selvas... entre Venezuela y Brasil, significa ser humano, por oposición a *nabë* que denota extranjero, enemigo, ser inferior o diferente (p. 23).

A tales autoimágenes, atribuibles al venezolano desde un pasado histórico, se superpusieron las derivadas de los procesos de mezcla o mestizaje que sucedieron en la sociedad hasta nuestros días. Desde el siglo XIX, tras la guerra independentista, se comienza a gestar una nación de mestizos, como “una república civil igualitaria, homogénea, unitaria” (Capriles, 2011, p. 115). Más adelante, en el siglo XX, durante el período democrático, se fortalece esa concepción de pueblo mestizo indiferenciado y homogéneo, avalada por los ideales políticos del sistema, “...el partido popular Acción Democrática (AD) convirtió la noción moderna del mestizaje en signo de la democracia, en símbolo del espíritu de igualdad y equidad que anima y tipifica el método democrático” (p. 115).

Las corrientes migratorias que llegaron a Venezuela en ese siglo, conformadas por europeos –españoles, portugueses, italianos, húngaros, etc.–, árabes y ciudadanos de otros países latinoamericanos –colombianos, peruanos, chilenos, etc.– que huían de sus realidades, bien sea de enfrentamientos guerrilleros o de férreas dictaduras, sumaron más peculiaridades a la idea de una identidad compacta, una única nación mestiza; pero, compleja y en constante tensión para quienes forman parte de ella. Al igual que ocurrió con los indígenas o afroamericanos, los nuevos inmigrantes no fueron asimilados por la sociedad entendiendo sus diferencias y peculiaridades culturales. Más bien resultaron absorbidos por la dinámica de esa sociedad mestiza.

Retomando los planteamientos de Capriles (2011), en la Venezuela democrática la idea de país mestizo se constituyó en un “sello de identidad” (p. 115) que caracterizó al venezolano. “Las posibilidades de ascenso y movilidad social, la informalidad, el tuteo, la guasa cordial entre personas de diferentes jerarquías y clase, son consideradas algunas de nuestras mejores virtudes” (p. 115).

En tal contexto, según recuerda el psicólogo venezolano, no había cabida para voces disidentes que alertaran sobre la discriminación social y el racismo encubierto presentes en la sociedad del país, como lo hiciera el articulista Carlos Capriles Ayala, en los años 80, en sus publicaciones en la revista Zeta (Capriles, 2011). Allí, advertía sobre la velada discriminación, ya fuera por raza, etnia, país de origen, género, condición social o discapacidad física, que existía en Venezuela y que no era reconocida por los ciudadanos.

Sencillamente (todo el mundo parecía coincidir en ello), el problema racial y la estratificación de clases no eran relevantes en Venezuela o, más aún, no existían. En el imaginario colectivo, por lo menos hasta el advenimiento de la Revolución Bolivariana de 1998, Venezuela fue considerada un modelo de igualdad e integración racial, inclusión y convivencia. Cierto o falso, ese era el estereotipo a la apreciación colectiva (Capriles, 2011, p. 116).

Así, muchos grupos que han hecho vida en la sociedad venezolana a lo largo de su historia adquirieron la condición de no existentes o también, de minorías segregadas. Aún en la actualidad, en la autoimagen del venezolano persiste un tratamiento velado de distinciones tales como la racial o la étnica.

Sin pretender hacer consideraciones categóricas sobre el tema, a manera de ilustración resulta oportuno mencionar que entre los aspectos recientemente incluidos por el Instituto Nacional de Estadística del país, INE, en el Censo del año 2011, se encuentra una pregunta (en el cuestionario de empadronamiento general, Sección V, pregunta 7) relacionada con características raciales individuales, que explícitamente dice lo siguiente: “Según sus rasgos físicos, ascendencia familiar, cultura y tradiciones se considera: Negro/ Negra, Afrodescendiente, Moreno/ Morena, Blanco/ Blanca, Otra ¿cuál?” (Instituto Nacional de Estadísticas, 2011). De acuerdo con los resultados de esta consulta, un 49,9% de los encuestados se reconoció como moreno; apenas un

2,8%, negro; 0,7%, afrodescendiente y 2,7%, indígena. Mientras que el resto, un 42,2%, se declaró como blanco (Lapatilla.com, 8 de agosto de 2012). A juzgar por estos hallazgos, Venezuela parece un país mayoritariamente de morenos y blancos, con una mínima participación de afrodescendientes e indígenas, y una pequeña presencia de negros. Pero, bastaría con hacer un corto recorrido por una de las calles de la capital venezolana para encontrar un retrato de la población diferente al dibujado por estas cifras del Censo 2011.

Detrás de la etiqueta estereotipada de igualdad democrática del siglo pasado, han surgido y resurgido otras en la actual etapa de la nación como república socialista, enmarcadas en el nuevo discurso político. Axel Capriles comenta que en éste hay un contenido de rencor racial “que sataniza y reprueba la herencia española y el componente blanco del mestizaje”, aunque curiosamente una importante porción de la población se identifica con sus rasgos físicos. Como contrafigura del conquistador blanco tachado de genocida cruel y, bajo el amparo del nuevo modelo de país han resurgido viejos arquetipos guardados en la memoria colectiva, como la idealización del buen salvaje. El psicólogo explica estas construcciones colectivas como una reacción que categoriza y filtra a su antojo la realidad. “Como todo complejo cargado de afectividad, se manifiesta en lapsos de la memoria, en distorsiones y argumentaciones irrefutables, en percepciones sesgadas, en recuerdos y olvidos selectivos” (Capriles, 2011, p. 123). Como se mencionó en la propuesta de la presente investigación, Capriles (2008) utiliza el vocablo arquetipo para explicar estas imágenes que se afianzan en el colectivo ante situaciones que funcionan como disparadores, lo que en el caso venezolano podría ser la existencia de una estructura social tan desigual, que margina a unos y exalta a otros.

Al hablar de la formación de los estereotipos es necesario introducir la perspectiva de los estudiosos de la imagen y de los fenómenos mediáticos. En el libro “La mujer invisible. Una lectura disidente de los mensajes publicitarios”, Correa, Guzmán y Aguaded (2000) analizan los mecanismos de sesgo que se establecen en algunas sociedades y que se reproducen a través de sus medios de comunicación social.

La invisibilidad de las minorías es un hecho que se da frecuentemente. Los «otros» son aquellas personas que consideramos “diferentes” atendiendo a una única o varias características (sexo, raza, orientación sexual, deficiencia, nacionalidad, etc.) y cuyas representaciones se sustentan, en la mayoría de las

ocasiones, en imágenes convencionales que mantienen y refuerzan un cuadro de valores que sirve de modelo de referencia para el público de los grandes medios. (p. 27).

Las anteriores aproximaciones sobre el venezolano producto de las vertientes histórica, sociológica, psicológica y comunicacional, dejan entrever a una sociedad de extremos en conflicto, de figuras y contrafiguras estereotipadas, donde se enfrentan el “nosotros” con los “otros”. En la dinámica histórica, mientras unos se han hecho visibles, otros han pasado al grupo de los olvidados, los invisibles.

3.1.2.- Los pobres y no pobres en Venezuela, ¿quiénes son?

Antes de despejar la interrogante acerca de quiénes son los pobres y no pobres en Venezuela, cabe hacer mención a la manera como se configura el ser individual al aceptar que existen “otros” y que también como individuos se es parte de un grupo de referencia o un “nosotros”. Así lo explica el experto en imagen y profesor de la Universidad de Huelva y la de Universidad Nacional Abierta de Educación a Distancia, Ramón Ignacio Correa, en su libro “Imagen y control social. Manifiesto por una mirada insurgente” (2011).

Identificamos nuestro “yo” porque reconocemos la existencia del “otro”. Somos concientes de nuestra individualidad existencial y también de un “yo” colectivo de pertenencia, un “nosotros”, con el que nos sentimos identificados. Todo lo que queda fuera de la red afectiva, ideológica, religiosa, profesional... del “nosotros” constituirían los “otros” (p. 106).

Se podría decir que en Venezuela, al igual que ocurrió con el desprecio hacia los grupos étnicos, raciales o de inmigrantes que han conformado la escena nacional, los estratos socioeconómicos pobres aparentemente fueron ignorados durante la etapa democrática del siglo XX. En cambio, en la actualidad del país como república socialista, los pobres parecieran emerger a la palestra pública; mientras otros grupos como es el caso de la vasta clase media del país ha pasado al anonimato.

Durante mucho tiempo la realidad de la pobreza en Venezuela estuvo oculta para la gran mayoría de la población. Los pobres sencillamente eran invisibles o eran una negación. La investigación “Detrás de la Pobreza. Diez años después”, liderada por Luis Pedro España (2009) con el apoyo de la Asociación Civil para la Promoción de

Estudios Sociales de la Universidad Católica Andrés Bello, hace mención a este aspecto, al referir que durante la década anterior al estudio –en los años 90–, “la pobreza seguía siendo un asunto de los curas, las monjas, alguna gente de izquierda, un puñado de ONG’s y el Estado” (p. 7). El informe agrega que la exclusión y el tratamiento desigual de los sectores de la base de la estructura social era un tema pendiente para los gobiernos democráticos del país.

Volviendo atrás, Axel Capriles recuerda que la democracia venezolana de mediados del siglo XX surge de una contradicción. “El pueblo era una víctima minusválida explotada por las élites gobernantes, y por haber sido sacado de esa condición debía aceptar el mando de un nuevo pacto de élites” (2011, pp. 158-159). El psicólogo explica que mientras los dictadores que antecedieron al período democrático del país sostuvieron la “doctrina del gendarme necesario”, el nuevo liderazgo político que los sucedió manejó el sistema de libertades y derechos para conseguir una postura sumisa, de confianza y en espera de cambios por parte del pueblo. Hecho que mantuvo a esos políticos de la etapa democrática en el poder por décadas con el favor de ese mismo pueblo. Sin embargo, con el tiempo y ante la ausencia de los anhelados cambios, la esperanza se tornó en desesperanza, el consenso en “clientelismo, en evasión del disenso, en complacencia, en negación de la esencia misma del método democrático” (Capriles, 2011, p. 159).

En el contexto mundial, lo que por tiempo fue un tema archivado y pospuesto en las agendas públicas o exclusivo de grupos de beneficencia o de algún que otro gobierno, resurgió en los años 80. Sin embargo, adquirió mayor relieve al entrar el nuevo milenio, “...cuando la reducción de la pobreza se convirtió en un problema y un compromiso de dimensiones planetarias explícitas” (España, 2009, p. 8), al punto de ponerse “de moda” (p. 24). En la escena internacional, portavoces de instituciones, del sector privado, de organizaciones no gubernamentales, políticos y hasta personalidades de la farándula se involucraron en programas, cruzadas y acciones a favor de la pobreza. Desde entonces el tema es noticia en los medios de comunicación.

En Venezuela, la pobreza se hace visible enarbolada como bandera de la nueva élite en el gobierno. De hecho, el país fue uno de los firmantes del acuerdo mundial de las Naciones Unidas de 1999 con las Metas del Milenio, entre las que se contemplaba disminuir la pobreza extrema en un 50%, para el año 2015 (España, 2009). En su

investigación España (2009) añade que esto implicaba una reducción de 19,9% al 10% de los hogares en situación de pobreza extrema. Y al menos en términos estadísticos la meta se cumplió años atrás, en el 2007. En ese orden de ideas, los datos del INE de Venezuela sobre el censo poblacional del 2011 revelan que la tendencia decreciente en ese estrato de la población se mantuvo, de manera que la información publicada por el instituto al 21 de enero de 2013 ubicó el porcentaje de pobreza extrema en 6,97%. Esto por mencionar el caso del grupo menos favorecido y vulnerable entre los sectores pobres del país.

A propósito, los indicadores utilizados por el INE venezolano proceden de una metodología de los años 60 propuesta por la Comisión Económica para América Latina, CEPAL, que atiende a cinco necesidades básicas insatisfechas, NBI, por hogares: NBI1) hogares con niños de 7 a 12 años que no asisten a la escuela; NBI2) hogares con hacinamiento crítico donde duermen tres personas o más por habitación; NBI3) hogares en viviendas inadecuadas del tipo rancho, casa de vecindad, etc.; NBI4) hogares en viviendas sin servicios básicos de agua potable ni infraestructura de aguas servidas; y NBI5) hogares con alta dependencia económica de “jefes”, padres o madres de familia sin formación y en los que de cada integrante ocupado –mayor de 15 años– dependen tres personas. Sobre esta base de criterios, el INE categoriza a la población venezolana según el tipo de hogar en el que vive, en tres grupos (21 de enero de 2013): hogar pobre no extremo, aquel que por lo menos presenta una de las NBI, condición en la que se encuentran el 17,6% del total de hogares del país; hogar pobre extremo, con dos o más de estas variables, 6,97%; y el hogar no pobre, en el que están satisfechas todas estas necesidades básicas, 75,43%.

Una lectura superficial de estas categorías permite deducir que entre los no pobres pueden encontrarse hogares sin el servicio básico de luz eléctrica o de gas doméstico o grupos familiares en los que la condición de dependencia es de menos de tres personas por una ocupada pero el sustento del hogar puede depender de trabajadores del sector informal, cuyo ingreso es inestable. Por otra parte, sin pretender entrar en el debate sobre la confiabilidad de las cifras oficiales sobre la pobreza o en consideraciones más profundas en cuanto al método empleado, otra lectura simple que puede extraerse de estas tres categorías de hogares es que en todas está presente la palabra pobre y pareciera evitarse otros términos como clase media, etc..

Para continuar develando quiénes son los pobres y no pobres en Venezuela, otra forma de encontrar respuesta es desde la creación de ciertos personajes por parte del imaginario popular, que luego plasmaron cultores, artistas y caricaturistas en sus creaciones. Así nació Juan Bimba, como una generalización del venezolano “de a pie”, como se le dice popularmente. “Es el prototipo del hombre humilde, del ‘pata en el suelo’, un símbolo de los desposeídos o excluidos. Representa a las grandes masas desnutridas e ignoradas, a las poblaciones campesinas analfabetas, a los obreros explotados por las trasnacionales...” (Capriles, 2011, p. 159). De acuerdo con las investigaciones de Axel Capriles posiblemente este personaje haya surgido en el siglo XIX; pero, posteriormente, entre los años treinta y cuarenta, su imagen se volvió a popularizar. Precisamente, el poeta Andrés Eloy Blanco, representante de la llamada Generación del 28 que se alzó en contra de la dictadura de Juan Vicente Gómez, puede ser considerado entre los responsables del renacer de Juan Bimba. Uno de los poemas de Blanco, escrito mientras fue preso político junto con otros venezolanos de condición humilde, lleva el nombre de este personaje. Los versos lo describen como “el hombre del pueblo de Venezuela”, así (Capriles, 2011, p. 161):

Es buena persona;
Puede matar pero no roba nunca.
Su malicia no es mala,
nace del mal que le han hecho...

Capriles explica que esta imagen de buen hombre y “víctima del mal” es clave en la formación del estereotipo del pueblo como grupo “mayoritario de la población”. Es el don nadie que no gana una, ni con el Gobierno ni con la oposición, “...es una especie de ser ausente...” (2011, pp. 161-162). De la poesía, Juan Bimba saltó a las caricaturas de los diarios del país. Caricaturistas como Mariano Medina Febres, conocido como Medo; Leoncio Martínez, “Leo”; entre otros, lo dibujaron como el campesino hambriento, que anda con la cabeza gacha, descalzo o en alpargatas, con la ropa roída y el sombrero de paja o de “egollo”. Capriles (2011) recuerda que a manera de sátira también lo presentaron vestido con el traje formal venezolano, el *liquiliqui*, y gordo, en una representación más cercana a los señores de la burguesía.

Sin embargo, esa visión de Juan Bimba como hombre esencialmente bueno, pero engañado por los poderosos, a juicio del psicólogo implica desconocer que este tipo de relaciones desproporcionadas de poder sólo se da si existen dominadores y

dominados. Luego, reflexiona acerca de una suerte de búsqueda de responsables de la situación de pobreza del pueblo venezolano, que se remonta a la época democrática. Para entonces, dos partidos lograron acceder al Gobierno, Acción Democrática, AD y el Comité de Organización Política Electoral Independiente, Copei. Los líderes de ambos, mientras estuvieron en el gobierno, señalaron a las “élites”, los “dictadores” y los “autócratas” que los precedieron como culpables de la pobreza en la sociedad. Mientras que en la actualidad, tanto el grupo de gobierno y sus opositores parecieran seguir un patrón similar, “Los chavistas condenan a las oligarquías y a los gobiernos adecos y copeyanos de haber incapacitado y excluido al pueblo. Los dirigentes de la oposición actual culpan a la Revolución Bolivariana de haber manipulado y engañado al pueblo. Aparentemente, el pueblo nunca tiene que ver con la escogencia y soporte de sus mandatarios” (2011, p. 172). Al respecto, Capriles agrega que Juan Bimba representa a una masa indiferenciada, victimizada, mas no a un individuo con autonomía y con conciencia. También, esta caricatura contiene elementos del fatalismo latinoamericano, que además de tener un significado de minusvalía delega las responsabilidades de su trágico destino en otros entes, incluso abstractos como el Estado.

Muy poco de ese Juan Bimba, sumiso y oprimido, tiene otro personaje popular de la cotidianidad venezolana, el *alzo*, quizá heredero del criollo “dominador cautivo”, al que hace referencia el historiador Germán Carrera Damas y de la altivez de los caribes, que menciona el psicólogo Capriles. En el libro “De la dificultad de ser criollo” (2012), el primero de estos investigadores habla de dos procesos distintos que se dieron en la etapa de la conquista en América Latina. Uno, ocurrido en los asentamientos indígenas más numerosos, que también resultaron ser más avanzados o estructurados en lo económico-social y político “ubicados en Nueva España, Perú y Nueva Granada”, donde se dio un intenso proceso de mestizaje racial y cultural entre los grupos autóctonos y los conquistadores españoles para lograr el control por parte de estos últimos. Mientras que el otro proceso, se dio en las agrupaciones autóctonas “de estructuras menos complejas y de más baja integración espacial” (p. 53), entre las que se encuentran las halladas en las Antillas “así como en tierra firme, en Brasil, Chile y Río de la Plata”. Explica el historiador que dadas las características de estas sociedades indígenas, “...su participación en el sincretismo implicó su destrucción...” (Carrera, 2012, p. 53). Por su parte, el psicólogo se refiere a los caribes, con fuerte presencia en Venezuela, como un grupo disperso, aguerrido y rebelde, que se movilizaba con rapidez en pequeñas embarcaciones, “...guerreros sin jefe único,

particularmente diestros en la emboscada sorpresiva, acostumbrados al ataque y a la retirada centellante” (Capriles, 2011, p. 188).

En un antecedente como este podría estar el germen del arquetipo del “insurgente” en el caso venezolano, aunque esta figura está presente en muchas leyendas y mitos universales como la de Prometeo, quien según la mitología griega se enfrenta a Zeus y le roba el fuego del Olimpo para entregárselo a los mortales, desatando así la furia del poderoso dios. “El rebelde es siempre portador de este elemento prometeico que induce a romper con la inercia y el orden acomodaticio, con la seguridad y la paz del paraíso inconsciente, para llevarnos más allá y promover la experiencia humana de consciencia y libertad” (p. 189).

En Venezuela, esa figura se materializa en el *alzao* (Capriles, 2011). De él pueden hallarse referentes en personajes de la historia como Simón Bolívar y los próceres que lo acompañaron en la campaña independentista en el siglo XIX, sustentada en los ideales revolucionarios de la época, de libertad e igualdad, importados de las revoluciones que estaban sucediendo en Europa. Pero, visto a la manera como se le percibe en la sociedad, el *alzao* es un individuo que lleva su vida de manera independiente, desligada de las normas sociales, que no entiende de límites ni jerarquías y su rebeldía pasa con frecuencia a convertirse en altanería, en anarquía. De ahí que Capriles no vea como un hecho casual el que ante los ojos de otras naciones organizadas y estructuradas jerárquicamente, Venezuela luzca como un “pueblo indómito”, “levantisco”, con personajes “asumisos y altivos”, de “caciques y caudillos” (p. 190).

Personalidades como la anteriormente descrita también aparecen en la literatura venezolana como retratos de personajes de las décadas de los años 50 y 60. El escritor Miguel Otero Silva, en su novela “Cuando quiero llorar no lloro” –publicada en 1970 y que también fue versionada por el cine venezolano y a la televisión colombiana– presenta las historias de tres chicos venezolanos de distintos estratos sociales, que tienen en común su fecha de nacimiento, su nombre, Victorino, y el día de su muerte. Los tres crecieron en una Venezuela que salía de la dictadura de Marcos Pérez Jiménez e ingresaba a la etapa democrática. La marca del fatalismo latinoamericano pareciera estar presente en las tres historias, así como los rasgos del *alzao*, independientemente del origen social de cada uno de los Victorinos.

Así, el escenario de la vida de Victorino Pérez es el de la pobreza, entorno social que lo conduce a la delincuencia; por su parte, Victorino Perdomo es de una familia de la clase media y al crecer se convierte en un luchador social, en un revolucionario; en cambio, Victorino Peralta, como chico adinerado, estuvo rodeado de riquezas, privilegios y excesos” (Toledo, viernes 27 de mayo de 2011).

Desde los primeros capítulos del libro se presentan simbolismos que distinguen los diferentes contextos sociales en los que nacen los chicos, cuya muerte estaba vaticinada.

Al momento de cumplir los 18 años, en la narrativa del novelista venezolano el joven pobre es retratado como un delincuente en prisión a punto de darse a la fuga, contando con la colaboración de otros presos y hasta de los guardias de la cárcel. “LA INTRÉPIDA EVASIÓN DE VICTORINO PÉREZ EL ENEMIGO PÚBLICO NÚMERO UNO DE NUESTRA SOCIEDAD, así lo titularán los periódicos” (Otero, 1985, p. 47, citado como en el original). En tanto que el joven de clase media, Victorino Perdomo, prepara junto con otros un asalto armado a la sede de un banco, ubicado en la capital, con el fin de obtener recursos para el grupo guerrillero de izquierda del que forma parte. “Victorino prefería que no fuera un banco. No es que le importe un pito atentar contra esa mierda que llaman la propiedad privada, pero prefería que no fuera un banco, que no tuviera tanta similitud exterior con los atracos del hampa, tal vez prejuicios pequeño burgueses” (p. 66). Por otra parte, el Victorino adinerado celebra su mayoría de edad recibiendo como regalo de sus padres un auto deportivo y más adelante una motocicleta, que emplea para escapar luego de cometer fechorías con otros jóvenes, como irrumpir en fiestas privadas intoxicados y hacer destrozos, atacar sexualmente a chicas, matar mascotas de vecinos por puro gusto. El algunas de estas acciones los chicos estaban armados con escopetas de cacería y pistolas que le robaron a los padres. El ensayista y crítico Julio Miranda (1993), al referirse al tratamiento que de estos personajes ha hecho el cine nacional, recuerda que en este medio y quizás por influencias de la “izquierda cultural venezolana” (p. 170), la clase dominante suele representarse vinculada con depravación y corrupción en el poder.

Así, Otero Silva presenta a tres personajes provenientes de distintos entornos, con diferentes estilos de vida, con sus propios rencores sociales y rebeldías, pero todos transgresores, todos viviendo al margen de las normas.

Luego de estas descripciones, surge la inquietud acerca del porqué de tales distinciones entre unos y otros. Al cerrar sus reflexiones sobre Juan Bimba, Axel Capriles se pregunta sobre las razones que dan origen a estos estereotipos con matices tan polares que se han construido en la sociedad, a lo que responde: –Somos el reflejo de narrativas discordantes, de miradas segmentadas, de una incapacidad para el claroscuro” (2011, p. 174).

3.1.3.- Los jóvenes venezolanos marginales en el cajón de los “otros”

En Venezuela, entre los grupos sociales colocados en el cajón de los “otros” se encuentran los jóvenes del país. En el estudio “Exclusión de los jóvenes en Venezuela” (agosto 2008), del Observatorio de Participación y Convivencia Social, llevado a cabo por Jesús Machado y José Gregorio Guerra se consultó, a través de grupos focales, a 127 chicos venezolanos –64 hombres, 63 mujeres–, de tres grupos de edades –grupo A de 16 a 20 años; grupo B, 21 a 23 años; grupo C, 24 a 29 años–, de distintas regiones del país –los estados de Zulia, Bolívar, Carabobo, Lara y Anzoátegui–, tanto urbanas como rurales. El propósito del estudio era conocer su manera de percibir, concebir y vivir la marginación.

Machado y Guerra (agosto 2008) hacen mención al informe sobre Venezuela, que en el año 2007 presentó el Centro Interamericano para el Desarrollo del Conocimiento en la Formación Profesional, adscrito a la Organización Internacional del Trabajo, titulado “Políticas de Juventud en América Latina”, en cuyos resultados se muestra que los jóvenes y sus problemas suelen ser ignorados, —. actualmente, la juventud entendida como sujeto de derecho, ha quedado restringida para ser disfrutada por una exigua minoría, mientras que para la creciente mayoría del país, ...se manifiesta como un estado lleno de malestares, acompañado de una profunda sensación de incertidumbre...” (Machado y Guerra, agosto 2008, p. 13). En el trabajo de los investigadores venezolanos se halló que a los jóvenes del país también se les ha encasillado con visiones falsas, como la que encierra la frase “generación boba”, evidencia de la crisis generacional existente en el país que lejos de procurar mecanismos para incluirlos los estigmatiza y culpabiliza. “Más que generación boba, es generación excluida u olvidada”, según apuntan Machado y Guerra (2008, p. 13).

Por otra parte, el informe acota que, desde el punto de vista legal, los jóvenes venezolanos cuentan con leyes que los amparan. La más importante es la propia

Constitución de la República Bolivariana de Venezuela (Tribunal Supremo de Justicia, 2009) que rescata la multiétnicidad y pluriculturalidad en este segmento de la población; seguida por la Ley para el Poder Popular de la Juventud, sancionada el año 2002 por la Asamblea Nacional y en cuyo texto se otorgan garantías a la población juvenil venezolana,

—...a fin de promover las condiciones para su pleno desarrollo físico, psicológico, social, espiritual, multiétnico, multilingüe y pluricultural en su tránsito hacia la vida adulta, productiva, incluyendo las garantías para su capacitación, primer empleo y su participación activa y protagónica en el proceso de desarrollo nacional mediante políticas en lo social, económico, cultural y político...” (Asamblea Nacional de la República Bolivariana de Venezuela, 14 de marzo de 2002, p. 1).

Esta Ley, en su Artículo 2, define como joven, —...a las personas naturales, correspondientes al ciclo evolutivo de vida entre las edades de quince y treinta años, que por sus características propias se considera la etapa transitoria hacia la adultez” (p. 1).

Volviendo al estudio de Machado y Guerra (2008, p. 13), los jóvenes consultados se expresaron en relación a cómo se veían a sí mismos y entendían su rol dentro en la sociedad. En cuanto a la noción de qué es ser joven, algunos entrevistados del género masculino lo asocian con responsabilidad relacionada con el hogar, el trabajo, la comunidad y el país; mientras que otros lo ven entre el estar en la calle y la casa, divertirse o rumbear —término popular—. En tanto que las mujeres reconocen a la juventud como una etapa importante de toma de decisiones, un período para estudiar. Así mismo, les inquieta la manera despreocupada con que algunos lo asumen —los jóvenes tienen la opción de escoger de si ir por el buen camino o por el malo” (2008, p. 22), declaró una de las chicas del Grupo A —entre 16 y 20 años—. También, otras mostraron especial preocupación porque no todos los jóvenes son tratados como iguales en el país.

En las denominaciones de exclusión consideradas como variables del estudio (Machado y Guerra, 2008) se encuentran dos grandes categorías: 1) la limitación del ejercicio de los derechos sociales, y 2) la limitación de acceso a los beneficios que ofrece la sociedad, entre los que se contemplan tanto los bienes y servicios asociados

a la situación de marginalidad y la satisfacción de necesidades básicas, así como la exclusión de los sistemas de seguridad, justicia, representación política y ciudadana. En particular, las preguntas realizadas a los distintos grupos fueron: “¿Qué es la exclusión? ¿Qué se podría sentir al ser excluido?” (p. 28), “¿Qué o quiénes fomentan la exclusión? ¿Por qué creen que lo hacen?” (p. 31).

Entre otros aspectos, al presentar los resultados del estudio los investigadores resaltaron los términos referidos por los muchachos que les dicen dentro de sus grupos familiares para excluirlos, “evitar, apartar, ignorar, omitir y eliminar” (p. 30); como el de “oveja negra”.

Al indagar más acerca de la visión de exclusión en los consultados, el informe reveló que para ellos se extiende a varios ámbitos, como “...la discriminación, el maltrato, los prejuicios, los estigmas” (p. 28); también, el género, alguna discapacidad física y hasta por la identificación con una línea política, “A veces se presenta que los chavista tienen muchos privilegios”, afirmó uno de los participantes en los grupos focales.

Por su parte, los profesores de la Universidad del Zulia, Emilia Bermúdez, Gildardo Martínez y Natalia Sánchez, desarrollaron la investigación titulada “Las jóvenes y los jóvenes universitarios en Venezuela: prácticas discursivas y construcción de representaciones de identidades políticas” (enero-abril, 2009), donde analizaron la distinción entre grupos universitarios venezolanos afines al Gobierno y los que no lo son, en el contexto de la suspensión de la televisora privada de señal abierta, RCTV, ocurrida en el año 2007. El estudio destaca que quizá ese fuera el hecho que evidenció ciertos cambios en las juventudes universitarias de Venezuela, que hasta la fecha habían sido consideradas por la opinión pública como descendientes de aquella “generación boba” (Bermúdez et al., enero-abril, 2009, p. 70), también como un grupo “hedonista” e “individualista”. Pero, a partir de la coyuntura del cierre del canal de TV, los chicos salieron a las calles a protagonizar movimientos organizados, con un discurso novedoso, distante al de los políticos tradicionales y líderes gubernamentales de la Venezuela actual.

Sin embargo, esta manera en que los universitarios se presentaron ante la opinión pública les valió algunos señalamientos.

Por un lado están las y los jóvenes que han liderado las protestas estudiantiles en contra, a quienes se califica como agentes del imperialismo’, antipatriotas’, representantes de la burguesía’, hijitos de papá y mamá’, oligarcas’, golpistas’, escuálidos’ y representantes de la derecha’. Por otro lado, las y los jóvenes que apoyan al Gobierno, quienes significan los defensores del pueblo y de la patria’, bolivarianos’, revolucionarios’, dignos’ y representantes del pueblo’ (Bermúdez et al., enero-abril, 2009, p. 70).

El estudio destaca que a partir de allí, algunos sectores del país y estudiosos de los fenómenos sociopolíticos llegaron a llamar al grupo opositor al Gobierno como “generación del 2007” (p. 71), para asociarlo con otras corrientes estudiantiles que surgieron en Venezuela en anteriores períodos de la historia, tal es el caso de la Generación del 28, mencionada en puntos anteriores. “Podríamos decir que la historia política del movimiento estudiantil venezolano ha estado signada por dos elementos fundamentales: uno, la lucha contra el militarismo, y dos, la construcción y defensa de un sistema civilista y de libertades democráticas” (Bermúdez et al., enero-abril, 2009, p. 75).

La misma investigación rescata, entre otros ejemplos, que en los tiempos de la dictadura del general Juan Vicente Gómez, quizá la más férrea y definitivamente la más larga vivida en la historia del país —de 1908 a 1935—, fueron los jóvenes universitarios quienes se opusieron al gomecismo, a través del grupo denominado Generación del 28. Resulta curioso, que éste junto con otros que también se alzaron en contra de los gobiernos militaristas autoritarios, se constituyeron en organizaciones plurales, con presencia de integrantes de diferentes ideologías; incluso, —.diversos desde el punto de vista de su origen social” (Bermúdez et al., enero-abril, 2009, p. 75). Pero, más adelante en la historia venezolana muchos de aquellos jóvenes de estos movimientos pasaron a engrosar la militancia política de los partidos que construyeron la escena democrática de Venezuela en el siglo XX.

En cambio, en las agrupaciones estudiantiles recientes, originadas en el año 2007, se evidencia la nueva polarización política venezolana y la lucha por distinguirse de esos viejos modelos de liderazgo político asociados con los partidos surgidos en el siglo XX, llamados partidos tradicionales, cuyas gestiones dejaron una estela de corrupción y populismo, que se tradujeron en deterioro de las condiciones de vida de la población (Bermúdez et al., enero-abril, 2009). A ello reaccionaron las agrupaciones

universitarias generando identidades que las distanciaran de estos modelos agotados. -Este proceso de construcción identitaria, a partir de la oposición a un otro que significa el pasado se completa con las diferencias que se establecen discursivamente...” (p. 82).

Por una parte, el grupo estudiantil opositor al Gobierno actual, denominado en ese entonces como -Estudiantes por la Libertad”, construyó su identidad política sobre la base de la defensa de los derechos individuales, especialmente los del ciudadano; del equilibrio entre libertad y el compromiso social; de la promoción de una sociedad libre y equitativa o sin divisiones, que combate la pobreza, y del rechazo al sometimiento del pueblo a los designios del Estado, así como a las desgastadas ideologías políticas y económicas (Bermúdez et al., enero-abril 2009). Por otra parte, entre los estandartes que identificaron a los universitarios a favor de las políticas actuales, autodenominados como los bolivarianos, socialistas y revolucionarios, existe una gran similitud con los exhibidos en el discurso oficial. Allí, según explica la investigación, se combinan ideologías socialista, nacionalista y populista.

Es de hacer notar que los dos grupos buscaron distanciarse de los líderes ideológicos del pasado, recurriendo a su condición de jóvenes y de estudiantes; para presentarse ante la opinión pública con una imagen fresca, sin tachas del pasado. Otro aspecto digno de resaltar es que si bien en los valores subyacentes en las identidades de estos movimientos estuvo presente la noción de inclusión, entre ambos operó un mecanismo de alteridad; de tal manera que cada grupo se distinguió del contrario, del -otro”, tanto en el tipo de acciones de calle que desarrollaron, como en sus discursos, símbolos y vestimenta.

Se puede decir que inclusión y exclusión son temas que inquietan a los jóvenes venezolanos. Sobre este aspecto, algunos de los chicos consultados en el estudio de Machado y Guerra (2008), coincidieron en que la exclusión es promovida por los individuos -nosotros mismos, la sociedad. En donde trabajas, incluso en un equipo deportivo. Se da en lo político, lo económico, lo familiar”, según acotó uno de los consultados (p. 31). Otra manera como viven este problema es excluyendo a otros y autoexcluyéndose, desvalorando al otro y dejando de valorarse, apartando al otro y cerrándose posibilidades a sí mismos. De esta manera lo resumen algunas declaraciones de representantes del grupo C -entre 24 y 29 años de edad-: -Una joven con una barriga a los 12 ó 13 años, ya ahí perdió todo...”, -No es solamente que

yo excluyo sino que me autoexcluyo...”, “Los grupos apartan a los que son diferentes” (p. 46).

Mención aparte merecen los términos asociados con la discriminación de clases, que muchas veces se vincula con la étnica y que afloraron en las dinámicas grupales del estudio de Machado y Guerra (2008), con expresiones como “el rico es catire” –según se llama a los rubios en Venezuela–; en oposición a, “el moreno es pobre”, y cabe aclarar que en el país esta palabra se atribuye a quienes tienen rasgos propios del proceso de mestizaje ocurrido en el país desde tiempos de la conquista.

Otra dimensión de la segregación es la educativa que según Machado y Guerra (2008) pasa por las dificultades de acceso a los sistemas de educación, en particular al de la superior. “En los salones de clase existe racismo, por un lado los que tienen dinero, por allá los de color y por otro los catires”, comentó uno de los jóvenes consultados (p. 37).

Rescatando las apreciaciones de los investigadores, la exclusión en los jóvenes venezolanos tiene que ver con “...una fuerte segmentación social y una amplia separación de los modos de vida y acceso a sistemas y normas sociales” (Machado y Guerra, 2008, p. 13). Lo que coincide con las visiones estereotipadas del joven venezolano mencionadas en párrafos anteriores y que se ponen de manifiesto en expresiones tales como: “veje negra”, “el catire es bueno... y el negro es malo”, “generación boba”, “escuálido”.

3.1.4.- El joven venezolano marginal y sus estereotipos, del pícaro al “malandro”

En la propuesta del presente trabajo de fin de máster, se introdujeron los estudios de dos psicólogos, Axel Capriles y Alejandro Moreno, quienes han investigado a la sociedad venezolana y algunos de sus fenómenos desde corrientes particulares y con metodologías distintas. Mientras Capriles (2008 y 2011) lo ha hecho develando ciertos arquetipos y sus orígenes históricos, hurgando en el pasado del país y en la literatura; Moreno se ha adentrado en las barriadas populares, conviviendo e interactuando con su gente, comprendiendo la estructura familiar de esos sectores de la población y los roles que juegan sus integrantes, para luego reconstruir historias de vida de delinquentes o “malandros” (2007 y 2009).

Para ampliar acerca de los arquetipos, es necesario recordar la herencia de tiempos de la conquista, cuando llegaron al país a través de la literatura las figuras del caballero heroico y su opuesto, “el astuto truhán” (Capriles, 2008, p. 93). Y, particularmente, Capriles se refiere a la novela picaresca, donde el héroe “es el protagonista, el salvador; pero, también es un ser individualista y narcisista, rasgos estos que interferían a la hora de ganar las simpatías de los lectores” (Toledo, junio 2012, p. 59). En el rol antagónico está el truhán —.el hombre de la plebe, el polizón de los barcos, con quien es más fácil que se identifiquen las clases populares” (Toledo, junio 2012, p. 59). En su descripción, Capriles cita al escritor e historiador venezolano del siglo pasado, Mariano Picón Salas: “El pícaro ‘llegará a ser... un pseudohombre popular precisamente por esa actitud de desafío a la que hoy denominamos el orden burgués” (Capriles, 2008, p. 96). Sin embargo, el psicólogo aclara que en el continente americano, la personalidad del pícaro y la del héroe son muy cercanas. Y en el delincuente popular venezolano o malandro hay rasgos de ambos.

(...) es una de las principales figuras del modelaje en el proceso de socialización de los sectores populares del país. Considerado muchas veces como especie de héroe y hasta como un Robin Hood tropical, sus códigos de conducta han penetrado el espíritu general de la colectividad... (p. 166).

Capriles (2008) toma algunos hallazgos de las investigaciones de Moreno al listar los rasgos que comparten el malandro venezolano con el pícaro de la literatura, entre los que destaca:

(...) la rebelión frente a la autoridad, la existencia fuera de toda norma, la incapacidad para asumir responsabilidad o la evasión de compromisos, la inmediatez, la concepción del tiempo como sucesión de presentes, la dificultad para concebir la vida como proyecto o la intención de gozar la vida sin ningún límite (Capriles, 2008, p. 167).

De acuerdo con este investigador una imagen arquetípica se asienta en la sociedad cuando una situación “la dispara” (2008, p. 172). Podría interpretarse que tal disparador es la estructura social venezolana tan polarizada y con presencia de sectores claramente marginados.

En ellos se ve al delincuente del barrio cabecilla de las bandas como un salvador, que ofrece a los jóvenes la ilusión de una vida diferente uniéndose a la delincuencia, provee de drogas y/o de armas. También, es el que lleva al barrio los beneficios que disfrutaban otras clases sociales, como las antenas de televisión satelital para ver la televisión de pago y otros objetos o servicios de consumo suntuario. Lamentablemente, es así como esta figura se ha convertido en un modelo a seguir para algunos jóvenes de las barriadas populares (Toledo, junio 2012, p. 59).

De cara a los propósitos de la presente investigación es importante observar cuanto del estereotipo del pícaro, de esa suerte de Robin Hood, de héroe que actúa al margen de la ley, ha permeado en los personajes del cine venezolano actual. Igualmente, resulta de interés explorar si la identidad del delincuente venezolano de los sectores populares tiene presencia en este medio.

Sobre ese aspecto en particular resulta revelador el estudio desarrollado por Alejandro Moreno, titulado “¿salimos a matar gente. Investigación sobre el delincuente venezolano violento de origen popular” (2009), junto al equipo integrado por los educadores Alexander Campos y William Rodríguez, y la trabajadora social, Mirla Pérez. En este trabajo se empleó una metodología que Moreno denominó “investigación convivida”. Según su propia definición, “Se trata de una forma de investigar que se nos ha planteado como la más adecuada para la comprensión del pueblo venezolano” (p. 26). Tal método exigía que el investigador se sumergiera en el contexto de la realidad popular de Venezuela, para luego recoger de allí las vivencias, la cotidianidad de los quince sujetos que conformaron la muestra y cuyas historias están recogidas en el estudio. Una categoría de análisis a la que recurrieron los investigadores fue la búsqueda de significados en las narraciones de las historias. Las mismas son elaboradas por sus propios protagonistas a quienes se les considera “historiadores”, y guiadas por los investigadores o “cohistoriadores”.

De estas experiencias de vida, los investigadores hallaron reiteradamente un factor en común para comprender la identidad del delincuente: la familia.

La familia venezolana se muestra... claramente matricentrada. Esto no quiere decir que la madre es el centro sino que la familia está constituida exclusivamente por la madre y sus hijos, en muchos casos el padre está vivo

pero es una figura ausente que no constituye un referente ni un apoyo en sus descendientes. En este tipo de familia se establece un patrón de relación, en el que la mujer se ejercita madre', lo que incluye a las hijas hembras, mientras que los varones se ejercitan hijos' (Moreno et al., 2009, p. 29).

Anteriormente, en la presentación de la propuesta del presente trabajo de fin de máster, se refirió otro de los trabajos de Moreno, donde se explica que en este tipo de estructuras familiares, los hijos están en manos de la madre, "...cuando pase a adulto seguirá siendo hijo, inserto en una filiación cualitativamente idéntica en lo sustancial a su filiación infantil" (2007, pp. 11-14). En particular, los varones no llegan a asumir su rol de hombre independiente; y por tanto, mantienen un grado de madurez infantil, de hijos, muy ligados afectivamente a la madre. Al crecer, suelen reproducir el modelo paterno, de relacionarse repetidamente con mujeres, tener hijos, para luego abandonarlos, en una suerte de paternidad "fugaz" (Moreno, 2007, p. 18). Entre una y otra relación este hijo varón mantiene el vínculo afectivo con la madre, de quien también recibe los valores que lo hacen volver al hogar materno.

En el contexto comunitario del barrio marginal, para ese hombre "las cosas son menos importantes que las personas... Esto se evidencia en el descuido de los objetos en general y del dinero en particular. La pobreza no es propiamente carencia de recursos sino más bien despreocupación, minusvaloración de los recursos (Moreno, 2007, p. 31).

De manera que el contar o no con un lazo tan firme y fuerte, como el que se establece en la familia matricentrada, es un factor determinante en la configuración del perfil del delincuente popular violento.

El estudio realizado por Moreno y otros investigadores distingue dos grupos con diferencias fundamentales: "delincuentes estructurales", en el Grupo A y "delincuentes accidentales", Grupo B. A su vez, el primer grupo se subdivide en los que consumen droga sin ser adictos, o "no drogadictos" y los "drogadictos" (2009, p. 33).

Así, la primera de las historias presentadas es la de un delincuente estructural no drogadicto, Alfredo Rodríguez, para quien la violencia es parte de su día a día desde que era niño, al punto de verla como "normal" (p. 41). Cuenta que la madre lo "negrea" (p. 42), expresión empleada para significar que lo descalifica. Ella también lo introduce

en el ambiente de las drogas desde pequeño; mientras que el padre, al igual que ocurre en otras historias, tuvo una presencia “poco significativa” en su vida. Si bien Alfredo contó con una familia sufrió la violencia de su abandono. Esta primera narración es una pieza clave de la cual los investigadores dedujeron los momentos por los que sus sujetos pasaron para ingresar a una vida delictiva, que se presentan a continuación:

- Conducta desadaptada desde muy temprano.
- Relación débil con el grupo familiar.
- Pequeños robos.
- Alejamiento progresivo de la familia. Conclusiones del segundo
- Predominio de la calle sobre la casa.
- Salida por largo tiempo de la familia y vida en la calle.
- Integración a un grupo delictivo juvenil (Moreno et al., 2009, p. 45).

En una de las frases, el “historiador” Alfredo manifiesta, “Entonces, fui creciendo por ahí, en la vía...” (p. 46). Los investigadores interpretan la expresión “vía” como un dejarse llevar, como un devenir que puede acarrear consecuencias fatales. “En los delincuentes de este grupo –el de los estructurales– hay un fatalismo asociado con su conducta en la vía” (p. 46). De este fatalismo del venezolano ya hablaban otros autores antes mencionados, como Carrera Damas y Capriles. Sin embargo, en el estudio de Moreno y su equipo (2009) se acota que, en general, el venezolano es más bien optimista; pero aclara que en los relatos de estos delincuentes violentos si se encontró un marcado sentido del fatalismo, más que la pobreza, empleado a manera de excusa para justificar la conducta delictiva. “Atribuyen sus actos, los sucesos de su vida, sus sufrimientos y goces al destino, al azar, incluso a Dios... Su fatalismo es un mecanismo para eludir la culpa” (Moreno et al., 2009, p. 46).

Este hecho, además, los convierte en víctimas y victimarios, esa doble figura o moral que se apuntó anteriormente en esta investigación, al explorar la identidad del venezolano. “Todos nuestros sujetos se consideran víctimas y pacientes de la violencia que viene de afuera” (Moreno et al., 2009, p. 55).

Así mismo, la investigación destaca que la pobreza, salvo en uno de los casos muy extremo, no pareciera ser el origen de la conducta delictiva de los consultados. “Todo esto concluye en ser el “papá” (p. 47), esto es ser el papapapa, el líder fuerte del grupo

delictivo. El propio Alfredo, al contar un episodio de su vida en el que dice haber rescatado a un niño de cuyo asesinato fue inculcado más adelante, se refiere a algunos signos del poder para los delincuentes, como los son el uso de cadenas de oro y el control de un territorio donde traficar, que en su caso fue el Boulevard de Sabana Grande en Caracas.

Era un niño de la calle y yo me reflejé en él... pero ya yo era un hombre. Ya tenía cadena; ya era el papá de Sabana Grande. Tenía el poder. Vendía mucha droga... Y tenía dinero. Entonces me reflejé en él mi infancia y lo rescaté. Lo ayudé. Lo único malo que hice fue enseñarle a robá (p. 47).

Siguiendo con su relato, cuenta otras acciones a manera de hazañas heroicas, al igual que otros de los sujetos de la investigación. —parecieran dominados por el mito del héroe. Lo suyo son heroicidades. Es el contenido principal de su narración, el tono que le da a los hechos. Es una manera de ser importante” (p. 112). Esta representación de protagonismo, de héroes, de salvadores, es la que precisamente caracteriza al arquetipo del pícaro criollo, estudiado por Axel Capriles.

Una acotación importante que hacen los investigadores del equipo de Moreno (2009) es que en el pasado la vinculación entre robo y violencia era menos frecuente; en cambio, en la actualidad se puede hablar de un nuevo delincuente joven, para quien ambos delitos van de la mano. —Con los nuevos, los más jóvenes, atraco y asesinato se han unido: te robo y te mato... la violencia se ha vuelto más sangrienta, más agresiva, más implacable, el violento ha perdido controles, límites, emociones, se ha desinhibido” (p. 315). Los investigadores hallaron que al delincuente —malandro” se le someten los demás, mientras que él no está sometido a nadie.

Hay mucho de autoafirmación en las historias de los asesinatos cometidos por estos sujetos, así como un sentido de inmediatez. —El tiempo vital en los actuales asesinos juveniles está violentamente acelerado” (Moreno et al., 2009, p. 315). Así lo cuenta Héctor, quien recuerda estar en problemas desde muy joven. Dejo su hogar a los catorce años y a la edad de 15 había cometido seis homicidios por los que comienza a entrar en prisiones de menores. En su declaración admite que no le ha faltado nada, refiriéndose a lo material, pero sí afecto; razón con la que justifica el haber estado preso desde tan joven.

Muy similar a la historia de Héctor es la de otro delincuente “nuevo”, Juan Gabriel, para quien matar es un simple acto de acción-reacción, sin que medie ningún tipo de razonamiento o reflexión. “Maté al tipo porque me amenazó... no planié nada, eso fue de pronto” (Moreno et al., 2009, pp. 360-361). Los investigadores añaden que esta reacción conlleva una decisión. “Lo que sigue es la ejecución de la reacción-decisión. Característico de los delincuentes “nuevos”” (p. 373).

En el caso de los delincuentes violentos estructurales drogadictos, el estudio revela las historias de vida de Sócrates y Ulises. Con el primero, la edad de los catorce vuelve a ser el momento en que inicia su vida delictiva. Igualmente, surge la figura de un padre ausente, a quien el historiador culpabiliza y una madre que lo echa de la casa, porque la drogadicción hace insostenible la presencia de ese hijo en el hogar, “mi mamá tampoco... quería saber nada de mí ya... Ella lo que hizo fue... llevarme al cuartel”. (Moreno et al., 2009, p. 659). En las clases populares venezolanas el servicio militar es una suerte de salida fácil para resolver los problemas de conducta de los chicos.

Así, la historia de vida de Sócrates transcurre entre ambientes que acentúan su adicción y su conducta criminal, como el cuartel, la “vía”, la cárcel y el regreso a esa vía, que lo llega a convertir en un indigente que duerme en la calle y a expensas de otro tipo de delincuentes que él señala como la policía. “La policía en los barrios es fuente y origen del delito; es más, es como un mandato de delito. Impone al delincuente que delinca; si no, lo castiga muy seriamente, lo persigue, le hace la vida imposible” (Moreno et al., 2009, p. 670).

En casos como los de Sócrates y Ulises, fácilmente se pasa del robo a la droga. Esta los acompaña en todos los episodios de sus vidas y los aísla de todo contexto. “...nos aislamos completamente de las personas que nos rodean; por ejemplo, la familia, las amistades, incluso hasta... la pareja; pierde uno todo”, según cuenta Sócrates (Moreno et al., 2009, p. 664).

Entre los hallazgos de la investigación se destaca que el consumo de droga marca el camino de estos sujetos a la delincuencia. “A veces el delito precede al consumo, pero éste no depende de aquel, mientras que cuando hay consumo, inmediatamente hay delito. Cada vez más, delito y droga se relacionan” (Moreno et al., 2009, p. 663). De ahí que en el caso de Ulises los investigadores afirmen que más que un delincuente violento estructurado es un drogadicto. Él mismo asegura no ser un hombre violento

sino producto de una vida que lo condujo a delinquir, de haber perdido a la madre siendo niño, de formar parte de una familia donde los hijos varones son delincuentes, de varias entradas en cárceles, hasta de la crueldad policial que sufrió siendo muy joven. También, Ulises cuenta su experiencia tratando de dejar la droga: -Es difícil... Que uno quiere salirse y no puede salirse... poco a poco lo estoy haciendo, pero no es fácil, hay que tener ayuda de otro..." (p. 707).

En síntesis, tras la revisión de las quince historias de vida recabadas en el estudio sobre el delincuente venezolano violento de los sectores populares (Moreno et al., 2009) se encontraron rasgos de su identidad tales como:

- Vivirse como violentos delincuentes, no solo comportarse como tales,
- no asumir ninguna responsabilidad por los actos,
- lenguaje centrado en el yo,
- vida centrada en el yo personal,...
- búsqueda del dominio y el protagonismo siempre en todo,
- incapacidad para ponerse en el lugar del otro,
- creerse y ponerse a sí mismo siempre por encima de los otros,
- toda la historia-de-vida como una historia de violencia que los va formando desde los primeros años,...
- violencia primero padecida y luego ejercida,
- el poder por encima de todo, como el valor supremo,
- extralimitación y extremosidad en todo,
- no aceptar nada que ellos puedan interpretar como sometimiento,...
- ser protagonistas solos, aislados, de su propia vida,...
- narrar los hechos de su vida como hazañas, aventuras grandes e importantes,
- regodearse en la narración de masacres, de hechos muy sangrientos y crueles,
- un presente continuo delincencial es su tiempo; no estar en el tiempo de la vida sino en el tiempo de la delincuencia,...
- carencia de experiencia de plenitud de madre tal como es significada en la cultura del mundo-de-vida-popular,...
- presencia débil del padre en relación muy conflictiva,
- vivencia permanente de riesgo mortal asumida como natural(...) (Pp. 627-628).

3.2.- Historias y personajes del cine venezolano

En el apartado anterior se describió la realidad de la juventud marginal en una sociedad polarizada como la venezolana en atención al propósito central del presente trabajo de fin de máster; mientras que en el punto a continuación se emprenderá un recorrido por los relatos y personajes que han marcado la historia del cine venezolano. Para ello se recurrirá a diversas fuentes documentales. Como punto de partida resulta necesario tratar las influencias del cine de Hollywood en la cinematografía latinoamericana y en la nacional, aspecto que se desarrollará a continuación.

3.2.1.- Hollywood y el cine latinoamericano contestatario

Desde los años de la depresión económica que vivió Estados Unidos en la década de los 20, Hollywood venía realizando esfuerzos por fortalecer su presencia en el cine de América Latina. Lo intentó con el doblaje de sus cintas en distintos idiomas, experiencia que no obtuvo buena receptividad en los públicos latinoamericanos. Más adelante, al salir de la etapa de estancamiento económico, la industria norteamericana experimentó un repunte que le permitió realizar nuevos esfuerzos para penetrar en otros países de América. Según exponen Becerra y Sáenz, en su trabajo de grado *“Las nuevas narrativas del cine latinoamericano: una pregunta abierta”* (2010), la política del buen vecino del Presidente Roosevelt utilizó el cine como instrumento para incidir en los gustos del público de América Latina, con personajes opuestos a ciertos modelos que estaban surgiendo en estas sociedades y así *“...frenar lo que para ese entonces se percibía como nacionalismo revolucionario en América Latina”* (p. 37). Además, a través de su cine, Estados Unidos pretendía incrementar sus inversiones e introducir sus productos en estos países.

En la década de los años 40, el Presidente Rockefeller crea la Oficina del Coordinador de Asuntos Interamericano, responsable de manejar proyectos culturales y económicos con Latinoamérica. Entre otros propósitos, esta instancia de Gobierno propiciaría un mejor entendimiento entre naciones, lo que pasaba por respetar los estereotipos latinoamericanos y sus estilos de vida.

Fueron las películas del dibujante Walt Disney el resultado perfecto de lo que quería el gobierno norteamericano para la década del 40. Disney produjo dos películas animadas en donde el pato Donald es amigo de José Carioca, un loro símbolo de Brasil, y Panchito, el gallo vestido de charro mexicano, en donde los tres van de excursión a través de México. (Becerra y Sáenz, 2010, p. 37).

Mientras tanto, las compañías cinematográficas latinoamericanas crecieron a la sombra de Hollywood, tanto de las distribuidoras vinculadas a sus grandes productoras, las *mayors*, como de las independientes.

Los empresarios de Latinoamérica nacieron primordialmente como importadores y exhibidores, que ocasionalmente se convertían en productores. El cine latinoamericano, industrialmente hablando limitado a México o Argentina, se desarrolla a imagen de un modelo creado por las *mayors* norteamericanas. Sin embargo son industriales en algunos aspectos como la producción en serie o los géneros, y artesanales en cuanto a los recursos y la estructura empresarial de producción (Becerra y Sáenz, 2010, p. 38).

Hasta que en los años 50, este modelo da muestras de agotamiento y surgen movimientos culturales disidentes:

...un cambio que se gestó desde los espectadores, para reflejarse posteriormente en directores que con sus películas buscarían otras formas de hacer cine en cada uno de sus países... Se dio el nacimiento de una generación con otro enfoque, más crítica, culta y menos pasiva frente al espectáculo cinematográfico (Becerra y Sáenz, 2010, pp. 50-51).

El fin de esta década y el ingreso a los años 60, que políticamente marcaron un cambio en la manera de pensar del latinoamericano, abren paso a un nuevo lenguaje que busca una mayor autenticidad a través de un cine de autor. Los países líderes fueron Brasil, Cuba y Argentina, —.donde el autor a través del medio cinematográfico expresa una mirada sobre el mundo” (Becerra y Sáenz, 2010, p. 51). La naciente cinematografía no sólo intentaba alejarse del modelo empresarial de las *mayors* sino también de ofrecer relatos y personajes propios.

Así, nacen movimientos como el del *cinema novo*, en Brasil y el cine cubano de la etapa que siguió a la revolución.

El *cinema novo* plasmaba en sus producciones una mirada revolucionaria de la política, de la realidad de la pobreza. Era un cine de denuncia, con arraigo en el documental.

La importancia y la trascendencia del cinema *novo* radica en que fue un eje que partió la historia del cine brasilero y latinoamericano en dos. Fue el momento de detenerse a pensar la realidad de una naciente industria y del país donde esto estaba ocurriendo.

Fue el ejercicio de pensar críticamente el pasado y mirarse a sí mismo y a los referentes externos en el presente, para pensar entonces en una forma propia de hacer el cine (Becerra y Sáenz, 2010, p. 58).

Por su parte, el cine cubano postrevolución, nace como un producto cultural del Estado al servicio de la revolución, con propósitos propagandistas y en paralelo a la creación del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica, ICAIC. Becerra y Sáenz (2010) citan al investigador García Espinosa, quien da una particular denominación a esta corriente cubana al llamarla cine imperfecto.

El cine imperfecto plantea un cine donde desaparecen las estrellas y los grandes egos resultantes de un sistema excluyente y selectivo. El héroe se empieza a dibujar dentro de las calles donde todos caminan, y todas las condiciones técnicas y los estandartes de calidad son abolidos... El cine imperfecto, en su rechazo de la perfección y de la búsqueda del aval de la crítica lleva el arte a las manos de la masa y encuentra sus temas en la problemática de los que luchan (p. 65).

3.2.2.- Los inicios del largometraje en Venezuela, con la llegada de La balandra Isabel

A juicio del crítico cinematográfico y ensayista, Julio Miranda (1994), una de las maneras de comprender el cine venezolano es como producto cultural enraizado con la identidad nacional. Aspecto en el que coincide Carmen Lucía Ruiz (2002) quien, en su trabajo de grado sobre tolerancia y cine nacional, explica que toda producción fílmica es un texto de cultura, vinculado con el momento histórico en el que se realiza, —.es posible plantear que cada una de las películas producidas en el país están indudablemente conectadas a la identidad y forma de ser de los venezolanos” (p. 77). Y cabría agregar que esa conexión es además con el venezolano del momento en el que se desarrolle el relato.

Retomando la historia, el cine venezolano tuvo un inicio temprano. La primera exhibición ocurrió en la ciudad de Maracaibo en 1896, con la proyección del “~~W~~ascopio de Edison” (Fundación Cinemateca Nacional, 17 de octubre de 2007). Desde 1907 empiezan a producirse en el país pequeños reportajes en formato de cine y es en 1916 cuando se realiza el primer largometraje de ficción, *La Dama de las Cayenas*, de Enrique Zimmermann.

Sin embargo, le correspondió a la primera casa cinematográfica exitosa del país, Bolívar Film, nacida en 1940 (Bolívar Film, web), aventurarse en producir un cine de factura industrial, donde el talento nacional se midió con artistas y técnicos mexicanos y argentinos. A partir de 1949 (Fundación Cinemateca Nacional, 17 de octubre de 2007), la productora filma dos películas, una de ellas fue “~~L~~a balandra Isabel llegó esta tarde”, de 1950, dirigida por el argentino Carlos Hugo Christensen, es una coproducción venezolano-argentina que contó con el reconocido actor mexicano Arturo de Córdova en el rol protagónico, junto a reconocidos artistas venezolanos. “~~L~~a obra de Christensen reflejaba la influencia del cine negro hollywoodense, industria a la que Bolívar Films pretendió homologarse” (Aguilar y Ortiz, 2012, p. 3). Aunque, el guión de esta película se basa en el cuento del escritor y representante de la Generación del 28, Guillermo Meneses.

Esta historia corta sigue el estilo de la narración costumbrista venezolana y se anticipa al movimiento literario del realismo mágico, al mezclar visos de erotismo con la magia que acompaña a los pueblos latinoamericanos en su sistema de creencias. Aguilar y Ortiz (2012) resumen la trama así:

...trata sobre Segundo, un capitán de mar casado y su pasión por Esperanza, una mujer del puerto de La Guaira. Cuando Segundo por fin decide terminar con sus amoríos, Esperanza lo hechiza para impedir que regrese con su esposa e hijo. La acción está motivada por la pasión, y el desenlace está relacionado con esa búsqueda de equilibrar la pasión y la razón... Es un tipo de realismo “~~d~~esencantado”, donde la existencia del hombre, más allá de lo que haga y adonde vaya, es desesperanzada (p. 4).

Valga decir que las analogías entre lo femenino y el pecado, equivalente a la idea religiosa de que a causa de la mujer el hombre se convierte en pecador, pasaron a formar parte de la narrativa del cine venezolano, a lo que el crítico Julio Miranda

(1994) llama el «eros culpable» (p. 168). Pero sobre el tema de la mujer en el cine nacional se profundizará más adelante.

El director argentino Christensen era un conocedor de la obra de Meneses y a su llegada a Venezuela se propuso llevar su cuento al cine. El guionista fue el escritor, articulista y humorista venezolano, Aquiles Nazoa, reconocido por su sátira costumbrista sobre el hombre sencillo del pueblo.

Para entonces, Bolívar Film se había aventurado a «...establecer un nuevo Hollywood en Venezuela» (Aguilar y Ortiz, 2012, p. 6), atrayendo a Venezuela estrellas y realizadores que ya gozaban de renombre en Argentina y México. Dentro de ese esquema se hicieron ocho producciones cinematográficas, de 1949 a 1953 –entre las que se encontraba «La balandra Isabel llegó esta tarde»–, que tuvieron que competir en taquilla con otras producciones argentinas y mexicanas, pero sobre todo con la numerosa y abrumadora producción estadounidense, que desde finales de la década de los años 40 hasta mediados de los años 60 tuvo un crecimiento importante en Venezuela, al pasar de 66% a 90% del total de películas exhibidas en el país. Para la productora local Bolívar Film la lucha con este competidor era desproporcional y tuvo que cambiar el planteamiento original de ser una empresa cinematográfica venezolana con participación de talento latinoamericano a en una productora de noticieros y de publicidad. «Las películas de Bolívar Films no encontraron anclaje en el contexto venezolano puesto que todos los elementos que representan corresponden a órdenes de otros ámbitos nacionales y culturales» (Aguilar y Ortiz, 2012, p. 7). Caso aparte fue «La balandra Isabel llegó esta tarde», que tuvo una mejor acogida quizá por haber conquistado a los críticos del Festival de Cannes, lo que la hizo merecedora del premio a la mejor fotografía.

Pese a los vaivenes que experimentó Bolívar Film es indiscutible la participación que tuvo en el nacimiento de la cinematografía nacional, así como en la formación de realizadores, artistas y técnicos del mundo del cine y de la actuación. Como se explicó anteriormente, el caso de la compañía venezolana es apenas un ejemplo de lo ocurrido con otras empresas de la región latinoamericana.

En los años 60, las alianzas para mantener a la industria cinematográfica latinoamericana se constituyen en un mecanismo de supervivencia. En 1964 la Cámara de la Industria Cinematográfica de Venezuela suscribió un primer convenio de

coproducción con su homóloga de México. Como parte del acuerdo, las películas que se realizaron bajo este esquema eran consideradas nacionales en ambos países, según comenta el crítico Ricardo Tirado, en su libro *Memorias y notas del cine venezolano* (1988). Sin embargo, al poco tiempo los resultados de tal convenio no alcanzaron las expectativas de los trabajadores del cine de Venezuela. «La venida de artistas y técnico, incluso, con el solo propósito de aprovechar las ventajas materiales existentes en el país, nada aportan al cine nacional» (Tirado, 1988, p. 61).

3.2.3.- Las representaciones de la marginalidad en el cine latinoamericano. Los films: “Los olvidados”, “Tire Dié”, “La hora de los hornos” y “Pobre pero honrado”

Para introducir este punto acerca de las representaciones de la marginalidad en el cine de Latinoamérica, resulta pertinente hacer mención del trabajo de la investigadora mexicana Siboney Obscura (septiembre 2011), «La construcción del imaginario sobre la pobreza en el cine mexicano», donde define a las representaciones sociales citando a Gilberto Giménez, como «el producto y el proceso de una actividad mental por medio de la cual un individuo o un grupo reconstituye la realidad a la que se enfrenta atribuyéndole un significado específico» (p. 161).

Tomando el ejemplo del cine mexicano, ya desde la década de los años 30 se muestran las primeras imágenes de la marginalidad, «...la vecindad se convirtió en el espacio privilegiado para la recreación de la marginalidad urbana, asimilando las convenciones del cine de *gánsters* y el cine negro, géneros de crítica social puestos de moda por la industria hollywoodense...» (Obscura, septiembre 2011, p. 163). También, en relación con el lenguaje cinematográfico, en esta investigación se acota que en el planteamiento estético de estos géneros cinematográficos norteamericanos se jugó con la iluminación para crear dramatismo, tomando patrones del cine expresionista alemán.

Siguiendo con el ejemplo de México, los años 40 representan una etapa que puso de relieve el cine de este país visto como industria, a lo que algunos expertos denominaron como la época de oro del cine mexicano, que se evidenció en un crecimiento de su producción filmica, llegando a realizar un centenar de films en 1950, mientras que en 1941 sólo se hicieron 27 (Obscura, septiembre 2011). Como rasgos característicos de la cinematografía mexicana de la década de los 40 destacan el protagonismo de realizaciones hechas por directores provenientes de grupos

populares, la presentación de locaciones urbanas y de personajes de la clase media e inmigrantes. Para entonces, en México se acentuaban los contrastes sociales en las urbes, donde quienes tenían mayores recursos comenzaban a vivir en nuevas y elegantes urbanizaciones de viviendas y los menos favorecidos en espacios hechos de manera improvisada con materiales de desecho, sin los mínimos servicios básicos o hacinados en las llamadas vecindades. Uno de los personajes inolvidables que se dio a conocer en esa etapa de oro fue el de Cantinflas.

Obscura (septiembre 2011) explica el tema de la marginalidad no resultaba oportuno en el contexto histórico y recuerda que para entonces se veía al cine más como una industria –y menos como un producto cultural–, que debía competir con un Hollywood que renacía de la Segunda Guerra Mundial. Al cine mexicano le correspondió volver a las fórmulas que le habían ayudado a crear su fama, como las películas rancheras, los dramas, además del cine de cabareteras y de arrabal, que constituyeron una mistificación *sui generis* de la realidad urbana, evidenciando la marcada desigualdad social generada por el desarrollismo” (p. 165). Y en estos dos últimos géneros, del arrabal y cabaret, comienzan a representarse personajes de los sectores marginales del barrio y de la vecindad, aunque reducidos a unos cuantos estereotipos sintetizados en tres tipologías del cine mexicano de la época: el maniqueísmo sentimental, el costumbrismo populista y la desmitificación subversiva. En la primera se ofrecía una perspectiva subjetiva de la compleja realidad social mexicana, en la que se trataba de mostrar la división entre ricos y pobres, mediante truculentos melodramas narrados de manera irreverente e ingeniosa, protagonizados por estereotipos populares reconocibles” (Obscura, septiembre 2011, p. 166). Entre los ejemplos de este cine se menciona a las comedias protagonizadas por Tin Tan y Resortes, que caracterizaban a hombres humildes, ingenuos y pícaros a la vez. En la segunda tipología, la del costumbrismo populista, se acudía a la narración de historias urbanas cotidianas, vividas por personajes populares comunes, que empleaban la jerga propia de la calle, pero sin recurrir al drama ni a sentimentalismos. Mientras que en la tercera categoría, de desmitificación subversiva, se asumía la descripción de la realidad urbana del momento de una manera crítica, tomando elementos del cine negro norteamericano² y

² De este cine negro es representativa la película de 1941, dirigida por John Huston y protagonizada por Humphrey Bogart, “El Halcón Maltés”. El género tiene características de las películas policiales y de *gangsters*, pero emplea el lenguaje cinematográfico buscando crear una atmósfera oscura, sombría, cargada de dramatismo, en oportunidades para exponer la escena de un crimen (Cahill, Marie, 1992).

del neorrealismo italiano. La película más representativa es *Los olvidados*, de 1950, del director Luis Buñuel.

En ella se observaba por vez primera en el cine mexicano, un intento desmitificador de la miseria y de sus efectos, tomando como base casos reales de delincuencia juvenil y nota roja. *Los olvidados* evitaba explicar la pobreza en términos de buenos y malos, o simplemente denunciarla para propiciar la falsa indignación del espectador. Su intención era explorar la conducta humana en situaciones de pobreza, mostrando ese mundo cerrado de supervivencia y orfandad sin juzgar ni moralizar, apelando básicamente a la violencia de las imágenes,... (Obscura, septiembre 2011, p. 166).

La investigadora mexicana enfatiza que para comprender esta etapa del cine mexicano es necesario verla inmersa en el contexto socio-político que vivía su país para entonces, con gobiernos que se plegaban a las políticas intervencionistas estadounidenses, mientras que el abrupto modernismo de la urbe contrastaba con el descuido de las localidades rurales, como consecuencia de las oleadas de campesinos que emigraban a la capital de país –proceso que se repitió en otras naciones de la región, como Venezuela–. No obstante, desde los gobiernos mexicanos de la época se impulsó un desarrollo del cine como industria. Las producciones de entonces constituyen hoy un referente importante tanto para el país e, incluso, cabría agregar para otros de la región, al llevar por primera vez a la pantalla grande el tema de la marginalidad en las ciudades latinoamericanas.

En otras latitudes, se produce un cierto paralelismo con la experiencia mexicana de estas décadas. El largometraje de ficción argentino *Pobre pero honrado* (Gómez, 14 de marzo de 2013), de 1955, recuerda la temática de los sectores populares de la sociedad sobreviviendo de manera modesta en las grandes ciudades, que se abrían a la ilusión de modernidad. El film, dirigido por Carlos Rinaldi y protagonizado por Pepe Iglesias, el Zorro, cuenta la historia de un joven de la clase trabajadora, Perfecto López, que es contratado por un multimillonario, el señor Cruz, para que se case con su hija Rosalía, quien sufría por un desengaño amoroso. El protagonista se había hecho famoso en un programa de televisión en el que contó haberse encontrado en la calle una importante suma de dinero que devolvió a sus dueños, en un gesto de honradez. Durante la trama, se le presenta como un oficinista muy responsable, apreciado por sus compañeros y jefes, vestido de traje y corbata, que sueña con reunir

el dinero suficiente para casarse con su novia del campo; mientras que otros personajes lo describen como “un pibe macanudo, optimista”, “que ayuda a quienes están en problemas”, “honrado a carta cabal” y respetuoso. Sin embargo, este estereotipo del trabajador de la clase popular, sucumbe ante la propuesta tentadora del multimillonario. La trama evoca la comedia de enredos estadounidense y la pareja de recién casados pareciera vivir el llamado sueño americano. Sin embargo, al final la película hace una sátira de este cine de Hollywood (Gomez, 14 de marzo de 2013).

Se podría decir que el proceso que vivió el cine latinoamericano entre los 40 y 60 refleja una suerte de despertar a la realidad de estos países. Esta última década puso de relieve la fragilidad de muchos de los gobiernos democráticos y de sus erradas políticas económicas, lo que en algunos países dio paso al resurgimiento de las dictaduras militares, así como a la aparición de focos guerrilleros, al abandono del campo y a los procesos de migración hacia las urbes de sus habitantes para vivir en la marginalidad y formar los llamados cordones de miseria. En síntesis, un panorama como este llamó la atención de cineastas que intentaron retratar estas realidades en sus creaciones.

La crudeza de las películas argentinas “Fire Dié” y “La Hora de hornos” contrasta con el tratamiento del tema de las distinciones sociales en las producciones latinoamericanas de otros tiempos.

La representación de la disparidad social pasó a formar parte de las agendas de los realizadores latinoamericanos desde los años cincuenta en adelante. En Argentina, en 1960, Fernando Birri presenta su documental “Fire Dié” (Oubiña, 30 de septiembre de 2010), que retrata el drama de los chicos de Santa Fe al exponer sus vidas para conseguir las limosnas que le arrojaban los pasajeros de los trenes que pasaban a velocidad por el puente de su ciudad. Birri impulsó la creación de la Escuela de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral en Argentina. A su vez, este proyecto sirvió de modelo para que en Venezuela se creara el Centro de Cine Documental de la Universidad de los Andes, en colaboración con la Universidad Central de Venezuela y la Universidad del Zulia, y que fue dirigido por Carlos Rebolledo (Tirado, 1988).

Más avanzada esta década, en 1968, los directores argentinos Octavio Getino y Fernando Solanas (Solanas, 16 de mayo de 2012), integrantes del movimiento

cinematográfico Liberación, dirigieron el documental “La hora de los hornos”, una denuncia sobre la pérdida de soberanía de los países de la región latinoamericana ante el influjo de los Estados Unidos. Se trata de una película que da lugar a múltiples lecturas sobre la negación de los orígenes étnicos de los pueblos de la región, la explotación de sus riquezas naturales y de su mano de obra por parte de las compañías norteamericanas y el deterioro de la calidad de vida llevado a los extremos de la miseria. Al tocar el ámbito de la violencia política, los directores de este film resaltan la pérdida de la humanidad de los pueblos de la región latinoamericana mostrando la imagen de un chico humilde que juega en una calle solitaria con su balón de fútbol. Más adelante, el film trata el tema de la violencia cultural y la desidia en la que viven los pequeños en las barriadas marginales de estos países, a quienes la falta de escuelas les niega cualquier posibilidad de educación y los condena al analfabetismo, entre otros riesgos.

3.2.4.- La tradición latinoamericana de la denuncia social heredada por la cinematografía venezolana

En la década de los 70, en el contexto internacional se comenzaron a exhibir obras colectivas, realizadas por un grupo de cineastas que en sus películas cuestionaban los valores de la nueva sociedad moderna y donde, según Ricardo Tirado (1988), se presentaba a los jóvenes envueltos en una nueva cultura o contracultura, que reflejaba su desencanto por la mediatización de la educación, la participación de Estados Unidos en la guerra de Vietnam; entre otros factores que los hacían sentir dependientes y alienados. Como parte de estas ideas sembradas en la juventud, emergen estos grupos de realizadores que en sus producciones mostraban “...más fealdad ante la fealdad, y más estupidez ante la estupidez” (Tirado, 1988, p. 183), en señal de protesta ante lo que se venía exhibiendo en la pantalla grande y que consideraban como muestra de descomposición del cine. De esta época Tirado (1988), retomando a la crítica de cine Diana Trilling, destaca como cinta representativa el film de Dennis Hooper “Buscando mi destino”, cuyo título original fue “*Easy Rider*”, protagonizado por Peter Fonda –quien junto con Hooper escribieron el guión– y Jack Nicholson (www.imdb.com, 1974).

Mientras este fenómeno ocurría en el plano internacional, América Latina buscaba su propia identidad cinematográfica:

—con la conciencia clara de las causas de su subdesarrollo social, económico y cultural, dentro de sus contradicciones fundamentales, a través de un cine joven, de vanguardia intelectual, la mayoría de las veces realizado en base a sacrificios y esfuerzos por parte de sus realizadores...” (Tirado, 1988, p. 183).

En cuanto a la representación de la pobreza en este cine, Obscura (septiembre 2011, p. 170) afirma lo siguiente. —El tema de la marginación social tuvo un relativo auge en estos años, influido por las expectativas de cambio social inspiradas por regímenes socialistas como el de Cuba, y por cierta legitimación intelectual de la cuestión de la pobreza...”. En Venezuela, si bien a partir de los años sesenta el cine comenzó a recibir subsidios del Estado (Ruiz, 2002) por parte de instituciones como el Fondo de Fomento Cinematográfico, FONCINE, hacia finales de esta década se produce una marcada caída en las producciones, entre 1968 y 1969. Hasta que en 1973 se estrena en el país la versión cinematográfica del director argentino Mauricio Wallerstein sobre la novela del escritor venezolano Miguel Otero Silva —Cuando quiero llorar no lloro”, antes comentada en este trabajo. Tirado asegura categóricamente que esta película fue el —detonante iniciador de un nuevo cine venezolano, pleno de madurez en contenido y moderno en su concepción” (1988, p. 229).

Por su parte, el crítico Julio Miranda consideró que esta pieza del cine nacional fue una —puesta al día” de los autores venezolanos, al pasar del realismo a la vanguardia. Si bien en su crítica duda si los jóvenes venezolanos de la época se vieron reflejados en las caracterizaciones de los tres Victorinos, —el patotero rico, el revolucionario de clase media y el delincuente pobre...” (1994, p. 11), Miranda reconoce que este film intentó representar los problemas sociales del país vistos a través de las historias de los tres jóvenes y que la película inició el llamado —boom” del cine nacional.

Tras esta película, la propuesta de un nuevo cine netamente venezolano que acuñaron cineastas como Román Chalbaud, entre otros, comienza a cobrar fuerza (Ruiz, 2002). En particular 1975 representa lo que el investigador del Epifanio Labrador (1982) llamó el —gran viraje”. Entre ese año y 1978 se produjeron en el país 28 largometrajes de los cuales quince fueron exhibidos en el exterior. —Nuestro cine traspasó las fronteras para ir a concursar en certámenes internacionales y lograr éxitos casi inesperados” (Labrador, 1982, p. 23). Tal éxito desestabilizó el control extranjero que sobre las empresas de distribución y exhibición venezolanas pesaba a la hora de elegir la cartelera. De hecho desde entonces se sancionaron regulaciones que favorecían la

exhibición de la producción nacional, como lo fue la Ley de Cine (Labrador, 1982; Ruiz, 2002).

En relación con la temática que marcó al cine venezolano de esa época, la investigadora Carmen Ruiz resalta que desde el film *“Cuando quiero llorar no lloro”* (1973), las realizaciones intentaron presentar una visión crítica de los problemas sociales que han aquejado a Venezuela, como *“la violencia, la política y la corrupción”*, en obras como *“La quema de Judas”*, de Chalbaud, estrenada en 1974; *“Crónicas de un subversivo Latinoamericano”*, Mauricio Wallerstein, 1975; *“Sagrado y obsceno”*, Chalbaud, 1975; *“Soy un delincuente”*, De la Cerda, 1976; *“El pez que fuma”*, Chalbaud, 1977; *“País Portátil”*, Iván Feo y Antonio Llerandi, 1978. Más adelante, en la década de los 80, cabe mencionar los films: *“Gangrejo”* dirigido por Chalbaud, de 1982; *“Homicidio culposo”*, César Bolívar, 1984; *“Gangrejo II”*, Chalbaud, de ese mismo año; *“Macu la mujer del policía”*, Solveig Hoogesteijn, 1987; *“El escándalo”*, Carlos Azpúrua y *“La Oveja negra”*, Chalbaud, del mismo año (Miranda, 1994; Ruiz, 2002).

En este listado de directores resalta el nombre de Román Chalbaud, cuyo aporte al cine nacional suma casi una veintena de films. Los temas abordados por este realizador revelan su visión particular de la sociedad venezolana.

Por lo general se representan los comportamientos de los sectores marginales, de los desamparados, en una sociedad que acentúa cada vez más su subdesarrollo, donde se evidencia cada vez más la desigualdad social y una corrupción que se manifiesta en todos los niveles de la vida nacional. Su obra es coherente..., es un tema con variaciones que ha sabido explotar una cultura específicamente urbana, caraqueña y marginal... La obra de este autor es una metáfora del fracaso de un modelo de un país que se refleja en la fragmentación expresada en la marginalidad, la violencia, la prostitución (Ruiz, 2002, p. 81).

Según Ruiz, Chalbaud en sus realizaciones presenta a unos delincuentes víctimas de la sociedad, que carecen de maldad y que para el cineasta forman parte de lo que él llamó *“la pandilla de Dios”* (2002, 81). Sin duda, su cinematografía es expresión del cine de denuncia social venezolano.

Ruiz distingue tres períodos que según las distintas temáticas planteadas marcaron al cine venezolano y que la investigadora denominó así: “gran epopeya”, “antihéroes” y “decadencia” (2002, p. 83). El primero de éstos caracterizó a muchas de las cintas de los 70, en las que se trataba el tema de la guerrilla urbana, “Se ensalzada la imagen del guerrillero como héroe sobreviviente ante la adversidad, y se profundiza la crítica ante una nueva burguesía generada a partir del *boom* petrolero” (Ruiz, 2002, p. 83). La investigadora cita como principal ejemplo a la película “País portátil”, aunque en esta categoría el film pionero fue “Cuando quiero llorar no lloro”. El segundo período, el de los antihéroes, que se inicia a mediados de los años 70 y se profundiza en los ‘80, representa a un cine en el que los personajes del delincuente “malandro”, la prostituta, el pícaro criollo de la barriada marginal caraqueña, están en el centro de la historia. Películas como “Soy un delincuente” y “El pez que fuma” son representativas de esta etapa. Mientras que el tercero de los tres períodos, el de la decadencia, se extiende desde finales de los 80 hasta los ‘90 y los trabajos cinematográficos comienzan a reflejar el agotamiento de la democracia venezolana en lo político, económico y social, que según la investigadora especialmente se refleja en el deterioro de la calidad de vida de la clase media y de las instituciones. Por lo que entre otros ejemplos cita a los films “Gangrejo” y “Macu la mujer del policía”.

Sin embargo, en el cine de los 90 destaca el hecho de que si bien hay evidencias de la crisis nacional, algunas realizaciones también dan muestra de una apertura hacia otros relatos por parte del cine venezolano, “...que se da la oportunidad de explorar ambientes y temáticas antes no explorados” (Ruiz, 2002, p. 84). Entre estos temas se encuentran la explotación de la minería como una actividad inhumana y agresora del medio ambiente, ejemplo de ello es la película del veterano cineasta Carlos Oteyza, “Roraima”, estrenada en 1993 (Analítica.com, 1997). También, en esta etapa se reflejan creencias como la santería y la brujería “un ejemplo es la película “Santera”, de Solveig Hoogesteijn-, la religión católica en tiempos de la conquista “como se muestra en el film “Jericó” de Juan Alberto Lamata-, entre otros nuevos temas mencionados por Ruiz (2002).

Sin embargo, el cine nacional no abandonó su preocupación por denunciar los problemas clave de la sociedad vinculados con la marginalidad, la violencia urbana y los jóvenes que viven en esta situación. Cabe mencionar los films “Sicario”, de 1994, dirigido por José Ramón Novoa, que trata el tema del sicariato como medio de vida que eligen algunos chicos provenientes de sectores humildes; y “Huelepega”, de la

realizadora Elia Schneider, presentado en 1999 y que expone el drama de los niños de la calle (Ruiz, 2002).

3.2.5.- La mujer en el cine venezolano

Si bien el foco de este trabajo final de máster se centra en el universo masculino del joven marginal en el cine venezolano, dada la estructura de las familias de los sectores populares en Venezuela con fuerte arraigo en el rol de la mujer y la importancia que juega la presencia de la madre en las decisiones de vida que toman los chicos varones en los entornos marginales, a lo que Alejandro Moreno (2007) llama la familia matricentrada, se consideró necesario incluir en la investigación este apartado. Igualmente, resultaba necesario mostrar el destacado papel que han tenido algunas cineastas del país, dándole a la producción nacional un sello particular, que no sólo ha atraído el público local a las salas de exhibición sino que también ha captado la atención de la crítica internacional.

Para comenzar el recorrido por esta mirada femenina del cine venezolano, necesariamente hay que mencionar a Margot Benacerraf y su documental “Araya” (1959). Un largometraje que se adentra en la vida del trabajador de las minas de sal de la península de Araya, ubicada en la costa nororiental del Venezuela, y en su dura faena marginalmente pagada. Para algunos este film tiene mucho de denuncia social, para otros es un canto épico al espectacular paisaje de una tierra lejana y olvidada. Por una parte, presenta los testimonios de los habitantes y por otra, el texto narrado en *off* por el escritor y dramaturgo José Ignacio Cabrujas. Miranda (1994) recuerda que pasaron años para que la película llegara a exhibirse en el país, lo que ocurrió en 1977. Al final de la cinta se denuncia el cierre de las salinas producto de la mecanización de los procesos de extracción de la sal, lo que deja sin medio de vida a todo un pueblo que únicamente dependía de ese producto.

El año de su estreno en Europa “Araya” recibió dos galardones, uno fue el premio internacional de la crítica del Festival de Cannes y otro, el otorgado por la comisión técnica de este festival por su fotografía (Ruiz, 2002).

Más adelante, el largometraje de ficción de Fina Torres, “Oriana” de 1985 (Gilard, 1996), coproducido con apoyo financiero de Francia y con un elenco venezolano, también es premiado en Cannes con la Cámara de Oro (wikipedia.org, 15 de marzo 2013). La historia trata sobre el encuentro de una niña de trece años, María y su tía

Oriana, de 50 años, a quien la jovencita conoce en su vieja casa de hacienda y con quien llega a identificarse. En la trama se develan temas tales como el despertar a la sexualidad en la adolescencia, un amor prohibido e incestuoso entre hermanos que marcó la vida de la tía y su frustración al tratar de luchar en contra de los valores de una época cuando la mujer debía asumir un rol de absoluta sumisión ante los hombres. Torres ubica el origen de la frustrada historia de amor de Oriana en tiempos de la dictadura gomecista, en los años 20, en una hacienda cafetalera en el litoral venezolano. El tiempo de la historia transcurre en varias etapas hasta llegar a los años '70, entre las que se suceden ensueños a veces presentados a manera de *flash back*, en donde se confunden las experiencias juveniles de las dos protagonistas femeninas. Según su ficha técnica, la película fue catalogada en el género de "drama, romance, suspenso" (wikipedia.org, 15 de marzo 2013).

Si bien "Oriana" y "Araya" no fueron las únicas producciones importantes de Torres y Benacerraf, indudablemente estas cintas catapultaron a las dos realizadoras, curiosamente de la escena cinematográfica internacional a la local. También, se podría afirmar que con estas producciones comenzó a ser reconocido por la crítica europea y por otros públicos un cine con sello típicamente venezolano, que prosiguió a la experiencia pionera en Cannes de la coproducción cinematográfica argentino-venezolana "La balandra Isabel llegó esta tarde", anteriormente mencionada en este trabajo.

"La importancia de las mujeres como directoras reside en la representación que estas crean de lo femenino en la sociedad: como mujer se aborda una forma diferente de relacionarse con el mundo", según afirma Ruiz (2002), en su investigación sobre el cine venezolano y la tolerancia. Quizá ese mismo enfoque sensible, desde lo femenino, hizo que la película "Macu, la mujer del policía" (1987), de Solveig Hoogesteijn, se convirtiera en un excepcional éxito de taquilla.

La trama se basa en la historia real de una niña de barrio pobre de apenas once años, Macu, coqueta e inocente a la vez, que a esa edad es seducida por un policía, Ismael, mucho mayor que la chica, personaje inspirado en el agente Ledezma, quien cometió asesinatos terribles en el barrio de Mamera, en Caracas. La chica le roba el marido a la madre y luego le es infiel con otros jóvenes del barrio, lo que desata los celos del policía, quien termina asesinando a los amantes de su joven mujer. La película es de una factura muy cuidada y en su guión participó la propia Hoogesteijn junto a Milagros

Rodríguez. El hecho de estar basada en el sonado caso policial de Mamera se combinó con la calidad de la producción, aspectos que llamaron la atención del público venezolano de la época.

Miranda (1994) reconoce en este film el tratamiento de lo que denomina el “eros trágico”, en el que el rol femenino tanto de la madre como de la hija encierra una fatalidad. “Mujer-niña fatalmente inmadura, caprichosa, infiel; madre displicente; objeto sexual, víctima de una red de condicionamientos socioeconómicos...” (p. 175), según lo describe el crítico de cine. De cierta manera estos rasgos recuerdan al personaje de María, la hechicera de “La Balandra Isabel llegó esta tarde”, una mujer presa de su sensualidad, perversa y sin moral para unos o una víctima más de esa sociedad que margina a la mujer, según otros.

Mientras que la cineasta Solveig Hoogesteijn reconoce que su film muestra un tipo de violencia urbana, “...no es explícita sino psicológica. Ahí no hay sangre; hay una pelea a puños, a partir de la cual se intuye que una persona (el policía) es capaz de una gran crueldad” (Llabanero, 17 de junio de 2012).

Para la reconstrucción de esta historia, la directora y guionista buscó un acercamiento con los personajes reales. Habló varias veces con Rosa Elena Pinto, Chena, representada en Macu y también contactó al distinguido Ledezma, el marido policía. La realizadora recuerda a la joven como una chica bella, de pocas palabras pero suficientemente reveladoras. “Me sorprendió que no reflejaba la sórdida tragedia que había vivido. Yo lo justifico por su juventud. Pienso que era una niña que no había comprendido aquella barbaridad de su destino” (Llabanero, 17 de junio de 2012). Mientras que a Ledezma, el policía homicida, Hoogesteijn lo describe como un psicópata. “El cineasta observa, conscientemente o no, detalles reales, pero también debe saber cuándo cortar ese contacto para poder concentrarse en lo que necesita una ficción, que es encontrar conflictos que sean ilustrativos de una situación”.

Igualmente, la realizadora reconoce que en ese momento su película levantó un polvorín de aspectos sensibles.

Se tocaron temas tabú para la cultura venezolana y por eso el éxito. Hay reminiscencia del incesto, el embarazo precoz, el analfabetismo en las mujeres, el sexo como único capital de esas mujeres para manejarse en la vida, la

autoridad armada en el barrio y legitimada en el uniforme y el silencio que rodea la fechoría de ese personaje. Se tocaba un caso emblemático y escandaloso en su momento que, a pesar de que habían pasado años, todavía estaba despierto en la memoria del colectivo. (Llabanero, 17 de junio de 2012).

Un aspecto que ha estado presente en el cine venezolano y que hizo memorable a este film es la presencia de escenas eróticas. En este caso, en opinión de la cineasta, su tratamiento fue uno de los detalles que contribuyeron a su éxito en taquilla, “porque no fue un sexo pacato, sino gozoso... Yo trabajé sin censura y eso es importante para el arte” (Llabanero, 17 de junio de 2012).

Otros personajes femeninos, mujeres fatales, víctimas de la marginación social, han tenido los roles estelares de unos treinta largometrajes de los años sesenta, setenta y ochenta, etapa en la que se rodaron alrededor de 160 films. Miranda (1994) denomina a estas películas como el “catálogo prostibular” (p. 171) del cine venezolano.

Para hablar de este tema, merece una mención aparte la emblemática película de Román Chalbaud, “El Pez que fuma”, estrenada en 1977, que presenta en paralelo historias de “otras” y “otros”, personajes de la Venezuela marginada que convergen en un mismo ambiente, en un prostíbulo. Tirado (1988) comenta que este cineasta venezolano pareciera escoger las escenas de sus trabajos por la crudeza, “...por su paroxismo de horror. Y existe. Todo eso existe para escándalo de unos y entretenimiento de adictos a las crónicas rojas. Esas mujeres, esos cretinos, esos borrachos son de una crueldad objetiva” (p. 305).

Para algunos críticos de la época el trabajo de este cineasta se consideró como expresión de arte popular, una muestra de neorrealismo al estilo latinoamericano, con herencia del cine de Luis Buñuel. Otros vieron a Chalbaud como un redentor de personajes relegados por la sociedad, a quienes reivindicó en sus realizaciones. Se podría decir que Chalbaud confrontó al público venezolano con todos los “otros” de la sociedad, con las víctimas de la intolerancia, lo que podría denominarse el “bestiario” o los “nadies” del país, retomando los términos descritos por Ramón Ignacio Correa (2011).

En una entrevista que le hicieran a propósito de los 45 años de haberse estrenado “El pez que fuma”, Chalbaud recordó las historias que le fueron confiadas por mujeres que

trabajaban en locales nocturnos de un sector popular de Caracas, en Catia, y que lo inspiraron "...conocí a prostitutas que me contaban su vida, seres humanos que narraban historias hermosas" (Gómez, 27 de mayo de 2012). De estas experiencias escribió, junto a José Ignacio Cabrujas, primero una obra teatral y luego un guión para cine. La dirección fotográfica del film estuvo a cargo de César Bolívar, otro reconocido realizador venezolano, y en el elenco participaron primeras figuras de la actuación, como la actriz Hilda Vera, en el rol protagónico de La Garza, la matrona del burdel.

Estos personajes de "El Pez que fuma" encajaban en la caracterización de esas mujeres marginadas por la sociedad, que vivían en un submundo entre rufianes, proxenetas y borrachos. Retomando a Correa (2011) se puede afirmar que estos personajes recuerdan a mujeres de la realidad, que en algunas sociedades son presa de la segregación y del analfabetismo.

El propio Chalbaud hizo esta suerte de sinopsis sobre su película "El pez que fuma".

"Alrededor gravitan personajes que luchan por tomar el control con armas meramente pasionales. La Garza (...) es la dueña del prostíbulo; a su lado tiene hombres a quienes hace creer que mandan sobre ella y su negocio. Primero fue Tobías (...), quien fue desplazado por Dimas (...), quien, a su vez, es opacado por Jairo (...). En un arrebato de celos, Dimas quiere desterrar al recién llegado y acaba con la vida de La Garza" (Gómez, 27 de mayo de 2012).

La fortaleza y carisma de La Garza hicieron de este personaje uno de los grandes íconos del cine venezolano. La misma locación donde se filmó la película, un bar de prostitutas ubicado en la Guaira, cerca del mar, constituyó un personaje. En tiempos del rodaje, Chalbaud dijo que no quería enfatizar sobre el ambiente, pero que el lugar le había dado las "texturas requeridas" (Tirado, 1988). Inclusive, para los actores, el haber trabajado allí les permitió palpar y observar el movimiento de ese tipo de negocios, acercarse a las mujeres que trabajaban allí, a sus clientes, a sus realidades.

Si bien "El Pez que fuma" se realizó en la etapa de auge del cine nacional, paradójicamente, la economía de Venezuela no favorecía a las producciones cinematográficas. Las películas eran un producto poco rentable, a menos que se lograra un éxito en taquilla. Tirado (1988) recuerda que para entonces la inflación en los precios de laboratorio y materiales como película virgen, entre otros, era del 30%, a

lo que había que sumar las exigencias en salarios de los técnicos organizados en sindicatos. Según datos del Centro Nacional de Cine, El pez que fuma fue la más taquillera de aquel año recaudando más de 2 millones de bolívares” (Gómez, 27 de mayo de 2012). Sin embargo, Chalbaud comentó que de su trabajo como cineasta apenas percibió algo”, y que su propósito al hacer cine era presentar ideas y la realidad social. Al igual que él, algunos colegas de su generación de cineastas se refugiaron en la realización de programas dramáticos para la televisión venezolana, incluso telenovelas; mientras que otros lo hicieron en la producción de comerciales publicitarios.

Otra faceta de la mujer que suele estar presente en el cine venezolano es la de madre, Ella aparece como principal y muchas veces único referente en el hogar. Generalmente, la figura materna o femenina es muy cercana a esos jóvenes de los barrios marginales. Estas mujeres pueden ser influencias negativas en los chicos, como el personaje creado por Clemente de la Cerda en “Soy un delincuente”, la Catira, que representa el opuesto de la mujer maternal y protectora. Por el contrario, es una villana capaz de seducir a un niño y de iniciarlo en el mundo de la delincuencia, incitándolo a robar. En este caso, para el joven que pronto se convirtió en un criminal, la madre fue más bien un ser ausente, no un signo de seguridad y de apoyo. Valga decir que esta película versiona un testimonio real recogido por el periodista Gustavo Santander en una novela.

Completamente distinto al personaje femenino de la Catira del film de De la Cerda es la concepción de la madre en las películas “Hermano” y “El rumor de las piedras”, ambas realizadas en la década actual. En estos casos la madre sigue el patrón de la mujer de la familia matricentrada, al frente del hogar y del cuidado de los hijos, aunque no cuenta con pareja.

3.3.- La pobreza, ¿un diálogo entre el “culebrón” y el cine?

Para introducir este tema es necesario recordar los pasos que dio la televisión al llegar a Venezuela. El diccionario enciclopédico de la televisión venezolana, publicado por la Academia del Cine y Televisión (2003), recoge que la primera transmisión se produjo en noviembre de 1952, a manera experimental y a cargo de la Televisora Nacional YVKA-TV Canal 5. En marzo de 1953, nació una segunda planta, Televisa Canal 5 y en octubre de ese mismo año, Radio Caracas Televisión Canal 7. Para algunos estudiosos de los medios de comunicación del país, la aparición de la TV en el país le

robó protagonismo al otro medio audiovisual masivo que había captado la atención de las audiencias, el cine. Prácticamente desde su nacimiento, la televisión venezolana incursionó en el género de los programas dramáticos, en los que apenas se esbozaba un país en donde la marginalidad social ha sido un rasgo característico. También en 1953, Televisa presenta en su horario estelar la primera telenovela, “La criada de la granja”. En estos programas dramáticos los personajes de los sectores marginados de la sociedad eran una curiosidad y muchas veces se les caricaturizaba. Hay quienes todavía recuerdan el emblemático personaje de “Mamá Dolores”, en “El Derecho de Nacer”, quien personificaba a una criada que vivía en casa de ricos, conocedora de los secretos mejor guardados por la familia. Esta telenovela, del libretista cubano Félix Benjamín Caignet, fue transmitida por Radio Caracas Televisión desde 1965 y estuvo al aire por más de dos años, cada noche a las 7, en 600 capítulos. Antes, en 1949, esta misma historia había sido llevada al aire con éxito por la emisora radial venezolana Radio Continente, aunque la primera versión se transmitió en la radio cubana, en más de 300 emisiones, alcanzando un alto récord de audiencia. Tal éxito se replicó en Venezuela (Academia del Cine y Televisión, 2003).

Estas telenovelas traían en su génesis mucho de la visión conservadora de las novelas de folletín, que también se trasladó al cine latinoamericano de los años 40 y pasa casi sin enmiendas a la TV. De ahí que haya mucho de folclórico e idealismo de lo popular en este medio, que según la investigadora mexicana Siboney Obscura (septiembre 2011) tiene que ver con el cine de su país de la llamada Época de Oro, cuando se establecieron de manera reiterativa ciertos patrones sobre la representación de los sectores pobres de la sociedad. Como ella indica la pobreza se mostraba dentro del contexto de la vecindad, con excesivo sentimentalismo, truculencia y hasta cursilería. La imagen más recurrente ennoblecía a los grupos marginados —.reduciéndolos a sus rasgos más pintorescos, y que paulatinamente se transformó en uno de los imaginarios más persistentes sobre la miseria, no sólo en el cine, sino también en la televisión a través de la telenovela” (Obscura, septiembre 2011, p. 22).

Citando a Espada (2004), Michelle Dernersissian y Juan Pablo Fernández-Feo (septiembre 2005) en su investigación para obtener el título de licenciados en comunicación social de la Universidad Católica Andrés Bello, UCAB, afirman que el género de la telenovela es netamente latinoamericano y que habría que buscar sus inicios en el melodrama cubano de mediados del siglo XIX. Si bien otros

investigadores coinciden en el lugar de origen, hay versiones diferentes acerca de otros detalles. Por ejemplo, los dos investigadores de la UCAB aseguran que el nacimiento de este producto mediático se remonta a 1865, a las fábricas de tabaco, cuando un lector amenizaba las jornadas de los trabajadores, en su mayoría analfabetas, leyendo historias. La lectura de las historias se realizaba en cómodas cuotas y siempre terminaban en algún momento cumbre del relato y con un ‘proseguiremos mañana’” (p. 40).

Por su parte, el investigador Francisco Tremonti (1995) encuentra indicios de la telenovela en la literatura y asegura que se trata de un “subproducto” (p. 5) de la novela romántica del siglo XIX. Con esta versión coincide la escritora y guionista venezolana Sonia Chocrón, citada por el profesor de la UCAB Alí Rondón (2002), a lo que ella agrega que en las primeras telenovelas de los años ‘50 y ‘60 se recurría a adaptaciones de obras literarias. Por su parte, Rondón (2002) emplea otra anécdota parecida a la de las fábricas de tabaco, pero ubicada en una cárcel en La Habana donde los prisioneros eran entretenidos con la lectura de grandes obras de la literatura de Víctor Hugo. Y ya en el siglo XX, la práctica de la lectura de estas historias se llevó a un medio masivo como la radio y con el patrocinio de marcas de detergentes y productos de higiene, lo que le valió al género el nombre de *soap opera* (Tremonti, 1995).

Además de Cagnet, otros escritores cubanos como Inés Rodena y Delia Fiallo –esta última reconocida por historias como *Lucecita y Cristal*–, tras la Revolución en su país se radicaron en Miami y en otros lugares de Latinoamérica, como Venezuela. Poco a poco estos libretistas lograron dotar al género de la telenovela de características muy peculiares, como la presencia de una historia romántica central, los conflictos en la pareja de protagonistas, los triángulos amorosos, las desgracias, según lo describe Tremonti (1995).

...personajes con poco o ninguna profundidad, superficiales, llenos de estereotipos que se derivan directamente de la radionovela llorosa y romántica. Humildes cenicientas de origen marginal que más tarde se convierten en millonarias. Ingenuas bastardas que se enamoran de un muchacho rico, generalmente hijo de los señores, y que se embaraza al primer contacto, bebé que, por supuesto, será negado por el aterrado padre. Triángulos amorosos entre un galán de ojos grises, a lo Corín Tellado, la muchacha dulce bonita e

ingenua, y la mala rencorosa, enamorada también del galán, y que, generalmente, suele estar mejor que la buena de la telenovela (p. 5).

Precisamente, sobre el pasado de la telenovela existe otra discusión que ha involucrado a escritores e investigadores (Dossier, 1984) –entre quienes se cuentan Marco, Vargas Llosa, Puig, Gasca, Gubern, Savater, Monterde, Cueto, Molina, Martínez, Taibo, Cabrera, Marcos, Coma, Vázquez de Purga, Guarner y Rotellar–, según la cual la novela de folletín, nacida en el siglo XIX, se encuentra entre los antecedentes del producto televisivo. Este tipo de historias, que podía tratar temas policiales, de romance o misterio, se presentaba por entregas en algún periódico manteniendo en suspenso a un lector ansioso por saber qué pasaría en el desenlace, hecho que lo obligaba a seguir comprando la publicación hasta conocerlo. De la misma manera que los televidentes seguidores de los también llamados culebrones se reúnen día a día frente a la pantalla de la TV para enterarse de los avances ocurridos en las vidas de sus personajes o, más importante aún, ese momento cumbre de la historia que antecede al capítulo final.

3.3.1.- El estereotipo de la mujer pobre en las telenovelas. La herencia de la novela rosa del folletín

Para el dramaturgo venezolano y escritor de telenovelas, José Ignacio Cabrujas, citado por Ernesto Carciente (junio 2012), las historietas de folletín podrían ser un antecedente de los programas seriados o series de la TV. No obstante, Cabrujas negaba la vinculación de aquéllas con la telenovela y afirmaba categóricamente que su verdadera antecesora era la radionovela. «Esa herencia no se le puede quitar a la telenovela. La telenovela es diálogo y tendiente a lo radiofónico. Así es como lo hemos percibido. Así es como existe, así es como la hemos heredado: en la telenovela señores, ¡se habla!» (p. 23). En su aseveración, pareciera que el dramaturgo quiso destacar el componente masivo y mediático de este tipo de producto de la televisión, al compararlo con su homólogo de la radio; por otra parte, cuando se refiere a la valoración del diálogo, recuerda la afirmación de Mario Vargas Llosa sobre la opacidad de la palabra en la novela de folletín, en contraste con su importancia en la literatura, equiparable a la que el dramaturgo venezolano le concede en la telenovela. Al respecto decía Vargas Llosa (Dossier, 1984).

El lenguaje del folletín es tradicionalmente un lenguaje puramente instrumental; es, básicamente, un medio. Quizá por eso el folletín pasa con muchísima más

facilidad que la literatura artística o la literatura de creación, al cine. Porque en la literatura artística y en la literatura de creación la palabra no es nunca un mero instrumento, un medio, sino también un fin, una realidad en sí misma. Y es la trasposición de esa realidad de la palabra a la imagen la que produce tantas veces los fracasos en las adaptaciones cinematográficas de novelas. En el folletín esto no ocurre, porque la palabra no existe, porque la palabra es blanca, esencialmente transitiva (p. 144).

Cabe hacer la salvedad de que en su incursión en el mundo de la telenovela, Cabrujas –quien falleció en 1995 a los 58 años de edad– puede ubicarse entre los libretistas de la etapa de la televisión marcada por una visión vanguardista del género, que en Venezuela se comenzó a llamar la telenovela cultural (Academia del Cine y la Televisión, 2003). Este tipo de relacionamiento también se vio desde finales de los 70 en Brasil, con telenovelas como “La Esclava Isaura”, cuya primera versión fue presentada por Rede Globo en 1976 (wikipedia.org, 10 de marzo de 2013).

En Venezuela, es justamente Cabrujas quien inicia este subgénero en 1974, con las adaptaciones de novelas literarias, entre las que se incluyeron “Doña Bárbara”, “Pobre Negro”, “Ganaima” y otras obras del escritor venezolano Rómulo Gallegos.

El grupo de libretistas conformado por Salvador Garmendia, José Ignacio Cabrujas, Román Chalbaud e Ibsen Martínez fractura el abordaje tradicional de la telenovela, Quienes recuerdan la historia de La Hija de Juana Crespo dividen el género en “antes y después” de Juana Crespo (Academia del Cine y la Televisión, 2003, p. 197).

Esta telenovela fue transmitida por RCTV en 1977, en 100 capítulos (Academia del Cine y la Televisión, 2003, p. 197). En vista de la aceptación de la teleaudiencia, ese mismo año el canal de televisión presentó otra historia de Cabrujas, “La Señora de Cárdenas”, en 108 capítulos, que la Academia del Cine y la Televisión cataloga como “telenovela de ruptura” (2003, p. 197). Para entonces, resultó inesperada la receptividad que el público le dio a estas dos historias, que se separaban de la trama clásica de la telenovela latinoamericana. En la primera, Juana Crespo, una madre de barriada popular caraqueña, vivía sus luchas cotidianas para que su hija, Diana, no repitiera una historia de miseria y de maltratos; en la segunda, una señora de la clase media trataba de escapar de sus frustraciones y marginación como mujer. →.un ama

de casa que soporta situaciones insufribles para no perder a su esposo, y que encuentra su realización en el divorcio” (2003, p. 197). Algunas anécdotas sobre el desenlace de esta historia cuentan que Cabrujas, siguiendo una práctica a la que Delia Fiallo suele recurrir al consultar a los seguidores de sus novelas, construyó el final de “La Señora de Cárdena” atendiendo a los comentarios de la audiencia relacionados con personajes similares, pero de la vida real.

De ahí que otra importante consideración sobre las telenovelas sea acerca de su construcción de la realidad y qué dosis de ficción o de lo real se presenta en estas historias.

3.3.2.- El cine de denuncia social se cuele en la telenovela “Por estas calles”

Entre las preguntas de investigación planteadas en la propuesta de este trabajo de fin de máster se contemplaron interrogantes acerca de en qué contextos y en qué medios de comunicación ciertos sectores sociales comenzaron a hacerse invisibles.

En puntos anteriores se dejó ver que en algunos de los roles característicos de las películas rancheras, de vecindad y de las radionovelas, se esbozaban algunos personajes de los sectores sociales marginados, que luego aparecieron en las telenovelas con un tratamiento melodramático de su situación social que los relegaba aún más. En el caso de las figuras femeninas, muchas veces se las colocaba en puestos de servidumbre o se les asociaba con pueblerinas recién llegadas a la capital. En cambio, la alta sociedad aparecía vinculada con la figura del galán protagonista y su familia adinerada. Mientras que otros sectores medios de la población parecían carecer de interés dentro de estas tramas, se les ignoraba o apenas eran incluidos como personajes irrelevantes. Sin embargo, la receptividad en términos de sintonía que comenzó a alcanzar el subgénero llamado telenovela de ruptura, entre cuyos ejemplos se cuentan los programas dramáticos mencionados en el apartado anterior, daba cuenta de un cierto agotamiento de esos modelos estereotipados de la telenovela tradicional y de una madurez en las audiencias de la televisión, que demandaban otros personajes y otras historias.

Es importante acotar que para entonces, en la Venezuela de finales de los años 70 y de la década siguiente, la democracia bipartidista se asentaba, en manos de Acción Democrática, AD y el Comité de Organización Política Electoral Independiente –cuyo fundador fue el dos veces presidente de Venezuela, Rafael Caldera–, Copei. Estas

dos agrupaciones políticas se alternaron el poder político, siguiendo el acuerdo suscrito entre ellas conocido como el Pacto de Punto Fijo, firmado el 31 de octubre de 1958 tras la caída de la dictadura de Pérez Jiménez. Sobre la base de tal pacto, estos dos partidos gobernarían en un marco de coalición, con una participación compartida en el Gabinete Ejecutivo. Así narró estos hechos, el investigador de la Universidad Católica Andrés Bello, Leopoldo Tablante (2006), para quien este acuerdo dejó de lado al Partido Comunista de Venezuela, grupo político que también se opuso al dictador Pérez Jiménez. Al mismo tiempo, la economía petrolera sufrió vaivenes. En los años 70, los precios del petróleo propiciaron una ilusión de prosperidad en la población, con un crecimiento del salario real de los trabajadores, mucho consumo, fortalecimiento de la clase media y consolidación del poder de la clase alta en sectores claves de la economía; pero, también fue una etapa de escándalos de corrupción.

En cambio, ---.la década de los ochenta puede considerarse como un período clave de desencanto que absorbió en sus propios tropiezos las inconsistencias sociales, políticas y económicas de las décadas anteriores” (Tablante, 2006, p. 118). Según datos que presenta Tablante (2006), en el intervalo de tiempo que va desde esa década hasta el 2000, el Producto Interno Bruto por habitante cae, el ingreso promedio de las familias disminuye en un 59%, ---.el número de hogares pobres se ha incrementado en 156% y el número de hogares en pobreza crítica ha progresado en 337% mientras que el ingreso real por persona ocupada ha caído en 63%” (p. 118). Este panorama político, económico y social influyó en los cambios que estaban ocurriendo en la región latinoamericana con las nuevas telenovelas de corte no tradicional, para incidir en la manera de contar historias en los medios de comunicación del país.

Otra acotación importante sobre el tratamiento de la realidad llevado a este género de la TV en la etapa de ruptura, es que en ella tuvieron una importante influencia aquellos realizadores y guionistas como Chalbaud y Cabrujas, que venían de hacer ese cine de denuncia, bien recibido por el público venezolano; y que, además, gozaba de prestigio y reconocimiento en el contexto internacional.

De alguna manera la mesa estaba servida para que los culebrones se acercaran a esa realidad que el cine nacional venía retratando a manera de denuncia. Con lo cual el género televisivo dejó oír un discurso diferente, que confrontaba a los públicos con las visiones de una sociedad sumida en la polarización –entre pobres y ricos, o también,

adecos y copeyanos, etc.—; pero, en la que también estaban presentes trabajadores, amas de casa, mujeres profesionales, funcionarios corruptos, delincuentes de cuello blanco, la clase media, entre otros. Así, muchos personajes de la sociedad venezolana que había presentado el nuevo cine de denuncia y que hasta entonces eran invisibles en las telenovelas, comenzaron a hacerse visibles en este género. Pero esto no fue un fenómeno exclusivamente venezolano.

Al profundizar sobre las telenovelas como producto mediático, Alí Rondón (2002) citó al investigador brasileño José Marques de Melo, quien hizo una clasificación de este género según las audiencias. En ella se refirió a tres tipos: la historia rosa, producto de exportación que Brasil principalmente vendía a los países socialistas, —.son hechas para abuelas y nietas”; las comedias agudas, dirigidas a amas de casa y jóvenes, —.con gran dosis de humor”; y las de contenido social, —.con planteamientos fuertes” (Rondón, 2002, p. 48), en los cuales se trata de reconstruir la cotidianidad brasileña, y que van dirigidas a la familia para generar discusión entre sus miembros. Como ejemplo de éstas Rondón (2002) citó a “Roque Santeiro”, “Tieta”, “Vale todo”, entre otras.

El director venezolano de teatro y televisión, Ibrahím Guerra, coincidió con Marques de Melo en dos de sus categorías, la tradicional o novela rosa y la de corte social; pero, el realizador agrega dos más, la de corte realista y la funcional. En la de corte realista, muy cercana al trabajo periodístico de informar y retratar la realidad a la manera como lo hiciera el cine realista y neorrealista “Los personajes protagónicos no son tan jóvenes. Se debaten en medio de sus propias contradicciones y dudas” (Rondón, 2002, p. 48). Un ejemplo de ello fueron telenovelas como “La señora de Cárdenas”. La otra categoría sobre la que Guerra llamó la atención, es la que denominó la telenovela funcional, —.es quizá la más enajenante de todas” (Rondón, 2002, p. 49). Guerra agregó que este tipo de producto de la televisión se centraba en personajes que lideraban acciones y que los hacían ver como personas exitosas, cuyo modelo de superación es digno de ser copiado por los televidentes. El llamado de atención de Guerra en la actualidad podría asociarse a las llamadas “narcotelenovelas”, producciones colombianas en las que detrás de los roles principales se esconden antivaleos. Según lo amplía el crítico Omar Rincón (Eltiempo.com, 21 de marzo de 2010), en estas narcotelenovelas se presenta el mundo de los narcotraficantes, —.se inspira en sus valores del todo vale, presenta a mujeres de silicona, hombres abusadores y música de ranchenato, narcocumbia, raspacorridos”.

Al igual que Marques de Melo y Guerra, el semiólogo colombiano Jesús Martín Barbero (Rondón, 2002) reconoce la telenovela tradicional y la distingue de la moderna. En la primera, apenas se evidencia la construcción psicológica e histórica de unos personajes que muestran emociones casi primarias, pasionales; y en la segunda, si bien se mantiene la presencia del hilo melodramático, se les vincula con la realidad, incluso con elementos históricos y culturales, según apunta Barbero (Rondón, 2002).

Pero, a los tiempos de cambio ocurridos en Venezuela hasta finales de los años 80 y que se reflejaron en nuevas formas de contar historias a través de las telenovelas, los sucedieron otras situaciones en el plano político y social que igualmente incidieron en el género televisivo. Como resultado de esa especie de desencanto generalizado en la población, la década de los años 90 evidenció aún más la decadencia de la democracia bipartidista. En 1988, el líder de AD, Carlos Andrés Pérez, llegó a su segundo mandato del país heredando una serie de desequilibrios económicos que lo obligaron a implementar fuertes correctivos con un paquete de medidas.

El paquete implicó una serie de ajustes que sensibilizaron a la población, entre ellos la eliminación de la tasa de cambio preferencial, el abandono de la paridad bolívar-dólar a flotamiento libre y el aumento promedio de 100% del precio del combustible, todos con repercusiones directas sobre las tarifas del transporte público y de la economía en general (Tablante, 2006, p. 120).

En febrero de 1989 se generó el estallido social conocido como El Caracazo. Esa reacción popular tomó las calles de la capital de país y de otras ciudades, para protestar en contra del conjunto de medidas económicas anunciado por el Gobierno. Así, se materializaba la pérdida de credibilidad de los sectores populares en su dirigencia política, pero también este descontento alcanzó los medios de comunicación.

El Caracazo puede ser visto entonces como un punto de quiebre dentro del declive socioeconómico venezolano... Desde luego, una manifestación de la magnitud de la ocurrida el 27 y el 28 de febrero de 1989 encontró en los medios de comunicación un importante vehículo de diseminación colectiva. Este fenómeno ayudó a socavar la creencia ciudadana de que Venezuela era un país rico y a definir causas y retóricas políticas que han ido transformando

en contenido simbólico y en insumo de representaciones sociales. En suma, la politización de la pobreza ha sido simultánea a su mediatización (Tablante, 2006, 121-122).

Este hecho, fue seguido por otros acontecimientos políticos (Tablante, 2006), entre los que se encuentra el frustrado golpe de Estado del 4 de febrero de 1992, a cargo de un grupo de oficiales disidentes encabezados por el teniente coronel del Ejército, Hugo Chávez –quien luego fuera puesto en prisión tras este intento frustrado de tomar el poder por la fuerza y más adelante, llegara a la presidencia–. Entre la salida del gobierno de Pérez y la llegada al poder de Hugo Chávez, el veterano líder de Copei, Rafael Caldera, alcanzó el triunfo electoral y llegó a la Presidencia en 1994, apoyado por una coalición de partidos de distintas tendencias ideológicas, denominada Convergencia o popularmente el “ehiripero” (Tablante, 2006, p. 127). En esta oportunidad, en su segunda presidencia, Caldera gobierna el país hasta 1999, durante un quinquenio de fuerte crisis económica, dada la caída de los precios petroleros en el mercado internacional, al tiempo que se generaron enfrentamientos entre los grupos políticos que lo habían respaldado. Todo ello agravado por el fantasma del fallido golpe de Estado que había sacado del poder a su antecesor, Pérez. En su programa político, el líder de Convergencia prometió separarse del modelo neoliberal que venían siguiendo algunos países latinoamericanos. A Caldera también se le atribuyó el haber puesto en libertad al líder del golpe de 1992. Al culminar el segundo período de Caldera, Chávez, luego de haberse convertido en candidato, ganó las elecciones presidenciales presentándose como líder de la llamada Revolución Bolivariana y pasó a gobernar el país desde febrero de 1999 hasta su fallecimiento en marzo de 2013.

En ese tránsito que transcurrió desde la salida de Pérez del poder y el ascenso de Chávez, que prácticamente abarcó la década de los '90, el cine venezolano se ocupó de retratar la violencia urbana, según los hallazgos de la investigadora Carmen Ruiz (junio 2002). “Miseria, droga, delincuencia y corrupción son las temáticas más representadas...” (p. 87). Es oportuno recordar, que entre las películas estudiadas en su investigación se encontraban “Sicario”, de José Ramón Novoa y “Huelepega”, de Elia Schneider, que retrataron personajes antes presentados por la cinematografía nacional, como el delincuente violento y los niños de la calle. Pero, en esta muestra también afloraron otros temas y personajes, como; el racismo en la película “Piel”, de Oscar Lucién, cuya protagonista de clase media es rechazada por la familia de su pareja; las historias entrelazadas de gente de distintos estratos socioeconómicos, que

transcurrieron en paralelo la noche del golpe de Estado del 1992, en el film "Amaneció de golpe", de Carlos Azpúrua; o la decadencia de otros olvidados de la urbe, que se movían entre la miseria, la locura y la corrupción, en el contexto del sacudón de febrero del '89, en el film de Chalbaud "Pandemonium, la capital del infierno".

Mientras esto ocurría en el cine, la TV venezolana de la década de los '90 estrenó una nueva telenovela que se despegaba del molde tradicional, "Por estas calles". El proyecto se inició en 1991, pero su transmisión comenzó en 1992 y se mantuvo en la pantalla chica por "dos años, dos meses y 27 días... en 1.328 capítulos" (Academia del Cine y Televisión, 2003, p. 201). Esta telenovela fue la más larga en la historia del país. Se podría decir que este espacio caló en el público televidente porque retrataba situaciones reales de lo que estaba ocurriendo en Venezuela en su política y en su sociedad.

El primer gran espectáculo mediático "sintético" del ambiente venezolano postCaracazo fue la telenovela Por estas calles, original del escritor y dramaturgo Ibsen Martínez. Esta novela "cultural" o "de ruptura" incorporó dosis de realidad que matizaban sus contenidos melodramáticos tradicionales y transformaban la trama en una especie de telenovelareportaje indisociable de las circunstancias de la vida venezolana de su momento. En lugar de desanimar a la audiencia, la "realidad" de Por estas calles garantizó a Radio Caracas Televisión (RCTV), la planta que la transmitía, ingresos publicitarios seguros durante más de dos años en horario estelar (Tablante, septiembre 2006, p. 5).

Para José Ignacio Cabrujas esta telenovela capturó el sentimiento de molestia de protesta que estaba latente en el pueblo venezolano de entonces. "Pero el escritor muy hábilmente colocó una cantidad de personajes secundarios de un inmenso encanto [...], son gentes que operan en la ciudad como el malandro o el médico y que desmantelan el patrón convencional que siempre hemos visto" (Tablante, 2006, p. 128).

Tablante (2006) en su investigación hizo un recuento de estos personajes que ilustraban la decadencia moral y política del país, entre quienes recordó a Chepe Orellana, empresario y político que se robó los dineros públicos; Eva Marina Díaz, maestra de barrio comprometida con su comunidad al punto de convertirse en líder

vecinal; Eudomar Santos, típico pícaro criollo, mujeriego que vivía al día o según solía decir –como vaya viniendo vamos viendo”; Eloína Rangel, representación de la mujer venezolana emprendedora; y –Rodilla e‘ chivo”, un personaje alarmante, por tratarse de un niño de la calle, –endurecido y convertido en malandro por las circunstancias de su vida,... producto directo de la Venezuela de la hostilidad urbana y de la exclusión social” (Tablante, 2006, p. 128).

El investigador explicó que en toda América Latina existe la convención generalizada de que una telenovela es una historia que se cuenta en más o menos 120 capítulos y se puede extender más si logra la aceptación de los televidentes. Mencionó que ciertos casos llegaron a unos 200 capítulos, pero ninguno reprodujo el récord de –Por estas calles”. –En suma, si bien esta telenovela plasmó en su discurso el país que fue tras el sacudón de 1989, también amalgamó el imaginario de un fracaso nacional que aún no toca fondo” (Tablante, 2006, p. 129).

3.4.- La investigación académica de los medios masivos: el cine como caso de estudio

Dada la marcada preferencia de las audiencias venezolanas por la televisión en comparación con otros medios de comunicación masivos, las instituciones de investigación locales dedicadas al estudio de los fenómenos comunicacionales han hecho esfuerzos por enfocarse en la teleaudiencia. De manera que en Venezuela, el cine ha sido menos analizado como objeto de investigación; sin embargo, en este trabajo de fin de máster se han encontrado algunos hallazgos valiosos que fueron introducidos en puntos anteriores, así como los aportes sobre el cine latinoamericano antes mencionados.

Otros referentes fundamentales para profundizar en la construcción de la realidad y en el refuerzo de ciertos estereotipos sociales en el cine venezolano, son los trabajos de expertos como Quine y Mc Mahon, Aparici, Correa, Cantillo, entre otros.

3.4.1.- La tradición del estudio de las audiencias en Venezuela

En vista de que sobre el tema específico propuesto en la presente investigación existen escasos antecedentes en Venezuela, fue necesario revisar algunos estudios realizados en el país sobre la línea de investigación de la industria cultural, sus audiencias y sobre el consumo cultural de los medios de comunicación; particularmente, la televisión.

Dos de los primeros trabajos realizados en el país son los del psicólogo social Eduardo Santoro, “La televisión venezolana y la formación de estereotipos en el niño” y el de la comunicadora y exdirectora del departamento de investigación de la comunicación de la Universidad del Zulia, Martha Colomina, titulado “El huésped alienante”. Así lo explicó el investigador y catedrático venezolano Marcelino Bisbal (2005), para quien el propósito de estas investigaciones era demostrar la influencia que la programación de la televisión ocasionaba en ciertas audiencias, específicamente en los niños y en las mujeres, respectivamente. “Los resultados de estos dos estudios nos revelan para la época datos bien concretos acerca de la audiencia y los efectos del medio sobre ella, además de la variabilidad de ese impacto de acuerdo al contexto de inserción del receptor” (p. 32). Mientras el primero analizó la formación de estereotipos en los chicos dependiendo de sus clases sociales y actitudes, mezclando las líneas de investigación de la psicología general y de la social; el segundo, se centró en la ciudad de Maracaibo (una de las principales capitales del país) para “determinar los grados de preferencia hacia el melodrama” (p. 33) o género de la telenovela, empleando el método de la encuesta.

El énfasis de estas investigaciones estaba en hallar los efectos de los contenidos de los programas en las audiencias, siguiendo el enfoque de la Escuela de Frankfurt, cuyos preceptos fueron seguidos en América Latina y llegaron a Venezuela de la mano del investigador y exdirector del Instituto de Investigaciones de la Comunicación “de la Universidad Central de Venezuela”, ININCO, Antonio Pasquali (Rodríguez, 2002). Más adelante, hacia mediados de los años 80, investigadores latinoamericanos como Martín-Barbero, de Colombia y Guillermo Orozco, de México, utilizaron métodos cualitativos para observar las conductas de los espectadores al relacionarse con la TV. Martín-Barbero, citado por Rodríguez (2002), explicó que para algunos investigadores comenzó a resultar “sospechoso” (p. 92) el hecho de que no ocurrieran divergencias en los procesos comunicacionales entre emisor y receptor, que su relación únicamente fuera la de dominador y dominado, “...sin el menor indicio de seducción ni resistencia, y en la que por la estructura del mensaje no atravesaban los conflictos ni las contradicciones y mucho menos las luchas” (Rodríguez, 2002, p. 92).

A partir del trabajo de Martín-Barbero y de Néstor García Canclini (Rodríguez, 2002) la recepción de los medios de comunicación comenzó a entenderse como un proceso continuo, complejo y contradictorio, en el cual el receptor es un sujeto influenciado

por su contexto cultural, que establece relaciones con los mensajes y les da sentido según sus experiencias, las cuales a su vez no necesariamente coinciden con las del emisor y, por lo tanto, este perceptor produce cultura. De ahí la nueva concepción de la audiencia como un ente activo en el proceso comunicacional (Rodríguez, 2002).

De esta corriente de investigación, Leoncio Barrios es su más destacado representante en Venezuela. Su preocupación partió de ir más allá de los datos porcentuales y numéricos que hasta ahora se habían obtenido sobre la televisión, para comprender lo que ocurría cuando el espectador se exponía a este medio. Para ello Barrios trabajó en el propio contexto del televidente, en tres hogares caraqueños, empleando el método etnográfico que combinó con la observación participante y la entrevista abierta (Rodríguez, 2002). Sobre esta metodología, Barrios (1992) explicaba:

El recoger los datos en el medio ambiente natural permite, por un lado, aproximarse al conocimiento del acto comunicacional sin descontextualizarlo,..., y, por el otro, obtener una gran cantidad de información que un laboratorio o bajo condiciones de control desaparece. Un ejemplo de esto es el estudio del comportamiento de la audiencia mientras ve televisión en sus hogares. Esto permite conocer,..., la forma en que ésta presta atención a ese medio, las actividades que se superponen a esa exposición, los usos y gratificaciones que la audiencia obtiene de la televisión;... (Barrios, 1992, p. 15).

Entre los principales hallazgos del trabajo de Barrios destaca que la recepción es un "proceso complejo y mediado" (2002, p. 93) por varias instituciones, entre las que se encuentra la familia. Lamentablemente, en el país no se siguieron haciendo este tipo de estudios y el propio Barrios (1985) mostró su preocupación por el declive de la investigación de la comunicación en Venezuela en uno de sus trabajos publicado por el ININCO.

Por otra parte, los investigadores Orozco y Martín-Barbero (Rodríguez, 2002) hallaron que el vínculo entre espectador y medio existe antes, durante y después de la exposición a la TV, y en él intervienen múltiples fuentes que permiten al televidente concederle sentido a los mensajes, a lo que se denomina paradigma de las mediaciones. En Venezuela, el investigador Gustavo Hernández, quien también fuera

director del ININCO, impulsó la línea de investigación “medios, comunicación y educación”, que dio paso al proyecto “Educación para el uso crítico de los medios”. El propio Hernández afirmó, “sólo conociendo a nuestras audiencias podemos elaborar estrategias pedagógicas más realistas y menos especulativas” (Rodríguez, 2002, p. 93). De ahí que Hernández haya promovido estudios cualitativos sobre los niños y jóvenes en tanto audiencias, además de proyectos pedagógicos dirigidos a los pequeños.

Mientras que la investigación realizada por un grupo de investigadores del Centro Gumilla y liderada por Marcelino Bisbal (2005), titulada “Consumo cultural del venezolano”, se centró en la televisión como medio preferido por la audiencia del país. De este trabajo resultaron cuatro modelos de recepción resumidos a continuación:

1) El primero, engloba a aquellas personas que disfrutan este medio y que son fieles seguidoras de algunos programas, al punto de apropiarse de ellos —entre estos programas, en primer lugar se encuentran las telenovelas.

2) El segundo, incluye a los espectadores que consumen la televisión para llenar espacios de ocio, pero no se involucran con los programas y hasta pueden verlos sólo para burlarse o criticar la programación.

3) El tercero, lo conforman públicos que ven la televisión para mantenerse al día con los acontecimientos de la actualidad.

4) Y el cuarto grupo de televidentes está integrado por quienes recurren al medio sólo para ver lo que les interesa, ya sea sus deportes de preferencia, los programas juveniles, femeninos y otros géneros particulares.

Al reflexionar sobre los estudios de audiencia en Venezuela, la investigadora Vanessa Rodríguez (2002) hizo un llamado a seguir indagando, con énfasis en la televisión, y a seguir explorando qué ocurre del lado de afuera de la pantalla, “...desde una perspectiva desprejuiciada y comprensiva” (p. 96). Aunque el foco de su trabajo haya sido la TV como agente a través de la cual los venezolanos “construyen cultura” (Rodríguez, 2002, p. 96), bien puede transferirse esta reflexión a otro medio de comunicación de gran aceptación por parte del público juvenil del país, como lo es el cine.

3.4.2.- El cine y la marginalidad en las investigaciones latinoamericanas y venezolanas

En el contexto latinoamericano, el estudio del cine ha dado lugar a investigaciones en las que se entremezclan la exploración de aspectos reales de las culturas e identidad de estos países con lo mágico y mítico. Y es que a lo largo del desarrollo de la cinematografía de la región es frecuente ver narraciones que recorren metáforas, fantasías, lenguajes y elementos sobrenaturales de la cultura popular regional. También, al explorar la realidad social, la marginalidad es un aspecto que se ha cubierto en este cine, como ya se ha visto en las páginas anteriores.

A propósito, la publicación *Anales de Literatura Hispanoamericana* de la universidad colombiana de Antioquía, presentó la investigación a cargo de Alvaro Cadavid (2000), que entre otros aspectos explicaba que en Latinoamérica el cine, al igual que la literatura, se enfocan en la necesidad de comunicar lo propio.

El lenguaje... es liberador, pues surge y se integra a la cultura popular: además de comunicar, permite entender y transformar la realidad. Por eso se recurre indistintamente a relatos, filmes documentales o de ficción. Su rasgo más interesante es la capacidad de dar cabida a diferentes puntos de vista reconociéndose en un pasado y un presente (p. 25).

Igualmente, Cadavid (2000) advertía que si bien en una época Hollywood financió películas en distintos países, y controló la producción y distribución en América Latina, en esta región sigue teniendo fuerza lo nacional, que pareciera resistirse a desaparecer e insistir en presentarse ante el resto del mundo para dar a conocer sus realidades particulares.

El cine,..., se hace ver en festivales, retrospectivas o en ciclos organizados por las salas alternativas y las cadenas de televisión... La evidencia demuestra que en todos los países existe interés y se emiten regularmente ciclos consagrados al cine nacional o a un país extranjero. El carácter nacional... se verifica en los países conocidos, en las reiteraciones narrativas y en las tradiciones literarias anteriores, situaciones, personajes, costumbres y mecanismos de ficción recedentes (Cadavid, 2000, p. 13).

Desde la Universidad Nacional Autónoma de México, las investigaciones de Siboney Obscura, de los años 2011 y 2010 –esta última, fue la tesis de la autora, con la que obtuvo el título de Doctora en Ciencias Políticas con orientación en Sociología otorgado por la UNAM–, daban cuenta de un cine latinoamericano que rondaba entre el espectáculo y el documental o testimonial, donde la temática de la marginalidad surgió de manera ineludible, por ser parte de una realidad compartida en estos países; con narraciones que exhibían “...la violencia, el tráfico de drogas y la presencia de niños y adolescentes que sobreviven en las calles de las grandes ciudades, entre la miseria y el abandono social” (Obscura, 2010, p. 219).

Entre los hallazgos de sus estudios, Obscura destacó que en las producciones de países como México, Brasil, Colombia, Argentina, Chile, Venezuela o Uruguay, los realizadores exploraron nuevos caminos para expresar la exclusión socioeconómica, “tratando de superar esquemas ya agotados como la idealización de la pobreza, el melodrama conformista o la falsa denuncia”, heredados de las historias dramáticas sobre el barrio o la vecindad (2011, p. 159), que también han estado presentes en la televisión y particularmente, en ciertos tipos de programas como las telenovelas, según se explicó en puntos anteriores.

En relación con el tratamiento de la filmografía latinoamericana, Obscura agregó que en algunas de estas producciones, “...la realidad de la marginación aparece envuelta en el atractivo ropaje de los géneros de acción y violencia, teniendo como elemento central a niños y adolescentes, situados en escenarios reales de la periferia urbana” (2010, p. 219). Particularmente, la investigadora se refirió al cine de México, Brasil, Colombia, Argentina, Chile, Venezuela o Uruguay. En cambio, en otras realizaciones se evidenciaba una necesidad de hacer un cine más crítico, vinculado con la realidad social que representaba “...pero marcado por el escepticismo o por la intención lúdica, explorando los contextos de pobreza desde la perspectiva de los que la viven” (pp. 219-220).

Como resultado de la revisión de una muestra de películas de diferentes países de la región, Obscura concluyó que no se puede hablar de manera generalizada de una cinematografía regional.

La idea de un “cine latinoamericano” es una abstracción que no da cuenta de la diversidad cultural de la región y que más bien responde a una clasificación del

mundo en términos geopolíticos. El análisis de cada filme permitió constatar la complejidad cultural de cada uno de esos países pues a pesar de que comparten en mayor o menor medida una historia común de colonización europea, y una situación de dependencia respecto a las políticas económicas de los países más ricos, cada uno posee una problemática cultural particular, que el cine expresa de diversas maneras (2010, p. 220).

Más específicamente, la investigación (Obscura, 2010) hizo referencia a los tipos de discriminación social que presentaban films de México, Colombia y Brasil, en donde esta segregación podía ser producto de la ausencia de políticas sociales del Estado; de la violencia social, familiar, étnica o la generada por grupos guerrilleros y carteles de la droga. Estas diferentes dimensiones de la marginación y otras unidades de análisis relacionadas con el lenguaje cinematográfico son sintetizadas en una metodología arraigada en los estudios semióticos.

Si bien esta investigación es un antecedente importante para el presente trabajo de fin de máster, es de hacer notar que la muestra de películas escogida por Obscura (2010) no incluye producciones de Venezuela –aunque menciona al país–, como sí ocurre con el trabajo de la socióloga venezolana, Carmen Lucía Ruiz, titulado “Tolerancia y cine. Aproximación sociológica al cine venezolano como texto cultural” (2002).

De ahí que en desarrollo del presente marco teórico se hayan tomados aportes tanto de la investigación mexicana como de la venezolana, para así contribuir con la profundización en esta línea de investigación sobre la cinematografía latinoamericana; aunque, con algunas variantes metodológicas, orientadas hacia el análisis de la construcción de la realidad y de ciertos estereotipos en el cine venezolano.

Como se anticipó en este trabajo, al igual que ha ocurrido con la TV la mayoría de los estudios del cine en Venezuela han sido abordados desde la línea de investigación del consumo cultural. Una edición reciente del estudio liderado por investigador Marcelino Bisbal sobre las audiencias venezolanas de los medios de comunicación social (Universidad Católica Andrés Bello, 2010) revelaba que sólo 11% de las personas consultadas manifestaron ir al cine de forma habitual, y son jóvenes habitantes de Caracas y de los estados de Miranda y Carabobo. También, se halló que los cinco primeros géneros de películas preferidos por los consumidores venezolanos de cine son: acción, comedia, ciencia ficción, terror, policial y romántico.

En cuanto a los lugares de exhibición de las producciones cinematográficas, otro estudio de Carlos Guzmán, actual director del ININCO, mostró que existía una fuerte concentración de este medio en manos de pocos exhibidores. Por lo general, ofrecían múltiples salas pequeñas, ubicadas en los centros comerciales o grandes superficies, –ajustadas a una amplia diversidad de la oferta, a públicos cada vez más segmentados y a una demanda de calidad superior en términos de comodidad, sonido e imagen” (2006). Guzmán agregó que este nuevo modelo de negocio permitió disminuir costos en personal y ejercer un control más efectivo de la recaudación de la taquilla; de hecho, en Estados Unidos un 40% de los cines obtuvieron mejores beneficios con la venta de productos alimenticios y de *merchandising* en comparación con lo que recaudaban en taquilla.

En cuanto a la propiedad de las salas de cine en los países de la región iberoamericana, el investigador halló lo siguiente: –En cualquier caso, la industria del cine constituye un ejemplo histórico de la dinámica de transnacionalización comunicativa en los medios de comunicación de masas; este importante sector industrial mantiene una estructura oligopólica y transnacional” (Guzmán, 2006).

En relación con el caso de Venezuela, los resultados del estudio –esta parte de la data se obtuvo en 1998– evidenciaron que el cine de Hollywood fue el preferido por su espectacularidad y calidad de producción; en cambio, el cine nacional resultó calificado por los espectadores venezolanos como de mala factura, –monótono”, quizá por la tendencia a mostrar la problemática social del país y –con un lenguaje que daña el mensaje” (Guzmán, 2006). Sin embargo, algunas de las personas consultadas reconocieron las buenas actuaciones. –En cuanto a su calificación, la mayoría se ubica en el término intermedio (ni bien ni mal) con una cierta inclinación positiva. Sin embargo cuando se valora el ítem variedad de temas, aparece con mayor peso lo negativo”.

Estos juicios y preferencias de la audiencia venezolana se mantuvieron en el sondeo realizado en el año 2002 por la consultora venezolana especializada en investigación de mercados Datanálisis y que Guzmán (2006) citó en su trabajo sobre el cine en Iberoamérica. De acuerdo con la consulta realizada por esta empresa a personas de diferentes edades, grados de instrucción y de varios niveles socioeconómicos, el resultado fue, –.50,8% ha visto alguna película venezolana”. Al indagar sobre las

últimas producciones venezolanas que habían visto mencionaron: “Huelapega”, como se recordará trata el tema de los niños de la calle; “Manuela Sáenz”, film sobre este personaje de la historia venezolana y “Sicario”, cuyo contenido toca un aspecto de la violencia social en el país como lo es el sicariato. Mientras que el grupo que no había visto cine nacional reiteró el argumento de la baja calidad y agregó el corto tiempo de exhibición de estos films en las salas.

El estudio de Guzmán puso de relieve la estructura oligopólica del negocio de la distribución y exhibición de cine en Venezuela, la tendencia a exhibir mayoritariamente producciones foráneas, especialmente proveniente de Estados Unidos, hecho que seguramente incidió en la preferencia del espectador venezolano por el cine norteamericano. Vale decir que para los años en que se realizó el sondeo, que muestra datos de 1998 a 2003, el público venezolano era en su mayoría gente joven, que veía a las producciones cinematográficas nacionales como repetitivas por insistir en los problemas sociales e, incluso, de baja calidad. Sin embargo, no existen datos más recientes que permitan conocer la opinión sobre films nacionales que han alcanzado resultados destacados en taquilla y reconocimiento de la crítica, como es el caso de las películas “Secuestro Express”, “La hora cero” y “Hermano”, por mencionar sólo tres ejemplos de los analizados en este trabajo de fin de máster.

3.4.3.- La construcción de la realidad en los medios de comunicación. Los aportes de Quin y McMahon, Aparici, Correa, Cantillo y otros

El recorrido por las investigaciones sobre el cine venezolano y latinoamericano presentado en apartados anteriores, refuerza la necesidad de continuar ahondando en el estudio de este medio y de explorar diversas maneras de abordaje metodológico, como la propuesta en este trabajo de investigación que se inclina hacia la línea de investigación de la construcción de la realidad, así como el análisis de las historias, personajes y sus representaciones; pero en este caso aplicados a la cinematografía de un país y en un período de tiempo determinado.

Trasladando al tema de estudio los planteamientos que los investigadores australianos Quin y McMahon presentaron en su libro “Historias y estereotipos” (1997), este tipo de análisis de la realidad permitió examinar qué relato sobre la sociedad venezolana ha ofrecido el cine nacional en la actualidad; así como, las creencias que sobre los jóvenes marginales del país han permeado a este medio.

Antes de avanzar en este apartado del estudio, resulta necesario partir de las definiciones que permitieron establecer unidades de análisis. Así, se asumió que un **relato o historia** contiene hechos, ya sean reales o imaginarios, contados con cierta intencionalidad o fin. “Un relato es simplemente una narración de hechos con un determinado propósito” (Quin y McMahon, 1997, p. 13).

Los hechos, a su vez, pueden ser narrados con palabras y/o imágenes dispuestas en el tiempo atendiendo a cierto orden, lo que se conoce como **secuencia** (Quin y McMahon, 1997, p. 16). En ella los acontecimientos ocurren de manera lógica, siguiendo una cronología o también una relación causa-efecto. Para el crítico de cine e historiador Marcel Martin (1996) la **secuencia** es un concepto específicamente cinematográfico, “es una serie de **tomas** que se caracteriza más bien por la unidad de acción” (p. 152). En tanto que en la cinematografía, la **escena** es una parte de la historia que transcurre y está determinada por la unidad de lugar y de tiempo en los que transcurre (Martin, 1996).

A propósito del término **toma**, Martin (1996) considera que esta puede explicarse de diferentes maneras:

“...técnicamente hablando, desde el punto de vista del rodaje es el fragmento de la película impresa entre el momento en que la cámara se pone en marcha y el momento en que se detiene; desde el punto de vista del montaje, el trozo de película entre dos cortes de tijera... y desde el punto de vista del espectador..., el trozo de película entre dos ajustes” (pp. 151-152).

Para ampliar esta definición, cabe agregar las apreciaciones de Quin y McMahon (1997) quienes afirmaron: “...una **toma** no aparece aisladamente en una película. Aparece rodeada de tomas previas y tomas posteriores y son estas tomas las que proporcionan el **contexto**” (p. 86).

En tanto que el **plano**, en sus diferentes tipos, (Martin, 1996) viene dado por la distancia entre la cámara y el objeto a mostrar, así como por la longitud focal del lente que se emplea. “La elección de cada plano está condicionada por la claridad necesaria del relato: debe haber una adecuación entre tamaño del plano y su contenido material, por un lado..., y su contenido dramático por otro” (p. 43). Mientras más cercano es un plano más dramático será su aporte en tanto significado, según Martin. Otro aspecto a

considerar es la longitud de exposición del plano que necesita el espectador para captar lo que se pretende mostrar. El crítico de cine explica que si bien al gran plano y al plano general se les atribuye una función descriptiva, muchas veces están cargados de significados psicológicos. También, destaca que el primer plano es uno de los aportes fundamentales del cine frente al teatro y recuerda que este tipo de recurso coloca rostros, miradas, gestos que permiten romper las barreras entre espectáculo y espectador, generando intimidad y hasta una mayor complicidad (Martin, 1996).

Además, las tomas deben ofrecer a los espectadores significados coherentes que fueron escogidos por el narrador y ese punto de vista se expresa en el tipo de **encuadre** que él haya elegido. El encuadre actúa como “la voz del narrador” (Martin, 1996, p. 87) que le cuenta al espectador sobre los objetos y detalles relevantes de la escena.

A continuación se presenta la escala de planos, tal y como la detalla el libro “La imagen, Análisis y representación de la realidad” (Aparici et al., 2006), dada la importancia que este aspecto reviste para estudiar la muestra de la presente investigación en distintas unidades de análisis.

El **Gran Plano General** (GPG) es un plano descriptivo del escenario donde se desarrolla la acción. La figura humana apenas se distingue.

El **Plano General** (PG) también se denomina plano entero o de conjunto. Describe así mismo el lugar donde se desarrolla la acción, pero la dimensión del espacio representado se acerca a la figura humana completa, por lo que ésta cobra un protagonismo que se hace más notable en las escenas de acción física.

El **Plano Americano** (PA) o plano tres cuartos, corta a la figura humana a la altura de las rodillas... Sirve como el anterior para mostrar acciones físicas de los personajes, pero también es lo suficientemente próximo como para observar los rasgos del rostro.

El **Plano Medio** (PM) corta al sujeto por la cintura... se aprecia con más claridad la expresión del personaje, aunque conservando una distancia respetuosa.

El **Primer Plano** (PP) corta por los hombros... permite acceder con gran eficacia al estado emotivo del personaje...

El **Gran Primer Plano** (GPP) corta por la parte superior de la frente y por la barbilla. La expresión de un rostro viene dada por la boca y la mirada. Éste es el plano en el que se contiene la expresión de forma más concreta.

El **Plano Detalle** (PD) recoge una parte pequeña de la figura humana: una mano, los ojos, una oreja, etc. (pp. 108-109).

Además del encuadre, el **movimiento de cámara** y la **angulación** seleccionados son parte del punto de vista que toma el narrador para contar su historia, como lo recuerdan Quin y McMahon (1997). La cámara viene a ser un elemento fundamental de la narración, aunque según advierten estos autores sólo cuenta una parte de la historia. Y así ocurre en el cine. En efecto, la cámara puede guiar la atención del espectador mediante el uso de determinados planos y seleccionando sobre qué parte de la escena se hará el enfoque; inclusive, en algunos casos es posible observar lo que ocurre a través de los ojos de un personaje, haciendo un uso subjetivo de la cámara o también, desde afuera como meros espectadores ajenos a la historia, a lo que Quin y McMahon llaman “punto de vista externo” (1997, p. 88).

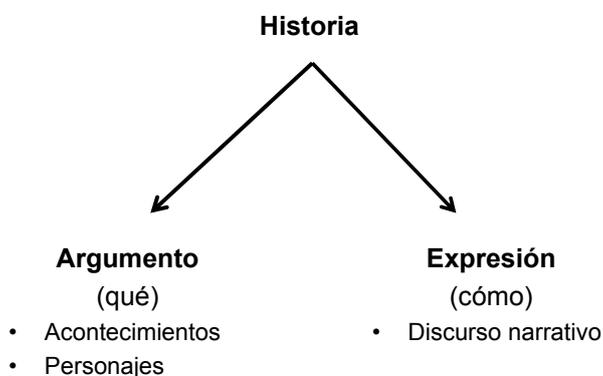
En relación con el **movimiento de cámara** los principales tipos son las panorámicas, el *travelling* y la grúa, además del recurso del *zoom*, que se desprende del tipo de lente de la cámara (Aparici et al., 2006). Las **panorámicas** se obtienen con la rotación de la cámara sobre su eje, ya sea “en sentido horizontal, vertical u oblicuo” (p. 128). Se pueden dividir en: descriptivas, que recorren el escenario donde se desarrolla la acción; de acompañamiento, las cuales siguen al personaje en sus acciones; y de relación, que permiten establecer “un vínculo entre dos o más elementos visuales de interés” (p. 128). Mientras que el **travelling** “aproxima o aleja el sujeto. El **zoom** acerca o aleja la imagen, tira de ella” (p. 130). Con la **grúa**, también conocida como *dolly*, se realizan movimientos simultáneos de la cámara en las tres diferentes dimensiones espaciales.

Las **angulaciones** de los planos, como lo afirma Martin, “pueden adquirir un significado psicológico peculiar” (1996, p. 47). Por ejemplo, al mover la cámara en sentido vertical se logra el **contrapicado** que capta la imagen del objeto o personaje desde abajo hacia arriba, lo que puede dar una impresión de superioridad, “de exaltación, de triunfo, pues aumenta a las personas y tiende a magnificarlas...” (p. 47). Aspecto en el que coinciden Aparici et al. (2006), al explicar que el ángulo contrapicado “acrecienta el valor subjetivo de la imagen” (p. 112).

Por el contrario, el **picado** empequeñece al individuo, lo rebaja. —.Puede servir para minimizar y ridiculizar a un personaje” (Aparici et al., 2006, p. 112). El plano **cenital** coloca el punto de vista del personaje en vertical y “justo debajo” (p. 112). Con menos frecuencia la cámara se puede mover en sentido transversal, lo que da lugar a encuadres inclinados, muchas veces empleados para dar cierta carga de subjetividad a la narración, la impresión de un trastorno o un desequilibrio que está sufriendo algún personaje; incluso, este tipo de movimiento ha sido empleado para introducir cierto toque de humor en una escena (Martin, 1996). Aparici et al. introducen el término de plano **aberrante**, que ofrece un punto de vista desestabilizador.

Y volviendo a esa suerte de hilo conductor de secuencias entrelazadas en que son presentados los hechos, cabe decir que de ello se desprende el **argumento** de la historia. Un elemento que permite otorgarle al relato los significados a transmitir es la **expresión** o —.conjunto de opciones que se toman al contar una historia” (Quin y McMahon, 1997, p. 16). Así, la expresión implica la elección por parte del narrador de un terminado soporte o medio para contar la historia, como es el caso del cine —la televisión, otros— y de una forma para hacerlo, que puede ser informativa, dramática, etc.. Otro aspecto a destacar sobre la expresión es que —.la voz del narrador en cine y televisión presenta un punto de vista” (p. 85), y que esta subjetividad del narrador también está presente al escoger el contenido y la forma de ensamblarlo, —.todas las posibles combinaciones, también dependen de un punto de vista” (p. 85). Argumento y expresión constituyen el qué y el cómo de una historia, como lo muestra la figura 1.

Figura 1



Fuente: Quin y McMahon, 1997, p. 85

En particular, el trabajo de Quin y McMahon (1997) se centra en la imagen, aunque advierten que una adecuada selección de componentes de cualquier relato audiovisual también involucra el sonido. Por razones de limitaciones de tiempo, el presente estudio sobre el cine venezolano estará enfocado en el estudio de la imagen.

Igualmente, estos dos autores destacan que en los medios de comunicación se intenta reproducir “tipos sociales” (1997, p. 62) para construir personajes, y es así como se representa a los “buenos” y a los “malos” vinculándolos con los valores comúnmente aceptados por la sociedad. Según su definición, **estereotipo** es:

...una imagen convencional que se ha acuñado para un grupo de gente, es decir, la forma habitual en que se suele presentar a un grupo de gente. Esto convierte el estereotipo en una forma simple de pensar sobre la gente, ya que podemos considerarla en términos de imágenes acuñadas” (Quin y McMahon, 1997, p. 137).

Con el enfoque del paradigma de las mediaciones, también seguido por investigadores latinoamericanos (Rodríguez, 2002), Quin y McMahon (1997) afirman que no es suficiente la recreación de acciones, diálogos, ambientes para dar forma a un personaje dentro de las historias, ya que este carecerá de sentido a menos que los espectadores, oyentes o lectores –cabe acotar que los investigadores ofrecen una metodología aplicable no sólo a medios de comunicación sino a otros productos culturales como los libros– sean capaces de conectar sus experiencias personales con las señales e indicios que presenta dicho personaje. Como ejemplo, refieren que la asociación de un determinado acento o de un tipo de ropa con una clase social sólo es posible si los públicos tienen un conocimiento previo de esa manera de hablar y de vestir con un grupo específico. “Nuestra habilidad para leer los indicadores de personajes a que nos hemos referido depende de que hagamos aflorar nuestro conocimiento del mundo, así como de otras historias que hayamos leído o visto para entender a cada nuevo personaje” (Quin y McMahon, 1997, p. 55).

Como parte del estudio de ese imaginario de la marginalidad en el cine venezolano, también es necesario introducir la noción de **género**. Gianfranco Bettetini y Armando Fumagalli (2010, p. 101) recordaron la mención que Genette hizo del *western* americano para introducir el concepto de género como un “conjunto de textos que tienen un guión en común o, también, el conjunto de trazos comunes que definen y

nos permiten reconocer y clasificar un conjunto de textos”. Adicionalmente, cada género cinematográfico suele contar ese guión común con roles caracterizados por rasgos particulares. Cabe apuntar el ejemplo de los films del género *western* de Hollywood, con sus vaqueros que desenfundaban pistolas y hacían gala de su rudeza, mientras que la cinematografía mexicana presentó el personaje masculino del charro, el típico macho latinoamericano, igualmente rudo y armado, que hacía sus apariciones en el género de las películas rancheras. Como se anticipó, esta filmografía llegó a Venezuela y fue vista por las audiencias del país, dejando en ellas experiencias sobre tipos de historias. Igualmente, esta huella puede estar presente en los relatos actuales del cine venezolano sobre la violencia urbana.

Al definir género, Quin y McMahon (1997) observaron que se pueden identificar modelos de relatos en las películas del cine y en los programas de la TV. –Estos modelos, como las películas del Oeste, las historias policiales y los musicales, se denominan *género*... Un género realza determinadas clases de acontecimientos y personajes, y de ese modo limita las posibles interpretaciones que puedan crearse” (p. 121). El género, por tanto, reduce el número de interpretaciones que se le puede dar a una narración. También, estos dos investigadores acotaron la tendencia de los realizadores a escoger los géneros de mayor atractivo para los públicos.

Siguiendo la orientación sobre el estudio de los estereotipos, cabe mencionar el trabajo de la investigadora de la UNED, Carmen Cantillo (2009-2010), en la cual realizó un análisis sobre el tratamiento de los personajes femeninos protagónicos en las películas de Disney. Entre los hallazgos de Cantillo destacó el hecho de que en los contenidos de la muestra estudiada, que comprendía las producciones Disney de 62 años –desde 1937 a 2009– y cuya figura central fuera una princesa, fue posible extraer ciertos simbolismos:

...se han detectado cómo se construyen significados anquilosados en la más conservadora educación androcéntrica. Se han categorizado las princesas para definir los estereotipos de género transmitidos, encontrando: princesas asustadas, sin derechos laborales, engañadas, que han renunciado, cuidadoras, definidas por los hombres, se ha cuestionado su libertad, duales y modeladoras; contribuyendo estas categorías a la detección de la intencionalidad pedagógica de este espacio de ocio, supuestamente inocente (Cantillo, 2009-2010).

Dada la naturaleza de la metodología empleada por Cantillo (2009-2010), su trabajo constituyó una referencia obligatoria en el desarrollo del análisis sobre el cine venezolano propuesta en la presente investigación.

De manera que al momento de estudiar la construcción de la realidad, el género con sus personajes característicos fueron importantes elementos a considerar, dada la carga de significados que atribuyen a productos mediáticos como los del cine y la TV.

3.5.- El joven marginal, protagonista del cine venezolano

Desde Victorino Pérez, en el film “Cuando quiero llorar no lloro” y Ramón Antonio Brizuela, “Soy un delincuente”; pasando por Trece, Budú y Niga, en “Secuestro express”; hasta llegar a Daniel y Julio, William y Santiago, en “Hermano” y “El rumor de las piedras”, respectivamente, el denominador común de estos relatos cinematográficos es la marginalidad social en la que viven los jóvenes venezolanos, enmarcada en escenarios urbanos signados por la pobreza y la violencia. Desde los dos primeros films antes citados y los siguientes han transcurrido décadas, y el país ha sufrido cambios significativos en lo político, económico y social, como se ha explicado en este trabajo; pero, el tema de la juventud marginal sigue siendo una constante en las producciones de los realizadores venezolanos, aunque con importantes variantes en cuanto al tratamiento de los personajes, que se presentarán más adelante en este estudio.

3.5.1.- Veteranos y noveles realizadores. Reconocimientos de la crítica y éxito en taquilla

En 1973, la crítica venezolana atribuyó a la película dirigida por el cineasta de origen mexicano, Mauricio Wallerstein, con guión de Román Chalbaud, “Cuando quiero llorar no lloro”, calificativos que la tildaban de violenta, pero a la vez sensible y realista (Tirado, 1988). Para entonces, una reseña de Cristóbal Rodríguez publicada en la revista *Élite* y referida por Tirado (1988), apoyaba la iniciativa de estos dos realizadores, así como la de otros de su época, que se atrevieron a mostrar de manera amplia la realidad de un país que antes había estado ausente en el cine nacional.

Cabe recordar que la trama de este film se inspiró en la novela del mismo nombre de Miguel Otero Silva, mencionada anteriormente. Igualmente, es importante recordar que en esta historia hay tres jóvenes protagonistas, los tres de nombre Victorino,

representantes de tres distintos estratos socioeconómicos –bajo, medio y alto–, cuyas cortas vidas transcurren en paralelo desde su nacimiento hasta sus trágicas muertes. Como representantes de ese cine con influencias del documental y del realismo, Wallerstein y Chalbaud recrearon los entornos en los que se desarrollan las tres historias. Uno de los recursos empleados para presentar a Victorino Pérez, el delincuente pobre, es curiosamente un audio, que copia el estilo de las noticias de radio de una emisora popular caraqueña, al momento de presentar la crónica roja del día. En esa escena de la película, el guión describe una acción con miras a caracterizar al personaje en su condición de delincuente joven, peligroso y líder pandillero, con el recurso de la voz en *off* del presentador de radio leyendo.

La primera noticia del día es la siguiente, Victorino Pérez celebró sus 18 años escapando de la cárcel esta madrugada. Se trata de un plan audaz en el que todos los presos colaboraron con él... tres de sus compañeros menores de edad resultaron balaceados en la escapatoria (Marcano, 26 de marzo 2010).

Tirado (1988) cita a su colega crítico de cine Rodolfo Izaguirre, quien describió esta cinta como un producto en el que el mensaje social del libro de Otero Silva se amplía con las imágenes cinematográficas, —.dando una estampa de la vida nacional de una Venezuela permanente en su mundo de injusticias... un mural de nuestra angustia, donde la cámara con su pincel de luz fuera aclarando ideas, hombres, cosas, paisajes y contrastes” (Tirado, 1988, p. 229). Este relato cinematográfico, tal como lo hiciera la novela, dejaba ver a los jóvenes, esos “otros”, de tres contextos sociales diferenciados, antes no presentados por el cine venezolano, cada uno con sus distintas razones e historias, pero todos marginados de la sociedad y revelándose en contra de ella. Algunas críticas cinematográficas de la época daban cuenta de la credibilidad con que fueron representados estos tres personajes y otros roles secundarios de la película, por actores que eran apenas conocidos para ese entonces.

Otra de las construcciones fílmicas de los 70 sobre la realidad del joven venezolano marginado, fue la del realizador venezolano Clemente de la Cerda, en su película “Soy un delincuente”, de 1976, film que logró un importante éxito de taquilla. Inclusive, las reseñas que publicó la prensa, mientras duró en la cartelera cinematográfica venezolana, recordaban que esta película llegó a equipararse con la taquillera Tiburón (Toledo, junio 2012). De la Cerda pertenece a la generación de directores de cine

venezolanos que, junto a Chalbaud y otros, dejó huella en esa etapa de auge de la filmografía nacional.

En esta producción el personaje protagónico era Ramón Antonio Brizuela, un chico que desde su infancia comienza a pedir dinero en las calles y pronto a robar guiado por una mujer vecina del barrio, así inicia una vida envuelto en el mundo de la delincuencia. La violencia urbana se constituye también en protagonista de la película. La historia transcurre lentamente y hay un cierto regodeo en las imágenes más dramáticas y en el empleo de la jerga del barrio popular, con un vocabulario rudo, de la calle” (Toledo, junio 2012, p. 56).

En el clímax de la película, ocurre un enfrentamiento con armas de fuego entre la policía y la banda de delincuentes a la que pertenecía Ramón Antonio, donde mueren varios personajes. Al final, el protagonista conversa con un hombre que es el cabecilla de la banda, a quien llama “viejo”, en la locación de un barrio marginal caraqueño, donde se puede observar parte de los “cordones de miseria” que rodean a la capital de Venezuela a través de un plano general (Toledo, junio 2012).

Empleando un recurso similar al de Wallerstein, De la Cerda usa como cortina sonora de esta escena el audio de un noticiario de la radio venezolana, en el que se reporta el suceso y luego el presentador lee una noticia económica sobre la incidencia de los precios petroleros en el presupuesto nacional.

De esta manera, el cineasta intentaba dejar su mensaje de denuncia, al mostrar el contraste existente entre miseria y riqueza; o bien, la incomprensible contradicción entre la dramática situación de los jóvenes de sectores marginados que entran al mundo de la delincuencia y la abundancia de recursos petroleros de los que dispone el país donde viven (Toledo, junio 2012, p. 57).

Este film ofrecía una visión cruda de la realidad de los jóvenes en las barriadas marginales, que tendía a insistir en la figura del llamado “malandro”, como parte de su construcción de la realidad. Así, el retrato de estos chicos se asociaba con los criminales armados, capaces de cometer crímenes de cualquier naturaleza, como el asesinato” (Toledo, junio 2012, p. 57).

Las producciones de la llamada etapa de oro del cine venezolano llevaron al público a las salas de cine y sacaron del anonimato a personajes de la sociedad, como Ramón Antonio. También, una generación de cineastas se abrió paso y dejó un legado que sigue estando presente en la cinematografía de los realizadores que los han sucedido.

3.5.2.- El cine venezolano en la actualidad, ¿una nueva forma de construcción de la realidad?

Más recientemente, en los años 2005 y 2010, dos películas venezolanas en cuyos roles principales se retrataba a jóvenes marginales, “Secuestro Express” y “La Hora Cero”, llamaron la atención de cerca de dos millones de espectadores que acudieron a verlas en las salas de cine de Venezuela.

La primera, del joven realizador Jonathan Jakubowicz, fue vista por 936.044 espectadores y recaudó 5.370.495 bolívares (Asoinci, 2012). El film presentaba la historia de una pareja de jóvenes de clase alta, Carla y Martín, secuestrada por otros tres jóvenes delincuentes de sectores socioeconómicos medio y bajo: Trece, Budú y Niga. En una de las escenas, Martín fue asesinado por sus captores y en la confusión la chica logró huir. Con un tratamiento similar al empleado por De la Cerda en los años 70, en la realización de Jakubowicz estaban presentes la violencia y el lenguaje callejero (Taringa.net, 9 de enero de 2010). Así, describió el periodista Andrés Cañizález, en el diario talcualdigital.com, el ambiente urbano donde se desarrollaba este film (8 de junio de 2011).

... otro elemento significativo tiene que ver con lo invivible que resulta Caracas, tanto para los que tienen recursos como para los excluidos. Para unos la vida citadina es sinónimo de rejas, sistemas de seguridad y paranoia..., para otros la capital representa una vida dura,... con sus fuertes contrastes sociales, que simbolizan los barrios pobres colindando con las más exclusivas urbanizaciones, ejemplifica la inviabilidad de un modelo de convivencia, que a todas luces parece agotado.

Por otra parte, el empleo de ciertos recursos propios del lenguaje cinematográfico como el tipo de locaciones, la iluminación, los planos, reforzaban los significados que el realizador quiso darle a las escenas de su film, según lo señala el libro “La imagen. Análisis y representación de la realidad” (Aparici et al., 2006).

Las secuencias nocturnas, los juegos de contraluz en el tratamiento de la iluminación de los personajes (...), el hecho de que algunas escenas se rodaran en el interior de la cabina de un coche con los cinco protagonistas en su interior, los primeros planos de las víctimas y de los atacantes mostrando las expresiones de miedo en unas y de agresividad en los otros (...), contribuyen a crear una atmósfera dramática de tensión, agobio y caos, que casi evoca a la del cine de horror (Toledo, junio 2012, p. 57).

Mientras que —~~a~~ Hora Cero”, de Diego Velasco (2010), otro joven cineasta, se convirtió en la película venezolana con mayor recaudación en taquilla entre los años 2002 y 2012, más de 17 millones de bolívares, y una audiencia de 926.155 espectadores (Asoinci, 2012). Entre los personajes centrales de la trama se encuentra un sicario, apodado La Parca, que toma una clínica privada durante un paro de médicos, para secuestrar a todo el personal y a los pacientes. Sin embargo, en esta oportunidad el propósito del personaje es salvar a su amiga de la infancia, Ladydi, una chica embarazada cuya vida peligró a causa de una herida de bala (escribiendocine.com, s/f). Más avanzada la historia, el personaje central se convierte en un justiciero que ayuda a la gente humilde enferma a ser atendida en la clínica que tomó por asalto.

Recordando los aportes de teóricos e investigadores mencionados anteriormente, también estos dos relatos cinematográficos ofrecían una visión fragmentada del joven venezolano de los barrios marginales. Aunque, en ambas películas se trató de mostrar la faceta humana, psicológica, del estereotipo del delincuente juvenil. A propósito, Cañizález (8 de junio de 2011), refiriéndose a —Secuestro Express”, hizo una observación sobre la naturaleza de los personajes en este film:

Por la complejidad (como en la vida misma) de los personajes es difícil definir los roles de buenos y malos,... En realidad hay de todo en ellos, y así uno de los más duros delincuentes podría ser al mismo tiempo modelo de padre consecuente y preocupado.

Para citar otro ejemplo de producciones de la misma etapa, en el film *Cyrano Fernández*, el veterano cineasta venezolano Alberto Arvelo (2008), tomó elementos de la obra de Edmond Rostand, *Cyrano de Bergerac*, para enlazar la trama de esta película, como lo eran la complicidad entre dos amigos, Cristian y Cyrano,

enamorados de una misma chica, Roxana. Pero al llevarlos al contexto venezolano, el film de Arvelo presentó la historia de un muchacho de barriada popular caraqueña, cuyo rostro estaba marcado por una cicatriz. Siendo muy joven se opuso a las injusticias sociales asumiendo el control de un movimiento, denominado Los Tupamaros.

En la realidad venezolana, Los Tupamaros son un grupo armado del 23 de enero, barrio popular del oeste de Caracas. En una nota titulada "Basta con tener una pistola para conseguir miles de pistolas", Lisandro Pérez, conocido como el "comandante Mao" de Los Tupamaros es entrevistado por el periódico digital semana.com. El diario hace la siguiente descripción de ese sector de la capital venezolana:

...uno de los barrios más calientes... Un hervidero revolucionario y un refugio de guerrillas como las Farc. Los grupos armados del 23, que en otra época fueron tan perseguidos, hoy son aliados del gobierno y las Fuerzas Armadas. Están dispuestos a defender el legado de Chávez..." (semana.com, 11 de mayo de 2013).

En la misma nota se presentaba al comandante Mao como "maestro de escuela, filósofo y teólogo"; y, aunque actualmente se encuentra retirado de la actividad revolucionaria, sigue siendo un respetado jefe de este movimiento. Al consultar a Pérez si estos colectivos armados de la ciudad pelean entre sí por el control del negocio de drogas en el barrio, respondió lo siguiente: "Eso es falso, es para descalificarnos. Hacemos una acción social, pero como somos chavistas, la gente nos ataca" (semana.com, 11 de mayo de 2013).

En una primera aproximación a la historia del film Cyrano Fernández, pareciera haber un reconocimiento de esos "otros" de la urbe, los insurgentes que integran células revolucionarias y que hoy saltan del anonimato para volverse visibles. El personaje de Cyrano Fernández resulta ser una especie de paladín, de justiciero, que remite a la visión del psicólogo Axel Capriles sobre el pícaro y el héroe venezolanos, esos dos personajes del imaginario que tienen aspectos en común como la rebelión ante el "orden burgués" (2008, p. 96).

También en esta película, el barrio se convirtió en un personaje, que Arvelo presentó en escenas filmadas durante ocho semanas en las locaciones populares caraqueñas de San Miguel y Antonio José de Sucre, dos sectores populares caraqueños.

Nuevamente, en este film se recurrió a la violencia y al lenguaje duro. El actor protagonista del film, Edgar Ramírez (13 de febrero de 2008), escribió en su blog un comentario del propio Arvelo sobre lo que fue la experiencia filmando en barrios y conviviendo con la gente de estos sectores.

Lo que se descubre cuando uno asiste a un barrio es que aún en las circunstancias más duras, la humanidad siempre muestra su rostro, en el que se encuentra ternura y solidaridad. Yo creo que el tema de la violencia en estas localidades está estereotipado.

Esta película se encuentra entre las diez cintas venezolanas más vistas en el período 2002-2012, al alcanzar una asistencia de 243.180 personas y una recaudación de casi 2.441.500 bolívares (Asoinci, 2012). El film fue llevado al Festival de Biarritz donde recibió la ovación del público y el reconocimiento del trabajo actoral.

Ese intento del cine venezolano por replantear al personaje del joven marginal que se ha visto en las producciones antes mencionadas del período 2002-2012, se mantuvo en el film del joven director Marcel Rasquin (2010), *—Hermano—*. La película ofreció dos versiones distintas de los jóvenes, personificadas por los hermanos Daniel y Julio (Toledo, junio 2012, p. 58).

...el del chico que lleva una vida honesta fundamentada en los valores de superación personal —que en este caso se asocian con seguir una carrera profesional en el fútbol— y de respeto a la familia, representado por el personaje de Daniel, *—El Gato—*. Y Julio, quien es más susceptible de moverse al límite de las normas establecidas y tiene dudas a la hora de elegir entre el camino de la delincuencia o el que le plantea su hermano de crianza, Daniel.

En las primeras escenas, Rasquin narró cómo *—El Gato—* llegó a formar parte de esta familia de barriada pobre. Julio, siendo apenas un niño, junto con su joven madre, Graciela, encontraron a un bebé llorando, tirado en un basurero y lo rescataron. En *—Hermano—* el relato se centró en contar la historia de los dos muchachos. Si bien el

barrio popular siguió siendo un personaje, se mostró otra cara de su cotidianidad, con menos escenas de violencia y de enfrentamientos con armas de fuego.

También, en la película se hizo presente la figura de la madre venezolana de los sectores marginales, como asidero y centro de la familia, rol que se evidenció en los estudios de Alejandro Moreno, citados en puntos anteriores de este trabajo. Esta madre cobró mayor fuerza en el personaje Delia, en la realización de Alejandro Bellame (2011), *“El rumor de las piedras”*. Este personaje caracterizó a una joven madre sobreviviente de la tragedia ocurrida en el estado Vargas, que se fue a vivir a un barrio caraqueño con sus dos hijos y su madre. En esta nueva vida, todos sufren la fuerte presión de un entorno violento, pero muy especialmente los chicos. Este film alcanzó una audiencia de 110.710 espectadores y su recaudación en taquilla fue de 2.611.906 bolívares (Asoinci, 2011). La cinta ha sido nominada y premiada en festivales de cine tanto nacionales –en el Festival de Cine Venezolano, en su edición 2011, obtuvo el primer lugar como película y por sus trabajos de cámara, guión, montaje, actriz principal y actor de reparto–; como internacionales, tal es el caso del Festival de Montreal y su designación para representar a Venezuela en los Premios Oscar de la Academia, en su edición del año 2011 (Wikipedia.org, 20 de marzo de 2013).

Resultados similares en cuanto a asistencia del público a las salas de cine y recaudación en taquilla obtuvieron las películas *“El chico que miente”*, del 2011, vista por una audiencia de 149.443 personas; y *“El Manzano Azul”*, de 2012, con 127.559 espectadores (Asoinci, 2011). La primera fue dirigida por la cineasta peruana que estuvo radicada en Venezuela, Marité Ugás (Elchicoquemiente.com, 2011); y la segunda, por el veterano cineasta venezolano, Olegario Barrera (Elmanzanoazul.com, 2011).

El film de Ugás trata sobre un pequeño, otra de las tantas víctimas de la tragedia ocurrida en el estado Vargas, cuando una vaguada provocó la destrucción de parte de esa entidad, ocasionando muertes y dejando a muchas familias y chicos sin hogar. El protagonista de la historia fue uno de esos pequeños que al cumplir sus 13 años de edad partió en busca de la madre desaparecida después de los trágicos sucesos, entre recuerdos confusos de una historia familiar que le contara un padre en quien no confiaba. Este relato de un muchacho marginado, se separó de la versión del joven pobre que toma el camino de la delincuencia (Elchicoquemiente.com, 2011). La

producción también recibió numerosos reconocimientos internacionales, como el premio a la mejor película en el Festival Latino de Flandes, en Bélgica, en el 2012 (Eldiariodecaracas.com, 20 de noviembre de 2012).

Por otra parte, el film “El manzano azul” cuenta la historia de un niño ciudadano de la clase media, de 11 años, que se ve obligado a pasar una temporada fuera de la ciudad con su abuelo que vive en los páramos andinos venezolanos (Elmanzanoazul.com, 2011). Este relato narra el encuentro entre un chico de la clase media con su abuelo y con otros pequeños de condición muy humilde del campo.

Al realizar una primera revisión de los films que conforman la muestra de este trabajo de investigación, se podría pensar que algunos de ellos –como “Hermano”, “El rumor de las piedras” y “La Hora cero”– encajan en una nueva corriente del cine latinoamericano que “ha dejado de reproducir el relato reconstruido” (Aparici, 2010, p. 45). Si bien las historias vuelven a mostrar a jóvenes y niños venezolanos que viven en la pobreza, ofrecen un discurso que presenta diferentes facetas del muchacho de los sectores marginales.

Una vez se avance en el análisis de la muestra, se explorarán en detalle los elementos del lenguaje cinematográfico empleados por el cine venezolano para representar a personajes como el chico de condición humilde, así como las lecturas o significados que se pueden extraer de estas cintas.

Capítulo 4. Marco metodológico

En este trabajo de fin de máster se trató analizar la manera como el cine venezolano actual ha construido la realidad y el estereotipo del joven marginado en los largometrajes de ficción, siguiendo un enfoque cualitativo que ha sido empleado en disciplinas humanísticas y de las ciencias sociales, dentro de las que se inscribe el tema en desarrollo. Al asumir esta perspectiva cualitativa se esperaba obtener amplitud y detalles en los datos resultantes del análisis de los films que conformaron la muestra del estudio, lograr una mayor riqueza descriptiva, incluir aspectos sobre el contexto que tratan de reproducir las producciones; además de consultar las visiones de especialistas en el tema que permitieran ampliar la información del marco teórico. Adicionalmente, en vista de que existían escasos antecedentes de estudios académicos sobre el cine venezolano, se consideró que sería un aporte valioso consultar la visión de expertos, por lo cual se incluyeron entrevistas a cineastas y a un crítico, apreciación que fue avalada por el profesor responsable de guiar el trabajo, Roberto Aparici.

En el trabajo de campo de observación de las películas en especial se trató de develar los distintos estereotipos del joven marginal presentes en esta filmografía, a partir del establecimiento de distintos perfiles o categorías. Igualmente, serían analizados las historias y contextos de las películas que formaron parte del estudio, todo ello en atención a los objetivos detallados en el planteamiento del problema y a la búsqueda de respuestas a las preguntas planteadas en la investigación.

Previamente a la observación de la muestra y tras consultar distintas fuentes documentales, en el marco teórico se ofreció una aproximación a la realidad social de la juventud marginal en Venezuela y se investigaron antecedentes del tema de estudio, tanto en otros períodos de la cinematografía venezolana, como en el género televisivo de la telenovela y en las producciones cinematográficas de otros países latinoamericanos.

De ahí que a continuación se profundizará en aspectos tales como los fundamentos metodológicos, la descripción y justificación de la selección de las muestras –tanto de las películas, como de los expertos que serían entrevistados–, y en la presentación de las técnicas de recolección de datos.

4.1.- Fundamentos metodológicos

Como se mencionó anteriormente, desde el punto de vista metodológico este trabajo de fin de máster se apoya en las propuestas de Quin y McMahon (2007) para el estudio de las historias y los estereotipos en los medios de comunicación, fundamentos estos que luego fueron retomados por Cantillo (2009-2010) en su investigación sobre los estereotipos sexistas de las princesas de Disney. En este apartado se especificarán las bases del presente estudio en cuanto al diseño y tipo de investigación, además de establecer las categorías.

En relación con el primer aspecto, según indican Hernández, Fernández y Baptista (2010), en los estudios cualitativos la palabra diseño cobra un valor particular. De manera tal que en el enfoque cualitativo se entiende por diseño al abordaje general con el que se llevará a cabo la investigación. Lo que Álvarez-Gayou, citado por Hernández et al. (2010), denominó “marco interpretativo” (p. 492). Así, elementos tales como el diseño, la muestra, la recolección de datos y su análisis van descubriéndose desde el inicio del trabajo del investigador y están sujetos a modificaciones durante su desarrollo, como de hecho ocurrió con este trabajo.

Como se ha explicado anteriormente, al pretender examinar las visiones que la cinematografía venezolana del período 2002 al 2012 tenía acerca de los jóvenes marginales de Venezuela, se podría decir que este estudio coincide con los propósitos de los diseños de tipo etnográfico, que persiguen “...describir y analizar ideas, creencias, significados, conocimientos y prácticas de grupos culturas y comunidades”, como lo afirman Patton, McLeod y Thompson, citados por Hernández et al. (2010, p. 501).

Igualmente, esta tipología de los estudios etnográficos contempla el establecimiento de categorías que engloban rasgos comunes de los grupos sociales en estudio (Hernández et al., 2010). Sobre la base de este supuesto y luego de realizar una observación preliminar de los films que componían la muestra, se identificaron categorías de jóvenes obtenidas de las representadas en los personajes de estas películas. De esta primera aproximación se extrajeron las siguientes categorías:

Trabajador emprendedor con hogar

Estudiante con hogar

Niño abandonado

Niño de la calle
Justiciero
Recién iniciado en la delincuencia
Transgresor de la ley no violento
Transgresor de la ley violento
Pandillero
Líder de pandilla
Traficante
Adicto a las drogas

Es oportuno mencionar que se incluyó el análisis de personajes niños al conocer los resultados de estudios como el realizado por Moreno et al. (2009), según el cual ciertos patrones conductuales referidos por los sujetos de esta investigación se dieron en edades tempranas.

Por otra parte, siguiendo las clasificaciones de los trabajos de investigaciones propuestas por Hernández et al. (2010), dado el alcance de este estudio puede considerarse exploratorio y descriptivo. Lo primero, porque se abordó un tema poco estudiado. Cabe recordar que para desarrollar el marco teórico, sobre el caso específico de la cinematografía venezolana de períodos recientes sólo se halló el trabajo de grado de la investigadora Carmen Ruiz (2002) que, desde una perspectiva sociológica, abordaba la tolerancia en el cine venezolano y analizaba una muestra de producciones de los años 1990 al 2000.

Por otra parte, en el presente trabajo de fin de máster se empleó una metodología de análisis de la realidad y de los estereotipos en los medios de comunicación (Quin y McMahon, 1997; y Cantillo, 2009-2010), que antes no había sido utilizada en investigaciones venezolanas. Como se anticipó en el apartado 3.4 del marco teórico, en Venezuela los estudios académicos sobre los medios de comunicación suelen seguir la línea de investigación de la industria cultural y el análisis de sus audiencias, con especial atención en los públicos de la televisión. Por otra parte, este trabajo es descriptivo, ya que se pretendió indagar en las caracterizaciones estereotípicas de los jóvenes marginales que ha presentado el cine venezolano del período 2002-2012 recurriendo a la descripción.

Sobre el espacio temporal que abarcó esta investigación, esta puede catalogarse como transeccional o transversal (Hernández et al., 2010), ya que se ocupó de describir categorías de análisis en un tiempo determinado, que en este caso englobaban estereotipos del joven venezolano marginal en el medio cine. Y con la elección de una muestra de films que va del 2002 al 2012, se observó un período de diez años, tal y como lo hizo Ruiz (2002) anteriormente en su estudio; pero, en el caso del presente trabajo de fin de máster abarcó producciones más recientes.

En síntesis, este trabajo de fin de máster es **cualitativo** según su diseño o perspectiva de abordaje; **exploratorio** y **descriptivo**, por sus alcances; y **transeccional o transversal**, porque se limita a observar las categorías de estudio en un momento determinado.

4.2.- Descripción y justificación de la selección de las muestras

En esta investigación se abordaron dos muestras, una conformada por las películas del período en estudio y otra, por expertos a los que se entrevistó.

En relación con la primera, se eligió trabajar con una muestra de casos-tipo, que según Hernández et al. (2010) es lo recomendable en estudios exploratorios y cualitativos, "...donde el objetivo es la riqueza, profundidad y calidad de la información, no la cantidad ni la estandarización" (p. 397), y así se pretendió hacer en la investigación en desarrollo.

Luego de revisar el universo de 81 films venezolanos estrenados entre los años 2002 y 2012 (Asoinci, 2012), según se muestra en el Anexo 1, y de discriminar los que correspondían a largometrajes de ficción que trataran el tema de los jóvenes marginales varones, se identificaron 13 películas. En vista de que se estudiaría la manera como el cine venezolano del período 2002-2012 representó al joven en el momento actual, fueron descartadas las dos películas que trataban de otras épocas, que fueron: "Memorias de un soldado" (Grancine.net, 2004-2013), ubicada en tiempos de la Guerra de Independencia de Venezuela, a comienzos del siglo XIX y "Postales de Leningrado" (Sudacafilm.com, 2011), ambientada en los años 60, cuando surgieron en el país grupos armados de orientación izquierdista que se oponían al Gobierno.

En esta parte del trabajo es importante hacer notar que una de las limitaciones de esta investigación fue encontrar las copias originales en formato DVD de los films que

componían la muestra, ya que algunos no fueron distribuidas comercialmente; a lo que se agregó el hecho de que las producciones fílmicas venezolanas gozan de protecciones legales, de manera que muchas no se encontraban disponibles en la web para el momento cuando se abordó el análisis. Por esa razón se hizo un importante esfuerzo para conseguir los films; sin embargo, no se pudo acceder a *“El chico que miente”*, razón que impidió incluir esta producción en la muestra. Posteriormente, en el proceso de observación del material, se encontró que algunas de las copias adquiridas no permitían ser reformateadas y editadas para su reproducción, lo que constituyó otra limitante para su manipulación y análisis. Tampoco pudieron ser copiadas, lo que imposibilitaría reproducir este material para ponerlo al alcance de los miembros del tribunal responsable de evaluar el trabajo. De manera que igualmente fueron descartadas de la muestra.

En la lista de las películas presentada a continuación se apuntan estos datos relacionados con las limitaciones.

- 1) *“Piedra, papel o tijera”*, junio de 2012 (copia protegida), dirección de Hernán Jabes
- 2) *“Memorias de un soldado”* (historia ambientada en el siglo XIX), mayo de 2012, de Caupolicán Ovalles
- 3) *“El manzano azul”*, marzo de 2012 (copia protegida), de Olegario Barrera
- 4) *“El rumor de las piedras”*, septiembre de 2011, de Alejandro Bellame
- 5) *“El chico que miente”*, enero de 2011 (este film no fue distribuido comercialmente), de Marité Ugás
- 6) *“La hora cero”*, octubre de 2010, de Diego Velasco
- 7) *“Hermano”*, julio de 2010, de Marcel Rasquin
- 8) *“Son de la calle”*, diciembre de 2009, de Julio César Bolívar
- 9) *“El enemigo”*, abril de 2008, de Luis Alberto Lamata
- 10) *“Gyrano Fernández”*, febrero de 2008, de Alberto Arvelo
- 11) *“Postales de Leningrado”* (historia ambientada en los años 60), septiembre de 2007, de Mariana Rondón
- 12) *“Secuestro Express”*, agosto de 2005, de Jonathan Jakubowicz
- 13) *“Punto y raya”*, agosto de 2004 (copia protegida), de Elia Schneider.

En consecuencia, para la muestra de casos-tipo se escogió cuatro películas cuyos personajes eran chicos varones venezolanos de la actualidad que representaron con suficiente *“riqueza, profundidad y calidad”* (Hernández et al., 2010, p. 397) a las categorías detalladas en el punto 3.1; e inclusive, con nuevos aportes sobre éstas.

Estas películas fueron: *El rumor de las piedras*, que también sirvió para realizar la prueba piloto del instrumento de análisis y cuya trama mostraba las historias de dos hermanos criados por una madre muy joven y humilde; *La hora cero*, que ofrecía la visión de un personaje protagónico y su evolución como delincuente, desde que era un adolescente hasta convertirse en un joven sicario; *Hermano*, donde nuevamente se descubría la interioridad de dos chicos hermanos de crianza que vivían en un barrio marginal; y *Secuestro express*, un relato en el que coincidieron jóvenes de distintos estratos socioeconómicos y con visiones opuestas, en una situación de secuestro que hizo aflorar resentimientos, convicciones y hasta aspectos ocultos de sus personalidades.

Por otra parte, retomando los criterios de selección de la muestra de casos-tipo, tres de las películas que la integraron se encontraban entre las 10 producciones nacionales más vistas por el público venezolano y específicamente fueron: *Secuestro Express*, *La hora cero* y *Hermano*. Como se explicó al inicio de este trabajo, algunos films venezolanos recientes han recibido reconocimientos de la crítica nacional e internacional; como fue el caso de *El rumor de las piedras*, que estuvo entre las producciones de ese año seleccionada para representar a Venezuela en festivales y premiaciones internacionales.

Otro aspecto considerado al escoger esta muestra de cine fue el relacionado con el antecedente académico encontrado en la investigación de Carmen Ruiz (2002), titulada *Tolerancia y cine. Aproximación sociológica al cine venezolano como texto cultural*, la cual incluía películas de una década del cine nacional anterior a la que se estudió en el presente trabajo. Si bien los objetivos y metodologías de ambas investigaciones difieren, en las dos subyace un propósito social. De cierta manera, el reciente estudio sumado al de Ruiz sentaría las bases de una línea de investigación que podrían seguir otros estudiosos de los fenómenos sociales en Venezuela y de su reflejo en un medio masivo como lo es el cine.

En relación con la muestra de expertos a entrevistar, según Hernández et al. (2010) este tipo de consultas es un recurso empleado en los estudios cualitativos exploratorios, como es el caso del presente trabajo. En tal sentido, se logró acceder a tres de los cineastas de las cuatro películas que conformaban los *casos-tipo* seleccionados: Marcel Rasquin, director de *Hermano*, Alejandro Bellame, de *El rumor de las piedras* y Diego Velasco, de *La Hora cero*. También, se hicieron

esfuerzos por entrevistar a Jonathan Jakubowicz, director de “Secuestro express”, quien se encuentra viviendo fuera de Venezuela desde hace algunos años y con quien no fue posible establecer contacto. Adicionalmente, se realizó una entrevista al crítico y experto en cine, José Pisano, director general de la distribuidora cinematográfica Blancica, de los Cines Paseo del Trasnocho Cultural y miembro de Asoinci; esto con la finalidad de contar con la perspectiva de un especialista que además de conocer el cine nacional ha tenido contacto con sus realizadores en festivales y encuentros nacionales e internacionales.

Para complementar este trabajo, a continuación se presentan detalles sobre el desarrollo profesional de los directores de las cintas del período 2002-2012 que tocan el tema en estudio sobre los jóvenes.

- **Alejandro Bellame**, director de “El rumor de las piedras”, es un caraqueño hijo de inmigrantes, que creció en un sector popular de Caracas, El Cementerio; vivencia que rescata en su largometraje “El rumor de las piedras”, al ubicar la historia en un barrio pobre cercano al viejo cementerio de la ciudad al que le debe su nombre esa localidad de la capital venezolana (Bellame, 19 de julio de 2013).

Bellame es Comunicador Social, egresado de la Universidad Católica Andrés Bello, UCAB, en la promoción de 1986; allí, también se ha desempeñado como docente (Bellame, 19 de julio de 2013; y Correocultural.com, 2009-2013). Desde que cursaba los estudios de la carrera, Bellame tuvo como norte hacer cine, medio que lo había fascinado desde niño, pero que veía como algo inalcanzable (Bellame, 19 de julio de 2013). A la fecha ha realizado numerosos cortometrajes ocupando los roles de director, guionista y/o productor (Correocultural.com, 2009-2013).

En el año 2008, se estrenó su primer largometraje de ficción “El tinte de la fama”, que le valió reconocimientos como el premio del primer Festival de Cine Latinoamericano y del Caribe de la isla de Margarita (Correocultural.com, 2009-2013). Posteriormente, en el 2011, realizó el “Rumor de las Piedras”, cinta igualmente reconocida por la crítica nacional e internacional. La película fue merecedora de nueve premios en los festivales nacionales y además, estuvo entre las seleccionadas para representar a Venezuela en los premios Oscar como mejor realización extranjera (Lapatilla.com, 22 de agosto de 2011).

En sus dos largometrajes se evidencia la preocupación de Bellame por retratar los conflictos que atraviesa la juventud, desde diferentes ángulos y realidades sociales. Como hijo de inmigrantes italianos reconoce que sus cintas pueden estar salpicadas del neorrealismo (Bellame, 19 de julio de 2013). Pero, su inspiración para escribir el guión de “El rumor de las piedras” surgió del recuerdo del sonido del terremoto de Caracas de 1967, que vinculó con ese otro sonido de la catástrofe natural ocurrida en el litoral central del país en el año 1999, cuando debido a lluvias persistentes se produjeron deslaves que dejaron a su paso destrucción y muertes. Ese sonido aterrador hizo que Bellame evocara otro, igualmente temible, que tenía guardado en su memoria, el del terremoto de Caracas de 1967.

- **Diego Velasco**, director y guionista de “La Hora cero”, es un representante de la nueva generación de cineastas venezolanos, actualmente radicado en Los Ángeles. Es hijo de madre venezolana y padre cubano, situación que lo llevó a vivir temporadas en Venezuela y en Estados Unidos. Esto le permitió acercarse a los problemas de los inmigrantes latinoamericanos que viven en el país norteamericano y conocer su estilo de vida.

Desde muy joven, Velasco trabajó en Venezuela en la televisión como director de programas, pero siempre tuvo la inquietud de hacer cine. En su desarrollo como cineasta se ha desempeñado como director y guionista. Y obtuvo el título de licenciado en cine que otorga la Universidad del Sur de Mississippi en Estados Unidos (Velasco, 31 de julio de 2013).

En sus comienzos en el gremio cinematográfico norteamericano fue asistente de cámara y foquista (Velasco, 2012). Para entonces participó en numerosos comerciales de reconocidas marcas. También, incursionó en largometrajes y en series para la televisión. Su primer cortometraje titulado “Édula ciudadano”, lo proyectó como un talentoso cineasta, al obtener más de veinte premios en festivales internacionales (Fundación de Nuevo Cine Latinoamericano, 2013).

Mientras vivió en Venezuela, el cineasta experimentó la constante tensión que pesa sobre el ciudadano común por los temas que aquejan a la sociedad venezolana, como las marcadas desigualdades sociales, la inseguridad, la polarización política. Ese contacto con la realidad del país lo ha llevado a presentar las distintas caras de la gente, que emergen en los personajes de sus films (Velasco, 31 de julio de 2013).

En Venezuela, Velasco dirigió el largometraje *La Hora Cero*, estrenado el año 2010, cuya acogida por el público nacional le permitió alcanzar una audiencia de 926.155 personas y ser la segunda producción venezolana más vista en el país durante el período 2002-2012 (Asoinci, 2012).

- **Marcel Rasquin**, a sus 36 años de edad, se autodefine como un narrador de historias. Actualmente, es reconocido como el joven director y coguionista del film venezolano *Hermano*. Nació en Caracas y es egresado de la Escuela de Comunicación Social de la Universidad Católica Andrés Bello, UCAB. Su trabajo de grado fue merecedor de la máxima calificación otorgada por esta casa de estudios y ganador del Premio Carlos Eduardo Frías, gracias al cual Rasquin recibió una beca para estudiar cine en Australia, donde realizó un postgrado y una maestría en The Victoria College School of the Arts (Rasquin, 10 de julio de 2013).

Antes de filmar su primer largometraje, *Hermano*, este cineasta había realizado algunos cortometrajes; pero él mismo califica a este film como su *opera prima*, su primera gran realización. De hecho invirtió cinco años de su vida en convertir lo que en principio sólo era una idea, en una producción cinematográfica ganadora de premios internacionales en el año 2010, tres de ellos en el Festival de Cine de Moscú, uno en el Festival Internacional de Cine en Los Ángeles, además de ser seleccionada para representar a Venezuela en los Premios Oscar como mejor película extranjera (Wikipedia.org, 8 de junio de 2013).

En sus guiones cinematográficos, Rasquin no intenta hacer un cine social sino dar prioridad a la concepción de la psicología particular de cada personaje, y según él admite, quizá lo hace influenciado por la profesión de sus padres, ambos psicoanalistas.

Actualmente, Rasquin trabaja en el guión de un nuevo largometraje que nuevamente trata sobre un chico venezolano de un pequeño pueblo y su relación con una mujer. Según el propio realizador cuenta, esta historia aborda el despertar sexual de un joven (Rasquin, 10 de julio de 2007).

Una de sus inquietudes al terminar de escribir el guión de *Hermano* junto a su amigo y coguionista Rohan Jones, fue ayudar a la comunidad del barrio caraqueño que sirvió

de principal locación para el rodaje, La Dolorita, en Petare. Rasquin tuvo la idea de compartir con las personas del lugar sus conocimientos sobre cine ofreciéndoles un taller de formación en el oficio.

En medio de la preproducción, buscando *casting*, el financiamiento, las locaciones, los equipos, el equipo técnico, etcétera, etcétera, decidimos todos los sábados ir allá arriba a La Dolorita, a una escuela, a darle a la comunidad un taller de cine y a hablar de lo que nos gusta, hablar de guión, y de producción, de cómo se filma, las cámaras, *dolly*, micrófonos. Y fue hermoso” (Rasquin, 10 de julio de 2007).

De la experiencia resultó un cortometraje y algunos de los jóvenes asistentes actualmente son técnicos y trabajan haciendo cine.

Por otra parte, el joven cineasta ha venido apoyando a la organización UNICEF en su sede venezolana, vínculo que lo motivó a presentar a la delegación de esta institución su película “Hermano”. En estos momentos la cinta es uno de los materiales de trabajo que emplea la UNICEF para llevar mensajes a los jóvenes de sectores humildes.

- **Julio César Bolívar** es uno de los representantes de la nueva generación de realizadores venezolanos, hijo del veterano director César Bolívar, con quien tuvo la oportunidad de incursionar en este medio y en la televisión desde muy joven (www.imdb.com, 1990-2013).

No obstante, el chico desarrolló su propia carrera en el país en la postproducción y edición para ambos medios. En el 2001 se mudó a Estados Unidos con la idea de fortalecer su desarrollo como director y allí produjo tres cortometrajes: *"Have you ever thought about it"*, *"Beyond The Line"* and *"The Crazyness"*. Este último fue seleccionado para participar en numerosos festivales de ese país (www.imdb.com, 1990-2013).

Posteriormente, regresó a Venezuela y en el 2009 se estrenó “Son de la calle”, su opera prima. La película, cuyo guión fue escrito por Yutzil Martínez y José Vicente Spataro (www.imdb.com, 1990-2013), trataba de mostrar a los chicos de una urbe latinoamericana, de distintos estratos sociales, sus ilusiones y los obstáculos por superar, en una ciudad que los enfrenta y los mediatiza.

Se trata de una historia de amor interclasista con sus gestos y sus palabras que van del desencuentro a la convivencia. Un muchacho de clase acomodada y una chica de barrio popular. Detrás de cada uno se halla una realidad específica y una expresión musical particular” (Molina, 2006-2013).

- **Luis Alberto Lamata** es un veterano director, guionista y productor nacido en Caracas. Estudió Historia en la Universidad Central de Venezuela. Pero, ha hecho carrera en el cine y la televisión venezolanos desde los años 80, al frente tanto de telenovelas, como de programas en serie y películas (www.imdb.com, 1990-2013). Participó en producciones de la televisión como Topacio y Cristal, de gran proyección internacional. Y en el cine, su obra más premiada ha sido “Jericó”, estrenada en 1990, que cuenta la historia de un franciscano que convivió con la tribu de los caribes en la selva en tiempos de la conquista (Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, 2013). Mientras que su más reciente producción fílmica es “Bolívar, el hombre de las dificultades”, estrenada en las salas venezolanas en verano de 2013 (www.imdb.com, 1990-2013).

En opinión de Lamata el cineasta se forma con el oficio. “En definitiva el cine se aprende en la trinchera. No hay otra manera. Este es uno de los problemas del cine venezolano: hemos hecho poco cine para llegar realmente a la calidad de películas que queremos” (Forte, 2005-2008).

Dada su trayectoria, recuerda haber vivido los cambios radicales experimentados por el cine, desde producir un cortometraje con procesos químicos hasta filmar la película “El Enemigo” con muy pocos recursos, empleando una cámara de video sencilla, pero obteniendo un resultado satisfactorio en cuanto a calidad de imagen (Forte, 2005-2008). En particular, el guión de “El Enemigo” fue escrito por el propio Lamata y está inspirado en una obra de teatro de Javier Moreno. El realizador trabajó con el dramaturgo para mantener el espíritu de la pieza original y respetar su tratamiento de la violencia urbana, que dista de la banalidad con que a veces el cine trata este tema, según afirma Lamata (Forte, 2005-2008).

- **Alberto Arvelo**, director del film “Gyrano Fernández”, es un cineasta, escritor y músico, nacido en Caracas, que cursó estudios de Historia del Arte en la Universidad

de los Andes y también ha trabajado como docente (Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, 2013).

Arvelo ha desarrollado una premiada carrera en el cine desde los años 80, por la que ha recibido más de 30 galardones internacionales (www.imdb.com, 1990-2013). También, es el promotor de una particular manera de abordar la realización cinematográfica, llamada Cine Átomo, que consiste en trabajar cada pieza como una obra única, con un enfoque profundo, los recursos humanos esenciales y un bajo presupuesto (www.imdb.com, 1990-2013).

Este realizador ha tenido la experiencia de filmar en coproducción con otros países, como España y Canadá. Ejemplo de ello es el film “Una casa con vista al mar”, premiada en los festivales de “La Habana, Biarritz, Huelva, Friburgo, Oslo, Miami y Manila” (Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, 2013). Por su parte, la película “Gyrano Fernández” tuvo una buena acogida por parte del público venezolano en el 2008 y se cuenta entre las diez producciones nacionales más vistas en el período 2002-2012.

En el 2011, Arvelo dirigió el documental “Dudamel; el sonido de los niños”, sobre la exitosa experiencia del sistema de orquestas juveniles e infantiles de Venezuela, del cual el joven director, Gustavo Dudamel, es un ejemplo reconocido en el mundo.

- **Jonathan Jakubowicz**, director de “Secuestro Express”, es representante de la nueva generación de cineastas, nacido en Caracas y egresado de la Escuela de Comunicación Social de la Universidad Central de Venezuela (Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, 2013).

En sus primeros años como realizador, trabajó para en la emisora Radio Caracas Radio, del Grupo 1BC, como crítico de cine; experiencia que le permitió abrirse paso en los medios de comunicación (www.imdb.com, 1990-2013).

En 2005 fue el director y guionista del taquillero film “Secuestro Express”, un fenómeno en la historia del cine en Venezuela, visto por más de 936.000 personas y cuyo volumen es comparable con el alcanzado por grandes éxitos de taquilla internacionales. También, esta producción es la de mayor audiencia entre los films venezolanos del período 2002-2012.

El éxito obtenido en el país gracias a esta producción, apoyó la carrera internacional de Jacobowicz. En 2010, fue codirector de la serie “Prófugos” de HBO para América Latina (www.imdb.com, 1990-2013).

4.3.- Presentación de las técnicas de recolección de datos

A partir de las bases teóricas de Quin y McMahon (1997) recogidas en la metodología diseñada por Cantillo (2009-2010) y considerando las particularidades del cine venezolano actual como objeto de estudio, en el análisis cualitativo de cada una de las películas de la muestra se detallaron los siguientes aspectos, antes sometidos a la consideración del tutor del presente trabajo de fin de máster, el doctor Roberto Aparici:

Ficha técnica, sinopsis y piezas promocionales (carteles, afiches o posters, página web y/u otros).

El **relato**, que estaba compuesto por dos aspectos fundamentales que eran: el **argumento** o el **qué** de la historia y la **expresión**, también llamada el **cómo** (Quin y McMahon, 1997).

Al estudiar el **argumento** o **qué** se analizaron sus dos subcategorías, que según Quin y McMahon (1997) eran: **acontecimientos** y **personajes**.

Para abordar la subcategoría de los **acontecimientos** se tomaron en consideración aspectos tales como:

- De qué se trata la trama del relato o cuál es el tema central, así como la ubicación espacio-temporal de la historia.
- Secuencia de las acciones –identificadas como las situaciones desarrolladas por los personajes– y de los acontecimientos más importantes de la historia –es decir, los eventos que ocurren por causas ajenas a la intervención de los personajes–, siguiendo su orden de aparición.
- Clímax o nudo de la historia.
- Principales conflictos y tensiones que se presentan en la historia.
- Escenarios y ambientes donde se desarrolla el relato: la ciudad, el campo, el barrio, el rancho, la calle, etc.. Se observará si alguno de éstos cobran valor de personajes.
- Valores compartidos subyacentes en la trama.

- Relación causa-efecto de la trama y su posible distorsión.

Mientras que para analizar los **personajes**, a partir de rasgos observados en algunas de las escenas donde aparecen, se registraron los siguientes datos:

- Denominación de los personajes principales y secundarios, distinguiendo los masculinos de los femeninos.
- Descripción del perfil.
- Evolución de los personajes principales a lo largo de la trama.
- Roles que ellos representan.
- Expectativas de los personajes principales.
- Sus responsabilidades y/u oficios.
- Ámbito de trabajo o de estudio donde se desenvuelven.
- Grupos sociales que representan estos personajes principales e identificación de simbolismos o imágenes empleados en su caracterización.
- Figuras de referencia, liderazgo o disonancia con las que interactúan los personajes principales o bien, que ellos mencionan.
- Presencia o ausencia de la familia.
- Los “~~ot~~ros”, los ausentes en la historia.

Con la finalidad de ahondar en el análisis del **argumento** y de los estereotipos personificados en los roles principales, se identificó un fragmento de película –que puede ser una escena o una selección de planos representativos–, para realizar el siguiente análisis.

- Tema o situación planteada en el fragmento o en el material seleccionado
- Personajes participantes.
- Discurso verbal y su tono.
- Estereotipos representados en la escena.
- Actuación de los protagonistas.
- Interacción de los protagonistas con otros jóvenes o personajes.
- Intención y resultado de esa interacción.

Para abordar la **expresión** se retomaron los fragmentos de las películas previamente seleccionados, con el fin de extraer significados característicos de los géneros

cinematográficos que componen la muestra y que fueron hallados en una primera revisión, tales como: cambios radicales en los personajes, discusiones, peleas, enfrentamientos con armas de fuego, asesinatos, atracos, secuestros y otros detalles de cada película. Igualmente, se observó el lenguaje no verbal de los personajes, el uso de ciertos encuadres, ángulos, movimientos de la cámara y otros recursos del lenguaje cinematográfico, que igualmente encerrarán significados. En el Anexo 2 se presenta el instrumento de análisis.

Esta adaptación del instrumento de análisis que, como se dijo anteriormente era una versión del elaborado por Cantillo (2009-2010), se sometió también a la consideración de una experta en metodología de la investigación de la Universidad Metropolitana de Venezuela y de la Universidad Central de Venezuela, la profesora Laura Varela (31 de julio de 2013), quien dio su aceptación sobre los puntos 1 y 2 de dicho instrumento. En relación a ellos comentó que estaban en línea con lo planteado desde el punto de vista teórico y de los objetivos de la investigación. Sin embargo, sugirió que en los enunciados de los puntos 3 y 4 del instrumento se colocaran títulos más específicos donde se destacara que el método de observación aplicado al fragmento de cada película de la muestra se hizo desde dos vertientes, la de su *-argumento o qué*”, en el caso del tercer punto, y la vertiente de su *-expresión o cómo*”, en el cuarto. Estas recomendaciones fueron incorporadas al instrumento y están presentes en el Anexo 2.

Por otra parte, la experta sugirió que se realizara una prueba piloto del instrumento y se introdujeran ajustes en caso de ser necesario, experiencia que se llevó a cabo con la película *“El rumor de las piedras”*. A partir de allí se hicieron adaptaciones en el abordaje del análisis de los personajes e historias y además, esta prueba permitió establecer una secuencia de pasos que facilitaron la aplicación del instrumento al resto de las películas. El paso inicial, como se dijo con anterioridad, consistió en una primera observación de los films. Algunos fueron vistos en el cine, mientras estuvieron en cartelera en las salas de Venezuela; y otros, en copias en formato DVD en un reproductor casero. En el segundo paso se procedió a reformatear las copias en DVD de las películas para llevarlas a un formato que permitiera su posterior edición. A tal fin se empleó un *software* gratuito disponible en el sitio *free dvd studio*, con el que se convirtieron de formato DVD a AVI. De esta manera, posteriormente, se editaría la selección de fragmentos de las películas para su observación detallada en cuanto al argumento o qué y a la expresión o cómo, según lo planteado en los apartados 3 y 4 del instrumento. Como se explicó previamente, en el proceso se halló que algunas de

las copias en DVD contaban con protecciones que impidieron reformatearlas y que estas películas tampoco estaban disponibles en Internet, por lo que se descartaron de la muestra –éstas fueron: –Piedra, papel o tijera”, –El manzano azul” y –Punto y raya”.

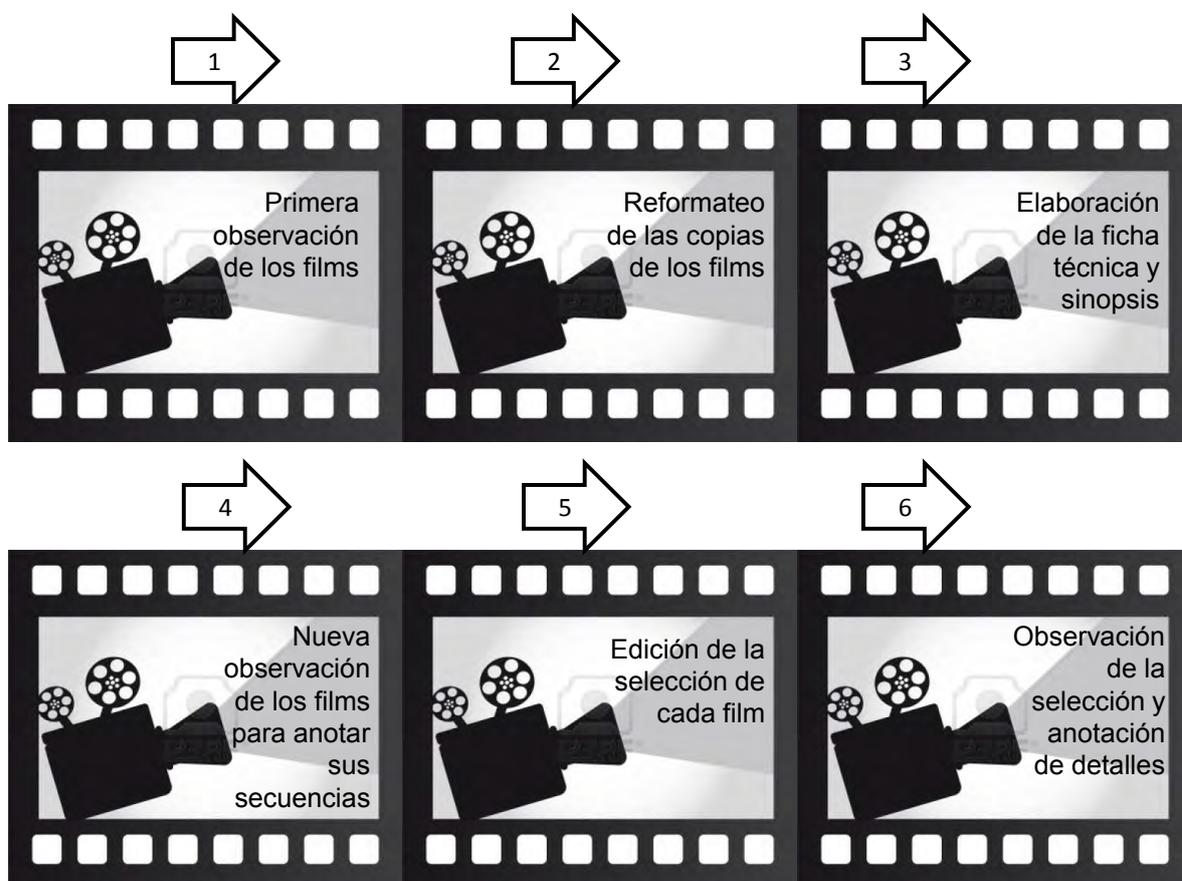
Tomando en consideración lo antes expuesto, así como la selección de la muestra de casos-tipo, cuyos criterios fueron explicados en el punto 3.2, el análisis se aplicó a cuatro producciones:

- 1) –El rumor de las piedras”
- 2) –La hora cero”
- 3) –Hermano”
- 4) –Secuestro Express”.

En el tercer paso, se consultó la página web de cada película u otros sitios web para obtener información sobre la ficha técnica y la sinopsis, aspectos a presentar en el apartado del instrumento que se identificó como Tabla 1. El cuarto paso implicó volver a ver detenidamente cada film en formato DVD, en un proyector de video, con la finalidad de anotar la secuencia de los acontecimientos y acciones que allí se sucedían, y de atender a todos los aspectos contemplados en la Tabla 2 del instrumento. Además, esta visualización se aprovechó para realizar una preselección del material a analizar detalladamente en los apartados 3 y 4 del instrumento, anotando los momentos de inicio y fin de las secuencias y/o planos a editar. Seguidamente, en el quinto paso se procedió a editar la selección, para lo que se empleó Windows Live Movie Maker, versión 2011. Una vez completada la edición, en el sexto y último paso, se observó repetidamente el fragmento de la película seleccionado para tomar anotaciones de los detalles relacionados con el argumento y la expresión. Estos pasos se presentan de manera gráfica en la Figura 2 de la siguiente página.

Adicionalmente al análisis de los films, se consideró necesario incluir las entrevistas semiestructuradas o no estructuradas (Hernández et al., 2010 y Corbeta, 2007) a cineastas y a un experto en cine venezolano, para complementar la información documental consultada y responder a algunas de las interrogantes de la investigación.

Figura 2. Secuencia de pasos seguidos en el análisis de los films



Fuente: elaboración propia

Seguidamente se ofrecen los guiones empleados en las entrevistas a cineastas venezolanos y al experto en cinematografía.

Guión para la entrevista a cineastas venezolanos

- 1) ¿Podría hacer un recuento de su experiencia como cineasta a través de las historias y de los personajes de su filmografía?
- 2) ¿Qué lo motivó a tratar precisamente esas historias y a presentar esos personajes en sus películas?
- 3) ¿Realiza algún tipo de preparación o de investigación de la realidad para abordar estos temas y personajes? ¿En qué consiste o a qué fuentes recurre? Por favor, comente su experiencia.

- 4) ¿Considera que estas historias y personajes son una muestra de la realidad actual de la sociedad venezolana? ¿De qué manera? Por favor, explique.
- 5) Hábleme de... (aquí, se especifica el nombre de los personajes jóvenes de la película del entrevistado que forma parte de la muestra). ¿Cuál fue su fuente de inspiración para concebir estos personajes? ¿Cree que son de ficción?
- 6) ¿Existe sólo este tipo de jóvenes en nuestro cine?
- 7) Si tuviera que hacer un nuevo film sobre jóvenes venezolanos, ¿qué personajes incluirías?
- 8) ¿Qué influencias del cine internacional, ya sean de tendencias, directores o recursos del lenguaje cinematográfico, están presentes en sus producciones? ¿De qué manera cree que estas tendencias o figuras del cine lo marcaron a usted y cómo las ha reflejado en sus películas?
- 9) ¿A qué públicos va dirigido su cine? Comente lo que conoce acerca de este público.
- 10) ¿Hay lecciones, significados o valores en su cine que usted haya querido transmitir a este público? ¿Cuáles son?
- 11) ¿Cree que otros cineastas venezolanos comparten sus mismas apreciaciones acerca del tipo de relatos que debe contar nuestro cine en la actualidad?

Guión para la entrevista a expertos en cine venezolano

- 1) ¿Qué tipo de historias y personajes se han presentado en las producciones cinematográficas venezolanas de la actualidad y a quiénes cree que van dirigidas?
- 2) Ubicándonos en la época actual, podría hacer un recuento general acerca de quiénes son los cineastas venezolanos, sus temas y personajes más emblemáticos.
- 3) ¿Qué motivaciones considera que han tenido estos cineastas para expresarse a través de este medio y para contarnos acerca de estas historias y personajes?
- 4) ¿Existe alguna relación entre las historias y personajes del cine venezolano actual y la realidad del país? Por favor, comente.
- 5) Comparte la opinión de algunos críticos y expertos del medio según la cual el cine venezolano se ha encasillado en presentar historias sobre la violencia y la delincuencia callejera, la marginalidad, la prostitución y otros problemas sociales. Por favor, comente.

- 6) En particular, el tema de los jóvenes, la marginalidad y la delincuencia ha sido tratado en varias etapas del cine nacional. En su opinión, ¿a qué responde la reiteración de estos temas y personajes?
- 7) En general, ¿qué lecturas o significados puede extraer de estas películas?

Corbeta (2007) explica lo siguiente sobre el procesamiento de los resultados de este tipo de entrevistas:

El análisis cualitativo de los datos se centra en los sujetos y no en las variables, como sucede en la investigación cuantitativa. El criterio debe ser, por tanto, holístico, es decir, el individuo es observado y estudiado en su totalidad, con la convicción de que cada ser humano (igual que cada hecho social) es algo más que la suma de sus partes (en este caso, las variables)" (p. 366-367).

Luego, amplía al decir que el procedimiento estándar para presentar los resultados consiste en exponer un razonamiento, "...y para apoyarlo e ilustrarlo se reproduce un fragmento de la entrevista" (p. 367). De esta manera se procedió a analizar las entrevistas realizadas para la presente investigación.

A continuación se presenta el análisis de los films que componen la muestra final, así como el de las entrevistas semiestructuradas a tres de sus directores y a un crítico cinematográfico venezolano.

Capítulo 5. Trabajo de campo

Tabla 1. “El rumor de las piedras”. Prueba piloto del instrumento de análisis

Ficha Técnica

	Título:	"El rumor de las piedras"
	Año:	2011
	Duración:	110 minutos
	País (es):	Venezuela
	Director:	Alejandro Bellame
	Guión:	Alejandro Bellame y Valentina Saá
	Música:	Daniel Espinoza
	Fotografía:	Alexandra Eno
	Reparto:	<ul style="list-style-type: none"> - Rossana Fernández como Delia. - Christian González como William, hijo mayor de Delia. - Juan Carlos Núñez como Santiago, hijo menor de Delia. - Arlette Torres como Marisol. - Alberto Alifa como David. - Aminta de Lara como Raiza. - Verónica Arellano como Chela. - Zapata 666 como El Mota. - Laureano Olivares como El Fauno. - Yonaikel Burguillos como Yeyson.
	Producción:	Alejandro Bellame
	Género:	Drama
Sinopsis:	<p>–Tras haber vivido la tragedia de Vargas, donde perdió a uno de sus hijos, Delia intenta rehacer su vida (...) tiene el firme objetivo de reconstruirla junto a su familia y luchar para que sus dos hijos, William y Santiago, no sucumban ante la delincuencia que impera en el medio donde viven. Delia pronto verá que su voluntad, tal vez no es suficiente para salir vencedora. A pesar de todo, la esperanza de reconstrucción es posible a través de la fuerza salvadora del amor que los mantiene unidos”.</p>	

Fuente: Wikipedia.org, 20 de marzo de 2013

Elaboración propia

**Tabla 2. “El rumor de las piedras”
El relato y su argumento o *qué***

2a- Los acontecimientos	
Tema central del relato y su ubicación espacio-temporal	Una familia humilde de sobrevivientes de la catástrofe natural ocurrida en 1999 en el estado de Vargas, Venezuela, pasan por una serie de dificultades y penurias luego de haber perdido a uno de los integrantes del grupo familiar, una pequeña, su casa y todos sus bienes en esa tragedia. La joven mujer a cargo de la familia, Delia, se ve en la necesidad de mudarse a un barrio marginal caraqueño, del sector llamado El Cementerio, con su madre, Raiza, y sus dos hijos varones sobrevivientes, William y Santiago. Allí, enfrentan las peores condiciones de miseria, expuestos a la violencia urbana y al peligro de que los chicos se unan a las bandas de criminales.
Secuencia de las acciones y los acontecimientos	Imágenes de la catástrofe natural en el Estado Vargas, centro poblado en el Litoral Central de Venezuela./ Delia, en su rancho ubicado en un barrio marginal del sector El Cementerio de Caracas, prepara café y comidas para vender, y despierta a su hijo Santiago para que vaya a clases./ Camino al trabajo, Delia ve el cadáver de un joven víctima de la violencia./ Delia con su amiga Chela en la pollera donde trabajan comentan el asesinato y sobre las casas que les está consiguiendo el marido de Chela, El Fauno, en un programa público de otorgamiento de viviendas./ Santiago en clase junto a su amigo Yeyson mientras la maestra habla de los terremotos y asigna al curso una investigación sobre los tipos de piedras./ En el rancho, Raiza, madre de Delia, observa que su nieto mayor, William, esconde algo entre las sábanas de su cama./ En la cancha del barrio, William habla con chicos delincuentes./ En el rancho, Raiza descubre que William tenía escondida una pistola cargada entre las sábanas, el arma se dispara./ Delia se entera de que su hijo mayor esconde un arma y con la pistola en la mano sale enfurecida a buscarlo./ En la cancha del barrio, Delia le reclama a William por el arma, mientras los otros chicos y Santiago observan la discusión, que finaliza cuando ella lanza el arma cerro abajo./ William en el rancho de su novia Marisol, le pide que lo deje quedarse a vivir con ella, porque decidió irse de su casa./ En el rancho, Delia, Raiza, Santiago y David (El Muerto, amigo de la familia que trabaja esculpiendo lápidas para tumbas) hablan sobre volver a ver el mar y las montañas de Vargas, Delia se resiste y la abuela insiste en que quiere verlo antes de perder totalmente la vista./ En un callejón del barrio, William es amenazado de muerte por La Mota y otros delincuentes armados que le vendieron la pistola./ En una calle del sector El Cementerio, Santiago y Yeyson van en busca de David para que los ayude a hacer la

<p>Secuencia de las acciones y los acontecimientos (continuación)</p>	<p>investigación sobre las piedras, mientras los niños caminan ocurre una balacera, David trata de proteger a los pequeños, pero Yeyson resulta herido de muerte./ William vuelve al rancho de su madre y habla con su hermano, le aconseja que estudie y le regala unos zapatos deportivos caros; Delia llega en ese momento y le pregunta a William si volverá a casa y de dónde obtuvo el dinero para los zapatos, él le miente y le dice que está trabajando; luego, le pide dinero a la madre para pagarle a unos supuestos amigos el arma que ella arrojó, a lo que Delia accede dándole parte del dinero que estaba ahorrando para la casa nueva./Delia, luego de conocer que el padre de Santiago murió, lleva al niño a la funeraria para que vea por primera vez su rostro en el féretro y el niño se disgusta con la madre porque le ocultó la verdad sobre su padre delincuente./ Santiago busca a William para que le cuente del padre y el hermano le dice que era un criminal, que los maltrataba; luego, recordó la tragedia de Vargas, cuando falleció su pequeña hermana Aleida./ <i>Flashback</i> de William sobre la catástrofe en Vargas, del momento en que Delia tiene que escoger entre salvar a Santiago, que era apenas un bebé, o a su hija Aleida./ Chela le cuenta a Delia que El Fauno era un estafador y que se quedó con el dinero que las dos le dieron para las casas./ William, en combinación con un amigo delincuente y Marisol, asalta a una mujer con su hija, las toma de rehenes y las somete con una pistola; pero la policía los acorrala. Delia es llevada por la policía a la escena del crimen y logra persuadir al hijo de que libere a las rehenes y se entregue a las autoridades. /En el retén de menores, Delia pide perdón a su hijo William por haberle fallado como madre y él por haberse dejado influenciar por amistadas que lo condujeron a delinquir./ David lleva a Delia, Raiza y Santiago a ver el mar, al lugar donde vivían antes de la tragedia.</p>
<p>Clímax o nudo de la historia</p>	<p>William, en combinación con otro joven delincuente, atraca con una pistola a una madre y su hija que salían de un banco; las conduce al coche y las convierte en rehenes. Al poco tiempo, es rodeado por la policía que mata a su compañero asaltante. William exige a la policía que lo dejen ir y que llamen a su madre. Delia es llevada al lugar, se le escabulle a los policías y logra acercarse al joven y a sus rehenes. La madre habla con el chico y lo persuade de que libere a las rehenes y se entregue a la policía. Santiago presencia la escena donde apresan al hermano y consuela a la madre.</p>
<p>Principales conflictos y tensiones</p>	<p>La pobreza como tragedia familiar. Lo que significa ser sobrevivientes de una catástrofe natural para una familia humilde. La culpa de una joven madre que dejó morir a una hija pequeña y su temor a que sus hijos varones sean atraídos por el mundo de la delincuencia. El padre ausente, maltratador,</p>

<p>Principales conflictos y tensiones (continuación)</p>	<p>como figura de resonancia de dos chicos adolescentes. La amenaza latente de convertirse en víctimas y/o victimarios de la violencia con la que conviven los habitantes de un barrio marginal. La indolencia de las instituciones públicas ante los problemas de las familias sin techo. La violencia urbana.</p>
<p>Escenarios y ambientes</p>	<p>El barrio marginal, sus escalinatas y callejones, y la cancha deportiva; el rancho como representación del hogar humilde; un sector popular caraqueño, su mercado y cementerio; el mar, la montaña y su río (como evocación del estado Vargas); la escuela pública de barrio marginal; un taller donde se tallan lápidas; una oficina pública a la que acuden familias sin vivienda, una agencia bancaria como potencial escenario del crimen, el retén de menores delincuentes.</p>
<p>Valores compartidos que subyacen</p>	<p>Valores: La madre y la familia, únicos asideros de los jóvenes marginados. La superación personal relacionada con el estudio y el trabajo. La añoranza de una casa como representación del hogar seguro./ Antivalores: La posesión de bienes materiales, ya sean armas, motocicletas, zapatos caros, como signos de poder y superación; el liderazgo de un grupo de delincuentes, igualmente considerado como signo de poder y progreso personal.</p>
<p>Relación causa-efecto y posible distorsión</p>	<p>En esta película se insiste en que Santiago, el hijo pequeño de Delia, es inteligente y debe estudiar para que se convierta en un hombre de bien. En cambio, a William se le tilda de perezoso y mal estudiante; incluso, él mismo se describe así. Parecieran no existir las mismas posibilidades para los dos hijos de Delia. Desde el propio hogar se descalifica a uno y se apoya al otro. William cae en el mundo de la delincuencia guiado por las malas amistades. Cuando corre peligro de muerte, al ser amenazado por los pandilleros que le vendieron su primera pistola, acude a pedir ayuda a su madre y ella le dice que no puede salvarlos a todos y que trate de salvarse él mismo. Pero, al final de la película cuando el joven desiste de cometer un crimen persuadido por ella, ambos se piden perdón y redimen sus culpas.</p> <p>Las relaciones causa-efecto en el desarrollo de acciones y acontecimientos en los que intervienen la madre y los dos hijos son coherentes. Inclusive, lo son de acuerdo con los estudios sobre la conducta criminal que fueron presentados en el marco teórico de este trabajo, según los cuales los chicos de sectores marginados criados en familias matricentradas son menos susceptibles de convertirse en delincuentes.</p>

2b- Los personajes	Masculinos	Femeninos
Denominación de los principales	Santiago y William, hermanos de una misma madre, pero de distinto padre.	Delia
Denominación de los secundarios	Yeyson, El Mota, El Fauno, David y el padre de Santiago, Rogelio Pérez. También, en la película aparecen jóvenes delincuentes del barrio, vendedores del mercado y otros personajes masculinos, pero sus características no son detalladas en el film, por lo que se excluyeron de este análisis.	Raiza (abuela de los chicos), Chela, Marisol, la maestra, la madre de Yeyson y obreras de la pollera donde trabaja Delia, mujer asaltada y su hija, otras. Sobre estos últimos personajes femeninos apenas se ofrecen detalles en la historia, por lo que no se pudo abordar su descripción detallada.
Descripción del perfil de los personajes principales	<ul style="list-style-type: none"> • Santiago. Chico de unos 11 años, estudiante con hogar (matricentrado). Buen hijo. Amoroso. Soñador. Trabajador (vende las comidas que prepara su madre), emprendedor. Añora a su padre. Admira a su hermano William y quiere parecerse a él. También es un buen amigo. • William. Joven menor de edad, de unos 17 años, desertor del sistema educativo, con hogar (matricentrado). Ama y respeta a su madre. Es buen hermano. Desprecia al padre. La catástrofe del estado Vargas y la muerte de su hermanita lo marcaron. Es un chico duro, sin ilusiones ni deseo de superación. Recién iniciado en la delincuencia. Transgresor de la ley no violento (porta un arma de fuego, pero no llegó a dispararla). Es perezoso, irresponsable. Aspira obtener dinero fácil y bienes como una motocicleta, una pistola. Sus amigos son los chicos delincuentes del barrio. Tiene 	<ul style="list-style-type: none"> • Delia: mujer joven humilde, sin estudios. De carácter fuerte. Madre de tres hijos, una niña que perdió en la catástrofe de Vargas (en 1999) y dos chicos, Santiago y William. Delia le teme al mar, a la montaña, al río, por ser los causantes de la tragedia familiar y no quiere volver a verlos. Convive con la culpa de no ser buena madre, de no haber salvado a su hija, Aleida, durante la catástrofe y de no poder evitar que sus hijos varones se dejen llevar por el ambiente de violencia del barrio donde viven. La vida de Delia es su familia. Sueña con sacar a sus hijos del barrio y con volver a tener una casa digna que los aleje de ese mundo. Tuvo varias parejas que la dejaron embarazada y luego la abandonaron. Eran hombres maltratadores, transgresores de la ley. Aun siendo tan joven, Delia desistió de volver a tener pareja para cuidar a

<p>Descripción del perfil de los personajes principales (continuación)</p>	<p>una novia, madre de un bebé, con quien convive y es cómplice de los delitos de William.</p>	<p>sus hijos y a su madre. Pocas veces muestra su ternura de madre y de mujer. Sin embargo, es ingenua y susceptible de ser estafada. También, es buena amiga. Trabaja como obrera en una pollera y hace comidas para vender. Es responsable y emprendedora.</p>
<p>Descripción del perfil de los personajes secundarios</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Yeison. Niño, estudiante con hogar (matricentrado). Buen amigo. Alegre. Supersticioso. Es asesinado y pasa a ser otra víctima de la violencia en el barrio. • El Mota. Líder de pandilla. Transgresor de la ley violento. Traficante de armas. • El Fauno. Hombre joven. Estafador, truhan, vividor y representante del macho criollo. Anda en moto, usa prendas de vestir costosas. • David. Hombre joven de condición humilde. Padre divorciado. Culto. Conocedor de su oficio como escultor de lápidas. Buen amigo. Solidario. Protector. Trabajador, emprendedor. • Rogelio, padre de Santiago. Delincuente, con varias entradas a la cárcel. Padre y esposo maltratador. La única imagen del personaje presente en el film es su féretro. 	<ul style="list-style-type: none"> • Raiza (la abuela). Mujer humilde, buena madre. Enferma (está perdiendo la vista). Preocupada por su hija y nietos expuestos a la violencia del barrio. Añora volver al sitio donde vivían antes de perderlo todo durante la tragedia de Vargas. Sueña con volver a ver el mar. • Chela. Mujer joven, humilde. Obrera. Trabaja solo lo necesario. No quiere ser madre porque implica responsabilidades. Coqueta. Enamorada de un truhan, estafador, en quien confía ciegamente, El Fauno; aunque, ni siquiera conoce su verdadero nombre. Chela sueña con que su marido le consiga una casa y la saque del barrio. Ingenua, susceptible de ser estafada por su propio marido. Es una amiga solidaria, dispuesta a ayudar a otros. • Marisol. Mujer joven, humilde. Cómplice de un delito. Trabaja como cajera de un banco. Madre soltera de un bebé. Coqueta. En el barrio la conocen como una chica que anda con varios hombres.

<p>Los "otros" o los ausentes</p>	<ul style="list-style-type: none"> • La figura paterna es uno de los ausentes en este film, aunque se describen algunos hombres en la vida de Delia como maltratadores y delincuentes. En el caso del padre de Santiago, Rogelio, es apenas presentado en la funeraria, dentro de su ataúd, sin que se llegue a mostrar su rostro. • Los representantes de las instituciones de justicia y de seguridad social que deben velar por los derechos de los chicos menores de edad son otros ausentes en la historia. 	
<p>2c- Acerca de los personajes principales</p>	<p>Masculinos: Santiago y William</p>	<p>Femenino: Delia</p>
<p>Evolución a lo largo de la historia</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Santiago (protagonista) a lo largo de la historia pasa de ser un chico amoroso y obediente, a un joven rebelde, resentido con la madre al descubrir que lo había engañado sobre su padre –no le dijo que se trataba de un mal hombre– y que quiere parecerse a su hermano William recién iniciado en el mundo de la delincuencia. Al final, Santiago perdona a la madre y vuelve a ser el niño amoroso del inicio de la película, luego de presenciar el crimen de su hermano y ver que va a prisión. • William (protagonista), desde el principio de la historia, se presenta como un chico sin aspiraciones, que anda en malos pasos; hasta llega a comprar una pistola y a irse de la casa para vivir con la novia, a quien convierte en cómplice de sus delitos. Sin embargo, es un joven que respeta mucho a su madre, la escucha y recurre a ella cuando se ve en apuros. También, quiere y cuida de su pequeño hermano, le aconseja que estudie y que no sea como él. William recuerda con resentimiento a su padre y a • Delia (protagonista), desde el inicio de la historia se presenta como una madre muy joven, que tuvo varios hombres maltratadores en su vida y que la dejaron embarazada y sola. Luchadora, protectora, con temple. Pocas veces muestra ternura. En la tragedia de Vargas perdió a su hija y todo cuanto poseía su familia. Dejó de lado su vida personal para trabajar por los suyos. En dos oportunidades se encuentra en la misma encrucijada, sacrificar a un hijo para salvar a los otros miembros de su familia. Tales situaciones, y el hecho de no haber sabido criar bien a sus hijos varones, la convierten en una mujer presa de la culpa. Su gran temor es que los hijos se conviertan en criminales, como ella se lo reclama a su pequeño Santiago en una escena: –Será que yo voy a ser un fracaso con ustedes, porque eso de ser malandros lo llevan en la sangre”, le dijo. Pese a su dureza, cae en manos de un estafador que le roba todo el dinero que había ahorrado para comprar una 	

<p>Evolución a lo largo de la historia (continuación)</p>	<p>las otras parejas de su madre. Igualmente, siendo un niño, lo marcó la tragedia en la que murió su hermana y su familia perdió todos sus bienes. Pronto, pasa de ser un recién iniciado en la delincuencia y un pandillero, a convertirse en un transgresor de la ley violento, que comete un asalto a mano armada. Al final de la historia, estando en prisión, se vuelve un joven arrepentido, que pide perdón a su madre por haberle fallado.</p>	<p>casa. En el clímax de la historia hace que su hijo mayor desista de cometer un crimen y se entregue a las autoridades. Al final del relato, Delia es perdonada por sus hijos y en la secuencia final vuelve a visitar el mar y es la única escena en la que ríe.</p>
<p>Roles que representan</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Santiago. Niño de un sector marginal, con deseos de superación, obediente, estudioso, hijo amoroso, trabajador, responsable; pero también, resentido y tentado por el ambiente de delincuencia del barrio donde vive. • William. Adolescente, marginado por la sociedad y por su familia. Perezoso. De carácter endurecido por las experiencias de vida. Recién iniciado en la delincuencia, pandillero, transgresor de la ley violento. Sin embargo, está muy apegado a su familia; y sobre todo, a la madre. 	<ul style="list-style-type: none"> • Delia. Madre joven de condición humilde y trabajadora. Por la manera como se expresa, pareciera una mujer sin estudios, que trabaja como obrera. Es emprendedora y responsable con su familia.
<p>Expectativas</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Santiago es un niño confundido, que se debate entre ser un buen chico, estudioso y trabajador, o seguir los pasos del hermano delincuente juvenil. • William aspira obtener dinero y bienes materiales de manera fácil y sin importarle convertirse en un transgresor de la ley ni medir las secuencias. 	<ul style="list-style-type: none"> • Delia. Su principal expectativa es salvar a sus hijos de la delincuencia y de la violencia del barrio donde viven, llevándoselos a vivir a un sitio seguro.

<p>Responsabilidades y oficios</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Santiago es estudiante de primaria y un niño trabajador, que ayuda a la madre a conseguir el sustento del hogar. • William evade las responsabilidades y no ayuda a mantener el hogar. Se refiere con desdén al trabajo de su madre como obrera y vendiendo comidas hechas en casa. Delincuente juvenil, pandillero. 	<ul style="list-style-type: none"> • Delia es el principal sostén de su familia, para lo que trabaja como obrera en una pollera y haciendo comida para vender. Pocas veces se le ve ocupada con los oficios del hogar, lo que pareciera ser una actividad secundaria.
<p>Ámbito de trabajo o de estudio</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Santiago estudia en una escuela primaria de barrio marginal y vende comida casera en el mercado popular del sector donde vive, El Cementerio. • William pasa el tiempo en la calle, con otros chicos delincuentes. En una escena, le pide a su novia que lo ayude a conseguir un trabajo de mensajero en el banco donde ella trabaja, con la intención de conocer los movimientos de los clientes para cometer delitos. 	
<p>Grupos sociales que representan</p>	<p>Ambos chicos caracterizan a los hijos de un hogar matricentrado y humilde del litoral central del país, que pasan a vivir en situación de pobreza extrema en un sector marginal de la capital.</p> <p>William personifica al delincuente juvenil, recién iniciado en ese mundo, al malandro de barrio menor de edad. En cambio, Santiago al inicio de la película es el hijo ejemplar, que luego se rebela y busca seguir los pasos de su hermano.</p>	<p>Madre, sostén de un hogar matricentrado, que llega a vivir en situación de pobreza extrema luego de haber perdido su casa a causa de una tragedia natural.</p>

<p>Figuras de referencia o resonancia</p>	<p>La madre trabajadora es la principal figura de referencia para ambos chicos. Otros referentes importantes son los delincuentes de barrio, los malandros. También, se trabaja con la figura de un padre idealizado, en el caso de Santiago. Por el contrario, para William el padre es una figura de disonancia a la que rechaza.</p>	<p>Raiza, la madre de Delia y abuela de William y Santiago, se presenta como apoyo emocional del grupo familiar. Para Delia el padre también pareciera tener un rol ausente, ya que no se le menciona.</p>
<p>Presencia/ausencia de la familia</p>	<p>Ambos chicos provienen de un hogar de estructura matricentrada, donde la figura del padre está fundamentalmente ausente.</p>	<p>Delia es el centro de una familia matricentrada, donde el padre está ausente.</p>

Tabla 3. “El rumor de las piedras”.

Análisis de una selección de fragmentos de la película, desde su argumento o *qué*.

Selección publicada con protección en: <http://www.youtube.com/watch?v=c7pJZrVrsTQ&feature=youtu.be>

<p>1er fragmento (00:07 a 01:13) Desde un plano de la pantalla de un ordenador, hasta la imagen de Delia enfurecida.</p> <p>2º fragmento (01:16 a 02:34) Desde la imagen de Delia en una funeraria observando el rótulo que identifica la capilla donde están velando al padre de Santiago, Rogelio Pérez; hasta un plano de las escalinatas del barrio donde está sentado Santiago y se observa a William bajando de una motocicleta acompañado por uno de sus amigos.</p> <p>3er fragmento (02:37 a 03:21) Desde un plano de Delia y Raiza en el rancho hasta la imagen de William en un callejón del barrio al lado de su motocicleta.</p> <p>4º fragmento (3:23 a 4:53) Desde un plano de Santiago sentado en el techo de un rancho del barrio hasta la imagen del taller de David donde se encuentran él y Santiago sentados.</p>				
	1er fragmento	2º fragmento	3er fragmento	4º fragmento
Tema o situación planteada	<p>Discusión y enfrentamiento con arma de fuego Al inicio, se observa a Santiago con su amigo Yeyson investigando en Internet. Santiago ve pasar a su madre, Delia, quien acababa de descubrir que su hijo mayor, William, escondía una pistola en el rancho. La mujer salió enfurecida,</p>	<p>Revelación de una realidad oculta que afecta la vida de los personajes Delia lleva a su hijo Santiago a la funeraria donde están velando a su padre, Rogelio Pérez. Una de las parientes del hombre se dirige a Delia con desprecio y le reclama su presencia en la funeraria. Ella le</p>	<p>Discusión entre una madre y su hijo Delia reprende a Santiago porque está copiando el ejemplo de su hermano, de sus amigos malandros y del padre. Incluso, llega a decirle que debió salvar a su hija Aleida en vez de a él cuando ocurrió la catástrofe. Descubre que el niño tiene un tatuaje en el brazo, le reclama, él se</p>	<p>Cambio radical en un personaje Al inicio de la secuencia se observa a Santiago sentado en el techo de un rancho jugando con una pistola imaginaria a disparar con expresión de rabia a distintos objetivos, entre ellos a un grupo de niños que jugaban en otro rancho. Luego, visita a David en</p>

<p>Tema o situación planteada (continuación)</p>	<p>con la pistola en su mano, a buscarlo a la cancha del barrio, donde el joven se reúne con sus malas amistades. La madre reclama a William y lo agrede físicamente, frente a sus amigos y a su hermano Santiago quien se ve sorprendido por la situación. Delia apunta con la pistola a los chicos delincuentes amigos de William y los amenaza de muerte si se meten con sus hijos. Al final de la escena, ella arroja el arma cerro abajo.</p>	<p>responde que está allí porque su hijo tiene derecho a conocer la cara del padre. Esa fue la primera vez que el chico vio el rostro del padre pero en un ataúd. La madre le mintió acerca de él ya que se trataba de un mal hombre, un delincuente, un padre maltratador. A partir de esa revelación, Santiago se pone en contra de la madre y busca acercarse a su hermano, William, quien recientemente ingresó a una banda de delincuentes.</p>	<p>le rebela, ella le da una bofetada y el chico sale enfurecido en busca del hermano. Todo esto ocurre en presencia de la abuela, Raiza, quien interviene en defensa del pequeño.</p>	<p>su taller como buscando en él el apoyo del padre que no tuvo.</p>
<p>Personajes participantes (en orden de aparición)</p>	<p>Santiago, Yeyson, Delia, William y sus amigos.</p>	<p>Delia, Santiago, familiares de Rogelio presentes en el velatorio, William y el joven que lo acompaña en la motocicleta.</p>	<p>Delia, Santiago, Raiza.</p>	<p>Santiago, chicos del barrio y David.</p>
<p>Discurso verbal y su tono</p>	<p>En la discusión entre Delia, William y los delincuentes prevalece un discurso agresivo, con malas palabras. En tono</p>	<p>La secuencia presenta pocas palabras. Hay un manejo de los silencios y del lenguaje gestual.</p>	<p>Delia se dirige a Santiago enfurecida, en tono agresivo y llega a decirle: -Será que yo voy a ser un fracaso con ustedes,</p>	<p>En los primeros planos del fragmento solo gestos del chico, sin palabras. Luego, en tono melancólico le habla a</p>

<p>Discurso verbal y su tono (continuación)</p>	<p>amenazador, Delia le dice a uno de los chicos al tiempo que lo apunta con la pistola: -Con mis hijos no te metas, porque yo misma te mato...". Luego, mientras sujeta a William por una oreja le grita, -Yo no te parí para verte convertido en un malandro".</p>		<p>porque eso de ser malandros lo llevan los dos en la sangre". El niño le responde en el mismo tono.</p>	<p>David acerca del día en que desapareció su hermana Aleida, según le había contado William. En ese mismo tono le manifiesta a David que quiere ir al mar para buscar a su hermana desaparecida.</p>
<p>Estereotipos representados en la escena</p>	<p>Santiago y Yeyson, estudiantes con hogar, hijos ejemplares. Delia, madre en el rol de padre, de hombre, que reprende y es capaz de disparar una pistola para proteger a sus hijos. William, chico rebelde que abandona el hogar, recién iniciado en la delincuencia, pandillero. Amigos de William, pandilleros, delincuentes juveniles.</p>	<p>Delia en rol de madre amorosa, protectora, que sufre el rechazo de un hijo. Santiago deja de ser el hijo ejemplar para comenzar a parecerse a su hermano, el muchacho rebelde que anda en malos pasos.</p>	<p>Delia, nuevamente representa a la madre y padre a la vez. Santiago muestra su nuevo rol de chico rebelde, que se aleja del hogar. Raiza aparece como madre protectora, que sufre por su hija y nietos.</p>	<p>Santiago, mientras juega con la pistola imaginaria, imita a los delincuentes violentos del barrio. Luego, aparece como un niño que sufre, víctima de la situación familiar y del ambiente de violencia donde vive, que busca en David a esa figura paterna de la carece y en la que necesita refugiarse en ese momento. David más que un amigo pasa a ser una suerte de padre comprensivo, que lo escucha.</p>

<p>Actuación de los protagonistas</p>	<p>William es el chico nuevo de la pandilla de delincuentes del barrio, que busca ser aceptado y medir su fortaleza frente a los otros pandilleros portando una pistola.</p> <p>Santiago es el hermano pequeño, el niño estudioso, hijo ejemplar que ve con sorpresa lo que está ocurriendo en su hogar.</p> <p>Delia se enfrenta a los malandros del barrio, sin miedo, con un arma en mano y les dice que es capaz de dispararla para proteger a sus hijos.</p>	<p>Al conocer la verdad sobre el padre, Santiago cambia, deja de ser el hijo amoroso y ejemplar para convertirse en un muchacho resentido, rebelde.</p> <p>En Delia se fortalecen los sentimientos de culpa al creer que no ha sido una buena madre para sus hijos.</p>	<p>En Delia se evidencian sus viejas culpas, mientras reprende a Santiago. Los reclamos de la madre contribuyen a alejar más al hijo, lejos de persuadirlo para que vuelva a ser el buen hijo.</p>	<p>Santiago actúa como un chico en conflicto, que pasa por la agresividad, la tristeza y el recuerdo de la tragedia que vivió su familia, y que necesita de la figura del padre.</p>
<p>Interacción con otros jóvenes o personajes</p>	<p>Antes de que Delia llegue a la cancha, se observa a William reunido con sus amigos pandilleros del barrio. Simulan que están practicando deportes, aunque en realidad se encuentran allí para planear sus acciones. William se muestra ante</p>	<p>En este fragmento no se produce una interacción con otros jóvenes.</p>	<p>En este fragmento tampoco se produce una interacción con otros jóvenes.</p>	<p>Al jugar con la pistola imaginaria, Santiago no duda en apuntarle y dispararle a otros chicos del barrio que juegan a lo lejos.</p>

<p>Interacción con otros jóvenes o personajes (continuación)</p>	<p>sus amigos como un chico duro, armado y dispuesto a todo. Sin embargo, ante la ira con que lo reprende su madre él se doblega, lloriquea, muestra flaqueza y respeto por ella. Por su parte, Delia se enfrenta a los pandilleros para defender a sus hijos.</p>			
<p>Intención y resultado de esa interacción</p>	<p>Pese a los esfuerzos de Delia por evitarlo, William se abandona el hogar y se convierte en un delincuente juvenil.</p>			<p>Con su pistola imaginaria, Santiago juega a que le dispara a otros chicos del barrio y así descarga toda la ira y el dolor que le provocó la discusión con su madre, en la que lo comparó con el padre y el hermano delincuentes. Sin embargo, luego busca apoyo en David, quien lo escucha como un padre comprensivo y el chico se recupera de ese mal momento.</p>

Tabla 4. “El rumor de las piedras”.
Análisis de una selección de fragmentos de la película, desde su expresión o cómo

	Lenguaje no verbal	Vestuario	Encuadres/ ángulos	Movimientos de cámara	Otros recursos
Observación de los protagonistas	<p>En William predomina la gestualidad de chico rudo y poderoso del barrio. Muestra tatuajes en sus brazos, monta motocicleta y porta una pistola.</p> <p>Santiago mostró expresiones de ira mezcladas con melancolía. Delia muestra en su rostro y en sus ojos ira, mezclada con un profundo dolor. Inclusive, muestra sus dientes apretados, señala con el dedo y apunta con la pistola.</p>	<p>William viste a la moda juvenil con camisetitas y pantalones. Suele llevar los brazos descubiertos para mostrar sus tatuajes. Usa el cabello muy corto y casi rapado cerca de las orejas.</p> <p>Santiago viste ropa sencilla o el uniforme de la escuela; pero, cuando intenta copiar al hermano, comienza a usar camisetitas parecidas a las que él para exhibir su nuevo tatuaje en el brazo.</p> <p>Delia viste siempre ropa muy sencilla, de trabajo o de andar en casa. Raiza siempre está en ropa de casa.</p>	<p>En el 1er fragmento prevalecen los primeros planos para mostrar la carga emotiva de los personajes durante la discusión y sin ángulos de cámara.</p> <p>En el 2º fragmento, cabe destacar el uso del Gran Primer Plano cuando Santiago se asoma al ataúd de su padre para ver por primera vez su rostro, donde además el ángulo de la cámara está levemente inclinado, para dar la impresión del momento de desconcierto y aflicción por el que atraviesa el chico.</p> <p>En el 3er fragmento</p>	<p>En el 1er fragmento, mientras Delia amenaza a uno de los chicos en la cancha, se emplea la cámara al hombro, tomada de espaldas al joven y siguiendo las expresiones y movimientos de la actuación de Delia cargada de dramatismo.</p> <p>También, cuando Delia arroja el arma, la cámara sigue rápidamente el recorrido, buscando registrar la evidencia de esa actuación del personaje.</p> <p>Luego, el 2º fragmento, finaliza en una sola toma, en</p>	<p>Durante la secuencia de Delia y Santiago en la funeraria y su recorrido en autobús de regreso al barrio, se emplea como fondo música incidental melancólica, mezclada con algunos ruidos de ciudad de fondo. Además, la situación ocurre un día lluvioso, lo que torna a la escena gris, descolorida, triste.</p> <p>Este tipo de iluminación sombría, el uso de ciertos recursos sonoros como el sonido seco del cincel golpeando la piedra de una</p>

<p>Observación de los protagonistas (continuación)</p>			<p>se mantiene la cámara sin ángulos y predomina el Plano Medio, mientras Delia reprende y abofetea a Santiago en presencia de Raiza. Para luego finalizar en un Plano General del chico que sale caminado encolerizado del rancho y un Plano Americano de William al lado de su motocicleta. En el 4º fragmento, de nuevo se emplea el Plano Medio para presentar la toma donde Santiago juega con su pistola imaginaria y toda su gestualidad es de rabia.</p>	<p>picado, con un pequeño recorrido de la cámara por un callejón del barrio donde aparece William llegando en motocicleta con uno de sus amigos y Santiago sentado en un escalón de espaldas, empequeñecido, en gesto como de dolor. Mientras que en el 4º fragmento, se destaca la expresión de ira de Santiago con un <i>zoom in</i> de su rostro al final de la toma, donde aparece jugando con la pistola.</p>	<p>lápida y la música melancólica, se repite en la secuencia final del 4º fragmento, donde Santiago le cuenta a Daniel cómo desapareció su hermana Aleida en la tragedia de Vargas.</p>
---	--	--	--	--	---

**Tabla 1. "Hermano"
Ficha Técnica**

	Título:	"Hermano"
	Año:	2010
	Duración:	1 hora 37 minutos
	País (es):	Venezuela
	Director:	Marcel Rasquin
	Guión:	Rohan Jones y Marcel Rasquin
	Música:	Rigel Mitxelena
	Fotografía:	Enrique Aular
	Reparto:	<ul style="list-style-type: none"> - Fernando Moreno, Daniel, El Gato - Eliú Armas, Julio - Alí Rondón, Max - Gonzalo Cubero, Roberto (entrenador) - Marcela Girón, Graciela (madre adulta de los chicos)
	Producción:	Marcel Rasquin y Enrique Aular
Género:	Drama	
Sinopsis:	<p>–Hermano narra una historia sencilla y poderosa de dos hermanos –Daniel (Fernando Moreno) y Julio (Eliú Armas)— que luchan por convertirse en futbolistas profesionales. Daniel es un delantero excepcional, un fenómeno. Julio es el capitán del equipo, un líder nato. Ambos juegan al fútbol en el barrio La Ceniza. La oportunidad de sus vidas llega cuando un cazatalentos del Caracas Fútbol Club les invita a unas pruebas en el equipo. Pero la vida del barrio se interpone y una tragedia les sacude”.</p>	

Fuente: Labutaca.net (2010-2013)

Elaboración propia

**Tabla 2. “Hermano”
El relato y su argumento o *qué***

2a- Los acontecimientos	
Tema central del relato y su ubicación espacio-temporal	<p>Un recién nacido abandonado por su madre en el basurero de un barrio marginal de una ciudad es encontrado por una joven madre soltera y su pequeño hijo, quienes rescatan al bebé y se lo llevan. Los dos chicos, Daniel –a quien también llaman El Gato por el sonido de su llanto de recién nacido– y Julio son criados por la joven madre, Graciela, como hermanos, con el mismo afecto, cuidados y sin distinciones. Al crecer los dos jóvenes se integran al equipo de fútbol de su localidad y demuestran tener especial talento para ese deporte. Pero el mayor, influenciado por el ambiente del lugar donde viven, también se une a una pandilla de delincuentes. Así, el relato presenta esas dos fuerzas contrarias que pueden arrastrar a los jóvenes de los sectores más humildes, el camino del deporte profesional y el de la delincuencia. Es una historia que muestra la lucha de los chicos por alcanzar un sueño; el valor del amor de la familia, la madre y también, entre hermanos. Además, la historia exalta el poder del trabajo en equipo, la solidaridad, la humanidad, que coexisten con la vileza y la indolencia en los ambientes urbanos.</p> <p>La historia tiene lugar en tiempos actuales y ocurre en la ciudad de Caracas.</p>
Secuencia de las acciones y los acontecimientos	<p>En un barrio marginal de Caracas, una joven madre y su pequeño encuentran a un recién nacido arrojado en un basurero llorando. Se van, pero al rato regresan, recogen al bebé y se lo llevan.</p> <p>En una cancha de fútbol de un sector popular, dos equipos de chicos se enfrentan. Un joven con la camiseta identificada con el nombre de El Gato, Daniel, y otro jugador, Julio, son grabados con una cámara de video por un promotor de deportistas jóvenes. Gana el equipo del barrio La Ceniza donde juegan los dos muchachos que resultan ser hermanos de crianza. El público baja de las gradas al campo a felicitar al equipo, entre la gente está la madre de Daniel y Julio, Graciela. Se le acerca una chica a El Gato y le coquetea, pero llega su novio y se van del lugar. En otra secuencia en la cancha, el entrenador, Roberto, presenta a los dos muchachos con el promotor del Caracas Fútbol Club quien los estaba grabando.</p> <p>En un rancho, se ve a los dos hermanos conversando con su madre preparando una fiesta para celebrar el triunfo. Llega el portero del equipo, Maximiliano, Max, a quien la madre felicita por su desempeño en el juego.</p> <p>En la fiesta en un callejón del barrio, los chicos, la madre, el entrenador, su esposa y vecinos bailan, beben y celebran. Julio le dice a su hermano, El Gato, que se divierta. A escondidas, El Gato derrama un vaso de bebida, se sale de la fiesta y se encuentra con la chica del partido de fútbol. Ella le coquetea, bailan y se besan. En otra escena de la fiesta se ve a Julio con Max y un hombre apodado Morocho, jefe de la banda de delincuentes del barrio, planeado algo.</p>

<p>Secuencia de las acciones y los acontecimientos (continuación)</p>	<p>En una habitación del rancho, ocurre un encuentro romántico entre Graciela y Roberto, ambos hablan del futuro de los chicos como futbolistas y de su posible ingreso a la liga profesional; luego, en el diálogo, la mujer da a entender que él tiene su familia y que ella es la amante. En la sala del rancho, El Gato enciende la televisión para ver un partido de fútbol; mientras que en la habitación, la madre se despide del entrenador, quien sale por la ventana del cuarto.</p> <p>En los callejones del barrio, se alternan dos secuencias; en una, El Gato conversa con la chica que conoció recientemente, ambos vienen de clases y llevan uniformes del liceo; y en otra, Julio y Max persiguen y golpean a un hombre exigiéndole un pago en dos días. Julio lo amenaza con que lo van a matar.</p> <p>En la cancha del barrio, el equipo de La Ceniza entrena y Roberto, felicita a los dos hermanos y al equipo.</p> <p>En un lugar del barrio en construcción, los dos hermanos conversan sobre chicas y juegan fútbol. Luego, ambos continúan la conversación en el techo de un rancho, cuando Julio dice que tienen que irse luego de que Julio responde a una llamada de celular. Se suben a una motocicleta y van a ver un partido profesional. En las afueras del campo, se encuentran con Max y Morocho. Daniel se aparta y ve con desconfianza a su hermano en compañía de los otros. Morocho amenaza a Julio por no haber conseguido que el hombre les pagara. Luego, Morocho fuerza una reja del campo y todos se cuelan en el juego de fútbol.</p> <p>En una calle del barrio, se ve a Daniel conversando con su amiga a la salida de clases. Ella le cuenta que está embarazada de su novio y que va a abortar. Le pide al chico que la acompañe.</p> <p>En el campo del barrio, los chicos entrenan para la final de la competencia entre los equipos locales. El entrenador anima al equipo retándolo y le recuerda a los chicos que su equipo rival, Petare, es el barrio más grande del país y con el mejor equipo de fútbol. Aparte, habla con Julio y Daniel y le hace unas recomendaciones finales porque al partido irá el entrenador del Caracas Fútbol Club para verlos jugar. Julio se aleja y Roberto se queda con Daniel y le dice que su hermano le hace sombra, pero que a pasar de eso el chico tiene que surgir.</p> <p>En un callejón del barrio, Daniel regresa a casa del liceo y lo interceptan unos niños de la calle, que consumen droga, y a quienes llaman los “piedreros”, que lo amenazan con un cuchillo y le roban los zapatos de fútbol. Luego, los arrojan a un cable de la electricidad. El Gato se da cuenta, llega a su casa molesto, la madre le pregunta qué le pasó y él responde que no le ocurre nada. Toma los palos de unas escobas y vuelve a salir al callejón para recuperar sus zapatos. Se alternan planos de los chicos drogadictos discutiendo, con las de Graciela preparándose para salir a entregar uno de los pasteles que hace por encargo para vender y El Gato tratando de recuperar sus zapatos que cuelgan del cable. Aparece Max en el callejón y con una pistola amenaza a los piedreros para que bajen los zapatos del cable, mientras Daniel observa escondido y callado y se ve a Graciela caminando con la caja</p>
--	---

<p>Secuencia de las acciones y los acontecimientos (continuación)</p>	<p>del pastel. Max dispara a los chicos que salen huyendo, pero hiere de muerte a Graciela, mientras Daniel observa todo. Max se le queda viendo a la madre de sus compañeros de equipo que cayó tendida en la calle, se da cuenta de que la hirió y corre tras los chicos. Cuando Max se va, Daniel corre a socorrer a su madre, grita pidiendo ayuda, llama a Roberto y en ese momento pasa un vecino del barrio en coche quien lo ayuda a llevarla a un hospital. Mientras, Max sigue persiguiendo a los chicos por los callejones del barrio.</p> <p>Continúa el montaje alterno, y en otro callejón del barrio se ve a Julio al lado de su motocicleta conversando con Morocho. Mientras, en el interior del coche, Daniel desesperado le pide el teléfono móvil al vecino y se comunica con su hermano Julio. Luego, se ve al chico rodando en la moto por las calles. Por otra parte, Daniel llega a un hospital con su madre cargada. En un callejón del barrio, Max encuentra a los chicos y los apunta con su pistola.</p> <p>En una sala del hospital, se ve a Graciela que yace muerta en una camilla y a sus dos hijos. Julio pregunta a su hermano sobre lo ocurrido y si vio algo, el joven no se atreve a contarle quién le disparó, sólo le dice que allí estaban presentes los piedreros.</p> <p>Ambos hermanos regresan en motocicleta al barrio para buscar a los chicos y los encuentran muertos.</p> <p>En un rancho, Morocho ve la TV cuando oyen que tocan a su puerta, toma una pistola y afuera de la puerta estaba Max, muy afligido.</p> <p>En otra secuencia de planos alternos, en el rancho se ve a Daniel llorando y afuera, a Julio emborrachándose.</p> <p>Luego, en el rancho, Daniel conversa con su amiga, ella le dice que irá sola a la clínica, pero él insiste en acompañarla. El chico le cuenta que su mamá le salvó la vida, pero que él no pudo salvársela a ella.</p> <p>En otra secuencia, en el rancho, mientras los hermanos, vecinos y Roberto velan el cuerpo de Graciela. Llega Max y le da el pésame a Julio. Daniel lo mira con desprecio. Max le entrega a Julio un dinero y le dice que lo envían el Morocho y "los hermanos", refiriéndose a la banda de malandros del barrio. Daniel le pide a Julio que no lo acepte y le dice: "...no quiero enterrar a mi mamá con dinero sucio". Julio lo abofetea. Julio defiende el dinero y le dice que es sagrado: "...esto es de mis hermanos". Los dos chicos discuten en presencia de Max y los vecinos.</p> <p>En otra secuencia en el rancho, los hermanos hablan con Roberto sobre el entierro de Graciela, que será en la mañana del día siguiente y en la tarde, tendrán la prueba con el representante del Caracas Fútbol Club. Julio dice que no irá a la prueba porque debe cumplir con su deber de vengar la muerte de la madre. Para ese buscará al Morocho quien maneja y controla todo lo que pasa en el barrio. En la noche, Daniel no puede dormir. Temprano en la mañana sale a recuperar sus zapatos de fútbol que aún pendían del cable. Regresa al rancho y prepara una mochila con los zapatos de él y de su hermano.</p>
--	---

<p>Secuencia de las acciones y los acontecimientos (continuación)</p>	<p>En el cementerio, los chicos y amigos de la familia lloran en el entierro de Graciela. Daniel trata de persuadir al hermano para que en vez de seguir con sus planes de venganza vaya a la prueba con el seleccionador. Le dice que su madre se alegraría de verlos allí, juntos.</p> <p>Los dos chicos van en motocicleta al campo donde se celebrará la prueba. El seleccionador separa a los dos hermanos en diferentes equipos y se ven obligados a enfrentarse. Mientras el entrenador está entretenido, Daniel se coloca la camiseta del mismo equipo del hermano ya provecha una oportunidad para entrar al juego. Julio lo intercepta, le pregunta quién mató a su madre, Daniel se queda callado y Julio abandona la prueba. Daniel permanece en la prueba y al final, agradece al seleccionador y al promotor.</p> <p>En el barrio, Morocho entrega camisetas y uniformes a los chicos del barrio La Ceniza, que Roberto y Max le agradecen. Julio insiste en su idea de vengar a la madre, llega a la reunión, se dirige al Morocho con rabia y le pregunta quién mató a su madre. Le exige que le diga quién lo hizo, recordándole que como controlador del barrio lo sabe todo, también regala medicinas, uniformes nuevos al equipo de fútbol y que además, él es uno de los suyos, refiriéndose al grupo de su banda de delincuentes. Morocho le responde que en dos años todos sus pandilleros estarán muertos, pero que él tiene el chance de salirse de esa vida. Y le aclara que al decirle eso, lo está salvando. Daniel se aparece en el lugar y le pide a Julio que se vayan a la casa. Julio enfrenta al jefe pandillero. Se produce una pelea. Morocho y los pandilleros golpean a los dos hermanos, hieren a Julio en una mano. Morocho le entrega un dinero a Roberto para que curen la mano de Julio y pueda jugar en la final.</p> <p>En el rancho, Daniel lo atiende Julio que tiene la mano enyesada. El Gato le pide a su hermano que le cuente del día cuando lo rescataron del basurero y le pide que lo acompañe en el juego final.</p> <p>En otra secuencia. Daniel va con su amiga a una clínica donde practican botos e impide que la chica se someta, contándole que su mamá era joven como ella cuando lo salvó.</p> <p>En otra secuencia. Roberto lleva a Daniel a una reunión con el Caracas Fútbol Club y el chico le cuenta que fue Max quien mató a Graciela, que fue un cobarde por no contarle a Julio. Roberto lo convence de que siga protegiendo a su hermano, pero que antes haga carrera en el fútbol para que pueda ayudarlo. El seleccionador le dice que tiene oportunidad, pero que debe trabajar duro y firmar el contrato. Daniel se niega a hacerlo y exige al seleccionador que incluya a su hermano, que los vaya a ver en el partido final del domingo. El representante del Caracas Fútbol Club le dice que Julio es un chico problemático y que abandonó la prueba, pero finalmente accede a lo que le pide Daniel.</p> <p>En el barrio, Daniel ve a Max y su hermano Julio, quien toma una pistola y le dice que es para hacer justicia, abandonando la casa. Daniel los persigue y trata de convencerlo contándole lo ocurrido en la reunión. Max y Julio, armados con pistolas</p>
--	---

<p>Secuencia de las acciones y los acontecimientos (continuación)</p>	<p>recorren las escalinatas del barrio y entran en el rancho del hombre que amenazaron de muerte. Max trata de obligar al hombre para que confiese el crimen que no cometió. Daniel se aparece en el sitio, trata de convencer a su hermano de que no cometa un crimen. Max dispara y mata al hombre fríamente. Julio discute con el hermano, se va y Daniel enfrenta a Max. Se produce una pelea. Daniel le dice a Max que vio cuando mató a su madre, que no le contará a Julio. Max se lamenta, le dice a Daniel que él también apreciaba mucho a Graciela. Luego, Daniel le exige que se aleje de sus vidas.</p> <p>En el sitio del barrio en construcción, Daniel se encuentra con Julio, lo reta a jugar fútbol. Pelean y juegan. Daniel le dice a Julio que si él gana ambos irán al juego final para que los vea el seleccionador y que piense en su madre, que estaría orgullosa de los dos si entran al equipo profesional. Daniel logra ganarle a Julio, ambos recuerdan a su madre, afligidos y se reconcilian. Regresan a la casa y brindan por ella.</p> <p>En una calle del barrio, Daniel se encuentra con su amiga, quien le cuenta que ya la madre sabe de su embarazo, que tendrá al bebé y que regresarán a su pueblo, Barinas. Los chicos se despiden. Daniel dice que la visitará.</p> <p>En el vestidor del campo de fútbol, Roberto anima al equipo de La Ceniza que está por salir a jugar el partido final. Ya en el partido, el equipo pierde en el primer tiempo. En el descanso, en el vestidor, el entrenador anima a su equipo, los llama a trabajar como hermanos y a dar todo por su familia. En el segundo tiempo, el equipo contrario marca a Julio y lo agreden. Mientras Julio se encuentra en la banca y el equipo de La Ceniza sigue perdiendo el partido, Roberto le cuenta al muchacho que su hermano Daniel guardó el secreto e hizo todo lo posible para que los dos estuvieran en el partido. Julio entra en el juego y los dos hermanos logran meter goles y empatar. En medio del juego, Julio le reclama a Daniel por no contarle lo ocurrido y le dice que por culpa de seguir un sueño perdió a un hermano. Julio se vuelve a retirar del partido. Daniel, aun desconcertado, logra anotar el gol de la victoria. .</p> <p>Al finalizar el juego, Daniel enfrenta a Max, Aunque los compañeros de equipo tratan de separarlos Max queda tendido. Se oyen voces diciendo que lo mataron. Julio va en busca de Daniel y se encuentran frente a frente, ambos quedan en silencio. Los pandilleros del barrio entran al campo y comienzan a disparar. La toma se va a negro y el sonido de los disparos se mezcla con los de pitos, aplausos y cohetes. Aparece un campo de fútbol con las gradas llenas de fanáticos. Luego, los jugadores del equipo del Caracas Fútbol Club están dispuestos a iniciar el partido y el último de ellos es Julio, quien mira al cielo en señal de agradecimiento.</p>
<p>Clímax o nudo de la historia</p>	<p>Graciela recibe unos disparos por error, cuando se disponía a salir del rancho. Max, integrante de la pandilla de delincuentes del sector y también arquero del equipo de fútbol, fue el responsable de los disparos que iban dirigidos a unos niños de la calle drogadictos que robaron las zapatillas de fútbol de Daniel. El chico, hijo de crianza de la mujer herida de muerte, presencia el hecho a escondidas. Luego, Daniel logra llevar a</p>

Clímax o nudo de la historia (continuación)	la madre a un centro de salud y comunicarse con su hermano, Julio, pero la mujer muere en el hospital en presencia de los dos chicos. El hijo mayor le exige al pequeño que le cuente lo ocurrido y le revele el nombre de quien le disparó para vengar la muerte de la madre, pero el más joven calla la verdad para evitar que el hermano cometa una locura.
Principales conflictos y tensiones	La situación de marginalidad que puede conducir a una madre a abandonar a un hijo recién nacido, la amenaza latente de convertirse en víctimas y/o victimarios con la que conviven los habitantes de un barrio marginal y de la que principalmente son presa fácil los jóvenes, la tentación por formar parte del mundo criminal que atrae a algunos jóvenes de los sectores marginales, la lucha de los chicos humildes por alcanzar el sueño de ser deportistas profesionales, la fuerza del amor fraternal empleada para salvar a un hermano del ambiente de criminalidad, la pérdida de una madre a causa de la violencia urbana, la traición de un amigo, el embarazo en edad adolescente.
Escenarios y ambientes	Un barrio marginal en Petare, sus escalinatas, sus callejones y su campo de fútbol; viviendas humildes llamadas ranchos; un hospital; una clínica donde practican ilegalmente abortos; las oficinas del Caracas Fútbol Club; un campo de fútbol profesional.
Valores compartidos que subyacen	Valores: La madre y la familia como únicos asideros de los jóvenes de los sectores marginales. La hermandad y el amor fraternal. La superación personal relacionada con el deporte y el trabajo. La amistad. La solidaridad y la humanidad entre la gente de los sectores más humildes de la sociedad. El trabajo en equipo./ Antivalores: la participación en un grupo de delincuentes como signo de poder y superación personal, el liderazgo de un grupo criminal asociado con la figura del paladín benefactor del barrio –por ejemplo, el líder pandillero, el Morocho, es también quien dota de uniformes a los integrantes del equipo de fútbol del barrio–; la posesión de bienes materiales, ya sean armas, motocicletas, otros, igualmente como signos de poder.
Relación causa-efecto y posible distorsión	Daniel, el chico hallado en el basurero cuando apenas era un recién nacido, crece con la idea de haber sido salvado por su madre de crianza. Pero, cuando la vida de ella estuvo en riesgo él no pudo salvarla. Al final de la historia se da a entender que es él quien venga su muerte para que no lo haga su hermano Julio, quien andaba en malos pasos con la banda de delincuentes del barrio. El hecho le cuesta a Daniel su vida, pero así salva a Julio y, de alguna manera, salda la deuda que tenía con su madre de crianza por rescatarlo del basurero. En este relato, se exalta la figura materna como referente de los chicos jóvenes de los sectores populares. Graciela representa a la madre de un hogar matricentrado, en la que el padre está ausente. Es una mujer trabajadora, que se sacrifica por sus hijos, que los apoya para que se conviertan en futbolistas profesionales. Finalmente, la historia muestra evidencias de que Julio lo logra, lo que implica que se apartó del mundo del crimen. Todo ello es consistente con lo que

Relación causa-efecto... (continuación)	ocurre a los jóvenes de los sectores populares provenientes de hogares matricentrados, según los hallazgos de los estudios presentados en el marco teórico de esta investigación.	
2b- Los personajes	Masculinos	Femeninos
Denominación de los principales	Daniel y Julio	
Denominación de los secundarios	Max, Roberto, Morocho	Graciela
Descripción de algunos de los personajes	<p>• Daniel (protagonista). Es el muchacho estudiante, buen deportista, de origen muy humilde. Es un joven sin hogar que tuvo la suerte de ser salvado por su madre de crianza, Graciela, quien lo rescató del basurero donde fue abandonado por su verdadera madre. Es un joven agradecido, amoroso con su madre Graciela y con su hermano de crianza, Julio. Daniel vive con la idea fija de que tiene una enorme deuda con la mujer que lo salvó. Además, él es un buen hermano, capaz de enfrentar a quien sea para lograr que Julio se aparte del mundo de la delincuencia y surja como futbolista profesional. Daniel es un muchacho recto, noble, un amigo leal y solidario. Evita las confrontaciones. En momentos de la historia, asume el rol de justiciero para salvar al hermano y vengar el asesinato de la madre. También, Daniel se presenta como un joven luchador, que persigue hacer realidad sus sueños, pese a las circunstancias adversas del entorno donde vive.</p> <p>• Julio (protagonista). Joven de origen muy humilde, de un barrio marginal de Petare. Buen deportista. En su hogar el padre está totalmente ausente y la figura materna es el centro. Por lo que Julio asume la responsabilidad de proteger a su familia,</p>	<p>• Graciela (secundario). Es una madre soltera de origen muy humilde. Tuvo a su hijo Julio siendo muy joven; y también, crió a Daniel, un recién nacido que encontró abandonado en una calle del barrio.</p> <p>Es una madre que apoya a sus hijos para que alcancen sus sueños. Confía en ellos. Quiere verlos triunfar en el deporte, como futbolistas profesionales. Graciela tiene una relación amorosa con un hombre casado, Roberto, entrenador del equipo de fútbol del barrio. En esa relación, Graciela representa a la mujer enamorada, confiada en que su amante algún día deje a la esposa y se vaya a vivir con ella; sin que esto le genere algún tipo de culpa o conflicto moral.</p> <p>También, representa a la mujer emprendedora, que para criar a sus dos hijos trabaja en casa como repostera, haciendo tartas por encargo.</p>

<p>Descripción de algunos de los personajes (continuación)</p>	<p>compuesta por su hermano menor, Daniel y su madre, Graciela. Julio es un hijo y hermano afectuoso. Inclusive, lleva dinero a la casa para ayudar a mantener el hogar, aunque su procedencia no es de un trabajo formal. Anda en una motocicleta. Tiene varias novias. Se muestra como un líder nato. Es peleón, altanero y grosero. Julio también es un pandillero de barrio, un joven rudo, un transgresor de la ley violento, que porta un arma de fuego. En una circunstancia de su vida se comporta como un justiciero, al tratar de vengar el asesinato de la madre. Finalmente, se aparta de la delincuencia y se convierte en un futbolista profesional.</p> <p>• Max (secundario). Joven de origen muy humilde, de un barrio marginal de Petare. Deportista. Pandillero de barrio. Transgresor de la ley violento, que porta una pistola. Fiel seguidor del líder de su pandilla, el Morocho, a quien busca en momentos de conflicto. Es un joven frío, despiadado al momento de asesinar a sus víctimas. Pero, en una circunstancia de la historia se le ve flaquear y llorar, al darse cuenta de que asesinó por error a la madre de un amigo y compañero de la pandilla.</p>	
<p>2c- Acerca de los personajes principales</p>	<p>Masculino: Julio y Daniel</p>	
<p>Evolución a lo largo de la historia</p>	<p>- Julio, al inicio de la historia, aparece como un niño de unos cuatro años, de origen humilde, a cargo de una madre muy joven, Graciela, y que junto ella participa del rescate de un bebé abandonado en el barrio, que luego pasa a ser su hermano de crianza, Daniel.</p>	<p>- Daniel hace su aparición en la historia como un recién nacido abandonado. Luego, se ve como un adolescente soñador, firme en su decisión de hacer carrera en el fútbol profesional y arrastrar a hermano de crianza, Julio, a que lo acompañe en ese</p>

<p>Evolución a lo largo de la historia (continuación)</p>	<p>De joven, Julio se convierte en integrante de la pandilla de delincuentes del barrio, liderada por el Morocho, para quien trabaja cobrando a sus deudores. Julio es un transgresor de la ley violento, que porta un arma de fuego y anda en motocicleta. Es cruel con sus víctimas, a quienes es capaz de golpear y amenazar de muerte para cobrarles. Julio vive al margen de la ley sin que ello le genere conflictos de tipo moral. Está convencido de que ser un delincuente pandillero es lo único que la vida puede depararle a un joven de su condición. Además, no escucha los consejos de su hermano. Frente a la circunstancia del asesinato de su madre, Julio se convierte en un justiciero, motorizado, que quiere hacer justicia con sus propias manos. Para él los miembros de la pandilla a la que pertenece son sus "hermanos". Y ese fuerte sentido de pertenencia se manifiesta con mayor intensidad al proteger y cuidar a su familia, formada por su madre y su hermano de crianza. Por otra parte, Julio se presenta como un buen deportista, con talentos para el fútbol. Es un líder nato, capitán del equipo de fútbol de su barrio. En otra faceta, es el galán del barrio, mujeriego, fanfarrón, altanero. Sin embargo, al enfrentar la muerte de su madre flaquea y manifiesta su dolor tanto con rabia como con llanto. El final del relato se muestra a un Julio que luego de la pérdida de la madre y el hermano corrigió el rumbo de su vida y se convierte en futbolista profesional.</p>	<p>sueño. Inclusive, Daniel pone en riesgo su futura carrera, al exigir al seleccionador del equipo venezolano de fútbol profesional que los contrate a los dos y no sólo a él. Daniel es el buen hijo, que estudia, hace deportes, entrena duro, evita la violencia, no tiene vicios, ni anda con malas compañías. En distintos diálogos de la historia hace referencia a que su madre de crianza, Graciela, le salvó la vida. Hecho que lo compromete y lo hace sentirse más que agradecido, endeudado con la madre y el hermano. Esa experiencia convierte a Daniel en una suerte de consciencia positiva de su hermano mayor, que sí anda en malos pasos. Daniel llega al punto de arriesgarse y evitar que su hermano se convierta en un asesino. Avanzada la historia el chico presencia el asesinato de su madre y calla los hechos para que su hermano no cometa un crimen para vengarla. Ese silencio lo enfrentó con su hermano de crianza. También, Daniel impide que una joven amiga se practique un aborto, contándole que él fue salvado. Al final de la historia, el joven experimenta un cambio drástico, al convertirse en un joven violento, descontrolado, que enfrenta a golpes al delincuente que asesinó a la madre, lo que le costó la vida a Daniel, quien muere asesinado por los pandilleros. Así termina su vida, convirtiéndose en un justiciero, vengador.</p>
--	---	---

Roles que representan	Joven de origen muy humilde, de un hogar matricentrado, buen deportista, transgresor de la ley violento, pandillero, justiciero y, al final de la historia, logra alcanzar el sueño de ser futbolista profesional.	De niño abandonado pasa a ser un estudiante con hogar, buen deportista y, finalmente, un justiciero, vengador.
Expectativas	Ganar dinero fácil, transgrediendo la ley. En segundo plano, pareciera estar la idea del ser un deportista profesional. Aunque, finalmente, termina haciendo carrera en el fútbol.	Su principal expectativa es pagar la deuda moral que tiene con su familia de crianza por haberlo rescatado. Sueña con convertirse en un futbolista profesional y arrastrar a su hermano de crianza en ese sueño, para rescatarlo del camino de la delincuencia.
Responsabilidades y oficios	Por una parte, Julio es un pandillero de barrio, que trabaja como cobrador de deudas y que lleva a su casa dinero producto de esa actividad delictiva. Por otra parte, es el capitán del equipo de fútbol del barrio.	Estudiar y formar parte del equipo de fútbol del barrio, donde desempeña un papel importante.
Ámbito de trabajo o de estudio	La ciudad, el barrio.	El liceo, el barrio.
Grupos sociales que representan	Los dos hermanos representan a un grupo marginado por la sociedad, de chicos con excepcionales aptitudes para el deporte; pero, que llegar a la liga profesional de fútbol luce como un sueño imposible por proceder de un barrio pobre.	
Figuras de referencia o resonancia	La principal figura de referencia de Julio es su madre, Graciela. Por otra parte, respeta y admira al líder de la pandilla del barrio, el Morocho y considera a los demás de la banda como hermanos.	Al igual que su hermano, para Daniel la principal figura de referencia es su madre, Graciela. El chico admira mucho a su hermano y se preocupa por la vida que lleva. También, los futbolistas del equipo profesional del Caracas Fútbol Club son referentes importantes para esta joven.
Presencia/ausencia de la familia	Julio crece en una familia matricentrada, con ausencia de la figura paterna.	Si bien Daniel al nacer fue abandonado, pronto pasó a formar parte de una familia matricentrada. Sin embargo, en este hogar la figura paterna está ausente.

Los "otros" o los ausentes	<ul style="list-style-type: none">• La figura paterna está ausente en la historia de los dos chicos.• Igualmente, están ausentes los representantes de las instituciones de justicia y de seguridad social responsables de velar por los derechos de los chicos menores de edad, como es el caso de Daniel.
-----------------------------------	--

Tabla 3. “Hermano”

Análisis de una selección de fragmentos de la película, desde su argumento o *qué*

Selección publicada con protección en: <http://www.youtube.com/watch?v=DL3-uwNJwt0&feature=youtu.be>

<p>1er fragmento (00:07 a 01:13) Desde la imagen de un recién nacido llorando, hasta un plano donde aparecen Julio de niño y Graciela tomado al bebé en sus brazos.</p> <p>2º fragmento (01:16 a 02:56) Desde plano de Max en un partido de fútbol en el campo del barrio, hasta un plano del promotor de deportistas filmando el juego.</p> <p>3er fragmento (02:59 a 09:09) Desde la imagen de unos zapatos de fútbol colgando de un cable de la electricidad, hasta el plano de los chicos piedreros asesinados en un acalle del barrio.</p> <p>4º fragmento (09:12 a 10:45) Desde Julio caminado por una calle del barrio, hasta un plano de los pandilleros del Morocho sujetando a Julio.</p>				
	1er fragmento	2º fragmento	3er fragmento	4º fragmento
Tema o situación planteada	<p>La humanidad de algunas personas muy humildes hacia otros que se encuentran en peores condiciones. Esa sensibilidad puede despertar la compasión hacia un bebé abandonado al punto de rescatarlo y ocuparse de su crianza. Tal y como ocurre en esta secuencia en la que Graciela, una joven madre de un barrio marginal de Petare, rescata a un niño recién nacido abandonado en un basurero.</p>	<p>La evolución del afecto entre dos hermanos de crianza. Julio y Daniel-El Gato, aparecen como dos jóvenes, jugando fútbol en la cancha del barrio. En la secuencia se evidencia la complicidad y la compenetración que existe entre ambos y que se refleja, incluso, cuando juegan fútbol. El apoyo y la dedicación de la madre, Graciela, también se hace presente en este fragmento de la película, en el que se le ve animando a sus hijos.</p>	<p>El dolor por la pérdida del ser máspreciado, la madre. Graciela fue asesinada y es otra víctima de la violencia en el barrio. También, en Julio surge el sentimiento de venganza y la urgencia de hacer justicia por sus propias manos, que Daniel trata de frenar, atendiendo a la deuda que tiene con su madre por haberlo salvado cuando era un recién nacido. Se trata de un compromiso por devolverle la compasión que tuvo esa mujer para con él.</p>	<p>La violencia y sus distintas dimensiones. En esta oportunidad, Julio no es victimario sino una víctima de la violencia de la que él mismo es parte como delincuente de una banda. Por otra parte, se revela el rol de paladín benefactor que cumplen algunos delincuentes en los sectores marginales, con el reclamo que le hace Julio a su líder pandillero, el Morocho.</p>

<p>Personajes participantes (en orden de aparición)</p>	<p>Graciela junto a su pequeño hijo, Julio entre gente que transita por una calle de un barrio; un niño recién nacido.</p>	<p>Max, arquero del equipo de fútbol del barrio La Ceniza y pandillero del barrio; fanáticos presenciando el juego; Daniel-El Gato y Julio; Roberto, entrenador del equipo; Julio y Daniel entre los demás jugadores de los dos equipos participantes en el partido; Graciela, entre los espectadores; promotor de talentos deportivos entre el público (con una cámara de video); Sara la chica amiga de Daniel.</p>	<p>Daniel, los chicos adictos a quienes llaman los “es piedrares”, Max, Graciela, vecino del barrio con su hijo que socorre a Daniel y a Graciela en su coche, Julio con un amigo pandillero del barrio, doctores y pacientes en el pasillo del hospital donde Daniel llega con Graciela herida.</p>	<p>Julio, Max, Roberto, el Morocho y otros miembros de la banda, Daniel.</p>
<p>Discurso verbal y su tono</p>	<p>En la secuencia prevalece el llanto de un niño recién nacido. Apenas se escucha la voz del pequeño Julio contando escalones y luego diciendo “Gato”; mientras la madre, Graciela, le llama la atención porque se acercó al basurero.</p>	<p>En las breves palabras que se cruzan los dos hermanos mientras juegan fútbol hay entusiasmo y camaradería. Julio emplea malas palabras para dirigirse a su hermano, pero lo hace a manera de broma y hasta para alabar su juego; por ejemplo, cuando luego de insultarlo le dice “eres un bestia”.</p>	<p>Luego de que Graciela resulta herida de muerte y los dos hermanos se encuentran en el hospital, en sus diálogos se mezcla dolor con ira. Hay discusión, insultos y llanto.</p>	<p>Cuando Julio recurre a su jefe para conocer lo ocurrido con Graciela, lo interroga con ira, lo insulta, le grita y le recuerda “yo soy uno de los tuyos, tu familia”.</p>

<p>Estereotipos representados en la escena</p>	<p>Un niño abandonado al nacer, una madre humilde muy joven, con aspecto casi de adolescente y su pequeño hijo.</p>	<p>Destaca la faceta del joven humilde deportista, que se involucra con el trabajo en equipo para alcanzar un logro común.</p>	<p>En Daniel prevalece la esencia del buen hijo y hermano. Mientras que en Julio surge la figura del vengador justiciero, el transgresor de la ley violento, dispuesto a matar; rol que también está representado por Max. Por su parte, “los piedreros” son niños de la calle, adictos a las drogas y transgresores de la ley.</p>	<p>En el fragmento destaca la participación de Julio quien en esta situación personifica al joven pandillero y justiciero.</p>
<p>Actuación de los protagonistas</p>	<p>La primera reacción de Graciela al descubrir al bebé abandonado en el basurero fue tomar de la mano a su hijo Julio y alejarse del lugar. Pero pronto, se compadece del pequeño abandonado, se devuelve a buscarlo, lo carga en sus brazos, lo mira con ternura y se lo muestra a Julio. En ese momento, pareciera que entre Graciela y el pequeño Julio de complicidad para convertir al niño abandonado en parte de la familia.</p>	<p>Julio se presenta como el líder del equipo de fútbol, el capitán. Pero, especialmente se le ve como el hermano mayor que acompaña a Daniel en todas sus jugadas, lo guía y también lo hace destacar enviándole pases para que anote goles. Daniel, en una de las jugadas desobedece la indicación del hermano mayor, pero igualmente anota. Con esta actuación El Gato se muestra como el chico que admira a su hermano y lo sigue, pero que también tiene sus propias convicciones y actúa según ellas.</p>	<p>Daniel es testigo del momento cuando su madre Graciela es asesinada por Max, quien al disparar en contra de los “piedreros” terminó hiriéndola de muerte. Daniel asume que debe ocultarle a su hermano Julio lo ocurrido, para evitar una desgracia mayor en la familia. De hecho, la reacción de Julio al conocer la noticia es ir a cobrar venganza. Intenta que Daniel le cuente quién fue, pero el chico le dice que no vio nada. Además de la ira y el dolor, se produce una discusión entre los hermanos.</p>	<p>Julio, cargado de ira y de la idea de venganza, se enfrenta a su jefe de la banda, el Morocho, para que le diga quién de “sus hermanos” asesinó a su madre. El Morocho le niega la información para proteger al joven, sabiendo que de sus chicos es el único que puede dejar el camino de la delincuencia y hacer carrera en el deporte. Igualmente, Julio en su reclamo deja ver que el jefe pandillero es también benefactor del barrio, el que le da dinero a la gente para que compren medicinas, etc.</p>

<p>Interacción con otros jóvenes o personajes</p>	<p>En este fragmento el pequeño Julio es quien descubre al bebé abandonado. La inocencia de Julio al llamar al bebé "Gato", llamó la atención de Graciela, quien luego rescata al bebé abandonado.</p>	<p>Los dos hermanos son los jugadores de fútbol más destacados del equipo, mientras que los otros chicos del equipo siguen el juego respetando el liderazgo de los hermanos. En la secuencia está presente un promotor de talentos deportivos, pero los jóvenes lo ignoran y juegan disfrutando del deporte.</p>	<p>En el fragmento también participa Max, uno de los pandilleros del barrio y arquero del equipo de fútbol, quien en esta escena se ve como un asesino frío, capaz de disparar en contra de los niños drogadictos que llama los "piedreros". Por su parte, estos chicos, en una secuencia anterior, habían asaltado a Daniel, le robaron sus zapatos de jugar fútbol y los arrojaron a los cables eléctricos. Esta situación fue la que desencadenó la reacción de Max en contra de los niños, que terminó cobrando una víctima inocente, a Graciela. Pero, también hay un buen vecino que un momento difícil socorre a Daniel y a su madre herida.</p>	<p>El enfrentamiento de Julio en contra de su jefe pone de manifiesto que en los ambientes de violencia todos están en riesgo, incluyendo a los jóvenes que forman parte de las pandillas de delincuentes. Como el propio Morocho le dice a Julio, en poco tiempo la mayoría de sus chicos pueden estar muertos.</p>
<p>Intención y resultado de esa interacción</p>	<p>Si bien el descubrimiento del niño abandonado ocurre de manera sorpresiva, este personaje pasa a jugar un papel importante en las vidas de Julio y de Graciela. De ser un bebé salvado del abandonado, pasa a</p>	<p>En el desarrollo de la película en distintas oportunidades se insiste en la relación de hermandad, de camaradería y de complicidad entre los dos hermanos, que se presenta por primera vez en esta</p>	<p>Los hechos que transcurren en el fragmento son el nudo del relato, que le da carácter de drama empleando como escenario el barrio marginal. En estas situaciones se muestra la violencia, los personajes</p>	<p>El enfrentamiento entre Julio y el jefe de la banda busca develar algunas realidades en relación con la violencia en los barrios marginales, como lo es la subvaloración de la vida, el doble rol que juegan</p>

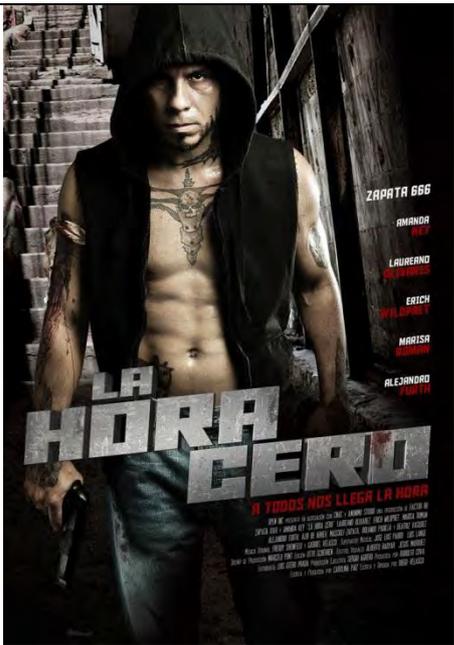
<p>Intención y resultado de esa interacción (continuación)</p>	<p>convertirse en un joven muy agradecido y comprometido con su madre de crianza, que protege a su hermano y lo salva de seguir en el camino de la delincuencia.</p>	<p>secuencia. Más avanzada la película, discuten fuertemente, pero pronto se reconcilian. Daniel en su relación con el hermano mayor le insiste en la idea de que juntos son una llave invencible en la cancha y en la vida en el barrio. Con ello trata de apartarlo del mundo de la delincuencia. En uno de los diálogos, en un momento difícil de sus vidas llega a decirle, "juntos nadie nos vence".</p>	<p>que la protagonizan, que en este caso en su mayoría son jóvenes y niños; además de las víctimas inocentes de esa violencia.</p>	<p>algunos delincuentes al ser transgresores de la ley y benefactores del lugar.</p>
---	--	---	--	--

Tabla 4. “Hermano”
Análisis de una selección de fragmentos de la película, desde su expresión o cómo

	Lenguaje no verbal	Vestuario	Encuadres/ ángulos	Movimientos de cámara	Otros recursos
Observación de los protagonistas	<p>Julio, en el fragmento en que aparece como niño, se ve como un pequeño alegre, juguetón, sonriente al lado de su joven madre. Ya de joven, su gestualidad es la de un chico arrogante, altanero en representación del “alzac” criollo, agresivo con sus víctimas. En una de las escenas golpea a una de ellas y en otras, camina con pistola en mano, como haciendo alarde de su poder. Inclusive, llega a golpear al jefe de la banda. Julio se mueve en una motocicleta, que conduce a gran velocidad.</p>	<p>Los dos hermanos usan ropa sencilla, deportiva; generalmente, camisetas. En el caso de Julio, no lleva ningún tipo de accesorio o tatuaje que lo identifique como pandillero. Daniel, en algunas secuencias viste el uniforme de bachillerato.</p>	<p>En el 1er fragmento se emplean planos generales para mostrar el contexto del basurero donde Graciela y Julio hallan al bebé abandonado. Luego, se usan primeros planos y grandes primeros planos para mostrar al recién nacido, así como las expresiones de compasión y de ternura de Graciela y Julio. La cámara generalmente se mantiene en posición frontal.</p> <p>En el 2º fragmento, especialmente se alternan planos generales, de las incidencias del partido de fútbol en el barrio, con primeros planos, con el fin de que el espectador repare en</p>	<p>En la primera secuencia, es de hacer notar que la cámara hace un <i>zoom in</i> en el rostro de Graciela que lleva cargado a Julio, justo cuando ella se devuelve a rescatar al bebé abandonado, para así mostrar su actuación y su expresión de ternura. En la secuencia del partido, destacan el uso de la cámara al hombro para seguir los movimientos de Daniel cuando anota el gol de la victoria; así como algunas tomas panorámicas del público, que se detienen en personajes relevantes en la trama como Graciela, a manera de presentación.</p>	<p>En la banda sonora de la primera secuencia destaca el llanto de un niño recién nacido, Daniel, que solo se calma en el momento cuando Graciela lo carga y atiende con ternura. Mientras que en la segunda, durante el partido del segundo fragmento se escucha a la barra de los fanáticos del equipo del barrio La Ceniza, donde juegan los dos hermanos, apoyándolos con sus gritos y el sonido de un redoblante. En la escena del asesinato de Graciela, se juega con un montaje alterno, con planos cortos, que por un lado presentan a Max</p>

<p>Observación de los protagonistas (continuación)</p>	<p>Sin embargo, también presenta una faceta de dolor en la que llora la muerte de la madre. Es cálido con su hermano menor, a quien en algunas oportunidades empuja a manera de juego, pero luego lo abraza.</p> <p>Daniel es el recién nacido abandonado en un basurero. Luego, se presenta como un adolescente veloz en el campo de fútbol. Asiente cuando su hermano lo aconseja o le da una instrucción. Daniel muestra su dolor con llanto y gestos de desesperación. Baja la cara y esconde su sufrimiento ante su hermano, para ocultarle lo ocurrido con la madre.</p>		<p>los momentos cuando los dos hermanos acuerdan jugadas para ganar. Nuevamente, la cámara se mantiene en posición frontal. En el tercer fragmento, de nuevo se alternan planos abiertos y cerrados para detallar el asesinato de Graciela; el rostro de su asesino, Max; y de su hijo, Daniel. Destaca el uso subjetivo de la cámara en picado, que muestra a Daniel como testigo oculto.</p>	<p>En el fragmento del asesinato de Graciela, se emplea la cámara lenta para generar mayor tensión y dramatismo. Una de las oportunidades es el momento cuando Graciela cae al suelo herida de bala, como para significar que su vida se detiene.</p>	<p>en un callejón del barrio amenazando a los “pedreros”; por otro, a Graciela primero en su casa y luego en el mismo callejón, y por otro, a Daniel ocultándose mientras presencia la situación en la que es asesinada su madre. También, en ese mismo fragmento se observan escenas nocturnas, en las que Max persigue a los “pedreros” entre callejones del barrio en forma de laberintos oscuros, hasta llegar al escondite de los chicos. Luego, Daniel y Julio llegan al sitio, en medio de la lluvia, y encuentran a los “pedreros” muertos.</p>
---	---	--	--	---	---

**Tabla 1. “La hora cero”
Ficha Técnica**

	Título:	"La hora cero"
	Año:	2010
	Duración:	1 hora 42 minutos
	País (es):	Venezuela
	Director:	Diego Velasco
	Guión:	Carolina Paiz y Diego Velasco
	Música:	Freddy Sheinfeld, Gabriel Velasco
	Fotografía:	Luis Otero
	Reparto:	<ul style="list-style-type: none"> - Zapata 666: Tito, La Parca. - Amanda Key: Ladydi. - Albi De Abreu: Jesús. - Alejandro Furth: Comisario Peña. - Ana María Simón: Margaret. - Beatriz Vázquez: Pilar. - Erich Wildpret: Doctor Cova. - Laureano Olivares: El Buitre. - Marisa Román: Verónica. - Steve Wilcox: El Gringo. - Viviana Ramos: Milagros.
	Producción:	Rodolfo Cova y Carolina Paiz
Género:	Acción y suspenso	
Sinopsis:	<p>La Hora Cero narra la historia de La Parca (...), un temible sicario que se ve obligado a secuestrar una clínica privada para salvar al amor de su vida, Ladydi (...). No tardan en llegar los policías y con ellos un circo mediático, que convierten al personaje en un héroe. La Parca descubre que salvar a Ladydi será difícil y escapar con sus secuaces será casi imposible... lo que parecía un plan perfecto terminará en un frenético desenlace, donde La Parca se verá obligado a enfrentar los errores del pasado y a descubrir que sus peores enemigos están más cerca de lo que él imagina”.</p>	

Fuente: lahoracero.com (2010)

Elaboración propia

**Tabla 2. “La hora cero”
El relato y su argumento o *qué***

2a- Los acontecimientos	
Tema central del relato y su ubicación espacio-temporal	<p>Un sicario líder de pandilla, La Parca, se convierte en su propia víctima cuando le es encargada la tarea de asesinar a una chica que resultó ser su mejor amiga y su gran amor desde la adolescencia. Al incumplir con este trabajo, el criminal se ve en la situación de tomar por asalto una clínica privada, convertir en rehenes a todo su personal, pacientes y visitantes; situación que ocurre durante una huelga de doctores. Y sin proponérselo, La Parca pasa de ser un asesino sin escrúpulos a un paladín justiciero, que ayuda a gente pobre y enferma a que reciban atención médica. Al igual que el protagonista de la historia es un sicario que revela los dos extremos de su personalidad, otros personajes del film ofrecen una visión contrastante de la sociedad, como es el caso de un joven médico de origen pobre que reniega de su profesión, una joven reportera que lejos de velar por la verdad sólo se ocupa de emerger profesionalmente a toda costa, un político que pretende ocultar una infidelidad a su familia y es capaz de contratar a un sicario para que asesine a su amante sin importarles que pone en riesgo la vida de muchos inocentes. Esta historia transcurre en la actualidad y en la ciudad de Caracas.</p>
Secuencia de las acciones y los acontecimientos	<p>En un barrio marginal de Caracas, una chica embarazada en un rancho está a punto de dar a luz, Ladydi y un joven líder pandillero de un grupo de sicarios, apodado La Parca, la asiste y la saca cargada del lugar, mientras se escucha en <i>off</i> un monólogo del personaje que en parte cuenta su historia: <i>“Me dicen La Parca porque traigo la muerte, para eso me pagan. Si toco a tu puerta estás claro, te tocó; pero hoy me toca a mí, porque a todos nos llega la hora...”</i>.</p> <p>Luego, el pandillero se encuentra con otro de su grupo, El Buitre, que lo ayuda a llevar a la muchacha a un centro de salud para que la atiendan; pero le reclama por no haber terminado el trabajo.</p> <p>Aparecen en pantalla imágenes de titulares de periódicos, de 1996 y en <i>off</i> se escuchan narraciones de telediarios anunciando que los médicos irán a huelga a la hora cero.</p> <p>En el barrio, La Parca y Ladydi herida suben a una motocicleta y otros pandilleros los acompañan. Nuevamente, un telediario presenta la noticia de los médicos manifestándose y por otro lado, a los pacientes reclamando su derecho a que los asistan.</p> <p>Dentro de un centro ambulatorio una doctora y un joven médico, el doctor Ricardo Cova, discuten porque él se niega a ir a la huelga, pero tampoco está atendiendo a los enfermos. Los pandilleros irrumpen en el sitio llevando a la chica herida y en labor de parto, matan al vigilante de un disparo, someten a los pacientes apuntándoles con pistolas, obligan al doctor Cova a que la atienda, pero éste les dice que allí no tiene los recursos necesarios y que es mejor llevarla a un centro privado en ambulancia, a lo que acceden los delincuentes. Apuntando</p>

<p>Secuencia de las acciones y los acontecimientos (continuación)</p>	<p>con pistolas, someten a un taxista para que les deje su coche, suben a la chica y al doctor Cova. A la joven se le presenta el parto en el coche, mientras el doctor Cova y La Parca la asisten, y El Buitre conduce. La chica da a luz una pequeña y pierde el conocimiento; el doctor le dice a los delincuentes que si no la llevan a un quirófano se va a morir desangrada. Siguen en camino y llegan a la clínica privada “José Gregorio Hernández”, donde los pandilleros amenazan a doctores y enfermeras en un quirófano donde estaban por realizar una cirugía plástica a una Miss Venezuela, Milagros. Los delincuentes logran detener la operación de la Miss para que atiendan a Ladydi.</p> <p><i>Flashback</i> de Ladydi y Tito, La Parca, cuando eran apenas unos chicos adolescentes y soñadores.</p> <p>De vuelta en el quirófano, el equipo de médicos y enfermeras atiende a Ladydi, La Parca cuida de la bebé sin dejar de apuntar con el arma a sus rehenes. El cirujano a cargo le indica que si dispara podrían morir todos, porque el lugar está lleno de gases de los equipos quirúrgicos. Estas secuencias se intercalan con otras de los sicarios de La Parca apuntando con pistolas a pacientes y visitantes de la clínica.</p> <p>Afuera, llega un grupo de la policía a cargo del Comisario Peña y el inspector apodado El Gringo, y también la prensa. Una ambiciosa reportera de televisión, Verónica, convence a la conductora del telediario matutino donde trabaja, Margaret, de que le permita cubrir la noticia del asalto a la clínica con el apoyo del camarógrafo, Jesús.</p> <p>En una casa de gente adinerada, el Gobernador ve en la TV la noticia y habla con su esposa, Pilar, enferma de cáncer. Nuevamente, se presenta un <i>flashback</i> de La Parca, a los nueve años de edad, recordando sus primeros crímenes y la buena paga cuando se trataba de un asesinato.</p> <p>En la clínica, una doctora le acerca al sicario la pequeña y le explica que tiene un problema sanguíneo, por lo que requiere atención especializada que allí no pueden ofrecerle. Los pandilleros secuestran a pacientes y visitantes de la clínica, los llevan a una habitación y les ordenan que les den los objetos de valor. La reportera y su camarógrafo se introducen en la clínica y transmiten imágenes del secuestro, cuando son descubiertos por los sicarios y resultan también secuestrados. La Parca y sus sicarios ven en un televisor de la clínica la noticia. Obligan a la reportera y al camarógrafo a hacer una transmisión en directo, en la que primero interviene el doctor Cova solicitando sangre para la bebé y la madre; y luego, La Parca reitera la petición y dice que va a ayudar a todo aquel que les lleve sangre y que las clínicas privadas no estén atendiendo: “...que toda la gente enferma que no tenga real, que no tenga recurso, que se venga, que aquí los van a atender... Hoy es el día de los pobres mi gente... y para asegurarme de que los pacos los dejen entrar, por cada enfermo que entre les voy a soltar un rehén”.</p> <p>Afuera del centro asistencial, el Comisario habla con el Gobernador quien presiona al policía para que controle la situación aún poniendo en riesgo la vida de las personas que</p>
--	---

<p>Secuencia de las acciones y los acontecimientos (continuación)</p>	<p>están adentro. <i>Flashback</i> de Tito y Ladydi adolescentes cuando él abandona su hogar y ella le ofrece protección y que se quede en su casa.</p> <p>De nuevo en la clínica, el doctor Cova se niega a continuar ayudando a los delincuentes, cuenta que vive en Petare y que fue víctima de un malandro al que le había salvado la vida. Afuera de la clínica, se concentran muchos enfermos que respondieron al llamado de La Parca para recibir atención médica y la policía trata de controlarlos. Los enfermos comienzan a gritar llamando a La Parca como si se tratara de un héroe.</p> <p>Desde adentro de la clínica, a través de una ventana, él ve la escena junto a la reportera. Los francotiradores de la policía comienzan a disparar y los delincuentes a responder con sus propias armas y con las que robaron a los vigilantes de la clínica. El Comisario Bello ordena detener el fuego. La Parca llama por teléfono al Comisario y lo amenaza con asesinar a la Miss Venezuela si no le llevan la sangre para salvar la vida de Ladydi y de su hija. La periodista Verónica sigue reportando lo que ocurre en el interior de la clínica, mientras afuera llegan más enfermos que los delincuentes dejan entrar a la clínica mientras van soltando a rehenes.</p> <p>El Gobernador habla por teléfono con alguien y exige que paren las transmisiones de la reportera y de los canales de televisión, porque están convirtiendo a La Parca en un salvador de los pobres a lo Robin Hood.</p> <p>El doctor Cova atiende a la bebé, le hace una transfusión de sangre y le salva la vida. La Parca le exige al doctor que atienda los enfermos que están llegando, pero éste se resiste por lo que el delincuente le recuerda que los dos vienen del mismo barrio. Aparece El Buitre quien le cuenta a La Parca que el Gobernador les está ofreciendo un trato para que huyan de la clínica.</p> <p>En las afueras de la clínica, la situación se complica, además de los pacientes simpatizantes de La Parca llegan médicos dispuestos a atenderlos, piden reivindicaciones y que liberen al doctor Cova. Adentro, uno de los sicarios de La Parca entra en el quirófano donde está Milagros, la Miss Venezuela, le habla y le canta una canción. Con la música de fondo, se intercalan tomas de pacientes y delincuentes compartiendo amistosamente.</p> <p>En otra secuencia, una de las doctoras trata de convencer a La Parca de que desista del secuestro masivo y le dice que Ladydi, aún inconsciente, lo escucha y seguramente no quiere que siga adelante con su plan.</p> <p>En otro <i>flashback</i>, Tito, La Parca adolescente, le entrega un dinero a Ladydi, ella le reclama de dónde lo obtuvo y le grita que se aleje de ella.</p> <p>El Comisario trata de convencer al Gobernador de dejar salir a los delincuentes en helicóptero, en ese momento El Buitre llama al político y traiciona a su líder diciendo que él no quiere abandonar la clínica pero él sí acepta el trato. En el interior de la clínica, la reportera también es traicionada por Margaret, quien deja de transmitir sus reportes atendiendo a la exigencia</p>
--	---

<p>Secuencia de las acciones y los acontecimientos (continuación)</p>	<p>del Gobernador.</p> <p>El Buitre traiciona a su líder y envía afuera a uno de los sicarios disfrazado de rehén, pero la policía lo nota y le disparan. La Parca descubre la traición y discute con El Buitre.</p> <p>El inspector apodado El Gringo, se da cuenta de que Ladydi trabajó en la casa del Gobernador y había sido despedida meses atrás y se lo cuenta al Comisario.</p> <p>En la clínica, La Parca amenaza a la reportera y al doctor Cova con el arma, suena una alarma y desiste de dispararles cuando el médico le dice que se trata del monitor de los latidos de la bebé, ambos corren a buscarla y encuentran que la doctora que la atendía y la pequeña fueron asesinadas; por lo que La Parca asume que hay policías infiltrados dentro de la clínica y el líder de los sicarios sale a proteger a Ladydi.</p> <p>Una mujer policía infiltrada apunta con una pistola a La Parca. <i>Flashback</i> del Gobernador en una escena amorosa con Ladydi donde ella le confiesa que está embarazada de él y se evidencia que su esposa Pilar estaba enterada del amorío. En la clínica, La Parca llama al Comisario, libera a un supuesto rehén montado en motocicleta y lo acribilla a disparos mientras salía de la clínica; luego, el jefe sicario amenaza al Comisario con asesinar a otros rehenes si no le llevan un helicóptero para huir en 15 minutos. Los delincuentes descubren que la reportera se comunicaba con la policía, La Parca le dispara al camarógrafo y lo mata frente a todos los rehenes, el doctor Cova lo apunta con un arma para defender a la reportera. Afuera, el Comisario es relevado de sus funciones por el Gobernador. El policía decide entrar a la clínica, enfrenta a La Parca quien se encuentra entre rehenes y sus pandilleros, le dice que los policías y militares infiltrados ingresaron por orden del Gobernador, que sabe de quién es el hijo de Ladydi y que ahora todos están en peligro. Ambos negocian la huida en el helicóptero y mantener con vida a Ladydi, mientras afuera los comandos armados del Gobernador se preparan a disparar hacia la clínica.</p> <p>La Miss es liberada, el Comisario sale con ella y anuncia a la prensa el acuerdo entre él y La Parca, en presencia del Gobernador a quien el policía golpea. Adentro de la clínica, el doctor Cova en la sala donde Ladydi permanece inconsciente le ofrece a La Parca cuidar de la chica mientras se produce la huida de los delincuentes. Ladydi despierta y le pide a La Parca ver a su hija, pero se da cuenta que la mataron, por lo que le reclama a él. En un <i>flashback</i> se ve a La Parca entrar en un rancho a matar a una de sus víctimas por encargo, le dispara pero solo la hiere y descubre que es Ladydi que está embarazada, ella le quita el arma y le dispara a él en un brazo. De nuevo en la sala de la clínica, en presencia de la doctora a cargo de Ladydi y El Buitre, el doctor Cova ata cabos al escuchar la discusión entre Ladydi y La Parca y se da cuenta de lo ocurrido; luego, el líder sicario se lo confirma al contarle que le dieron la dirección de la víctima, pero no el nombre. El doctor lo mira con desprecio y se va, mientras se ve a La Parca bajar la cabeza y llorar al lado del cadáver de uno de los policías infiltrados.</p>
--	--

<p>Secuencia de las acciones y los acontecimientos (continuación)</p>	<p>En otra parte de la clínica, los rehenes se preparan para salir. Afuera, Ladydi, el doctor Cova y otra de las mujeres rehenes suben al helicóptero.</p> <p>En otra secuencia cerca del helicóptero, se ve al Buitre asesinar a uno de los pandilleros que le dice que esperen a La Parca para huir, pero El Buitre le dispara, lo mata y se declara jefe. Luego, llega La Parca, se produce una discusión en la que El Buitre le dice que desista de salvar a Ladydi porque ella no vale la pena. En la escena, La Parca asesina al Buitre de dos balazos. El líder sicario se despide de la chica que ya está en el helicóptero, mientras ocurren pequeños <i>flashback</i> de ambos cuando eran chicos. El helicóptero despega y de inmediato un escuadrón armado dispara y mata a La Parca. Seguidamente, se ven imágenes de los rehenes saliendo de la clínica en estado de <i>shock</i>, que se alternan con planos del cuerpo del delincuente tendido muerto sobre el piso, el Gobernador consternado al ver que su plan de asesinar a quien fuera su amante quedó frustrado, el Comisario satisfecho por haber descubierto la farsa del Gobernador y a los seguidores de La Parca afligidos levantando su cuerpo del piso como si fuera un héroe, mientras en <i>off</i> se escucha la voz del líder sicario contando que la hora cero de su muerte había llegado.</p>
<p>Clímax o nudo de la historia</p>	<p>Es el momento en que se develan las intrigas y traiciones entre los personajes, algunas de las cuales convergen como parte de un mismo drama cuando comienza a organizarse la huida de los criminales en helicóptero y se inicia la liberación de los rehenes. Así, La Parca descubre que El Buitre pretendía traicionarlo negociando con el Gobernador su huida y abandonándolo, Ladydi recuerda que La Parca estuvo a punto de asesinarla por ser una de sus encomiendas por encargo, el Comisario se da cuenta de que el Gobernador había mandado a asesinar a su amante con un sicario, la periodista es traicionada por la conductora del programa. Todas estas situaciones desatan muertes y tensión, y son concatenadas en una serie de planos cortos alternos, tanto del pasado como del presente de algunos personajes.</p>
<p>Principales conflictos y tensiones</p>	<p>La descomposición social en distintos sectores de la población y que se manifiesta a través de la violencia urbana, el sicariato, la falta de ética profesional, la corrupción en la política.</p>
<p>Escenarios y ambientes</p>	<p>Un barrio marginal en Caracas, sus escalinatas y callejones; viviendas humildes llamadas ranchos; un dispensario público; una clínica privada; la quinta o casa lujosa del Gobernador; un estudio de un programa de televisión; la ciudad de Caracas.</p>
<p>Valores compartidos que subyacen</p>	<p>Valores: La amistad y el amor en tiempos de la adolescencia, la solidaridad entre la gente de escasos recursos, el valor de la vida en una sociedad sumida en la violencia./ Antivalores: el sicariato, el liderazgo de un grupo de delincuentes como signo de poder y superación personal, la ausencia de ética profesional, la traición entre amigos, la infidelidad y la corrupción.</p>

Relación causa-efecto y posible distorsión	En distintas partes del film se presentan <i>flashback</i> de La Parca, joven de un sector marginal protagonista de la historia, en sus inicios en el mundo del crimen y se ve cómo a muy corta edad descubre que ser un asesino pagado es una actividad mejor remunerada que robar. También, se le muestra como un chico que huyó del hogar y cuya única protectora y aliada fue una niña, su amiga y amor desde la adolescencia, Ladydi. De ahí que en el caso de La Parca se puede suponer que su carencia de hogar es total, ni siquiera contó con la figura materna de los chicos de condición muy humilde criados en hogares matricentrados. De ahí que la causa de su rápido ingreso y ascenso en el sicariato coincida con los aportes de los estudios sobre los delincuentes violentos que fueron comentados en el marco teórico.	
2b- Los personajes	Masculinos	Femeninos
Denominación de los principales	La Parca	Ladydi
Denominación de los secundarios	El Buitre, el doctor Ricardo Cova, el comisario Peña, el inspector apodado El Gringo, Jesús el camarógrafo de un telediario matutino, el Gobernador, los sicarios de la pandilla de La Parca, los policías y los guardias, los periodistas, los enfermos, los doctores, otros.	Verónica, la reportera de un telediario matutino; Margaret, la conductora del telediario; Milagros, la Miss Venezuela; su amiga y su madre; Pilar, la esposa del Gobernador; las doctoras, las enfermeras, las enfermas, las reporteras y otras.
Descripción de algunos de los personajes	<ul style="list-style-type: none"> • La Parca (protagonista). Representa al transgresor de la ley violento, un asesino a sueldo, líder pandillero jefe de una banda de sicarios de un barrio marginal de Petare, en Caracas. También, es un joven enamorado de una chica que es su amiga y novia de la infancia. En otra faceta, asume el rol de justiciero de la sociedad, al solidarizarse con la gente pobre y enferma. • Doctor Cova (personaje secundario). Joven de origen muy humilde. Profesional universitario. Es un hombre resentido por su condición social y en conflicto ético con su profesión de médico. Practicando la medicina en el barrio marginal donde vive, fue herido de bala en una pierna por un delincuente, hecho que lo dejó con un padecimiento 	<ul style="list-style-type: none"> • Ladydi (protagonista). Es una chica muy humilde, que trabaja como servicio doméstico en una casa de gente con dinero. Madre soltera. Vive en un rancho de un sector marginal. Buena amiga. Solidaria. Coqueta. Amante de un hombre casado, padre de su hija. Ambiciosa. • Verónica (personaje secundario), la reportera de un telediario matutino, luce como una joven de la clase media, con carrera universitaria y que trabaja en su profesión. Coqueta, muy ambiciosa, inescrupulosa, al punto de presentar los hechos que cubre de manera sensacionalista para atraer la atención y emerger

Descripción de algunos de los personajes (continuación)	de por vida. En algunas situaciones el doctor Cova pareciera un joven insensible e indolente ante el sufrimiento de otros. En otras, luce como un joven valiente, que no le teme a nada y capaz de enfrentar a delincuentes violentos.	profesionalmente. Es capaz de dejar a un lado el código de ética de su profesión y de poner en riesgo la vida de sus compañeros y la de sí misma para conseguir una primicia.
2c- Acerca de los personajes principales	Masculino: La Parca	Femenino: Ladydi
Evolución a lo largo de la historia	<p>El relato presenta a La Parca en varias etapas de su juventud; principalmente, en dos momentos. Uno de ellos es en edad adolescente, de unos 13 años, como un chico de origen muy humilde de un barrio marginal de Petare, que huyó del hogar y sueña con hacer dinero fácil. A muy corta edad se convierte en un recién iniciado en la delincuencia, al cometer robos con armas blancas; pero, pronto pasa a portar una pistola y a ser un transgresor de la ley violento, un asesino a sueldo.</p> <p>Tiene una amiga y novia de la infancia, Ladydi, que lo protege y es el gran amor de su vida, pero que le da la espalda cuando se da cuenta de que es un sicario.</p> <p>En la otra etapa, La Parca ya es un líder pandillero al frente de una banda de asesinos. Rudo, sin escrúpulos. No le tiembla la mano al momento de disparar en contra de una persona. También, es muy respetado por sus pandilleros y temido en el barrio de Petare donde vive. Lleva el cuerpo tatuado con el nombre de todas las víctimas asesinadas por él.</p> <p>Por otra parte, La Parca fue capaz de arriesgar su vida para salvar a la amiga de la infancia, Ladydi.</p>	<p>Al igual que ocurre con La Parca, varias partes del film muestran a Ladydi en edad adolescente y luego de joven adulta. Proviene de un hogar muy humilde. En la historia no aparecen sus padres ni parientes, pero en algunas secuencias se ve con su amigo Tito (La Parca) en un rancho que es el hogar de la muchacha.</p> <p>De adolescente es soñadora, coqueta y muy solidaria con su amigo Tito, a quien alberga en su rancho cuando él huye de casa.</p> <p>De adulta, Ladydi pasa a ser una mujer ambiciosa y coqueta, embarazada de su jefe, el Gobernador, quien es un hombre casado.</p> <p>También, es una chica capaz de defenderse, inclusive disparando un arma de fuego en contra de quien fuera a asesinarla a su propia casa y que resultó ser su amigo de la infancia.</p>

Evolución a lo largo de la historia (continuación)	También, llega a comportarse como un justiciero a lo <i>Robin Hood</i> al ayudar a gente pobre y enferma para que reciban atención médica. La Parca muere siendo un joven, de unos 30 años, asesinado por un escuadrón de policías.	
Roles que representan	Adolescente marginado por la sociedad y por su propia familia, que huye del hogar; de ser un recién iniciado en la delincuencia rápidamente pasa a convertirse en un transgresor de la ley violento, sicario y líder pandillero.	La chica pobre ambiciosa, coqueta, que queda embarazada de su amante, un hombre poderoso, un Gobernador.
Expectativas	Aspira obtener dinero y bienes materiales de manera fácil, sin importarle convertirse en un transgresor de la ley, en un sicario, ni medir las secuencias.	Su principal expectativa es emerger socialmente convirtiéndose en la amante de un hombre poderoso.
Responsabilidades y oficios	El sicariato y el liderazgo de una banda de asesinos son el centro de la vida de este personaje. Aunque, se llegó a hacerse responsable de proteger a Ladydi y a su bebé; además, circunstancialmente, ayuda a la gente marginada y enferma.	Servicio doméstico.
Ámbito de trabajo o de estudio	La Parca trabaja en cualquier lugar para cumplir con sus asesinatos por encargo.	La casa de una gente con dinero.
Grupos sociales que representan	Ambos personajes representan a un grupo marginado por la sociedad, de extrema pobreza; aunque, en el caso de La Parca la situación es peor, porque huye del hogar siendo un adolescente.	
Figuras de referencia o resonancia	La Parca es un referente, una figura a seguir, admirado y respetado por sus secuaces. Su segundo en la pandilla, El Buitre, anhela ser como él y convertirse en el jefe de la banda, situación que lo conduce a la traición.	En el film no se hace alusión a alguna figura de referencia de este personaje.

Figuras de referencia o resonancia (continuación)	También, La Parca es un héroe justiciero para la gente pobre y enferma, que ayuda durante la huelga de los médicos.	
Presencia/ausencia de la familia	La familia, en cualquiera de sus estructuras, puede considerarse ausente; si bien en el relato se sugiere que este personaje proviene de un hogar muy humilde, pronto lo abandona, aunque no se refieren claramente las causas.	Igualmente, en el film no se ofrecen detalles acerca de las características del hogar de Ladydi. Sólo se sabe que vive en un rancho de un barrio muy humilde en Petare.
Los "otros" o los ausentes	<ul style="list-style-type: none"> • En este film se repite la ausencia de la figura paterna como ocurre en otras películas de la muestra, y también está ausente la materna. • Igualmente, están ausentes los representantes de las instituciones de justicia y de seguridad social que deben velar por los derechos de los chicos menores de edad. 	

Tabla 3. “La hora cero”

Análisis de una selección de fragmentos de la película, desde su argumento o *qué*

Selección publicada con protección en: <http://www.youtube.com/watch?v=BLexi6yOciU&feature=youtu.be>

<p>1er fragmento (00:07 a 00:48) Desde la imagen del torso de La Parca al lado de Ladydi en la clínica y también se ven las manos de un doctor, hasta un plano de Tito, La Parca, en edad adolescente.</p> <p>2º fragmento (00:51 a 02:58) Desde donde nuevamente se retoma la sala de la clínica con La Parca al lado de Ladydi, hasta un plano de La Parca sollozando.</p> <p>3er fragmento (03:01 a 04:24) Desde la imagen de la camilla con el cadáver de El Buitre y unas manos con guantes que descubren la sábana que ocultaba su rostro, hasta el plano del lugar donde cayó muerto La Parca.</p>			
	1er fragmento	2º fragmento	3er fragmento
Tema o situación planteada	<p>Discusión entre personajes principales y <i>flashback</i> sobre un crimen con arma blanca</p> <p>La Parca sufre la culpa de haber herido y casi haber asesinado a quien resultó ser su amiga y amor de la juventud, Ladydi. En la secuencia, él se ve al lado de ella en la clínica que tomó por asalto para que le salvaran la vida a la chica. La joven fue herida de bala por él y, además, se encontraba en una delicada situación de postparto. En un <i>flashback</i> el jefe sicario recuerda el momento de su adolescencia cuando cometió el primero de sus crímenes por encargo y fue a llevarle a su joven amiga el dinero que le pagaron.</p>	<p>Enfrentamiento con arma de fuego y asesinato frustrado</p> <p>Ladydi recupera el conocimiento y recuerda que su amigo Tito estuvo a punto de asesinarla. Nuevamente, se presenta un <i>flashback</i> del momento cuando él llega al rancho de la chica atendiendo al trabajo que le habían encomendado. Él le dispara y luego ve su rostro, descubre que es su amiga y se desconcierta. Ella aprovecha la situación, le arrebató el arma, lo hiere en un brazo y se asombra al darse cuenta de que es su amigo Tito. Al finalizar el <i>flashback</i>, de nuevo están los dos en la sala de la clínica donde también se encuentran El Buitre, el doctor Cova y una</p>	<p>Desenlace de un secuestro masivo y muerte de dos de los integrantes de la banda de criminales</p> <p>Es el momento en que convergen distintas situaciones que se plantean en el film, como lo son la traición de El Buitre en contra de su líder de pandilla, La Parca, y la venganza de éste, que ambos pagan con la muerte; la frustración del plan de un político inescrupuloso, el Gobernador, que mandó a matar a su amante para ocultar una infidelidad; la satisfacción del policía que lo descubrió, el comisario Peña y pudo salvar a la mayoría de los rehenes sometidos en la clínica por la banda de sicarios; el rescate en</p>

<p>Tema o situación planteada (continuación)</p>	<p>Pero ella se dio cuenta de que el chico había cometido un acto fuera de la ley por lo que lo rechazó y le pidió al chico que se fuera. A partir de allí se da a entender que ambos se distanciaron.</p>	<p>doctora, quienes se dan cuenta de que algo había ocurrido entre los dos personajes. El doctor Cova le hace una pregunta en tono irónico y La Parca responde afectado y con la voz quebrada: “<i>Me dieron la dirección, pero no me dieron el nombre</i>”. Al final de la secuencia el sicario se encuentra sentado en el piso de la sala de la clínica, al lado de un cadáver y sollozando, padeciendo la culpa de haber herido a su amiga.</p>	<p>helicóptero de Ladydi y del doctor Cova, sobrevivientes del drama; un asesino idealizado y convertido en un salvador de gente pobre, La Parca, que en una situación crítica, justo antes de morir, en su hora “<i>hora cero</i>”, intenta cambiar.</p>
<p>Personajes participantes (en orden de aparición)</p>	<p>La Parca y Ladydi adultos, doctores. La Parca y Ladydi adolescentes.</p>	<p>La Parca y Laydi adultos, la doctora, el doctor Cova, El Buitre, un policía muerto</p>	<p>El cadáver de El Buitre y un doctor o enfermero que rueda su camilla; el Gobernador, el comisario Peña, los seguidores de La Parca, una de las rehenes, el doctor Cova, el cuerpo de La Parca que yace muerto en el piso rodeado de sus seguidores, Ladydi, gente que la recibe a ella y al doctor Cova, cuando finalmente son recatados por el helicóptero.</p>
<p>Discurso verbal y su tono</p>	<p>En este fragmento, apenas hay diálogos. En la sala de la clínica, una doctora trata de persuadir a La Parca diciéndole que Ladydi, quien se encuentra inconsciente, no querría que él siguiera adelante con el secuestro masivo. En el <i>flashback</i>, donde los protagonistas son chicos, Ladydi le</p>	<p>Ladydi llora al enterarse de que su pequeña estaba muerta, y le habla a La Parca con rabia, lo insulta y lo maldice. De manera más agresiva, con malas palabras, también le reclama El Buitre. Mientras que el doctor Cova lo cuestiona con ironía y desprecio. Sin embargo, La Parca calla y sólo responde al doctor en</p>	<p>En <i>off</i> se escucha a La Parca, en tono afligido, continuando el monólogo con el que inicia el film, acompañado de música melancólica: “<i>..habrá quienes seguirán luchando y quienes se cansarán de luchar. ¿Quiénes no se han manchado de sangre en esta vida? Pero si tienes suerte, antes de</i></p>

<p>Discurso verbal y su tono (continuación)</p>	<p>habla a su amigo en tono de reclamo cuando nota que él lleva un arma y que trata de darle un dinero producto de algún crimen.</p>	<p>voz baja y entrecortada, como en aceptación de los reclamos, cuando le confiesa que desconocía a quién iba a matar esa vez. En el <i>flashback</i> también calla. Ladydi le habla en tono de súplica para que no la mate hasta que descubre que se trata de su amigo.</p>	<p><i>que llegue la hora de morir te llegaré la hora de cambiar”.</i></p>
<p>Estereotipos representados en la escena</p>	<p>En esta secuencia, el protagonista en su rol de adulto representa al joven de barrio humilde, transgresor de la ley violento, líder pandillero; y de chico, es el muchacho sin hogar, recién iniciado en la delincuencia. Por su parte, Ladydi en su faceta de adulta es la joven madre humilde, víctima de la violencia del barrio donde vive. También, es la adolescente de un barrio muy pobre de Petare, que descubre que su mejor amigo es ahora uno de los delincuentes del sector.</p>	<p>De nuevo, el protagonista personifica al transgresor de la ley violento, pero esta vez en su rol de sicario. Mientras que Ladydi se ve en su rol de madre afligida por perder a una pequeña en manos de la violencia. También, en la secuencia está presente El Buitre, uno de los pandilleros de la banda. Igualmente, figura el doctor Cova, quien representa el rol de joven muy humilde, del mismo barrio donde viven los pandilleros, pero con estudios.</p>	<p>El transgresor de la ley violento está encarnado por El Buitre y La Parca; pero este último para algunos pasa a ser un héroe justiciero, que ayuda a la gente pobre y enferma que carece de atención médica. El joven profesional de origen muy humilde está encarnado por el doctor Cova, quien logra superar sus conflictos éticos. El Comisario Peña es un buen policía, un profesional íntegro que busca resolver sus casos descubriendo la verdad y a los responsables, sin importar si son personeros del Gobierno. El Gobernador, en cambio, es un político inescrupuloso, capaz de contratar a un sicario para ocultar una infidelidad y a quien le tiene sin cuidado la huelga de los médicos y la situación de los enfermos que acuden a los centros hospitalarios públicos que están bajo su jurisdicción. Ladydi es la madre humilde, víctima de la violencia.</p>

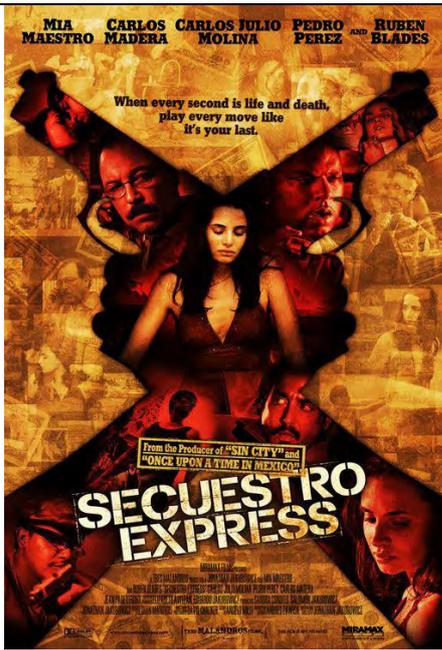
<p>Actuación de los protagonistas</p>	<p>La Parca aparece en una situación que lo pone en conflicto con la vida que lleva, al ver que su amiga está en riesgo por culpa de él y por las circunstancias que casi lo llevan a asesinarla. Eso lo hace recordar y reflexionar. Se le ve con la cabeza gacha, abatido.</p>	<p>El conflicto interior de La Parca pareciera profundizarse. En la escena, este hombre rudo y asesino despiadado, se desmorona, sufre y hasta llora.</p>	<p>La Parca aparece como un héroe caído, rodeado de sus seguidores que alzan su cadáver para homenajearlo. Y se escucha su voz en <i>off</i>, con un discurso del delincuente que en el último momento de su vida, en su “hora cero”, pareciera arrepentirse de sus crímenes. Mientras que Ladydi es una víctima y una sobreviviente de la violencia en los barrios marginados.</p>
<p>Interacción con otros jóvenes o personajes</p>	<p>En este fragmento la única interacción que se produce entre el protagonista y otros personajes es con la doctora, que trata de convencerlo de que desista del secuestro en la clínica.</p>	<p>La Parca recibe los reclamos de Ladydi, El Buitre y del doctor Cova sin reaccionar con su usual agresividad, más bien los acepta sin replicar.</p>	<p>Aunque en la escena La Parca muere, es aclamado y llorado por sus seguidores, que levantan su cuerpo del piso y lo elevan como si se tratara de una figura mesiánica.</p>
<p>Intención y resultado de esa interacción</p>	<p>Podría pensarse que las palabras de la doctora sumadas al peligro que corre la vida de Ladydi a causa del asesinato frustrado, contribuyeron a hacer reflexionar a La Parca. En esa secuencia se observa un cambio en él, como si su rudeza comenzara a debilitarse y hasta se le ve afligido.</p>	<p>Los reclamos que le hacen a La Parca Ladydi, El Buitre y el doctor Cova repercuten en el lado frágil del sicario y agudizan su conflicto con la vida de que ha llevado. Esta escena trata de mostrar que aun el criminal más despiadado puede desmoronarse en una situación que afecte a sus seres más queridos.</p>	<p>Tras su muerte, La Parca, que ya era considerado por los pobres y enfermos como un héroe, se convierte en una figura aún más idealizada. Pareciera que sus seguidores olvidaron sus crímenes y justifican sus acciones por ser un producto de las injusticias de una sociedad en descomposición.</p>

Tabla 4. “La hora cero”
Análisis de una selección de fragmentos de la película, desde su expresión o cómo

	Lenguaje no verbal	Vestuario	Encuadres/ ángulos	Movimientos de cámara	Otros recursos
Observación de los protagonistas	<p>La Parca, pese a ser un delincuente violento, que sin titubear hace uso de su pistola y muestra un rostro inexpresivo; en esta selección de planos muchas veces se ve afligido, con la mirada baja y hasta llora. De chico, su expresión es de niño temeroso y confundido, pero también rechazado y dolido.</p> <p>Por su parte, Ladydi pasa por expresiones de pánico, asombro, rabia, sufrimiento y dolor.</p>	<p>De adulto, La Parca viste un chaleco sin mangas y abierto, mostrando su torso y con una capucha que se coloca al momento de cometer sus crímenes, como simbolizando algunas representaciones de la muerte.</p> <p>En la cintura lleva una pistola que exhibe constantemente, al igual que los numerosos tatuajes con los nombres de las víctimas de sus asesinatos que cubren su cuerpo y su cabeza rapada. También, usa una fina barba, sin bigotes.</p>	<p>En el 1er fragmento se emplean primeros planos para mostrar la carga dramática y de tensión de las expresiones de los personajes en las dos etapas de su vida, como adolescentes y como adultos. También, se introduce el Plano Detalle en los momentos cuando la chica, Ladydi, nota que su amigo lleva un cuchillo en la mano y cuando él trata de darle el dinero que ganó por cometer algún crimen. La cámara generalmente está ubicada en posición frontal.</p> <p>El 2º fragmento, nuevamente es una secuencia dramática y tensa, en la que se emplea el Gran</p>	<p>Cabe destacar el uso de la cámara al hombro para hacer el seguimiento de la acción en la segunda selección de planos, cuando La Parca dispara a Ladydi, ella le quita el arma y lo hiere a él.</p> <p>Por otra parte, en el tercer fragmento se introducen tomas aéreas de la ciudad de Caracas y de sus barrios marginales en los cerros, como mostrando una visión subjetiva desde el helicóptero.</p> <p>Igualmente, cabe mencionar una toma cenital de los seguidores del sicario cuando pasan su cadáver de mano en mano, de unos a otros. Al cierre, en</p>	<p>Es importante destacar el uso del montaje alterno de planos cortos para generar tensión y suspenso; así como los <i>flashback</i> para introducir indicios del relato que contribuyen a aclararle al espectador detalles relevantes de la historia, indicios.</p> <p>Al inicio del tercer fragmento destaca el empleo de recursos sonoros para acompañar el monólogo del protagonista, como el repicar de un teléfono móvil, motores de coches en la calle, las hélices de un helicóptero y los gritos de los seguidores de La</p>

<p>Observación de los protagonistas (continuación)</p>			<p>Primer Plano y los primeros planos para mostrar el rostro afligido de La Parca y de otros personajes; así como el Plano Detalle para presentar la pistola con la que le dispara a Ladydi.</p> <p>En ese momento, destaca una angulación de la cámara en contrapicado para magnificar la imagen del criminal frente a su víctima. Luego, se explora un ángulo en picado cuando el doctor Cova interroga a La Parca, para empequeñecer al criminal que se encuentra en el piso, afligido.</p> <p>En el tercer fragmento se le da mayor relieve a los escenarios y a la movilización de gente por la muerte de La Parca, con el uso de planos generales.</p>	<p>picado, la cámara hace un <i>travelling</i> semicircular sobre la sábana ensangrentada que cubría el cuerpo del criminal, mientras los seguidores salen de cuadro.</p>	<p>Parca. También, se escucha música melancólica.</p> <p>Otro elemento a destacar, es el trabajo de montaje e iluminación de la secuencia de cierre, del cadáver del líder pandillero, cuando se observa que el ambiente va oscureciéndose hasta quedar totalmente en negro y sólo se puede apreciar la sábana ensangrentada que cubría el cuerpo. Esta combinación de recursos genera un mayor dramatismo.</p>
---	--	--	--	---	---

**Tabla 1. "Secuestro express"
Ficha Técnica**

	Título:	"Secuestro Express"
	Año:	2005
	Duración:	1 hora 26 minutos
	País (es):	Venezuela
	Director:	Jonathan Jakubowicz
	Guión:	Jonathan Jakubowicz
	Música:	Angelo Milli
	Fotografía:	David Chalker
	Reparto:	- Mía Maestro, Carla - Rubén Blades, padre de Carla - Carlos Julio Molina, Trece - Pedro Pérez, Budú - Carlos Madera, Niga - Jean Paul Leroux, Martín
	Producción:	Elizabeth Avellán
	Género:	Drama, suspenso
	Sinopsis:	...En Caracas, la ciudad más peligrosa del mundo, el secuestro es un fructífero y creciente negocio en el que las bandas escogen a sus víctimas de entre la clase alta, con la intención de cobrar un rescate lo más rápido posible. Pero cuando Carla y su novio (Martín) son raptados por tres matones, nada sale según lo planeado en este peligroso juego, en el que cada segundo es vital para sus víctimas...".

Fuentes: casadellibro.com (2013) y filmaffinity.com (2002-2013)

Elaboración propia

**Tabla 2. “Secuestro express”
El relato y su argumento o *qué***

2a- Los acontecimientos	
Tema central del relato y su ubicación espacio-temporal	<p>La ciudad de Caracas es el escenario para mostrar diferentes perfiles de jóvenes que tratan de sobrevivir en una urbe caracterizada por el enfrentamiento entre los grupos sociales, la impunidad del delito y la corrupción de las autoridades responsables del orden y la justicia.</p> <p>La situación desencadenante de un secuestro <i>express</i> coloca bajo la presión del tiempo y del espacio a chicos de distintos sectores socioeconómicos que se ven unos a otros como antagónicos.</p> <p>Mientras las dos víctimas del secuestro son una pareja comprometida en matrimonio, Carla y Martín, que viven una vida disipada, entre el despilfarro del dinero de sus padres y el abuso de las drogas; entre los tres secuestradores hay un exconvicto, asesino sin escrúpulos, Niga; un padre de familia amoroso, Budú, pero igualmente dispuesto a todo para extraer el mayor provecho de sus crímenes; y un muchacho de la clase media, Trece, en conflicto con quienes se vanaglorian de su poder económico, mientras gran parte de la población del país vive en la miseria.</p>
Secuencia de las acciones y los acontecimientos	<p>Desde los primeros segundos se presenta a los personajes y los créditos del reparto sobre una serie de planos. Se escucha la voz de un criminal amenazando a una víctima con un juego que el llama “la ruleta criolla”, pero sólo se ven sus ojos y se escucha a la víctima rogar por su vida. Esta secuencia cierra con el sonido de un disparo y el grito de la víctima. Luego, una panorámica aérea de los cordones de miseria de los cerros de la ciudad sirve de fondo a los nombres de “los malandros” Trece, Budú y Niga. A esta panorámica le siguen imágenes de los contrastes de la ciudad, de sus calles, su tráfico, los mendigos “recogelatas”, las grandes mansiones.</p> <p>Seguidamente, un grupo de manifestantes gritan “asesinos”. Y se presentan imágenes reales, grabadas por los testigos de los sucesos ocurridos en Caracas el 11 de abril del 2002 en el Puente de Yaguno, donde unos francotiradores dispararon a las personas que se manifestaban en contra del Gobierno. Esto va seguido por imágenes de la ciudad y sus contrastes, calles de un barrio, drogas, delincuentes armados, etc..</p> <p>Se observan tomas nocturnas de la ciudad y de una discoteca con chicos bebiendo y consumiendo drogas, mientras se escucha un presentador de radio en <i>off</i> anunciando que son las cinco de la mañana en Caracas. La cámara se detiene en Martín, a quien los carteles presentan como un chico de una familia adinerada; junto a su novia, Carla, quien igualmente es de clase alta.</p> <p>En una calle de un barrio, seguida por las imágenes de dos de los malandros, Budú y Trece, sostienen una conversación telefónica en clave. Al finalizar la comunicación, se ve a Budú jugando con su pequeño hijo y un cartel lo presenta como pintor, raperero y padre amoroso. Luego, en otra calle de la</p>

<p>Secuencia de las acciones y los acontecimientos (continuación)</p>	<p>ciudad se presenta a Dolor como pandillero, taxista y cazador de chicos ricos”. En otra escena callejera, Trece conduce una motocicleta y fuma un cigarrillo, mientras otro cartel lo identifica como de la clase media y romántico”.</p> <p>A continuación se intercalan secuencias de dos lugares de la ciudad. Una transcurre dentro de una camioneta tipo minivan aparcada en una calle, donde Martín y Carla conversan y consumen drogas. A él se le ve afectado por la cocaína. Ella luce cansada, mientras fuma un porro y un cartel la presenta como voluntaria en un hospital público”. En la otra secuencia, Trece se sube a un coche donde se encuentran Budú, Dolor y Niga para ir tras sus próximas víctimas, mientras consumen drogas. A este último un cartel lo identifica como exconvicto, santero y asesino.</p> <p>Siguiendo con la secuencia de la pareja, Martín se enferma y Carla conduce para llevarlo a una farmacia de guardia. En la otra secuencia, Trece y Niga siguen al asecho de sus víctimas y los siguen en el otro coche. Carla y Martín entran a la farmacia, compran varios artículos y salen para volver a tomar su vehículo aparcado afuera. Allí, los delincuentes apuntan a los dos chicos con pistolas, golpean a Martín y lo hacen subir al asiento de atrás, mientras que a la joven la obligan a que conduzca. Los delincuentes se suben también al vehículo con ellos, le quitan a Martín el móvil y a ella le quitan la cartera y le exigen que les diga dónde vive, les dé información sobre la familia, quién es el padre, qué hace y su número de teléfono, pero que siga conduciendo.</p> <p>En otro lugar, está el padre de Carla, cuando recibe una llamada de los delincuentes secuestradores que le exigen una suma de dinero, “40 palos”, por devolverle a la hija secuestrada. En otra secuencia, Dolor, en la línea de taxis, habla con un sujeto que le recuerda que le faltan un par de trabajos más.</p> <p>De nuevo la acción se traslada al interior de la camioneta y aún es de madrugada. Los delincuentes presionan a la pareja de chicos, los insultan, molestan a Carla, golpean a Martín. En determinado momento los adelanta una patrulla de la policía. Los que van en el asiento trasero se esconden y Trece, que va en el lugar del copiloto simula que es el novio de la chica. La patrulla sobrepasa a la camioneta y los delincuentes se ríen de la policía. Luego, llaman al padre de Martín y le piden en rescate por su hijo la cantidad de “30 palos”. Seguidamente, Trece llama a su madre y sostiene una conversación con ella, él le habla como un niño caprichoso y malcriado. También, suena el celular de Budú y es su pequeña hija, que le pregunta dónde está; él le responde afectuosamente y le pregunta qué hace despierta a esa hora. La pequeña le pide hablar con su “tío Niga”. Las conversaciones se suceden en paralelo, para lo que la pantalla se divide en varios cuadrantes.</p> <p>En una de las aceras de las avenidas por donde transitan, unos transformistas y prostitutas llaman la atención para captar clientes. Los delincuentes se burlan de ellos y disparan al aire. Mientras Niga sigue conversando con la hija de Budú y le dice que no pasa nada.</p>
--	--

<p>Secuencia de las acciones y los acontecimientos (continuación)</p>	<p>En la cabina de una emisora de radio, un locutor anuncia que son las seis de la mañana. De vuelta en la camioneta, los delincuentes le piden a la chica la clave de la tarjeta y la hacen que se detenga en un cajero automático de un banco. Obligan a Martín a que saque el dinero del cajero, mientras Niga lo amenaza. Ella le dice el número a Trece. Éste toma el asiento del conductor y le pregunta a la chica sobre uno de los números de su clave, -¿qué pasó en el 91?". A lo que la chica responde -se murió mi mamá". Mientras Martín está en el cajero del banco, otro delincuente atracador armado con pistola lo acorrala y le exige que le dé el dinero. Niga, se da cuenta y apunta al delincuente que mantiene acorralado a Martín. Los dos criminales se enfrentan, el atracador se distrae por el sonido de su móvil y Niga le dispara. El saltante cae muerto. Niga obliga a Martín, que está salpicado de la sangre del otro delincuente muerto, a subir a la camioneta.</p> <p>Siguen el recorrido en ésta. Niga y Trece se quedan en los asientos delanteros, este último conduce. Carla, Martín y Budú van en el asiento de atrás. Budú le tapa los ojos de Martín. Se intercalan imágenes de un hombre tomando un baño en un <i>yacuzzi</i>. Mientras que los delincuentes y sus víctimas se detienen en un edificio y suben por un ascensor. También, le vendan los ojos a Carla.</p> <p>Llegan a un piso lujoso de un homosexual, Marcelo, con quien los delincuentes sostienen una conversación amistosa y negocian comprarle drogas. A Martín lo llevan a una habitación y Trece le habla en tono amenazante, mientras el chico luce muy afectado por el asesinato que presenció y la situación que está viviendo. Carla permanece sentada con los ojos vendados, escuchando las conversaciones de los criminales. Niga y Trece prueban las drogas que les ofrece Marcelo y éste les pide que lo dejen media hora con Martín como parte de la negociación. Los secuestradores acceden. En ese momento, Carla se destapa los ojos y les pide que no dejen a Martín allí. Los delincuentes golpean a la pareja de chicos. Finalmente, salen del lugar con Carla a quien obligan a mostrar tranquilidad mientras dejan el lugar. Ellos llevan un maletín de drogas que compraron a Marcelo.</p> <p>Adentro, Martín y Marcelo sostienen una conversación amistosa, en la que dan a entender que se conocen y que tienen una relación de pareja. Martín le pide a Marcelo que llame a la policía y el otro le dice que no le prestarían atención. Una vez en la calle ya amaneció, Niga, Budú, Trece y Carla se dan cuenta de que les robaron la camioneta y el hecho altera a los delincuentes. Budú convence a los otros de regresar al piso de Marcelo a pedirle su camioneta prestada. Adentro, Marcelo y Martín continúan con su conversación amistosa y este último se droga. Marcelo le dice al joven que ha vivido dentro de un oscuro closet.</p> <p>Mientras los otros suben las escaleras del edificio, Niga le recuerda a Budú que aún no ha pasado la media hora y que su regreso anticipado puede molestar a Marcelo. Cuando entran al interior se encuentran a Martín y Marcelo juntos, lo que desconcierta a Carla. Martín trata de explicarle a su novia que</p>
--	--

<p>Secuencia de las acciones y los acontecimientos (continuación)</p>	<p>no es lo que parece. Ella se da cuenta de quién es su novio y le pide a los secuestradores que la saquen de allí.</p> <p>En la calle, imágenes de una avenida de la ciudad de mañana, con tráfico de vehículos. En <i>off</i> se escucha un presentador de radio diciendo que son las seis y media de la mañana. Los delincuentes y Carla van dentro de la camioneta de Marcelo transitando. En el maletero, va Martín atado. Los delincuentes y los chicos discuten, pero comienzan a hacer bromas sobre Martín. Niga saca una caja de porros, enciende uno y lo fuma.</p> <p>Transitando por una calle de la ciudad, los detiene una alcabala de la Guardia Nacional. Un guardia le pide a Trece su licencia de conducir y papeles del vehículo. El guardia nota el olor a porro, la situación extraña dentro del vehículo e interroga a sus pasajeros. Los delincuentes negocian con el guardia que los deje pasar a cambio de darle uno de los paquetes de la droga que acababan de comprar.</p> <p>Siguen el recorrido, en la radio se escucha en <i>off</i> la voz del entonces Presidente de la República en uno de sus discursos. Adentro, los delincuentes y Carla consumen drogas. Ella les dice que no puede tomar una de las píldoras que le da Budú porque cree estar embarazada. Pero los delincuentes insisten y ella accede. Van transitando por una calle del centro de la ciudad, donde se ven muchas personas caminando, un mendigo sin piernas que se moviliza en una tabla con ruedas por las aceras. Los secuestradores detienen la camioneta cerca de una joyería y Budú le dice a Martín que se baje, compre unos relojes, pague con su tarjeta y vuelva en unos minutos o asesinarán a la chica. Los otros siguen su recorrido. Niga acompaña a Martín, mientras el pordiosero sin piernas los observa, llama a Niga por su nombre y le pide dinero, lo que distrae al delincuente; situación que Martín aprovecha al observar que hay muchos policías en la calle. Martín le dice a Niga que escapará, que irá con los policías y Niga le recuerda que tienen a Carla. Martín le responde con frialdad “mátala” y camina hacia donde está un policía.</p> <p>Se alternan dos secuencias, en una Martín mezclándose entre la gente de la calle, incluso en una procesión de la Semana Santa y dentro de la camioneta, los delincuentes discutiendo con Niga por haber dejado escapar a Martín. Carla escucha a Niga contar que a su novio no le importó que la vida de ella corriera peligro y huyó. La joven entra en crisis, por lo que acaba de oír mezclado con el efecto de las drogas.</p> <p>Nuevamente, desde la camioneta los delincuentes llaman al padre de Carla, quien se encuentra en su casa junto al de Martín y a detectives de la policía esperando instrucciones de los captores. Budú le dice al padre de Carla que el chico se fue y que ahora el rescate que exigen por la chica es mayor, de 80 millones.</p> <p>Por su parte, Martín trata de conseguir algún transporte público, llama un taxi y justamente sube al de Dolor, quien inmediatamente reconoce al chico.</p> <p>Se suceden imágenes de la ciudad y sus contrastes de grandes torres y barriadas populares en los cerros. Los delincuentes llevan a Carla con los ojos tapados al salón</p>
--	--

<p>Secuencia de las acciones y los acontecimientos (continuación)</p>	<p>abandonado de una escuela y en el fondo se escuchan voces de niños. Le atan las manos y los pies. Niga y Budú se van. Ella está casi sin consciencia debido a las drogas. Trece, que se preparaba una droga ve que la chica está mal y la asiste. Ella le cuenta de su trabajo en un hospital salvando niños pobres. Le cuestiona a Trece qué de malo tiene el que ella sea una chica rica y el secuestrador responde que él también tiene dinero; pero, que mientras en esa ciudad unos viven marginados ella anda en un coche de lujo, con ropa y joyas, lo que despierta el odio de los otros. Entra Budú, los sorprende apuntando con dos pistolas y hace que Trece salga del lugar. Se queda con la chica, la amenaza con el arma y trata de abusar de ella, pero Trece lo interrumpe. Los dos delincuentes discuten, Budú con arma en mano. Entra Niga y los detiene. Dejan sola a la chica, pero antes de salir Trece la desata. Afuera, los delincuentes se encuentran con Dolor, quien les trae de vuelta a Martín en el maletero de su taxi. Se repite la secuencia del inicio de la película, pero en esta oportunidad se ve que es Niga quien se asoma al maletero y amenaza a Martín con el juego de "la ruleta criolla" y lo asesina de un balazo en presencia de sus compañeros delincuentes.</p> <p>En otra secuencia, el padre de Carla llega con un maletín a un sitio donde se escuchan de fondo voces de niños. Suena su móvil y se escucha a Budú dándole instrucciones. El padre de la chica le dice que nada más pudo reunir en efectivo parte del dinero. Entra en una sala donde se encuentran niños jugando. El delincuente, por teléfono, lo amenaza con que matará a los niños y a la hija si no le cumple, que deje el maletín en un determinado lugar y espere instrucciones; cosa que el padre de la muchacha cumple.</p> <p>En otra habitación del sitio, los tres delincuentes comentan sobre el dinero que acaban de contar y que está incompleto. Trece trata de persuadir a sus compañeros de que aun así es bastante dinero y que es tiempo de liberar a la chica a lo que sus compañeros acceden.</p> <p>De nuevo, los delincuentes viajan con Carla en la camioneta de Marcelo por una carretera solitaria. En la radio dicen que son las siete y media de la mañana. Se detienen, se bajan todos a la orilla del camino y amenazan a la chica con que la van a asesinar. Hacen varios disparos, pero la dejan abandonada en el sitio pero con vida. Al rato se detiene una patrulla de la policía, un oficial interroga a la chica que apenas puede hablar y pedir que la lleven a su casa. Le dicen que se suba a la patrulla que la van a llevar. La chica nota algo dudoso y se niega a subir pero la obligan y la encierran en parte trasera. Resultaron ser policías corruptos que también viven del secuestro. En un momento, la patrulla se detiene. Carla escucha que alguien está forzando la puerta de la patrulla donde está encerrada y es Trece, quien le dice que huya. La chica sale del vehículo aparcado a la orilla de un camino solitario y corre hacia la carretera. Luce perdida hasta que su figura se aleja.</p> <p>En otra secuencia, se ven imágenes de la ciudad. Un coche se detiene y adentro va Carla, quien hace una llamada a su padre</p>
--	--

Secuencia de las acciones y los acontecimientos (continuación)	desde el teléfono móvil, le dice que quiere que conozca a su hija adoptiva. El coche vuelve a desplazarse por una vía de la ciudad. Una voz en <i>off</i> comenta con ironía los contrastes entre pobreza, hambre y riqueza. Al final se ve una avenida de la ciudad y se escucha un rap que cuenta la historia de un secuestro <i>express</i> .
Clímax o nudo de la historia	Luego de que Carla conoce que su prometido huyó y le dijo a Niga que podían matarla, la chica entra en crisis. Cuando queda sola a expensas de los tres delincuentes se abandona a los efectos de las drogas. Sin embargo, sostiene una conversación con Trece en la que le cuenta sobre su trabajo salvando pequeños. Pero el secuestrador le hace ver que los jóvenes como ella, que ostentan riquezas y viven a espaldas de la realidad del país, se ganan el odio de los otros, de quienes se encuentran en la miseria. Luego, ese odio se ve reflejado en la manera cruel como Niga asesina a Martín, jugando a «la ruleta criolla». Después de girar el cargador del revolver un par de veces y dispararlo sin efecto mientras se escucha a la víctima rogando desesperada. Finalmente, se oye el disparo del arma que asesina a Martín y la cámara se va a negro.
Principales conflictos y tensiones	Las diferencias sociales de una ciudad latinoamericana que dan origen a la indiferencia y al odio entre sectores de la población opuestos. La delincuencia organizada que arrastra a jóvenes de distintos estratos sociales. La pérdida de valores en esa sociedad, donde incluso se desprecia el valor de la vida de los otros. El tráfico y consumo de drogas que envuelve a los jóvenes independientemente de su clase social. La homosexualidad no declarada. La traición de un novio hacia la joven que es su prometida. La descomposición social y la corrupción que se extiende a las fuerzas armadas y a los órganos policiales. La impunidad del delito.
Escenarios y ambientes	La ciudad de Caracas, sus avenidas, calles, sus cordones de miseria y urbanizaciones de mansiones de gente adinerada. Una discoteca, un apartamento lujoso, una escuela de un sector popular.
Valores compartidos que subyacen	Valores: El amor de un padre hacia sus hijos. El afecto familiar. La idea de formar pareja con miras a un hogar. Antivalores: la posesión de bienes materiales como signo de poder, ya sea una camioneta lujosa, una motocicleta, joyas, armas.
Relación causa-efecto y posible distorsión	En esta historia queda sin resolver el tema de la aplicación de la justicia a los tres secuestradores, Trece, Bubú y Niga; y al homosexual traficante de drogas, Marcelo; así como al guardia nacional y a los policías corruptos. Este tipo de cierres en los que interviene la justicia son propios de películas del género de suspenso o <i>thriller</i> . Aunque «Secuestro Express» ha sido catalogado como un film de ese género, su desenlace se apega a la realidad venezolana, no la distorsiona. Cabe acotar que en Venezuela un alto porcentaje de los crímenes, incluso los más violentos, no llegan a manos de la justicia. Esta situación se repite en el caso de la corrupción en los cuerpos policiales y de otras fuerzas responsables del orden.

2b- Los personajes	Masculinos	Femeninos
Denominación de los principales	Trece, Budú, Niga y Martín	Carla
Denominación de los secundarios	Dolor, integrante de la banda; el hijo y la hija de Budú; Marcelo; el doctor Gutiérrez, padre de Carla; el padre de Martín. La vendedora de la farmacia, policías y guardias nacionales corruptos, un mendigo sin piernas que se arrastra en una carrucha, transeúntes de la ciudad.	La hija de Budú y la madre de Trece.
Descripción de algunos de los personajes	<p>• Trece (protagonista). Es un joven de la clase media, que vive con su madre, una mujer educada, que consume drogas y que se excede en cuidados con su mascota, un pequeño perro. Trece tiene su propia motocicleta. En oportunidades emplea un lenguaje cuidado, por lo que pareciera tener estudios. No le hace falta el dinero, como el mismo asegura; sin embargo, forma parte de una banda del crimen organizado que realiza secuestros <i>express</i> a chicos ricos; y además, trafica con drogas. Este joven tiene ideas en contra de jóvenes de la clase alta, que hacen alarde de su poder económico. En situaciones de gran tensión, Trece luce como el más equilibrado y hasta compasivo de la banda a la que pertenece. De hecho, al final de la historia, él es quien rescata a la víctima del secuestro que sobrevivió, Carla, de volver a ser secuestrada por policías corruptos.</p> <p>• Budú (protagonista). Joven de origen humilde, padre de familia, artista popular, que pinta y también es cantante de rap. Es un padre muy amoroso y vive pendiente de sus dos pequeños hijos, un niño y una</p>	<p>• Carla (protagonista). Es una joven de clase alta, con estudios de medicina, hija de un médico. La chica trabaja en el área de pediatría de un hospital público sin recursos, atendiendo a niños pobres. Usa joyas y ropa costosa. Tiene una camioneta lujosa. Consume drogas, al igual que su prometido Martín, quien también es hijo de una familia de clase alta. Para ella, que proviene de una familia rica, es lo natural exhibir sus joyas, su vehículo lujoso y todo cuanto representa el poder económico del grupo social al que pertenece. Pese a su profesión, pareciera ser indiferente al hecho de que la mayoría de la población de su país vive en la miseria, situación que cambia después de la experiencia del secuestro. Al final del film, Carla es una profesional, que adoptó a una pequeña.</p>

<p>Descripción de algunos de los personajes (continuación)</p>	<p>niña. En dos oportunidades le ve interactuando con ellos, una vez jugando con el niño y consintiéndolo; y la otra, sosteniendo una conversación telefónica por teléfono móvil con su pequeña, a quien trata de manera afectuosa en todo momento.</p> <p>También, Budú es parte de la banda de criminales que secuestran y trafican drogas. Ante sus víctimas es un hombre agresivo, que golpea, apunta con armas de fuego, amenaza constantemente y se dirige hacia los de la clase social alta con mucho desprecio, ironía, insultos y malas palabras. Si bien en el relato, Budú no llega a descargar el arma en contra de sus víctimas, su sola presencia y su actitud amenazadora generan una atmósfera de fuerte tensión psicológica.</p>	
<p>2c- Acerca de los personajes principales</p>	<p>Masculino: Trece y Budú</p>	
<p>Evolución a lo largo de la historia</p>	<p>• Trece (protagonista), en su primera aparición en la historia habla en clave con uno de sus compañeros de la banda, Budú. Luego, Trece aparece en una calle de la ciudad, de madrugada, conduciendo una motocicleta, mientras fuma. Y un cartel en pantalla lo identifica como un chico de la -elase media, romántico". Más adelante, es una de las piezas clave en la banda de secuestro <i>express</i> que toma a la pareja de chicos ricos, formada por Carla y Martín. Trece es quien ordena y controla a la chica para que conduzca con tranquilidad en los primeros minutos de pánico y confusión que viven las víctimas.</p>	<p>• Budú (protagonista) se presenta junto a Trece en la misma conversación telefónica en clave que ocurre al inicio de la historia y en la que pareciera que están acordando un crimen de la banda a la que pertenecen. Seguidamente, Budú se muestra como padre amoroso, jugando en la cama con su pequeño hijo, a quien le ofrece comprarle un juguete. Al momento de tomar a sus víctimas, Budú es la pieza de la banda que intimida, amenaza, agrede física y verbalmente, apunta con arma de fuego constantemente. Pero, en un momento del relato, habla</p>

<p>Evolución a lo largo de la historia (continuación)</p>	<p>Posteriormente, en una conversación en su teléfono móvil se revela que Trece vive con su madre, una mujer de clase media, consumidora de drogas que él le ayuda a conseguir. Al igual que ella, el chico también las consume y más adelante en el relato se dan muestras de que la banda, además de realizar secuestros, está involucrada en el negocio de las drogas. Hacia el desenlace de la historia, Trece sostiene una conversación con la chica víctima y le confiesa que él también tiene dinero, pero le cuestiona su estilo de vida ostentoso, de espaldas a quienes viven en la pobreza, revelándose como una especie de filósofo social, que se indigna ante los desequilibrios y las injusticias que existen entre los distintos estratos de la población de su país. Pareciera albergar ciertos resentimientos en contra de los chicos ricos. Sin embargo, al final de la historia, este personaje muestra compasión para con su víctima sobreviviente, a quien rescata de ser nuevamente secuestrada.</p>	<p>como un artista, un pintor popular y un cantante de rap. Su personalidad presenta esos dos extremos, en uno se ve como un artista sensible, un padre afectuoso, consentidor, que se desvive por sus hijos, como se evidencia en la conversación por el teléfono móvil que sostiene con su pequeña, mientras viaja con sus víctimas de un lugar a otro de la ciudad. En la otra faceta, Budú es un criminal cínico, cruel, especialmente con la chica secuestrada. Sin embargo, al final de la historia accede a aceptar la cantidad de dinero que el padre de ella logra reunir para pagar por su rescate, aunque no fue la totalidad de la suma que le habían exigido para liberarla.</p>
<p>Roles que representan</p>	<p>Joven de clase media, proveniente de un hogar que comparte con su madre y un perro. Transgresor de la ley violento y pandillero. Traficante y consumidor de drogas. Por otra parte, es un soñador y justiciero, que cuestiona las marcadas distinciones entre ricos y pobres que existen en su país.</p>	<p>Joven de clase muy humilde. Transgresor de la ley violento. Traficante y consumidor de drogas. Desprecia a quienes no son del barrio. Al mismo tiempo es un padre de familia, pendiente de sus hijos y un artista formado en la calle, que pinta y canta rap.</p>
<p>Expectativas</p>	<p>Hacer justicia social secuestrando a chicos ricos que hacen alardes de su poder económico. Quitarles su dinero transgrediendo la ley.</p>	<p>Obtener dinero transgrediendo la ley. Proveer a sus hijos y cuidar de ellos. Vivir de su arte.</p>

Responsabilidades y oficios	Miembro de una banda del crimen organizado que se especializa en hacer secuestros <i>express</i> y en traficar con drogas.	Igualmente, es integrante de la misma banda de criminales que practica secuestros <i>express</i> . Artista popular, pintor y cantante. Padre de familia.
Ámbito de trabajo	La ciudad.	La ciudad.
Grupos sociales que representan	Trece y Budú si bien pertenecen a estratos socioeconómicos distintos, a la clase media y baja respectivamente, son jóvenes que ven como oponentes a otros que hacen alardes de su poder y riqueza, y que además son indiferentes ante quienes viven en la miseria. Sin embargo, ambos escogieron el camino de la delincuencia para obtener dinero fácil y son capaces de cometer crímenes como el secuestro, el tráfico de drogas, el asesinato, para alcanzarlo. En Trece la justificación de su conducta criminal es, supuestamente, su consciencia sobre las injusticias de la sociedad donde vive; mientras que en Budú es proporcionarle a su familia bienes materiales que otros le han privado.	
Figuras de referencia o resonancia	Trece, hacia el final de la historia, en la conversación que sostiene con su víctima, Carla, presenta un discurso en el que esboza rasgos del “alzado”, en busca de alcanzar los ideales de igualdad y libertad; pero también del héroe justiciero, salvador del pueblo. Ese “alzado” y ese “héroe”, en pro de alcanzar sus ideales, representan antivalores. Actúan a sus anchas, de manera anárquica, con una libertad ilimitada que les permite llevarse por delante a otros que obstaculicen sus propósitos supuestamente a favor del pueblo, aunque en realidad, lo que persiguen es su bienestar personal.	Budú, en su rol de padre, aparece ante sus hijos como el hombre que lucha por ofrecerles una mejor calidad de vida, asociada con la tenencia de objetos materiales, como el juguete que le ofrece a su hijo al inicio del relato, para que se luzca ante las niñas del barrio. Es el “Juan Bimba” urbano, el hombre humilde que se levanta de madrugada a trabajar para ganar el sustento de su familia y que vive en un barrio marginal. Por otra parte, Budú representa al delincuente de barrio armado, cuya sola presencia infringe temor y respeto a sus víctimas. “Guídate del barrio, papá”, le dice a su víctima Martín, antes de que su compañero Niga lo asesina de un balazo. Budú es el “alzado” en su versión urbana del barrio marginal.
Presencia/ausencia de la familia	Sobre la familia de Trece el relato solo muestra a una madre, una mujer de la clase media que usa a su hijo. En una secuencia del relato, en	Budú es padre de familia de dos pequeños. La hija llama “fo” al compañero de la banda de secuestros, Niga; con lo que puede presumirse

Presencia/ausencia de la familia (continuación)	pleno desarrollo del secuestro, ella lo llama al celular y le pregunta: “¿Tienes mi vaina? ¿Me conseguiste?”. Al parecer, refiriéndose a drogas.	un vínculo familiar entre los personajes, que quizá sea sólo producto de la hermandad que suele haber entre miembros de una pandilla de delincuentes.
Los "otros" o los ausentes	En este relato, la figura materna de los sectores marginados aparece ausente, a diferencia de lo que ocurre en otros films venezolanos del período en estudio. En esta historia se encuentran roles que estaban ausentes en las otras que integran el estudio, como es el caso de la figura paterna, representada aquí por uno de los delincuentes, Budú. También, es de hacer notar la destacada presencia de clases sociales como la media, en rol protagónico; así, uno de los secuestradores es un chico de este grupo de la sociedad, Trece y las víctimas, una pareja de jóvenes ricos; Carla y Martín. Estos representantes de sectores económicos opuestos, secuestradores y secuestrados, que generalmente se ignoran entre sí, aquí se ven obligados a mirarse de frente, los unos a los otros, en una situación de extrema tensión, como lo es un secuestro, donde salen a relucir los odios, resentimientos y conflictos sociales latentes.	

Tabla 3. “Secuestro express”.

Análisis de una selección de fragmentos de la película, desde su argumento o *qué*

Selección publicada con protección en: <http://www.youtube.com/watch?v=s0T6s48y81w&feature=youtu.be>

<p>1er fragmento (00:03 a 02:30) Desde la imagen de la fachada de una farmacia donde detuvieron la camioneta Carla y Martín, hasta un primer plano de Carla en pánico, apuntada por una pistola.</p> <p>2º fragmento (02:33 a 03:58) Plano de Martín con su rostro herido sosteniendo un pañuelo en la herida para detener la sangre, hasta la imagen de las piernas de dos prostitutas en una calle de la ciudad.</p> <p>3er fragmento (04:01 a 04:50) Desde un plano en contrapicado de Trece, Budú, Dolor y Niga; hasta el primer plano del cañón de una pistola, imagen que de inmediato se va a negro.</p>			
	1er fragmento	2º fragmento	3er fragmento
Tema o situación planteada	<p>El encuentro entre jóvenes de distintas clases sociales, en la situación de tensión de un secuestro express.</p> <p>En los primeros minutos del crimen, los captores descargan su odio en contra de la pareja de jóvenes ricos, Carla y Martín, a quienes ven como un botín, pero también como una oportunidad de drenar sus resentimientos.</p> <p>Las víctimas son tomadas por sorpresa por los captores, Niga, Budú y Trece. Los dos primeros se encargan de apuntar con armas de fuego a la pareja, de obligarlos a entrar a la camioneta y Trece dirige la operación. De esta manera quedan dibujados los roles</p>	<p>La doble faceta de los criminales.</p> <p>Esta secuencia, por un lado, muestra a los secuestradores llevando adelante su operación, al exigir a los familiares de sus víctimas una importante suma de dinero por el rescate, a través de una llamada por teléfono móvil; mientras que, por otro lado, los secuestradores revelan parte de una vida familiar. En el caso de Trece se presenta en una conversación por teléfono móvil con una madre de la clase media, que llama al hijo para saber del pedido que le había hecho, mientras consiente a un perro. Al tiempo que Budú recibe en su teléfono móvil una llamada de su pequeña hija, a quien se dirige de</p>	<p>La ejecución de Martín, el chico rico que burló a sus secuestradores.</p> <p>En esta secuencia los captores descargan su ira en contra de esta víctima, lo golpean y lo amenazan con una especie de juego cruel y mortal, en el que Niga le apunta con una pistola cargada que tiene una sola bala. Es la repetición de una de las secuencias al inicio de la historia. En ese manejo del arma, se evidencia el desprecio hacia la vida del otro por parte de los delincuentes.</p>

Tema o situación planteada (continuación)	que cada secuestrador juega dentro de la operación de secuestro.	manera afectuosa.	
Personajes participantes (en orden de aparición)	Carla, Martín Budú, Niga, Trece y Dolor.	Martín, Trece, la madre de Trece sosteniendo a su perro, Niga, el padre de Martín jugando cartas con otros dos hombres, Budú, su hija, Carla.	Trece, Budú, Dolor, Niga y Martín, aunque este último está en el maletero de un coche y no se ve, solo se le escucha.
Discurso verbal y su tono	El discurso verbal de los captores es agresivo, despectivo, irónico. Constantemente se refieren a sus víctimas con expresiones vulgares y malas palabras. Mientras que las víctimas apenas logran hablar entre el pánico y el llanto.	El tono del discurso de Niga al pedir el rescate al padre de Martín es despectivo y cínico. Apenas le permite al chico ponerse al teléfono y decir dos palabras para que el padre sepa que lo tienen secuestrado, pero que sigue con vida. Por su parte, Trece se dirige a su madre como un niño malcriado, que le reclama por nimiedades. Luego, Budú le habla a su hija en tono afectuoso, de padre preocupado.	El tono de los delincuentes en esta secuencia es de crueldad, ironía y desdén en contra de Martín. Niga, gira el tambor de su pistola, lo apunta y le dice en tono de burla <i>“Vamos a jugar a la ruleta criolla... Si la bala no sale, volvemos a jugar y así sucesivamente hasta que haya un ganador, que eres tú”</i> . Mientras, se escucha a la víctima rogar entre lloriqueos y exclamar con voz desesperada: <i>“¡Esta ciudad!”</i> . A lo que Budú replica de manera amenazadora: <i>“...Cuídate del barrio, papá”</i> . Hasta que luego suena el disparo que pone fin a la vida de Martín.
Estereotipos representados en la escena	En esta secuencia los personajes Budú, Niga y Trece representan al delincuente transgresor de la ley violento, traficante y consumidor de drogas. También, las secuencias previas, dan a entender que la captura de las víctimas es parte de una operación	En esta secuencia surgen diferentes representaciones sociales: Niga es nuevamente el delincuente transgresor de la ley violento; Martín, el joven rico, dependiente de su padre; Trece, el transgresor de la ley violento, y también, el chico de clase media, mimado por su madre;	De nuevo en el fragmento se resalta el estereotipo del transgresor de la ley violento, caracterizado por los delincuentes de la banda de secuestros <i>express</i> .

<p>Estereotipos representados en la escena (continuación)</p>	<p>de una banda del crimen organizado, como se evidencia en la conversación en clave que sostienen Budú y Trece por teléfono celular, así como la participación de Dolor, quien se encarga de trasladar a los otros mientras siguen a las víctimas, las identifican y las toman por sorpresa.</p>	<p>y Budú, el transgresor de la ley violento, y el padre de familia responsable.</p>	
<p>Actuación de los protagonistas</p>	<p>La pareja de chicos víctimas del secuestro, que en una secuencia anterior habían estado consumiendo drogas, apenas logran reaccionar a lo que les está ocurriendo; en cambio, los captores siguen una estrategia de control y demostración de fuerza, agrediéndolos física y verbalmente, apuntándoles con pistolas, quitándoles los teléfonos móviles y exigiéndoles información sobre sus familias. De manera que mientras las víctimas se mantienen en <i>shock</i>, los captores actúan coordinados y lucen como expertos en ese tipo de acciones delictivas.</p>	<p>En este fragmento algunos de los personajes protagonistas muestran su cotidianidad, cercana a sus vidas en familia y se descubren como unos seres humanos muy diferentes a los delincuentes violentos de la banda a la que pertenecen.</p>	<p>La actuación de los protagonistas delincuentes plasma la crueldad, el odio entre clases sociales y la total indiferencia hacia la vida del otro.</p>
<p>Interacción con otros jóvenes o personajes</p>	<p>En la secuencia no se produce interacción con otros personajes, sólo están presentes secuestradores y secuestrados.</p>	<p>Mientras Niga, al interactuar con el padre de Martín, mantiene presente el tono cínico y amenazador del secuestrador, al exigir una suma de dinero a cambio de liberar a su hijo</p>	<p>Nuevamente, en la secuencia no se produce interacción con otros personajes. Sólo intervienen los secuestradores y Martín.</p>

Interacción con otros jóvenes o personajes (continuación)		<p>con vida; Trece y Budú dejan entrever el tipo de relación que sostienen en la cotidianidad de sus vidas con miembros de su familia.</p>	
Intención y resultado de esa interacción		<p>De esta manera se muestran las distintas facetas en las vidas de los personajes; es decir, el otro rostro del delincuente violento, parte de una familia, bien sea un hijo ligado a la madre o un padre joven responsable y afectuoso.</p>	

Tabla 4. “Secuestro express”
Análisis de una selección de fragmentos de la película, desde su expresión o cómo

	Lenguaje no verbal	Vestuario	Encuadres/ ángulos	Movimientos de cámara	Otros recursos
Observación de los protagonistas	<p>Trece, en el fragmento inicial, es quien ejerce control sobre la chica. Se sienta al lado de ella en la camioneta, le apunta con la pistola, se le acerca, le besa un hombro para molestarla, la señala con un dedo, le registra el bolso y le saca las pertenencias. Así le demuestra que tanto ella como su novio están a merced de él y sus compañeros de la banda. En el segundo fragmento, mientras habla con la madre, mastica un chicle y gesticula al hacerle algunos reclamos sobre el perro. En la tercera secuencia seleccionada, se lleva</p>	<p>Trece viste una chaqueta negra y un gorro del mismo color con visera. Su cabello asoma hasta el cuello. Lleva bigotes y barba. Este aspecto recuerda un poco la clásica imagen del Che Guevara y también la de los intelectuales bohemios.</p> <p>Budú viste una camiseta sin mangas y una chaqueta de tela de jean. Suele usar un gorro tejido y cuando se lo quita se ve que lleva el cabello rapado. Tiene una barba fina y muy corta, aretes en las orejas, pulseras, anillos y una cadena larga y gruesa, al estilo de los cantantes de rap.</p>	<p>Como gran parte de la secuencia ocurre en el espacio reducido y casi claustrofóbico de la cabina de la camioneta, donde se representan los primeros minutos de tensión del secuestro, predominan los primeros planos y grandes primeros planos, que permiten mostrar las expresiones de los protagonistas. La cámara se mantiene en posición frontal. En el caso de los secuestradores, la cámara capta la agresividad que se plasma en sus rostros y en sus manos que apuntan pistolas. En el de las víctimas, las imágenes muestran su confusión y miedo. El tratamiento de los</p>	<p>Los primeros detalles del secuestro son narrados con cámara al hombro, que contribuye a crear el ambiente de ajeteo y desestabilización, cuando los delincuentes toman desprevenidos a las víctimas en una calle. Una vez dentro de la camioneta, se emplean algunos <i>zoom back</i> y <i>zoom in</i> muy cortos, ya sea para abrir o cerrar un poco las tomas.</p>	<p>Además de que una parte importante de la historia ocurre en los espacios reducidos de las cabinas de coches, otro elemento recurrente que ambienta este <i>thriller</i> son las escenas nocturnas y el continuo movimiento de los personajes de un lugar a otro de la ciudad. En el segundo fragmento, destaca el efecto de barrido con que se divide la pantalla, en dos o cuatro partes, para mostrar las conversaciones y acciones que transcurren simultáneamente. Ello permite contrastarlas. Por</p>

<p>Observación de los protagonistas (continuación)</p>	<p>las manos a la cabeza y voltea la mirada hacia el cielo, en el momento cuando Dolor les lleva de vuelta a Martín, luego de haberse escapado. Budú, al igual que Trece, participa en el juego para intimidar a la pareja víctima durante los primeros minutos del secuestro. Los apunta constantemente con su arma. Y aunque está en el asiento de atrás, ala del pelo a la chica, en otra oportunidad se acerca a ella enseñado los dientes, en señal de rabia. También, le habla al oído, en actitud lasciva. Pero, en la siguiente secuencia seleccionada, muestra gestos de preocupación cuando habla con su pequeña hija. En el fragmento</p>		<p>planos cerrados se mantiene en la segunda secuencia, que también en su mayoría transcurre dentro de la cabina de la camioneta. Con la diferencia que los delincuentes lucen relajados, hablando con sus familiares. Destaca, la expresión de desconcierto del padre de Martín al enterarse por una llamada a su móvil que su hijo fue secuestrado, esta expresión es captada en un gran primer plano, que deja ver como el rostro del hombre se va descomponiendo. En el tercer fragmento se combinan planos más abiertos al inicio, para mostrar a los delincuentes celebrando que recuperaron a la víctima que se les había escapado. Pero, luego se retoman</p>		<p>ejemplo, el rostro consternado del padre Martín al enterarse que su hijo es secuestrado, es cubierto por un barrido, en el que dos tomas se le sobreponen: en una está Trece y en otra su madre con el perro, conversando de temas superficiales. En la tercera secuencia seleccionada, destaca el montaje alterno, con planos muy cortos y en los que se emplean varios recursos: en los planos de la cámara subjetiva, que simboliza la presencia de Martín en el maletero del coche, la pantalla en los laterales luce cortada; la voz de la víctima lamentándose y rogando se escucha encajonada; se usan</p>
---	---	--	---	--	--

<p>Observación de los protagonistas (continuación)</p>	<p>donde los secuestradores recuperan a Martín, Budú vuelve a aparecer como el hombre violento. Golpea a Martín quien se encuentra impotente en el maletero de un coche. Budú le apunta con el arma, se le acerca con expresión de ira, apretando los dientes y señalándolo con el cañón de su pistola.</p>		<p>los planos cerrados. En particular, planos detalle de la boca de Niga explicando a Martín el juego de "la ruleta criolla", otros de los ojos del asesino, con mirada de absoluta frialdad, otros del arma y de su cañón apuntando a Martín. Por otra parte, destaca el uso subjetivo de la cámara en contrapicado, que trata de representar a Martín, quien se encuentra en el maletero del coche, seguramente atado, viendo a sus captores.</p>		<p>efectos sonoros para resaltar el tambor de la pistola de Niga dando vueltas jugando a la "ruleta criolla", así como el sonido de los disparos y del gatillo del arma. Inmediatamente después del sonido seco del disparo con el que Niga asesina a Martín, la cámara se va a negro, para significar el brutal asesinato del personaje. Todos estos recursos contribuyen a acentuar la tensión y la crueldad del momento del asesinato.</p>
---	---	--	---	--	---

Análisis de las entrevistas

Análisis de la entrevista a Alejandro Bellame

Fecha: 19 de Julio de 2013. Hora: 5:10 p.m.

Lugar: patio de la casa del entrevistado

Presentes: Alejandro Bellame y Olga Toledo

La trayectoria como cineasta de Alejandro Bellame remite a una temática urbana, muy de la Caracas actual; pero, con cierta carga nostálgica de lo que fuera su ciudad natal, que recuerda como hijo de inmigrantes. Así, en su filmografía están presentes la urbe como personaje, -dulce” y -amarga, según el propio realizador la califica; también, la ciudad se presenta con sus escenarios hostiles, como el barrio marginal y el rancho, un pequeño espacio donde se vive en hacinamiento y permanente zozobra, que es el hogar de las familias pobres.

Dadas sus raíces europeas, no es de extrañar que Bellame mencione al neorrealismo italiano como referente. Aunque le enorgullece que algunos críticos hayan encontrado reminiscencias del realizador Kieslowski en su cine.

En el film -El rumor de las piedras” los personajes de Bellame son representantes de esa urbe que retrata el cineasta, todos ellos tratan de sobrevivir. Caraqueños o guaireños, desarraigados, marginados, olvidados, superficiales, víctimas, victimarios, protagonistas resignados de su propio drama, que esperan ver exhibido entre las noticias del telediario. En el centro de estas historias están los jóvenes de esa ciudad hostil, carentes de sueños. Unos han perdido el sentido de arraigo al país y a la familia, otros son hijos de padres ausentes y no tienen referentes familiares que los guíen.

Estas historias y personajes que el realizador fue tomando de su experiencia de vida como caraqueño, criado en el sector de la ciudad llamado El Cementerio, se constituyeron en fragmentos de un rompecabezas. En la medida que escribe sus guiones estas piezas van surgiendo a manera de evocaciones que convierte en escenas de sus relatos.

Al hacer un recuento por las historias y personajes de su cinematografía, nuevamente sale a relucir el *leit motiv* de la tragedia presente en su primer largometraje de ficción “Fosa común” y de la que son víctima dos chicos jóvenes:

Una película filmada en el año ‘98 y que habla de dos personajes caraqueños. Dos padres, un padre y una madre... la madre de un muchacho, de una persona desaparecida en los sucesos del Caracazo en el año ‘89,... y un diputado cuyo hijo ha sido herido en un atraco... Básicamente, es eso, dos personajes de clases sociales completamente opuestas, ...una persona de muy baja formación, por supuesto muy pobre y una persona que es diputado, que se supone que es un doctor de prestigio, etc., que tienen el mismo dolor motivado por la violencia, la violencia en la ciudad y que se reconocen en ese dolor (Bellame, 19 de julio de 2013).

Si bien el cineasta trata temas locales, que pese a haber ocurrido años atrás se mantienen vigentes, en su búsqueda como artista también procura ofrecer historias que desde lo local puedan tener un “sentido universal”.

Posteriormente, en su film “El tinte de la fama” los roles protagónicos los ocupa una pareja de dos jóvenes ciudadanos casados, de unos 20 y 30 años de edad, y de la clase media. Su conflicto representa otra de las carencias en la juventud venezolana, que es la búsqueda de identidad como individuo, pero que trasciende a la identidad como seres sociales y como país: “...una pareja que busca salir de su situación económica a través de un concurso de televisión, donde buscan dobles, dobles de personajes famosos. Entonces ella, Magaly, trata de convertirse en la doble de Marilyn Monroe”. Para Bellame esa falta de reconocimiento existente en la sociedad venezolana conduce a los chicos a copiar modelos foráneos, “...y no terminamos de reconocernos con nuestras propias fallas, nuestras propias virtudes, nuestros propios defectos...” (19 de julio de 2013).

La presencia de jóvenes protagonistas, de chicos urbanos en conflicto, es aún más marcada en su film “El rumor de las piedras”, donde la trama muestra a una muy joven y humilde madre que lucha por criar a sus hijos sola, entre el dolor de haber perdido a una niña y el temor a que los dos hijos sobrevivientes se conviertan en víctimas o victimarios de las bandas de delincuentes del barrio donde viven. De nuevo, la ciudad, sus jóvenes, la violencia están plasmados en esta historia.

En los temas de estos films se hace evidente la motivación del cineasta por ofrecer un espejo de los conflictos sociales que aquejan a los venezolanos de la gran urbe. También, brinda un homenaje al caraqueño luchador, especialmente a la mujer. Ejemplo de ello es su personaje Delia, en “El rumor de las piedras”, con el que recuerda a las madres del barrio Los Erasos y a las de otras localidades populares de la capital venezolana que él conoció.

A propósito, al consultar al cineasta si realiza algún tipo de investigación o preparación para construir sus personajes e historias y si éstos son muestra de la realidad, recuerda a jóvenes y personas de la ciudad que ha conocido en el contexto de sus rodajes o en los telediarios de la televisión. Esas mismas mujeres que narran con resignación la pérdida de un hijo:

—me llamaba mucho la atención cuando yo veía en un noticiero de televisión a una señora diciendo que le habían matado a su hijo y muchas veces por esas caras no corría ni una lágrima... o notabas un cierto regocijo por convertirse en una especie de protagonista televisiva frente a ese, a esa situación tan dura” (Bellame, 19 de julio de 2013).

Bellame habla de William y Santiago, los hijos de Delia que junto a ella protagonizan “El rumor de las piedras”, como personas reales, cuyas historias aún inquietan al cineasta y lo perturban. Para él, William, que en el film tendría unos 16 años de edad, hoy sería un chico de 22 años. Su creador tiene la esperanza de que haya entrado en razón y abandonado el camino de la delincuencia. —los personajes siguen viviendo después de las películas,... sí, yo creo que Santiagos y Williams hay, es lo que más abunda en este país”, asegura Bellame.

Igualmente, recordó la conversación que sostuvo años atrás con un pequeño de un barrio marginal en la carretera Panamericana, cuyo mayor sueño era convertirse en mecánico de coches. El propio Bellame presenció como otro chico se burlaba de él y lo desafiaba por ser un buen niño. —ojalá pueda ese niño con su sueño..., no deje que otro se le vaya a atravesar en el camino y quién sabe,... allí también hay un elemento que años después se transforma en la película, son cosas que voy atando y que van nutriendo tu subconsciente”. Así mismo, afirma que en su proceso de creación

no hay un método estructurado, más bien trata de estar alerta y abierto para percibir la realidad que luego aflora en sus guiones cinematográficos.

De hecho, estos dos chicos que menciona se reflejan en el film *“El rumor de las piedras”* en los personajes de William y Santiago; así como Delia con su dureza, que en oportunidades puede parecer fría y desprovista de la dulzura maternal, es retrato de las madres de los sectores marginados y que han padecido la pérdida de un hijo.

En una preparación para un rodaje, el realizador notó las perforaciones de balas en algunas viviendas de Los Erasos y consultó a dos mujeres sobre la violencia en el barrio. Y ellas le comentaron sus dolorosas experiencias. *“Hasta ahorita está todo muy bien –le dijeron–, está tranquilo... la señora que tenía al lado le mataron un hijo hace siete años y a mí me mataron uno hace, no me acuerdo, ¿tres años?”*.

El rumor”, es una película digamos con un tono... mucho más realista, afinado sí en la realidad más cruda de lo que vive nuestro país y, específicamente, nuestra ciudad..., me interesaba indagar, ver... cómo era el proceso de transformación... de un niño inocente..., cómo ese niño inocente podía terminar siendo un victimario, un delincuente. Bueno, buscar esa respuesta, indagar ahí ¿no? (Bellame, 19 de julio de 2013).

Y las historias de jóvenes siguen siendo una constante en las creaciones del realizador venezolano. Luego de este último largometraje, el director adelanta un nuevo guión basado en la novela de Eduardo Sánchez Rugeles, *“Blue Label”*.

...es la historia de unos adolescentes, clase media..., su problemática es el desarraigo. Y, bueno, la historia principal es la de Eugenia Blanco, una muchacha de clase media que está saliendo de bachillerato con un contexto familiar bastante..., disfuncional; con una falta de visión de futuro, absoluta, y cuyo objetivo es irse a España (Bellame, 19 de julio de 2013).

También, el cineasta está convencido de que es el público el que persigue a las historias, por lo que no le encuentra sentido a dirigir su obra a algún tipo de audiencia en particular.

Yo hago historias y las historias buscan su público..., no me preocupa hacer películas para un segmento de edad, ni para una clase económica no, no; yo hago películas de historias que me inquietan y que me gustan y luego, ellas encuentran su público (Bellame, 19 de julio de 2013).

Por otra parte, cuestiona el que algunos artistas intenten dar lecciones a la sociedad con sus creaciones.

Yo trato de crear historias con personajes entrañables y dignos, a pesar de sus contradicciones y de sus debilidades... me choca la posición moralizante de cualquier artista, de cualquier, y específicamente de un cineasta. No creo tener ni la posición ni el, digamos, la fuerza ni la moral para dar lecciones a nadie, para dar mensajes a nadie. Yo creo que yo hago historias y el público igualmente encuentra eso que llaman el mensaje, según sus propios puntos de vista, según sus propias vivencias. Yo lo que creo es que hago historias con personajes entrañables. Si los personajes son entrañables es porque algún tipo de dignidad humana tienen... el cineasta y el artista no están para enseñarle a nadie, sino para expresar algo, para tomar alguna realidad, alguna historia y expresarlo, y servirlo para que sea el espectador quien encuentre sus caminos y que saque sus propias conclusiones (19 de julio de 2013).

Bellame reconoce que otros creadores venezolanos pueden compartir sus visiones de lo que debe mostrar el cine nacional; en particular, se refirió al guionista David Suárez, que fuera su amigo personal y quien escribió para destacados directores como Román Chalbaud y Carlos Azpúrua. También, recordó a los realizadores de *País portátil*, Iván Feo y Antonio Llerandi.

...cuando yo vi *País portátil* me impresionó y me emocionó mucho porque me di cuenta de que era una película que era muy venezolana, mostraba mucho de nosotros como país y estaba hecha con mucha dignidad... a mi esa película me ayudó a decidirme, a decidir que lo que yo creía como una especie de sueño inalcanzable podía ser una realidad y, bueno, y estudié Comunicación Social un poco influenciado por eso (Bellame, 19 de julio de 2013).

Es así como las producciones de Bellame muestran historias de jóvenes caraqueños de distintos sectores socioeconómicos, con diferentes inquietudes y búsquedas. Unos van tras de la fama, lo artificial y lo material; otros tras encontrar su propia identidad. Algunos tratan de suplir sus carencias, otros se encuentran perdidos o no terminan de llorar sus pérdidas y de expiar sus culpas.

Análisis de la entrevista a Marcel Rasquin

Fecha: 11 de Julio de 2013. Hora: 2:10 p.m.

Lugar: oficina del entrevistado, ubicada en Altamira, Caracas

Presentes: Marcel Rasquin y Olga Toledo

Para el joven cineasta venezolano Marcel Rasquin la razón de ser de quienes hacen cine es contar historias. Y en lo personal en su proceso creador se enfoca en construir la psicología de los personajes de sus relatos cinematográficos.

Previamente a su formación como cineasta, estudió Comunicación Social en la Universidad Católica Andrés Bello, en Caracas; y el haber alcanzado la máxima calificación en su trabajo de grado le permitió obtener el premio otorgado por la Fundación Carlos Eduardo Frías, que consistía en una beca de estudios fuera del país. Fue así como llegó a realizar estudios de Postgrado en cine en Australia, en la Universidad de Melbourne.

Antes de filmar “Hermano”, la película que lo llevó del anonimato a convertirse en un director galardonado y que fuera su ópera prima como largometraje de ficción, había realizado algunos cortometrajes, —.pueden haber similitudes y cosas en común con los personajes y los temas que exploré antes que eso en cortometraje, pero creo que ahí hasta yo me puedo enredar” (Rasquin, 11 de julio de 2013). De ahí que durante la entrevista, al solicitarle que hiciera un recuento de su experiencia como cineasta a través de las historias y personajes de sus films, Rasquin se centró en esta película y lo que representó para él como joven creador.

A mí me interesó de Hermano... —piensa y titubea— como dos premisas básicas que conviven en la película que es el ímpetu y el fuelle y las ganas de, de echar pa’ lante haciendo lo que te gusta, del protagonista, de Daniel, El Gato; con quien personalmente me identifiqué mucho, porque en el caso de él es el fútbol pero en mi caso es el cine. Y él es igual de raro que yo, porque él escogió jugar fútbol en un país de béisbol y yo escogí hacer cine en un país donde el cine es una forma bastante *sui géneris* de ganarse la vida...

Y el otro gran tema, creo yo que me conmovió profundamente y que me impulsó a escribir y a hacer esta película y llevarla a la realidad es, creo que tiene que ver con algo profundamente doloroso, con una pérdida muy grande, una pérdida que no te cabe en el pecho. Este..., una que no puedes ni siquiera mirar, ni siquiera tocar; o sea, que es preferible lanzarte con la rabia y con la

sed de venganza antes de tocar la herida y el vacío que te deja en el pecho la pérdida de una figura tan importante, como estos muchachos cuando pierden a su madre.

Pero lo que quizá marca ese enfoque intimista en la configuración del perfil de los personajes de su film «Hermano» es el hecho de ser hijo de psicoanalistas, como él propio Rasquin admite. De esa motivación particular nacieron Julio y «El Gato», dos chicos hermanos que viven en un barrio marginal caraqueño. Este último, hace su aparición en el relato siendo apenas un recién nacido, desde entonces vive una evolución que abarca categorías de análisis que van desde niño abandonado, pasando por las de estudiante con hogar y joven promesa del deporte; hasta que se le ve como justiciero y hasta transgresor de la ley violento –en la secuencia donde venga el asesinato de la madre–, para finalizar convirtiéndose en víctima de la violencia. Por su parte, a Julio también se le presenta desde muy niño, rescatando del abandono de sus padres a quien se convertiría en su hermano de crianza, Daniel. Ante los ojos de su madre, Julio pretende ser un buen chico, lo que se corresponde con la categoría de trabajador con hogar y promesa del deporte; pero, en realidad es presa del medio donde vive que lo convierte en un pandillero y transgresor de la ley violento.

Prosiguiendo con las motivaciones que inspiraron el relato y los personajes de Hermano, Rasquin (11 de julio de 2013) agrega:

Debo decir también, que es otro tema que me interesa, la insensatez. Eh, porque si uno mete la lupa en la película o en la historia de la película creo que todos padecen un poco de eso, ¿no?. A pesar de que entiendes sus motivaciones, entiendes o espero yo que se entiendan...; detrás de todos ellos hay una enorme insensatez; por una incapacidad, precisamente, de lidiar con esa tristeza o con esa deuda, en el caso, de Daniel, que a él le resulta imposible de pagar.

...mi intención inicial tenía que ver más con lo narrativo y con lo dramático y con mi necesidad de contar un cuento. Te explico por qué, porque para mí el cine es más grande que el cine –él mismo corrige lo que dijo en tono reflexivo–, el contador de historias es fundamental para la vida,..., nos dan como un morral de herramientas para entender de qué se trata la vida. Y nosotros solemos aproximarnos a la vida y a los eventos de la vida, eh, a veces solamente con el corazón y a veces solamente como con racionalidad. Y el cine, las historias, tienen la potencia de que uno tenga revelaciones y epifanías sobre la vida con

el corazón y con la cabeza simultáneamente, cosa que no tiene otro medio. O sea, si tú ves un muerto en la calle puede que te impresione enormemente, pero eso no te va a partir el corazón... En cambio, la muerte de Hamlet nos persigue a todos de por vida. Entonces, ese poder lo tiene el contador de historias (...).

Como te digo eso, también me pasa que efectivamente yo también vivo aquí, yo padezco la ciudad, yo amo Caracas... a mí me preocupa enormemente mi país y el futuro de mi país. Y cuando estábamos en la preproducción llegó un momento álgido porque el proyecto siempre, siempre, estuvo pendiendo en un hilo desde el punto de caerse y nos preguntábamos ¿para qué? ¿Por qué estamos haciendo esta película? Quizá para decir, ay Dios hiciste una película' y ver tu nombre en la pantalla (...) pero no era solamente por eso.

Nosotros teníamos (...) la necesidad y la convicción de que, cónchale, cómo hacemos para que esto deje algo valioso. Que todo este esfuerzo sirva para algo más allá de lo artístico y de lo gratificante que puede ser hacer una película (...). En medio de la preproducción, buscando *casting*, el financiamiento, las locaciones, los equipos, el equipo técnico, etcétera, etcétera, decidimos todos los sábados ir allá arriba a La Dolorita, a una escuela a darle a la comunidad un taller de cine y a hablar de lo que nos guste, hablar de guión, y de producción, de cómo se filma, las cámaras, *dolly*, micrófonos. Y fue hermoso. Cada sábado que fuimos para allá; es decir, no es que hubo deserción cero, cada sábado había más gente. Porque claro era abierto y el que quería venir, venía. Y la idea era que ellos escribieran un corto y grabaran y editaran su corto y nos acompañaran. Y fue delicioso. Los chamos súperinteresados en conocer la sangre y cómo, y las pistolas. (...) entonces hicieron un corto y los acompañamos a ellos en el corto. Y las personas que estuvieron en el taller, los más frecuentes participaron en la película como aprendices en los distintos departamentos técnicos. De hecho, hoy en día, varios de ellos trabajan, son técnicos de cine. Eh, y todo ese grupo y toda esa comunidad son los extras que están en los partidos de fútbol (...).

Y somos muy amigos de la gente de Unicef porque Edgar Ramírez es embajador de ellos y él es muy amigo de nosotros y todas las comunicaciones que hacía Edgar Ramírez para Unicef las hacíamos nosotros *ad honorem*.

Al preguntarle al cineasta si realiza algún tipo de investigación de la realidad antes de escribir sus guiones, en principio explica que no se planteó seguir el camino de otros colegas de hacer un cine de denuncia social.

...te confieso que yo soy de los primero sorprendido en ver cómo la película ha sido recibida como una película social. Eh, yo no tengo interés en hacer cine social. Yo no salí a hacer un cine de denuncia. Entiendo el fenómeno y el movimiento que hubo en los 70 y de los 80 de ese tipo de cine acá en Venezuela y en Latinoamérica, motivado por una cantidad de razones muy distintas a las cuales a mí me motivan a hacer cine (Rasquin, 11 de julio de 2013).

En cuanto a la vinculación de la cinematografía y los personajes del realizador con la realidad actual venezolana, él cita el ejemplo de la lamentable historia de abandono de El Gato, “Él fue salvado y recogido de un basurero, cosa que ocurre en este país gracias a Dios no con frecuencia, pero existen casos así de madres adolescentes que no saben qué hacer con el muchacho recién paridas y simplemente los dejan por ahí”. Para Rasquin en Venezuela hay muchos chicos como Julio y Daniel, cuyas oportunidades de progresar profesionalmente y en lo personal se ven limitadas por el medio que los rodea, que los impulsa a convertirse desde muy niños en trabajadores de la calle o que los arrastra por el camino de la delincuencia. Aunque, aclara que su fuente de inspiración para construir los personajes no es la situación macrosocial sino la íntima y personal.

Describe a Julio como un chico de una gran fortaleza y sentido de pertenencia de su familia, de sus compañeros del fútbol y de la banda de delincuentes a la que pertenece y a cuyos integrantes también considera como hermanos. Al hablar de él, Rasquin se interna en su forma de pensar y asume la voz del personaje, “esta es mi familia, este es mi hermano, este es mi equipo, este es mi barrio y tú no nos vas a joder” (...). Y eso para mí es hermoso (...) es de una vitalidad, de una potencia, (...), muy emocionante de escribir”.

Rasquin explica que al inicio de su proceso creativo trabaja con personajes que extrae de la realidad pero que son de ficción; aunque, en el desarrollo de su concepción llega un punto en el que cobran vida.

Y creo que (...) hay muchos Julios, en el sentido de que la vida no les permite hacerse la pregunta de qué te gustaría de qué te gustaría hacer a ti en la vida sino que la vida los lanza a hacer lo que les toca, porque les toca (...) que los pantalones cortos tienen que alargárselos para, bueno, vaya a trabajar, vaya a traer pan, vaya a traer comida, conseguir plata porque aquí la vida (...) se vive, aquí la vida se gana todos los días (...). Y eso, (...) como que aplasta absolutamente la posibilidad de soñar con que si a ti te gusta el fútbol o te gusta la música o te gusta ser cocinero o tú quieres ser médico, o sea, hay una aplastante sensación de no inventes, no inventes que eso no lo vas a poder hacer. O sea, aquí la única vía es o malandro u obrero o motorizado, (...) y si tienes algo de talento rapero (...).

Llegó un momento en que los dejé de ver como personajes de ficción. Sí, o sea arrancan (...). Pero luego, llega un momento en que ya van ellos obrando bien; incluso, antes de ver a los actores que los van a interpretar. O sea, ellos cobran vida en el papel, en mi cabeza. Ellos ya empiezan a existir y a tomar decisiones y hay cosas que hasta a uno lo sorprenden. A mí el final de la película me tomó por sorpresa. Yo lo escribí y me tomó por sorpresa (11 de julio de 2013).

Además de referirse a los hermanos protagonistas del film, Rasquin menciona al personaje de Max, que representanta al joven delincuente violento, sin escrúpulos, integrante de la banda del barrio de la que también forma parte Julio y arquero del equipo de fútbol.

Creo que aquí tenemos muchos Max, que es gente que ha recibido tan poco cariño que ni siquiera sabe cómo se siente eso. Que han recibido tan poca atención y han llevado... –reflexiona y rectifica lo que viene diciendo–, se han endurecido. La vida les ha endurecido el corazón y les ha hecho un callo y viven con la certeza de que todo el mundo los quiere joder. Y eso sí, desde el punto de vista macro, desde el punto de vista social es muy triste y delicado y muy peligroso (...), porque tienes gente violenta, gente volátil, gente, eh, que prende como un fósforo, pues.

Volviendo a los hermanos, Rasquin amplía su visión sobre la configuración de los personajes, al decir:

Pelarlo la piel a Daniel y a Julio, y poder tenerlos con el corazón en la mano en carne viva, y escucharlo palpitar, y escucharlos latir, es un trabajo más introspectivo para mí. Eh, en todo caso..., si hubo digamos investigación sobre lo plausible que sería acá en Venezuela la situación del fútbol amateur, con posibilidades e intenciones de llegar a futbolistas profesionales, a ver si eso era verosímil. Pero sobre el verdadero carácter de Daniel, sobre el verdadero carácter de Julio y quiénes son, de qué se trata su vínculo es definitivamente lo que los hace, los construye como personajes. Eso creo que no se puede investigar. O bueno, yo no lo investigo sino que lo investigo, no sé, dentro de mí, teniendo muy claramente la consciencia de que no son perfectos, de que no son de un solo color, de que tienen visiones sobre la vida muy particulares y muy distintas cada uno (11 de julio de 2013).

Por otra parte, Rasquin explica el hecho de que en el cine venezolano aparezca de manera recurrente el personaje del joven marginal e insiste en que la posición del cineasta es la de un narrador de historias, cuyos personajes no responden a la tarea de representar una lista de arquetipos.

Lo que pasa es que yo no estoy seguro si a efectos de los cineastas esa debería ser la aproximación correcta, de bueno, déjame hacer una lista de los tipos de jóvenes que hay, que debemos representar en el cine. (...) sí protejo a los cineastas, de que nosotros no tenemos tarea de, de, (comenta como si lo estuviera diciendo otra persona) ¿oye no has hablado de los niños de La Lagunita? ¿debiste hablar de los problemas de los niños de La Lagunita? Mira, sí, seguramente, a quien le interese contar sobre esos niños y esos problemas, seguramente, deben ser problemas interesantes de contar, pero que los cuente quien le interese contarlos (...) por ejemplo, de hecho por ahí había un proyecto, que a mí me parece interesantísimo, este, el caso de estos niñitos sifrinos, como que secuestraron a un hermanito de ellos para quitarles una plata a los papás y el niño se les murió en la maleta. Caso viejo. Este, estaba ese proyecto de esa película y yo decía, coye, esa va a ser una película arrechísima. Y no se ha hecho. No se hizo (...).

Esto sí me parece importante como para puntualizarlo, incluso en tu tesis para nuestro bien y para quienes te lean en Europa, en España, hay un enorme prejuicio con respecto al cine venezolano que se hace en los barrios. O sea, la gente, es como si –a continuación pone en su boca frases de otros con cierto

tono de ironía— hay, qué fastidio, el cine de barrio y la violencia y los malandros con las pistolas y todos los muertos’. Este y para mí es un prejuicio infundado, porque el problema del cine de barrio no es el barrio, es el cine. Es decir, decir que todas las películas de barrio son malas, es como decir que todas las películas en el espacio son malas, todas las películas en el Oeste son malas. Hay unas nefastas pero hay unas hermosas... Entonces, el problema no es el lugar donde tú cuentas tu historia sino la historia que allí cuentas. Si hay una historia potente, poderosa que a mí me mueve me sacuda y me atrape, en donde sea que esté, pues a mí me va a interesar o que me la cuenten o contarla yo. Eh, pero, el *setting*, el universo, el mundo de esa historia para mí es irrelevante (...).

No obstante, el tema de los jóvenes sigue estando en la agenda del cineasta como asignación pendiente y confiesa que está preparando un nuevo guión con la historia de un chico venezolano, pero en esta oportunidad de un pueblo.

Me fui más lejos todavía. Me fui a un pueblo, ahora sí un pueblito de verdad, verdad, perdido. Y es la historia de un niño y una prostituta. Y es sobre el despertar sexual (Rasquin, 11 de julio de 2013).

Entre los principales realizadores que han marcado su carrera, Rasquin encabeza la lista con el nombre de Quentin Tarantino y Spike Jonze. El venezolano admite que antes de entrar al gremio cinematográfico vio poco cine venezolano; pero, ahora que lo conoce igualmente se confiesa admirador del trabajo de los colegas que han hecho cine dentro y fuera del país.

Para mí el mejor de todos los tiempos, no es venezolano, pero es Alejandro Saderman, que hizo “Golpes a mi puerta” y “400 años de perdón” —ambas producciones realizadas en Venezuela—. Admiro muchísimo a Fina Torres y a su trabajo. (...) Me encanta..., la búsqueda que ha tenido a lo largo de su carrera Diego Riskey y sí, no sé —se queda pensativo—. Mis colegas más recientes han hecho buenos trabajos (Rasquin, 11 de julio de 2013).

Rasquin se muestra dudoso al momento de identificar a qué públicos dirige sus películas. Y al repreguntarle a qué atribuye el hecho de que “Hermano” haya sido seguido por un público joven trata de dar una explicación.

Bueno, yo no sé si yo escribo para mí. Pero no sé para quien escribo. O sea, yo escribo para alguien que no sé quién. Es que... (duda). Bueno, sí es para mí, porque cuando lo leo me conecto, pero supongo que escribo y que me gusta contar historias para gente que tiene una sensibilidad como la que yo tengo, por supuesto, supongo yo. No sé (...).

No, no sé a quién le escribo, cosa que es un problema para la gente de mercadeo (...). Yo también fui de los primeros sorprendidos con la reacción de la película. O sea, muchos adultos muy conectados con la película. Muchos cineforos, muchas discusiones que invitaba la película como a digerirse. Este, cosa que no hace el cine adolescente (...) yo abordé el género deportivo sabiendo que es un género que no digamos está secuestrado pero sí controlado por el cine adolescente. Es decir, las películas de deportes que son como de grandes temas, grandes logros, emocionantes, pero un poco básicas son (...). Películas pa' chamos, películas pa', del equipo de béisbol, que vas a jugar, que vamos a gana y vamos a vencer a un oponente aparentemente invencible' y son emocionantes (...). Yo quería abordar, apoderarme del género deportivo, que tiene sus convenciones, para contar una historia un poco más adulta y con cosas un poco más complejas. Eh, pero, yo me equivoqué, absolutamente, o sea yo sí decía bueno busco un público un poco más grande; pero esto es una película también (...) yo decía, esto es una película para gente que le gusta el fútbol. Es una película muy masculina, es una película súperviolenta, hay muertos, se caen a patadas, están todo el tiempo en la cancha, y en la cancha de tierra, y los chutes y se dan golpes y son dos hermanos, dos chamos que se echan vaina y se dicen groserías todo el tiempo. Y me equivoqué, terminé haciendo un *chic flick*, una película de jevitas –risas.

También, el joven realizador reconoce que si bien el tipo de abordaje que hace cada uno de sus colegas locales puede ser diferente todos comparten una misma visión.

(...) no sé si comparten mi forma de abordar el oficio, pero sí supongo que tienen inquietudes parecidas o por lo menos saben cuál es el público al que se enfrentan y a quién le están hablando. O sea, eso mal que bien y más o menos todos tenemos que tener cierta noción de a quién le estamos echando el cuento y yo aquí dije que no sabía a quién –risas– (Rasquin, 11 de julio de 2013).

Rasquin es insistente al referirse al rol del realizador y descarta que éste pase por la tarea de dar lecciones a la sociedad. De ahí que él y su compañero coguionista de «Hermano», el australiano Rohan Jones, en el proceso de tres años que significó concebir el guión de este film, no se hayan planteado ni hacer un cine social ni trabajar el tema de los valores. Por el contrario, el venezolano cuestiona la posición de colegas que hacen cine de temas relacionados con la marginalidad social y bien satanizan al barrio o lo idealizan en exceso.

Este, nosotros salimos a hacer una película que tuviera carácter universal y el universo social que muestra la película era en principio, y esto va a sonar horrible, pero era conveniente para nosotros, dramáticamente, para contar esa historia en esa circunstancia. Es decir, la pobreza es una desgracia, pero es un hervidero de cultivo de drama. O sea, el drama se nutre básicamente de dificultades y qué lugar más lleno de dificultades que un barrio caraqueño. Eh, quizás el único acierto, donde la gente luego encontró mucha verdad en «Hermano» es precisamente eso, que yo no entré al barrio a hablar sobre el barrio, yo no entré al barrio con una agenda, yo no entré al barrio con un prejuicio (...).

Es decir, quizá la única cosa, (...), donde puede atisbarse una semilla de una crítica en «Hermano» es la inexistencia de instituciones. En «Hermano» no aparece una ambulancia, un policía, un fiscal, un juez, nada. Allá, ese lugar se maneja y se rige por sí solo. Lo cual trae una serie de vicios y de distorsiones de las relaciones de la vida, porque se organiza solo (Rasquin, 11 de julio de 2013).

Al final de la entrevista Rasquin recuerda su convivencia con la gente del barrio La Dolorita y que allí se dedicó a formar a la comunidad con talleres de cine, también retomó la alianza que él y su equipo han tenido con Unicef. Así, el cineasta recapitula sobre estas experiencias y al hacer un balance de la entrevista se da cuenta de que ciertamente en su cine hay mucha motivación social y preocupación por los jóvenes. De ahí que termine admitiendo que la situación social venezolana, sin duda, ha influido en sus historias y personajes.

Análisis de la entrevista a Diego Velasco

Fecha: 31 de Julio de 2013. Hora: 6 p.m.

Lugar: conversación a través de la plataforma Skype, en la que el entrevistado se comunicó desde su casa en Los Ángeles, Estados Unidos; y la investigadora desde Caracas, Venezuela

Presentes: Diego Velasco y Olga Toledo

Antes de lograr su aspiración de hacer cine, el realizador venezolano Diego Velasco trabajó en la televisión de Venezuela y en el campo del cine, en distintas áreas. De ese entonces, recuerda su pasaje por el programa Planeta de Seis, una comedia de situación protagonizada por seis jóvenes, que transmitía el canal de TV, Televen (Fernandes, 5 de agosto de 2001). Luego de 18 años de labor en los medios y de conocer las dificultades que enfrenta la gente humilde para acceder a los servicios médicos públicos, decidió abordar un proyecto propio, a los 36 años de edad. Inicialmente, se lo imaginó como un documental. Y de esta manera respondió al solicitarle que hiciera un recuento de su experiencia a través de las historias y los personajes de su cinematografía.

Velasco se reconoce como un artista en cuyo proceso creativo escucha las voces y planteamientos de quienes trabajan con él en sus proyectos. De manera que en su primer largometraje para el cine, “La hora cero”, los personajes que originalmente concibió fueron recreados con los aportes de algunos miembros de su equipo de trabajo.

Siendo hijo de padre cubano que vive en Estados Unidos, Velasco recuerda que desde muy joven pasó temporadas fuera de Venezuela, hasta que decidió radicarse en Los Ángeles. Es precisamente estando distante, que le surgió la inquietud de hacer su primer film, motivación que complementó con un trabajo de investigación que consistió en convertirse en un observador participante.

Estando fuera de Venezuela veía mucho las noticias que me afectaban, con todo lo que estaba pasando en el país, que iba cambiando todos los días. Entonces, (...), me fui al pasado para reflejar un presente. Y por eso ubico la película –se refiere a “La Hora Cero”– en los 90, cuando hubo una huelga médica (...).

Me gusta el cine que te haga sentir emociones (...) traté de reflejar esa realidad que yo siempre he estado fascinado en el día a día del venezolano. Y quería tratar de plasmar lo que yo veía de una forma u otra, en el día a día en Venezuela (31 de Julio de 2013).

A lo que el cineasta agrega:

Entonces, ¿de dónde viene la inspiración de eso? –se pregunta a sí mismo–. Eh, cuando yo estaba haciendo un programa de televisión en Venezuela, que se llamaba Planeta de Seis, se empezó a correr el rumor que iban a cancelar el *show*, porque era muy costoso (...). Y entonces, yo empecé a investigar y quería hacer un documental con un programa real, como un *reality show*, donde documentaba un fin de semana en distintas ciudades de Venezuela, a través del 171, que es el llamado de emergencia, y ver cómo el 171 Barquisimeto, el 171 en Caracas o en Maracaibo, (...) ver qué pasa en un fin de semana.

Entonces, fui a hacer una investigación en un ambulatorio en Las Minas de Baruta, donde seguí a un médico joven que es la inspiración del doctor Ricardo. Esa noche que yo estaba ahí, entraron unos malandrines que tenían, ¿no sé? ¿15, 16 años? Con una muchacha que tenía como 15 ó 16 años que estaba desmayada (...). Y estos chamos, aparentando ser muy fuertes y muy machos, estaban asustadísimos. No sabían qué hacer y entraron pegando gritos. Y cuando el doctor les hablaba tratando de buscar información para saber cómo tratar el caso clínico, ellos lo veían como un ataque personal a ellos. Y entonces, (...) me di cuenta, ¡wow! capaz estos chamos tengan cualquier cantidad de muertos encima y están tratando de aparentar ser fuertes; pero, en verdad, están asustados, porque por primera vez están en una situación que no pueden solventar con la violencia' –habla para sí mismo– (...). Yo me dije, qué pasaría entonces si agarramos al tipo más malo que nos pudiéramos imaginar, ejemplo, La Parca, que es el personaje original (31 de Julio de 2013).

Esta explicación le permite enlazar con la idea de que la historia y personajes de “La Hora Cero” tienen cierto arraigo en la realidad de Venezuela.

Entonces, lo que trato es de mostrar distintos abanicos de personalidades que viven en Venezuela y que la audiencia se refleje o que se sienta identificada con uno o el otro. El que no se identifica con La Parca se identifica con el doctor Ricardo, el que no se identifica con el doctor Ricardo se identifica con el comisario Peña, el que no se identifica con el comisario Peña se identifica con el Gobernador. Y así, traté de ver un poquito, (...), ese abanico de esas personalidades masculinas y femeninas que habitan el día a día de la sociedad venezolana (...).

...¿Me baso en la realidad? Sí –Velasco se autocuestiona y se responde–. Como artista me trato de expresar con todo lo que me influye a mí, con las personas que conozco, con todas las películas que veo, con las cosas que me pasan, con la familia donde crecí, con el país donde viví o en el país donde yo vivo ahorita. Eso es lo que me influencia a mí como artista y eso es lo que me hace a mí escribir (Velasco, 31 de Julio de 2013).

Al igual que para sus colegas venezolanos consultados para esta investigación, Velasco ve a sus personajes como seres recreados por la ficción, pero con mucho de personas de la realidad, con independencia y hasta con poder de decisión. Al preguntarle sobre sus personajes comenta con lujo de detalles y, en momentos, habla de ellos como si existieran.

(...) para mí fue muy importante que cada personaje tomara sus propias acciones y tomara el destino en sus propias manos y que, en base a las decisiones que los personajes toman, las acciones que ellos producen son lo que te demuestran o le dan un crecimiento o les hacen sufrir por sus consecuencias. Pero, quería que los personajes tuvieran el control de su destino y no que fueran manipulados por mí o la pluma del escritor (...).

La Parca es un tipo que vive bajo un código donde él dice de que si yo llego a tu puerta es porque te tocó y algo hiciste de lo que no eres inocente' (...). Ese código siempre le funcionó y se pudo escudar de lo que estaba haciendo, hasta que llega el día donde mata o dispara a una persona que no cumple el código de él y eso le mueve el piso y eso le hace cuestionar lo que estaba haciendo con su vida. Y se da cuenta de que tarde o temprano llega la hora, te llega una encrucijada donde tú decides el camino que tú quieres seguir (...). En el caso de La Parca hay una complejidad súperinteresante porque el rey no actúa como rey, sino su corte lo hace ver como un rey, la corte que lo rodea (...).

Tiene su mano derecha, que es El Buitre, que a la final lo termina traicionando; porque, simplemente, (...) así como La Parca tiene una agenda oculta, El Buitre -jala pa' su lao". Que digamos, en muchos países es los que la gente está tratando para sobrevivir el día a día. Todo el mundo jala para su lado y de allí es de donde viene su inspiración de ese Buitre, pues. Pero, La Parca es alguien que no habla mucho, que representa como lo más oscuro de cada uno de nosotros (31 de Julio de 2013).

Si bien prefiere dejar en manos del público la definición de ciertos rasgos de los personajes de su film, explica que se imaginó al protagonista de "~~La~~ Hora Cero", La Parca, sicario y jefe pandillero de una banda de criminales, como un hombre de unos 28 a 30 años de edad. Originalmente, pensó llamarlo El Tigre y que en su caracterización tuviera el cuerpo tatuado con muchas rayas, una por cada víctima que asesinó, evocando el dicho popular que dice, -qué es una raya más para un tigre".

Algo similar le ocurrió al realizador con la concepción del personaje del doctor Ricardo, un médico que en principio sería un joven de clase media, que hizo sacrificios para culminar la carrera y que se decepciona de su profesión al trabajar en hospitales donde le corresponde salvarle la vida a criminales asesinos. Esa experiencia lo convierte en un joven resentido, para quien la vida resulta injusta. Pero que en el proceso creativo el personaje fue enriquecido por la participación del actor que lo interpretó.

El otro personaje, el doctor Ricardo, era un personaje que originalmente estaba escrito basado en que una persona que es un doctor que pierde la vocación de médico, porque al salvar la vida a un paciente el paciente lo robó. Entonces, agarró miedo al entorno donde está viviendo y llega a una crisis donde no sabe para qué está haciendo lo que está haciendo. Y empieza a cuestionarse que quizás sea mejor que algunas personas mueran, porque no merecen vivir (...). Pero el actor es Wilmer, un actor muy inteligente, que trajo fresco ese material, donde él sentía que el doctor era una persona que vivía en el mismo barrio donde vivía La Parca y que el tipo perdió la vocación simplemente porque perdió el camino, se cansó, se contaminó del entorno que lo tenía... -se queda pensativo y deja la frase incluso-. Y su arco es pasar de hacer lo imposible, hacer lo que nunca haría un doctor, dejar morir un paciente a dar su vida por salvar un paciente. Entonces, ahí es que se vuelve interesante que uno como

escritor, uno como director, crea algo. Pero, luego, tú como artista trabajas con un equipo de gente creativa, tienes que abrirte al proceso de que ellos colaboren y que ellos hagan ese proyecto suyo. Y el actor que interpretó al doctor Ricardo trajo una profundidad que no estaba escrita en el papel (Velasco, 31 de Julio de 2013).

Es así como el personaje del doctor Ricardo termina siendo un chico de condición muy humilde, que vive en un barrio marginal, que logra culminar exitosamente la carrera universitaria de medicina; aunque, en el ejercicio profesional es agredido violentamente y comienza a entrar en un serio conflicto ético.

Velasco comprende que cada joven es único y diferente de los otros; aunque, en la Venezuela actual pareciera que existen sólo dos grupos de personas, diametralmente opuestos.

(...) todo artista que se expresa trata de decir algo, trata de, sacarse el demonio que tiene encima, que tiene adentro. En ese sentido, y yo me esforcé mucho para que en la temática que refleja “La hora cero” nada fuera blanco y negro, mostrar que entre blanco y negro hay una escala muy grande de grises. Y entonces, estando fuera de Venezuela yo veía que la gente en Venezuela se reflejaba con polos opuestos, o eres rojo o eres azul. O eres alto chavista, revolucionario, patria o muerte; o eres súperescuálido, qué no quieres saber nada y botaste la ropa roja. Y entonces, la gente juzga a todo el mundo a su alrededor según esos criterios y la realidad es que nadie es cien por ciento una cosa u otra. Entre esas dos cosas estamos todos ahí tratando de sobrevivir (31 de Julio de 2013).

Si bien fue muy reservado al consultarle si tenía en proyecto otro film con personajes jóvenes, llegó a comentar que piensa experimentar con el género de horror y con una leyenda venezolana, ambientada en la región de Los Llanos del país.

La próxima película que estoy haciendo es una película de una temática de horror, pero basado de nuevo en ese polo opuesto de dos hermanos de un mismo pueblo que se pelean entre sí. Eh, unos a favor y otros en contra de la política, y cómo eso puede romper lazos.

(...) Está ambientada en Los Llanos. Es lo que estoy tratando de hacer, la historia del Silbón; (...) pero, sacándolo un poquito fuera del contexto. Sí es en

Venezuela pero hay otras cosas, sí es el Silbón pero hay otras cosas debajo, que rastrean un poquito las temáticas que hay ahorita en Venezuela, pues. (31 de Julio de 2013).

Las películas de acción han dejado huella en el trabajo de este cineasta, quien cita entre sus colegas venezolanos a Román Chalbaud y a su film Cangrejo, un thriller policial.

Y a mí me gusta mucho el cine de acción, a mí me gusta el cine de género, (...). No necesariamente tiene que ser comercial, pero si me gusta el cine vertiginoso. Me gusta el cine que te haga sentir emociones (Velasco, 31 de Julio de 2013).

Al referirse a los públicos a quiénes dirige su trabajo, Velasco afirma: “Yo me escribo a mí mismo, o sea yo trato de escribir las películas que a mí me gustaría ver en el cine”. Y volviendo a su uso de los colores rojo y azul en el tratamiento fotográfico de su film, Velasco aclara que como creador su intención no es la de dar lecciones, pero si la de generar un debate en la opinión pública.

(...) y no quería sermonear y no quería tampoco prejuiciar a los personajes. Entonces, traté de mostrar, (...), los defectos y mostrar las virtudes, y que la audiencia decidiera por sí sola con quién se llevarían bien y con quién aprenden lo que deben aprender. Pero, claro, originalmente mis intenciones son, es abrir el debate y que la gente pueda pensar que hasta que no camine en los zapatos de otra persona(...). Nadie es malo, nadie es bueno, dependiendo de las circunstancias donde lo ves. Y esa realidad era lo que quería reflejar (31 de Julio de 2013).

Finalmente, si bien no se atreve a hablar en nombre de sus colegas cineastas acerca de qué historias debe contar el cine venezolano, para Velasco la misión es generar reflexión sobre la realidad y emociones en el público.

Sí, yo digo siempre que en Venezuela todo el mundo es mecánico, doctor y director de cine. Mecánico, en el sentido de que si le pasa algo al carro te dicen, ‘mire, cámbiale la bujía’. Doctor, porque si tienes cualquier dolor alguien te receta una medicina, ‘tómate estas dos pastillas que me las mando mi tía y

son buenísimas'. Y director de cine, porque todo el mundo jura que sabe cómo hacer cine y tiene una opinión que le encanta expresar. (...). Yo creo que cada uno ve el mundo según el lente con el que ve su entorno ¿no?. Yo no puedo hablar por los demás (...). A mí me gustaría que en el cine hubiera o reflejara historias que, de alguna manera, tienen esencia verídica; que te produzcan emociones, que te entretengan y que te abran la mente a una nueva realidad. Esa es mi intención (...) lamentablemente, existe la mala tendencia de filmar muy rápido, sin trabajar y sin depurar exactamente lo que se quiere decir. Entonces, lo que terminas es tratando de decir mucho, pero al final no queda nada (Velasco, 31 de Julio de 2013).

Análisis de la entrevista a José Pisano

Fecha: 1 de agosto de 2013. Hora: 11 a.m.

Lugar: Oficina del señor Pisano en la empresa Cinematográfica Blancica, ubicada en Sabana Grande, Caracas.

Presentes: José Pisano y Olga Toledo

Para el experto cinematográfico, José Pisano, los realizadores venezolanos de estos tiempos han ampliado su temática con respecto a los colegas de décadas anteriores. Así, el nuevo cine hecho en Venezuela explora múltiples géneros. Al referirse al que en particular ocupa a la presente investigación, el especialista reconoce que en éste se cuentan historias de jóvenes, sus búsquedas personales, sentimientos, relaciones y aspiraciones.

Pisano es director general de la empresa Cinematográfica Blancica; del Trasncho Cultural, espacio que cuenta con salas de cine donde se exhiben producciones internacionales de cine alternativo y muestras o ciclos de cine de distintos países; además de ser miembro de la Junta Directiva de ASOINCI y del Circuito Gran Cine. También, es un crítico que frecuentemente participa en festivales de cine en todo el mundo y cuyas reseñas se presentan semanalmente en los medios de comunicación de Venezuela.

Volviendo a las historias y a los personajes de la filmografía venezolana actual, Pisano atribuye su aceptación por parte del público nacional y en especial de los jóvenes, al rompimiento de ciertos paradigmas.

(...) yo siento que el gran éxito del cine venezolano reciente es que le ha permitido romper un paradigma contra ciertos prejuicios que existían (...), en lo personal yo considero que (...) el cine de una época, digamos, lo que fue la época de oro del cine venezolano entre los 70, los 80 y los '90, sí reflejaba más un sector importante de la población, sobre todo un sector mucho más marginal, de menores recursos. Y no solamente, (...), su forma o su modo de vida particular sino además cómo afectaba al resto de la sociedad (...). (1 de agosto de 2013).

En particular, mencionó la película “Soy un delincuente”, de Clemente de la Cerda y las producciones de Román Chalbaud de esos tiempos.

(...) todas las de Chalbaud, que para mí es como nuestro Buñuel, de alguna manera. Bueno, él recreó ese mundo, un mundo fantástico. Las mejores películas para mí “La Oveja Negra” y “El Pez que Fuma”, digamos, son un poco esas fantasías dentro de esos niveles, digamos de pobreza o de personajes que se mueven dentro de ese sector, ¿no? (Pisano, 1 de agosto de 2013).

En cuanto al tipo de audiencias a las que va dirigido el cine hecho en Venezuela, el especialista asegura que se trata de un perfil juvenil, en igual proporción de chicas y chicos.

Fundamentalmente, creo que va dirigido al público joven y al público que principalmente es el consumidor de cine (...), desde adolescentes hasta 24, 25 años. Si bien no hay estudios (...) del comportamiento reciente en el cine ese es el público que mayoritariamente consume cine en el país (1 de agosto de 2013).

Volviendo a las historias y personajes que muestran los cineastas venezolanos más emblemáticos de la actualidad, especialmente los noveles, Pisano encuentra que existe una ruptura con esa temática que marcó la época de oro del cine en Venezuela y que ha convertido a algunas producciones del cine actual en éxitos de taquilla, como el caso de “Secuestro Express”, vista por más de 900 mil espectadores.

Hoy en día más bien yo siento que (...) el éxito ha sido romper un poco eso (...) Más bien los jóvenes son los que percibo que han logrado separarse un poquito más de ese discurso y dar una visión un tanto más distinta. A mí me sorprende y celebro una película como “Esclavo de Dios”, hoy en día en cartelera –para el momento cuando se realizó la entrevista–, que trata de un tema, un conflicto palestino-judío (...). Un tema más, más universal y menos localista de lo que ha venido sucediendo con el cine venezolano (...).

Hubo un caso excepcional que fue “Secuestro Express”, que fue la película más vista en Venezuela ese año. Una película, por un lado venezolana y por otro lado, una película que era censura “C”, tratando un tema más violento (...). Antes era un fenómeno que una película superara el millón de espectadores, en un país que estamos hablando de aproximadamente 30 millones –quiso decir de habitantes– y que, aproximadamente, vende el mismo número de boletos que de población. Estamos hablando de que el año pasado (...) se vendieron 30 millones de boletos, lo que es un valor que (...) se utiliza para

evaluar el comportamiento de un país respecto al cine. Una visita promedio –quiso decir por año– (...).

Digamos, una película de medio millón de espectadores puede estar entre las 20 películas más vistas en el país en el año, lo cual da una cantidad importante para un país que puede estar estrenando 150 ó 200 títulos –nuevamente, se refiere a un período de un año– (1 de agosto de 2013).

Igualmente, destacó lo que representó “Hermano” en su momento, como impulso a otras películas producidas en el país.

Bueno, sin duda alguna un punto importante lo ha sido (...) Marcel Rasquin con “Hermano”. Creo que “Hermano” significó un relanzamiento en el cine. La película, sin mal no recuerdo, tuvo como 380 mil espectadores. No fue un número alto considerando lo que hemos hablado. Pero, (...) es una película estimulante. Y ese año, inclusive, fue como una cresta de ola que ayudó a que películas como “Habana Eva”, de Fina Torres, tuviesen sobre los 200 mil espectadores y algún otro título que ahorita no me estoy recordando. Pero sí recuerdo que apoyó –se refiere al film “Hermano”– a que esas cifras se incrementasen de manera importante. Creo que, sin duda, se ha convertido en una referencia hoy en día fundamental. De otras personas que pudiesen estar marcando pauta, yo me atrevería a mencionar a Carlos Malavé, (...) es una persona que ha estado manejando este concepto de cine guerrilla, (...) ha creado una maquinaria que le ha permitido estrenar dos películas al año, participar en algunas otras. O sea, él está detrás de estas películas como “Las Caras del Diablo”, “Azotes de Barrio”. (Pisano, 1 de agosto de 2013).

Es importante aclarar que de las dos películas que menciona el especialista, la primera es un *thriller* policial estrenado en el año 2010 (Malavé, 2010), con una historia que reconstruye un hecho real sobre un policía que va tras la pista del secuestro de su hija, cuyas circunstancias coinciden con el crimen de otra chica en el que trabajó años atrás; de ahí que, dada su temática este film no esté contemplado en la muestra. Mientras que “Azotes de Barrio”, si bien aborda el tema en estudio es una producción que fue estrenada en el año 2013 (Fundearc, 2013) fuera del período en estudio.

Para Pisano la situación de polarización política y social existente en Venezuela ha permeado al cine actual y que, en general, los realizadores la han plasmado de manera equilibrada.

Sobre todo por esta división que, bueno, ha venido ocurriendo lamentablemente, en crear dos venezuelas; cuando, (...), somos una y debemos tratar de conciliar intereses y reconocernos el uno al otro. Porque siento que, bueno, tanto un lado como el otro ha pecado en tratar de no reconocer al otro y de crear esa división y esa línea que no debería ocurrir. Yo, también, allí lamento cuando se presentan casos como que intentan ir hacia una vertiente por encima de la otra. Pero, siento que, en general, hay un equilibrio y que sí, digamos, el cine, está logrando surcar este mar, de una manera bastante equilibrada (1 de agosto de 2013).

Por otra parte, Pisano no comparte la opinión de otros críticos para quienes el cine venezolano se encuentra encasillado en contar historias sobre la violencia y la delincuencia en la calle, la marginalidad, la prostitución y otros problemas sociales. –Yo, siento que eso ya ha sido superado (...). Y es a lo que en este momento me refería un poquito, como que el prejuicio que existía contra el cine venezolano” (1 de agosto de 2013).

Seguidamente, para ejemplificar su posición Pisano volvió a mencionar la película –Esclavo de Dios” y agregó el caso de otros dos films.

Otra película como –Nena, salúdame al Diego” que tiene que ver con un tema adolescente, un tema de emigración, una chica venezolana que estudió afuera, que (...) no se siente como venezolana, quiere ir a Argentina (...). Por otro lado, claro, también es destacable lo que habíamos conversado, el éxito de una película como –La casa del fin de los tiempos”, que a la fecha es la película venezolana más vista en lo que va de año –se refiere al 2013–, ya va a llegar pronto a los 300 mil espectadores y es una película de género suspenso-terror (...). Es decir, bueno, hay algo que celebro también que se estén explorando estos otros géneros que antes no se habían tocado (1 de agosto de 2013).

Comentó que otros géneros tradicionalmente no muy explorados por la cinematografía venezolana, como la comedia y el humor, actualmente se estén ensayando; aunque, para el crítico aún merecen –un mejor tratamiento”. En tal sentido, citó las dos películas del comediante conocido como Er Conde El Guácharo, tituladas –Er Conde Jones” y –Er Conde Bond”. La primera con una producción muy incipiente que logró captar la atención de cerca de 700 mil espectadores. Pero, su segunda producción, hecha con

más cuidado en los aspectos técnicos, no recibió igual acogida que la anterior, lo que Pisano atribuye a la decepción del público que sigue a este actor-comediante debido a la baja calidad de la su primer film.

A juicio de Pisano, si bien tanto en el cine de los años '70, '80 y '90 como en el actual persisten los temas de la violencia y la marginalidad con sus personajes; el tratamiento actual es diferente. Mientras que los cineastas de décadas anteriores los plasmaban en sus films siguiendo la tendencia del cine de denuncia social, en los tiempos actuales las historias ofrecen una visión más intimista de los personajes y de sus vidas, aunque transcurren en un entorno marginal y violento.

Yo pienso que, por ejemplo, un éxito como "Hermano", que quizás uno lo pueda ver fijamente y pueda, digamos, compararlo con ese tipo de cine y también el mismo "Rumor de las Piedras" (...) son básicamente una historia de amor. O sea, está el tema de la historia de amor de los dos hermanos, la historia de amor de la madre con el hijo. (...) es trascender un poco más allá del tema social a lo humano. Entonces, (...) para mí eso es lo que hace exitoso o no el cine, que es la capacidad de conmover al espectador. (...) de hacerte llorar, hacerte reír, de hacerte reflexionar mucho más allá, (...). Siento que el éxito hoy en día es poder hurgar un poco más allá y llegar al corazón del espectador a través de estas historias y que básicamente, bueno, son historias de amor, que siempre es el tema universal, el tema que al final del día más éxito va a tener (1 de agosto de 2013).

Finalmente, Pisano reflexiona acerca de las lecturas o significados que pueden extraerse de las películas en las que se centra el presente estudio y su arraigo o no en la realidad actual. En principio, lo hace con ciertas dudas y luego respondió como si hablara de personajes de la realidad.

Mira, la necesidad de superación. O sea, tanto a nivel personal y que lógicamente va relacionada con el entorno en el cual están circunscritos esos personajes. (...) Una necesidad de éxito, de trascendencia, de salir un poco más allá de lo que puede ser esa rutina del día a día que los tiene, digamos, encerrados, ensimismados (...). Siento que a todos ellos le ocurren situaciones excepcionales que le provocan ese cambio en la vida que, bueno, es más o menos dramático, según la situación que cada uno de ellos en particular

enfrenta en ese momento. Pero sí, a primera, lo que me viene a la mente es, un poco tratar de buscar una vía común; es esa, esa capacidad de superación y de búsqueda de escape del entorno al cual están sometidos diariamente (1 de agosto de 2013).

Según lo expresado por el crítico de cine, estos relatos cinematográficos que hablan sobre los jóvenes marginales venezolanos desde lo afectivo y desde su intimidad, parecieran impactar de tal manera en quienes los han visto y viven en el país, que aun siendo historias y personajes de ficción es fácil reconocerlos como reales.

Capítulo 6. Análisis de los resultados

Los resultados de este trabajo de fin de máster representan un primer acercamiento a la descripción de la manera como el cine venezolano ha construido la realidad actual del joven marginal en sus producciones recientes. La aplicación de este modelo de estudio al caso de un medio de comunicación de Venezuela constituye una experiencia inédita. De momento, con esta investigación no se pretende hallar razones para explicar en profundidad el camino tomado por la filmografía del país al tratar este tema, aunque sí se espera incentivar a otros investigadores para que sigan indagando sobre este medio de comunicación masiva, que además de resultar tan atractivo a los jóvenes como audiencia los ha representado como parte de la sociedad.

Luego de consultar distintas fuentes documentales para describir la realidad de la juventud marginal venezolana y su relación con la cinematografía que la representa, según se plantea en el segundo objetivo específico del trabajo, se halló que a este grupo de la población también lo ha tocado la marcada polarización social que se extiende a diferentes ámbitos y que tiene antecedentes históricos.

Para ahondar en la caracterización del venezolano se buscaron hallazgos de estudios abordados desde distintas disciplinas, como la historia, la sociología, la psicología y la comunicación. Ya en la etapa del encuentro entre los conquistadores hispanos y los aborígenes se evidencian los primeros signos de distinción y desigualdad entre unos y otros, que dejaron una primera huella en la consciencia de los venezolanos, la de un mestizo que se debate entre la altivez de un dominador y la de un ser sumiso, la de un “dominador cautivo”, según el historiador Carrera Damas (2012). Esta consciencia generalizada del venezolano mestizo se ratifica y se fortalece con la llegada a Venezuela de corrientes migratorias durante el siglo pasado, lo que dio origen al rechazo de la condición racial o étnica entre grupos sociales que hoy siguen haciendo vida en el país. En el siglo actual, a esta visión uniforme del mestizo se la ha sobrepuesto otra en la etapa actual de Venezuela como república socialista, que desprecia la herencia española y la participación de los blancos en el mestizaje. Sin embargo, en el más reciente censo de la población la mayoría de los consultados dijo ser moreno o blanco, solo unos pocos se reconocieron como afrodescendientes e indígenas y una mínima porción como negros. En otras investigaciones resultaron como rasgos destacados de la idiosincrasia venezolana la inconformidad y el pesimismo, así como la tendencia a estigmatizarse o condenarse. Por su parte, la psicología social ha hurgado en las características positivas y negativas de la gente de

Venezuela. Entre las primeras destacan su carácter sociable, alegre, fiestero y con sentido del humor; en cambio, las negativas ponen en evidencia rasgos de agresividad, violencia, grosería y pedantería. Desde la perspectiva comunicacional, al momento de configurar el yo colectivo o el "nosotros" (Correa, 2011), resultó que en una buena parte de etapa democrática de Venezuela los pobres fueron un sector social negado, prácticamente invisible ante los ojos del resto de la población. Una extendida representación popular del pobre fue la caricatura de Juan Bimba (Capriles, 2011), que simbolizaba a una masa indiferenciada, doblegada, mas no a un individuo con autonomía y con capacidad para disentir y actuar; así mismo, este personaje caricaturesco evidenció rasgos del fatalismo heredado por las sociedades latinoamericanas sometidas o masacradas en tiempos de la Conquista. Hasta que, en los años 80, el tema de la pobreza salta a la palestra pública internacional, producto de los programas de organismos, gobiernos y otras iniciativas que comenzaron a enfocarse en la reducción de este problema en el mundo. Esta bandera de la preocupación por los pobres pasó a formar parte del nuevo discurso político socialista venezolano. En cambio, la mención de otros sectores socioeconómicos, como la clase media se presenta de manera velada según las categorías que emplea el Instituto Nacional de Estadísticas para clasificar a los hogares del país, en cuya terminología siempre está presente la palabra "pobre", ya sea para distinguir sus dos subgrupos que son el "hogar pobre extremo" y el "hogar pobre no extremo", o para mostrar a los "otros", incluidos en la categoría de "hogar no pobre".

Y en la actualidad, los jóvenes marginales del país, como grupo de la sociedad en el que se enfoca esta investigación, son una muestra de esa idiosincrasia o de esa forma de ser del venezolano, que reproduce al sumiso "Juan Bimba", pero también al anarquista "alzo" (Capriles, 2011).

Otros estudios sobre el tema de la exclusión de los jóvenes del país, mostraron como resultado que este grupo social ha pasado al cajón de los olvidados o de los "otros", a partir de las visiones de sí mismo o de la juventud venezolana que los propios chicos pusieron de relieve. Es importante destacar que cuando se consultó a muchachos que secundan la misma ideología del actual Gobierno o a quienes se oponen a ella ambos grupos coincidieron en darle importancia al tema de la inclusión. Sin embargo, desde su posición cada uno excluyó al grupo contrario. Hasta llegaron a emplear los mismos términos discriminatorios del discurso político de uno u otro bando. Es curioso que también de estos estudios haya resultado la inquietud por la autoexclusión. Y al igual

que surgieron expresiones discriminatorias sobre el tema ideológico, se mencionaron otras en cuanto a la clase social, la raza o el género.

Por otra parte, para entender la raíz del problema de la delincuencia en los jóvenes y en particular la que da lugar a crímenes violentos, estudios realizados en Venezuela desde una perspectiva psicosocial (Moreno, 2007 y Moreno et al., 2009) dieron cuenta de la relación existente entre este tipo de conducta y la presencia o ausencia de la familia en la vida de los jóvenes que comenten tales delitos. De estas investigaciones se obtuvo que en los sectores populares la familia matricentrada es la estructura familiar que prevalece. La madre constituyó el referente principal de los hijos, particularmente de los varones, además de ser el sostén del hogar; mientras que el padre pasó a ser una figura ausente, aunque estuviera vivo. Desde pequeños, los hijos varones provenientes de este tipo de hogares desarrollan una estrecha relación con la madre, a quien respetan, al punto de seguir siendo hijos en su etapa de adultos independientes. Según estos estudios, la ausencia de un vínculo familiar, incluso la carencia de un hogar en el que sólo existe la figura materna como asidero, representó un factor determinante en la configuración del perfil del delincuente popular violento. En cambio, según estos estudios, si el joven procede de un hogar, y no del abandono o de las calles, aunque viva en un entorno dominado por grupos de delictivos, tiende a buscar el soporte de la madre y evita defraudarla dejándose llevar por presiones del ambiente negativo de su entorno.

De estos estudios psicosociales, en los que también se recogieron historias de vida de delincuentes violentos, resultó una lista de rasgos que identifican al delincuente violento venezolano y que son (Moreno et al., 2009): estilo de vida como delincuente violento que va más allá de comportarse como tal, negación a asumir responsabilidad por sus actos, lenguaje centrado en sí mismo, vida centrada en la dimensión personal, búsqueda del control y el protagonismo, incapacidad para entender al otro o ponerse en su lugar, convicción de estar por encima de los otros, toda su historia de vida es una historia de violencia que lo formó desde niño –primero es víctima de violencia y luego la ejerce–, valoración del poder por encima de todo, extralimitación y excesos, negación de todo lo que pueda significar sometimiento, protagonismo solitario de su propia vida, valoración de los hechos de su vida como hazañas, regodeo en la narración de masacres y crueldades, vida en tiempo que no sigue el ritmo natural sino el de su agenda como delincuente, ausencia de la figura materna y paterna o relación

conflictiva con ellos y vida en permanente riesgo mortal asumida como un hecho normal.

Luego de revisar estos hallazgos es comprensible que la estructura social venezolana dividida en clases socioeconómicas muy diferenciadas sea uno de los aspectos representados por la filmografía del país en sus diferentes etapas y que en estas producciones los jóvenes hayan sido personajes protagónicos. Esa confrontación latente entre el “nosotros” y los “otros” atada a las diferencias entre clases necesariamente permeó al cine de ficción. Solo por mencionar un ejemplo ilustrativo, una muestra de ello es el film “Cuando quiero llorar no lloro”, estrenado en 1973, y cuyo guión se basó en la novela del mismo nombre de Miguel Otero Silva. En la versión fílmica, los tres protagonistas, que se llaman por igual Victorino, representaron a chicos de las tres clases sociales del país, cuya juventud transcurrió en los años 60. Lo particular de este relato es que independientemente de las diferencias sociales los tres protagonistas actuaron de manera anárquica en contra de las normas, ya fuera involucrándose en hechos criminales, vandálicos o en actividades subversivas, lo que con diferentes matices los colocó en el rol del “alzado”. El prematuro desenlace de las vidas de los tres chicos ocurrió a los 18 años de edad, recordando también el legado del fatalismo latinoamericano, que pareciera alcanzar las existencias de estos muchachos.

Cabe reiterar que esta historia es tan solo un ejemplo, a propósito de introducir los resultados de la investigación en respuesta al segundo objetivo específico de este trabajo de máster. A tal fin se indagó sobre la figura del joven marginado en diferentes períodos del cine nacional, al igual que en la cinematografía latinoamericana y en un género televisivo de gran aceptación en Venezuela, como lo es la telenovela.

Al investigar los antecedentes del joven marginado en el cine latinoamericano surgió el referente de México y de la época de oro de su cinematografía, que comenzó a mostrar el retrato de la urbe en auge con sus contrastes sociales, en donde los marginados vivían en vecindades, con los mínimos servicios mientras que los ricos lo hacían en lujosas viviendas. De ahí nacieron personajes que retrataban a los jóvenes de ese momento, como el inolvidable Cantinflas, que personificó al hombre oprimido, sin educación, ingenuo y pícaro a la vez. Más adelante, producto de una dinámica de cambios, se desarrolló un cine mexicano más crudo, del que fue ejemplo la película “Los olvidados” de Buñuel, con su retrato del comportamiento de las personas que

vivían en la miseria y en el abandono, sin pretender enjuiciarlos ni mitificarlos. En otros países de la región latinoamericana, se reprodujo ese proceso de cambios en el cine, que fue desde los años 40 hasta llegar a los 60, y que marchó en paralelo con el despertar de las sociedades a una realidad que puso en evidencia la debilidad de muchos de sus gobiernos democráticos. A manera de ejemplo, cabe mencionar el documental de 1960, titulado "Fire Dié", del realizador argentino Fernando Birri, que mostraba a pequeños de Santa Fe exponiendo sus vidas arrojándose a trenes en movimiento cargados de turistas que les lanzaban monedas como limosnas; sin duda, un crudo retrato de la miseria.

En los años '60 y 70, otros temas del cine latinoamericano evidenciaban la rebeldía de grupos con pensamientos políticos opuestos a la influencia norteamericana en los países de la región y una sensibilidad hacia los problemas sociales. De esta época fue representativa la película "Cuando quiero llorar no lloro", que algunos expertos consideraron detonante del llamado "boom" del cine venezolano y que se mencionó anteriormente entre los resultados de este trabajo. A partir de esta producción se comenzó a forjar un cine netamente venezolano, dirigido por realizadores con trayectoria, unos nacidos en Venezuela y otros con raíces distintas pero todos igualmente involucrados con la realidad nacional. De la lista de directores de la época resalta el nombre de Román Chalbaud, dada su numerosa producción y manera particular de dibujar en sus films historias del país, con personajes marginados, retratados muy a su estilo. Entre éstos estaba el joven delincuente víctima de la sociedad, que en su origen carecía de maldad y que el cineasta concibió como miembro de lo que él llamó "la pandilla de Dios". Retomando a Correa (2011) se puede afirmar que Chalbaud confrontó al público venezolano con todos los "otros" de la sociedad, con las víctimas de la intolerancia, lo que podría denominarse el "bestiario" o los "nadies" del país.

De los estudios sobre el cine nacional realizados sobre esas dos décadas resultaron temáticas sobre la marginalidad y personajes jóvenes humildes, entre ellos: el surgimiento del movimiento de la guerrilla urbana, que enaltece al guerrillero, de origen pobre, como héroe enfrentado a la hegemonía de los gobiernos; o la violencia en las calles, con el protagonismo del delincuente de barrio marginal, del "malandro", representado como antihéroe. De este último retrato es ilustrativa la película "Soy un delincuente", de Clemente de la Cerda.

Por otra parte, al explorar otro medio masivo como la televisión y sus representaciones de los jóvenes marginales como antecedente del cine venezolano centrado en esta temática, resultó necesario mencionar a la telenovela. Desde las primeras experiencias de este género televisivo los chicos de condición humilde aparecieron como personajes marginados, a veces como hijos negados producto de la relación entre una mujer pobre y un joven adinerado, caracterización heredada de la novela de folletín. Sin embargo, hacia finales de los años 70 nació en Venezuela un subgénero que algunos expertos denominaron la "telenovela de ruptura" y que dio cabida a la concepción de perfiles y relatos más cercanos a la realidad actual del país que a la ficción originaria del folletín. Así, la telenovela "Por estas calles" desenmascaró la decadencia y la pérdida de valores en la sociedad venezolana, a través de una serie de historias en paralelo contadas por personajes poco convencionales para ese género, como el pícaro joven criollo del barrio marginal, personificado por Eudomar Santos o el niño de la calle, sin hogar, que se convierte en delincuente a muy corta edad, como el chico apodado Rodilla.

En atención al tercer objetivo específico de la presente investigación, en el apartado 1 del instrumento de análisis de los films que se corresponde con la ficha técnica, como resultado se pudo extraer que dos de los cuatro relatos estudiados son del género drama, específicamente los films "El rumor de las piedras" y "Hermano". Se puede afirmar que tal categorización está ligada a la situación de marginalidad presente en las historias y a las carencias de sus personajes protagónicos, que van más allá de la falta de bienes materiales y de la protección del Estado o de las instituciones; al abarcar la ausencia de la familia, de la figura del padre y/o muchas veces de la madre. En cambio, las producciones "La hora cero" y "Secuestro express" fueron catalogadas en el género de suspenso. En ellas la marginalidad es el entorno de donde provienen algunos de sus personajes protagónicos. En "La hora cero", que también se corresponde con el género de acción, el énfasis del relato estuvo en la situación de tensión que los personajes principales suscitaron, manejada con elementos del cine de suspenso. De manera similar lo hizo el film "Secuestro express", aunque también fue inscrito en el género drama.

En relación con el punto 2, que trataba sobre el relato y su argumento o *qué*, en el apartado 2a relacionado con los acontecimientos, se halló que los temas centrales de los cuatro films se pasearon por historias que involucraban a chicos que cayeron en la tentación de la delincuencia, o también a criminales de barrios marginales que se

iniciaron desde jóvenes en ese mundo. La ubicación espacio-temporal de los cuatro relatos es actual y está principalmente localizada en Caracas.

En *“El rumor de las piedras”* y *“Hermano”* el escenario era la violencia y la delincuencia en un barrio pobre, que terminaron por arrastrar a algunos de los protagonistas, pese a los esfuerzos de sus madres por protegerlos y convertirlos en personas de bien. Así, vimos a Julio, personaje de *“Hermano”*, como parte de una banda de criminales de barrio. Por otra parte, William era un chico menor de edad, protagonista de *“El rumor de las piedras”*, que cometió un delito y terminó pagando una condena en una prisión para jóvenes delincuentes.

En el clímax de estas dos películas hubo un hecho criminal que involucró armas de fuego y víctimas. En *“El rumor de las piedras”* fue el momento cuando el chico asaltó a mano armada a una mujer con su pequeña hija en las afueras de un banco, pero fue sorprendido por la policía. En la misma secuencia su joven madre, Delia, apareció en el lugar y logró persuadirlo para que se entregara y no disparara a las víctimas. Por otra parte, el asesinato a balazos de Graciela, joven madre de los hermanos Daniel y Julio, fue el nudo de la película *“Hermano”*.

En *“Secuestro Express”* y *“La Hora Cero”* el *qué* de ambos relatos se centró en hechos criminales cometidos por jóvenes: un secuestro de una pareja de chicos ricos y la toma armada de una clínica privada por una banda de sicarios, que convirtió en rehenes a pacientes, familiares, doctores, enfermeros y trabajadores. En el caso de la primera película, los protagonistas secuestradores en su mayoría provenían de un sector social marginal y sólo uno de ellos era de la clase media. En cambio, en la segunda producción, todos los sicarios eran muy humildes. Igualmente, el clímax de estos films involucró asesinatos con armas de fuego.

Entre los principales conflictos y tensiones que se pudieron deducir de estas películas a manera de resultados, estaban: la situación de marginalidad en la que viven muchos jóvenes venezolanos que habitan en los barrios o *“cordones de miseria”* de la capital; la delincuencia armada presente en estos lugares y que atrae a los chicos; la culpa y el temor de las madres que ven frustrados sus intentos por impedir que los hijos se conviertan en delincuentes juveniles; la degradación del valor de vida del ser humano con la perpetración de asesinatos violentos; el tráfico y consumo de drogas del que son objetivo principal los chicos, independientemente de su estrato socioeconómico; la

descomposición de la familia, tanto por la ausencia de uno o de ambos padres, así como de las instituciones del Estado y de los sistemas de seguridad para proteger a la juventud; la infancia abandonada; el resentimiento latente entre los distintos estratos sociales, que ha permeado a la juventud; la ambición desmedida y la traición, que se manifiesta entre los miembros de una banda de delincuentes o entre dos novios comprometidos para contraer matrimonio o también, en el ámbito de la política; el embarazo adolescente; la intolerancia a la homosexualidad; la falta de mística profesional en el ejercicio de la medicina o del periodismo; y la búsqueda de un líder social salvador de los oprimidos.

En cuanto a los escenarios y ambientes donde tuvieron lugar estas películas, como se mencionó anteriormente todas transcurrieron en la capital de Venezuela, Caracas, por lo que todas fueron historias urbanas. El barrio marginal estuvo presente como locación de las cuatro producciones analizadas. Aunque, en los casos de *“El rumor de las piedras”* y *“Hermano”* el retrato detallado de este barrio, con sus escalinatas, callejones y *“ranchos”*, con la presencia de la madre joven trabajadora, del motorizado, del emprendedor, de los *“malandros”*, etcétera, hicieron que esta locación cobrara valor de personaje. También, tuvo un rol destacado la cancha de fútbol en la película *“Hermano”*; así como el interior de un coche, las avenidas, calles y el casco central de Caracas en *“Secuestro express”*; el antiguo cementerio y el mar en *“El rumor de las piedras”* y la clínica José Gregorio Hernández en *“La hora cero”*.

En el apartado sobre los valores presentes en las historias, se estableció una división entre valores y antivalores. En los primeros destacó como resultado que en todas las películas estuvo presente la noción del amor y del afecto de la familia como un valor supremo, ya fuera de la madre hacia sus hijos y viceversa, como ocurrió con los personajes de Graciela, Daniel y Julio en *“Hermano”*, y de Delia, William y Santiago, en *“El rumor de las piedras”*; o bien, del amor de un padre hacia sus hijos, ejemplo de ello son la relación de Niga con sus dos pequeños en *“Secuestro express”*. Igualmente, destacó el valor del amor filial, ejemplo de ello fue la relación entre Julio y Daniel, así como entre William y Santiago. El amor de pareja, si bien no fue común en todas las películas observadas, adquirió un matiz importante en *“La hora cero”*, en la relación de los adolescentes Ladydi y Tito, este último fue el sicario que de adulto apodaban *“La Parca”*. En esta historia, ese amor hizo que un asesino a sueldo, despiadado con sus víctimas, se transformara en un paladín justiciero, a favor de las personas humildes y enfermas desasistidas por los servicios públicos de salud del

Estado. Otro valor, igualmente positivo fue el de la superación personal por la vía del estudio, del trabajo digno o de la práctica del deporte profesional. Especialmente, este último se exaltó como resultado en la película «Hermano», donde los dos chicos protagonistas tenían cualidades excepcionales para jugar al fútbol y esto contribuyó a que Julio abandonara su vida de delincuente juvenil, y terminara siendo un destacado jugador de la liga nacional.

Sobre el tema de los antivalores, en las cuatro películas resaltó la posesión de bienes materiales –una pistola, una motocicleta, joyas, zapatillas deportivas de marca, etc.– como signo de poder o de éxito personal, así como el ser parte de una pandilla de criminales de barrio, ya sea en el rol de líder o de miembro. Inclusive, en la relación de estos pandilleros existe una analogía con el sentimiento de hermandad, al punto de llamarse unos a otros «hermano». También, como resultado a destacar se encontró la figura de los líderes de estas pandillas asociada a la del héroe justiciero o paladín benefactor, que ayuda a la gente marginada y lleva al barrio servicios que ni el Estado, ni otros sectores ofrece. El jefe pandillero de la película «Hermano», apodado el Morocho y La Parca, protagonista de «La hora cero», fueron ejemplo de esta suerte de antihéroes capaces de proporcionar al barrio la televisión de pago, préstamos para hacer mejoras al rancho, servicios médicos en una clínica privada para gente pobre sometiendo por la fuerza a médicos y a todos el personal, etc..

En lo que respecta a la relación causa-efecto y su posible distorsión, en toda la filmografía analizada apareció un resultado que coincidió con los hallazgos de los estudios sobre la familia matricentrada y la conducta delictiva de los jóvenes de los sectores marginados. Así, al final de la película «Hermano» como ya se apuntó, se vio a Julio convertido en un jugador de fútbol profesional, alejado de la pandilla criminal con la que estuvo involucrado; mientras que William, también en el desenlace de «El rumor de las piedras», mostró arrepentimiento y le pidió perdón a su madre por haberle fallado al participar en un asalto armado. En cambio, el joven Tito, de «La hora cero», que fue un chico sin hogar con madre y padre ausentes, desde niño comenzó a cometer crímenes con armas blancas. Mientras que de adulto fue un sicario para quien la vida de otros no tenía valor y asesinar era un modo de vida que exhibía con orgullo, con tatuajes en su cuerpo que simbolizaban cada víctima asesinada por él. Esta caracterización concuerda con los testimonios de criminales violentos recogidos en las investigaciones que se refirieron en el marco teórico y en los que estos delincuentes hacían alardes de sus crímenes.

Además, el perfil de un personaje cuya evolución se ofrece en el relato, como lo es el pequeño Tito que de adulto pasa a ser La Parca coincide con las etapas por las que pasa un criminal, identificadas por los investigadores (Moreno et al., 2009) de este problema social y que son: “conducta desadaptada desde muy temprano, integración a un grupo delictivo juvenil”, desde pequeño el film muestra que Tito se une a una banda de criminales; “relación débil con el grupo familiar, alejamiento progresivo de la familia, predominio de la calle sobre la casa, salida por largo tiempo de la familia y vida en la calle”, también se ve a Tito cuando huye de casa y se refugia en la de su amiga Ladydi, incluso el momento cuando ella lo rechaza porque él le muestra con orgullo que lleva un puñal.

También, hubo elementos de la figura del pícaro o truhán, de quien se habló en las bases teóricas de este trabajo, presentes en la configuración de los protagonistas de barrio de los largometrajes analizados. Fue muestra de ello, la rebeldía de Julio y de William ante todo aquel que representara una autoridad por encima de ellos. Así, en “Hermano”, Julio se enfrentó a su jefe pandillero, el “Morocho”, tras el asesinato de su madre Graciela. El joven le hizo exigencias y reproches al jefe, aun sabiendo que ponía en riesgo su vida. Por su parte, en “El rumor de las piedras”, William se enfrentó a su madre Delia, cuando ella le descubrió que escondía una pistola en el rancho, aunque también la respetaba.

Estos personajes jóvenes criminales de los films no temían a las autoridades, ni a las leyes. Y al portar un arma de fuego se comportaban como si ellos fueran la autoridad y la ley, patrón de conducta que se halló en los estudios sobre el comportamiento de los criminales violentos en el país, referidos en este trabajo. Niga, Budú y Trece de “Secuestro express”; La Parca y los pandilleros que lo acompañan en “La Hora Cero” cometieron sus crímenes con desfachatez, hasta llegaron a interactuar con autoridades de la seguridad sin ningún tipo de temor.

Igualmente, en Julio y William se hallaron características del conquistador de chicas, del galán de barrio, que es otro rasgo de ese arquetipo de la novela picaresca que se repite en el joven venezolano de estos días. Ese truhán tramposo, tracalero, vividor y sin escrúpulos se evidenció en la conversación telefónica que sostuvo Budú con su pequeña hija, en la cual le ocultaba ser parte de una banda de secuestradores; también en William y Julio que engañaban a sus madres al esconderles que estaban

en la pandilla del barrio. Inclusive, esa conducta fue exhibida por otros personajes de los films y se evidenció en la traición del Buitre a su jefe La Parca; o en la estafa que cometió el Fauno y de la que fueron víctimas Delia y su amiga Chela.

En el apartado 2b del instrumento de análisis de las películas, que se refería a la denominación de los personajes y su descripción, se hizo énfasis en un grupo de personajes masculinos protagónicos y sus perfiles, ellos fueron: William y Santiago de *“El rumor de las piedras”*; Daniel-El Gato y Julio de *“Hermano”*; Tito-La Parca de *“La hora cero”*; Trece y Budú de *“Secuestro express”*.

Algunos de los personajes eran niños y adolescentes, que al inicio de la historia se mostraban inocentes, sin malicia, pero que en el desarrollo sufrieron transformaciones. De este análisis, correspondiente al apartado 2c del instrumento, se obtuvieron resultados en cuanto a la evolución de estos personajes, los roles que representaban asociados con las categorías propuestas, sus expectativas, las responsabilidades y oficios que desarrollan, los grupos sociales a los que pertenecían, sus figuras de referencia o resonancia, la presencia/ausencia de la familia y los *“otros”* o los personajes ausentes en las historias. Siguiendo este apartado, a continuación se refieren algunos resultados.

Santiago, en *“El rumor de las piedras”*, aparecía como un niño amoroso, estudioso y trabajador, que añoraba a su padre ausente; pero, al avanzar el relato entró en rebeldía y se convirtió en un muchacho resentido y que aspiraba parecerse a su hermano delincuente, William. Tito, en *“La hora cero”*, al inicio de la película fue un jovencito soñador y enamorado; a quien pronto se le vio huir de casa e involucrarse con una banda de delincuentes. Mientras, que la primera secuencia de la película *“Hermano”* presentaba a Daniel siendo apenas un bebé abandonado por la madre en el basurero de un barrio. Luego, de joven era un estudiante de bachillerato y jugador de fútbol del equipo del barrio, que soñaba con entrar a la liga profesional. Estos personajes crecieron en barrios marginales de Caracas y se debatían entre perseguir sus aspiraciones o sucumbir a la presión de la violencia y de las pandillas de criminales del entorno donde vivían. Esta pareciera ser la evolución de quienes se inician desde chicos en ese mundo cometiendo robos, luego atracos a mano armada, hasta llegar a formar grupos delictivos que operan de manera más estructurada. En *“Secuestro express”*, integrantes de la banda de secuestradores y traficantes, como Trece y Budú, fueron ejemplo del crimen organizado.

Las víctimas de este film, la pareja de novios conformada por Carla y Martín, eran jóvenes de buenas familias y con recursos económicos suficientes como para pagar una importante suma de dinero por su rescate. En esta historia, la relación entre los secuestradores y las víctimas, que eran personas de distintos sectores socioeconómicos, dibujaba los perfiles de jóvenes de clases sociales que habían sido escasamente retratadas en el cine nacional de este género y que en el film "Secuestro Express" tienen un rol protagónico junto a los delincuentes. En "La hora cero" también se dio relieve a personajes de clases sociales alta y media, como la joven Mis Venezuela, internada en la clínica donde ocurrió el incidente y la ambiciosa reportera de televisión, Verónica, que fue a cubrir el suceso. Nuevamente, la toma armada de la clínica obligó a todos los personajes, independientemente de su condición social, a interactuar unos con otros, a cuestionarse unos a otros y hasta a establecer acuerdos o a descubrir afinidades.

Cabe acotar que Trece es un joven de la clase media, a diferencia de los otros integrantes de la banda de criminales a la que pertenecía. En su manera de pensar, que manifestó en una secuencia de la película, sostuvo una discusión con la chica secuestrada en la que Trece se descubrió como un idealista, que despreciaba a quienes tenían más y hacían ostentación de su riqueza. Lo que recuerda las características del "alzado", del héroe revolucionario que actúa de manera anárquica con el argumento de estar a favor del pueblo. Sin embargo, el relato no dejó muestras de que este personaje fuera miembro de algún grupo que cometiera crímenes para obtener dinero y luego distribuirlo entre los pobres. Por el contrario, al final del film se vio a Trece tomando el dinero del secuestro para sí, al igual que lo hicieron los otros secuestrados.

En los relatos analizados, pocos de los personajes escaparon del ambiente delictivo. Apenas ocurrió con Julio, de "Hermano", quien finalmente se convirtió en jugador profesional de fútbol, como se mencionó anteriormente. Su hermano Daniel y el personaje La Parca, de "La hora cero", fueron víctimas de muertes violentas al final de las películas. Desenlace que en la realidad también ocurre con algunos de los chicos que escogen el camino de la delincuencia. Sólo uno de los personajes analizados, William, de "El rumor de las piedras", pasó a manos de la justicia.

Otro aspecto antes mencionado y de hacer notar fue el hecho de que los únicos personajes que parecieran haber corregido sus vidas, Julio y William, eran hijos de hogares matricentrados, donde la madre era la principal figura de resonancia. Aunque, la relación de Daniel con Graciela llegó más allá; al punto que el chico fue capaz de dar su propia vida para vengar la muerte de su madre de crianza.

También, los hermanos mayores resultaron admirados y copiados por los menores; así, Santiago quiso seguir los pasos de William y Daniel los de su ídolo y salvador, Julio. Y dentro de los grupos de pandilleros existía una especie de idolatría hacia el líder. La Parca era sin duda un referente para los otros integrantes de la banda y especialmente su segundo al mando, el Buitre, quien lo seguía e imitaba. Además, La Parca terminó siendo un salvador de los enfermos pobres, idolatrado por ellos. La secuencia final donde fue abaleado resultó una representación casi mesiánica de la desaparición de este líder del sicariato.

Por otra parte, el padre que abandona el hogar fue una figura de disonancia, recordado como un hombre maltratador, que dejaba a la esposa con unos hijos pequeños. De esa manera, William recordaba a su padre y a las otras parejas que tuvo su madre, Delia.

El joven Tito no contó con un grupo familiar que lo protegiera y cuidara, ni siquiera con la figura de la madre. Desde pequeño huyó de casa y se convirtió en uno de tantos niños de la calle de la ciudad. Sin duda, la actividad de este personaje que de adulto pasó a ser un asesino a sueldo remite a las investigaciones sobre el criminal violento en Venezuela. Como resultado puede afirmarse que los principales ausentes en estas historias fueran la figura paterna, como en el caso de Tito, y la familia entera, el hogar. Los otros ausentes en estas producciones fueron las instituciones de protección de los menores y de los jóvenes.

Otro hallazgo a destacar es que la lista de categorías de estereotipos propuesta en este trabajo fue ampliada con los hallazgos del análisis de la muestra. Cabe recordar que las originales eran: trabajador emprendedor con hogar, estudiante con hogar, niño abandonado, niño de la calle, justiciero, recién iniciado en la delincuencia, transgresor de la ley no violento, transgresor de la ley violento, pandillero, líder de pandilla, traficante, adicto a las drogas. A continuación se refieren los personajes protagónicos que encuadran en éstas.

- Trabajador emprendedor con hogar: Santiago de la película “El rumor de las piedras”.
- Estudiante con hogar: Santiago de “El rumor de las piedras” y Daniel, de “Hermano”.
- Niño abandonado: Daniel de “Hermano”.
- Niño de la calle: Tito-La Parca de “La Hora Cero”.
- Justiciero: Daniel y Julio de “Hermano” y Tito-La Parca de “La Hora Cero”.
- Recién iniciado en la delincuencia: William de “El rumor de las piedras”, Julio de “Hermano” y Tito-La Parca de “La Hora Cero”.
- Transgresor de la ley violento: Julio de “Hermano” –y su hermano Daniel, aunque sólo actúa así en la escena donde venga a la madre–; William de “El rumor de las piedras”, Tito-La Parca de “La Hora Cero”, Trece y Budú de “Secuestro express”.
- Pandillero: Julio de “Hermano”, William de “El rumor de las piedras”, Tito-La Parca de “La Hora Cero”, Trece y Budú de “Secuestro Express”.
- Líder de pandilla: La Parca de “La Hora Cero”.
- Traficante: Trece y Budú de “Secuestro Express”.
- Adicto a las drogas: si bien a los integrantes de la banda de secuestradores de “Secuestro express” se les ve consumiendo drogas y se puede inferir que las trafican, ya que en una escena de la película adquieren un maletín cargado de estupefacientes, el relato no muestra evidencias de que alguno de ellos sea un adicto. También es de hacer notas que en la película “Hermano” está presente un grupo de niños de la calle, adictos a las drogas, a quienes apodan “los piedreros”.

En la categoría de transgresor de la ley no violento, es importante destacar que entre los personajes observados en detalle no se encontró alguno que correspondiera con ésta.

Por otra parte, las nuevas categorías halladas y los personajes principales que las representaron fueron:

- Joven que perdió a un familiar o a ser querido a causa de la violencia: Julio y Daniel de “Hermano” –quienes pierden a su madre, Graciela, asesinada a

balazos por error– y Santiago de –El rumor de las piedras” –pierde a su mejor amigo Yeison, en una balacera en el barrio.

- Desertor del sistema educativo: William de –El rumor de las piedras”.
- Padre de familia: Budú de –Secuestro express”.
- Artista popular: Budú de –Secuestro express”.
- Joven promesa del deporte: Daniel y Julio de –Hermano”.
- Joven delincuente que paga condena en prisión: William de –El rumor de las piedras”.

A estas categorías se podrían agregar más a las que responden otros personajes de los films, como lo son: joven de la clase alta dependiente de sus padres representado por Martín; joven de la clase alta profesional emancipada, Carla; joven humilde profesional universitario, el doctor Cova; joven homosexual, Martín y el personaje distribuidor de drogas, Marcelo. Igualmente, aunque este estudio se orienta hacia la descripción de jóvenes varones, se encontraron algunas categorías femeninas, como: adolescente embarazada, madre joven de hogar matricentrado, trabajadora emprendedora con hogar, estudiante con hogar, niña de la calle, joven profesional universitaria, transgresora de la ley no violenta, adicta a las drogas.

Al seleccionar fragmentos de cada película para revisarlos según se contempla en el apartado 3 del instrumento de análisis, resultó un abanico de argumentos que se paseaban por temas tales como: la humanidad y solidaridad de la gente humilde que es capaz de rescatar de un basurero a un pequeño abandonado y criarlo como a un hijo de la familia, como se apreció en –Hermano”; el dolor por la pérdida de un ser amado como la madre, encarnada en el personaje de Graciela en ese mismo film; o por la pérdida de una niña pequeña en una catástrofe natural, drama que enfrentó la familia de –El rumor de las piedras”; la transformación sufrida por niños inocentes que se ven atraídos hacia el mundo de la delincuencia, tal y como ocurrió con los personajes de William, Santiago, Julio y Tito; las dificultades enfrentadas por las madres sin pareja para criar a sus hijos en las barriadas marginales; la añoranza de un padre ausente e idealizado en la mente del pequeño Santiago; la encomienda de un sicario que se vio obligado a asesinar a quien fuera el amor de su juventud, en –La hora cero”; la transformación de ese asesino a sueldo en salvador de gente pobre; el resentimiento entre clases sociales que se puso de manifiesto entre secuestrados y víctimas en la tensa circunstancia de un secuestro express; o la justificación de crímenes tan graves como ese y el asesinato, bajo el argumento de que unos

acumulan riquezas mientras otros viven en la miseria. Todos los fragmentos escogidos mostraron a los protagonistas masculinos jóvenes interactuando con otros personajes.

Otros aspectos del instrumento de análisis permitieron extraer resultados en cuanto a los estereotipos representados en la selección de fragmentos de las películas, la actuación de los protagonistas; el tono del discurso verbal, la interacción de ellos con otros jóvenes y personajes, y la intención de esa interacción.

De las actuaciones de los protagonistas en estos fragmentos, en general, resultaron situaciones con chicos rebeldes y en malos pasos que los llevaban a cometer acciones violentas y fuera de la ley, algunas veces seguidas o intervenidas por sus hermanos menores, como se observó en las apariciones de William y Santiago o bien entre Julio y Daniel; jóvenes que se enfrentaban a la madre o a sus jefes pandilleros en muestra de rebeldía, lo que especialmente se evidenció en *“El rumor de las piedras”* y *“Hermano”*.

Otro resultado a destacar fue la actuación cruel y despiadada de los integrantes de la banda de secuestrados de *“Secuestro express”*, quienes desde el inicio del film se presentaron como asesinos sin escrúpulos, de los que intimidan con manipulación psicológica, insultos, agresiones físicas y apuntando constantemente con sus pistolas. Hasta llegaron a emplear un cruel juego de azar con el arma antes de asesinar a una de sus víctimas.

En otras de las secuencias observadas hubo muestras de amor entre madre e hijo, de hermandad y solidaridad, que involucraban no sólo a los hermanos de *“El rumor de las piedras”* y *“Hermano”* sino también a un asesino a sueldo, como La Parca, de *“La Hora Cero”*, con la chica que fuera el amor de su adolescencia. En otra de sus actuaciones, La Parca procuró que recibieran atención médica personas pobres y enfermas, en medio de una huelga de doctores.

Igualmente, en las actuaciones de los jóvenes personajes principales resultaron cuestionamientos, arrepentimiento, debilidad y voluntad por corregir el rumbo de su vida. A manera de ejemplo, cabe recordar la aparición de Julio, convertido en jugador de fútbol profesional y lejos de su vida de pandillero; a William en prisión, arrepentido, pidiendo perdón a la madre; y los momentos de conflicto que vivió La Parca durante el asalto a la clínica y que se resumieron en su monólogo al final de la película. Por otra

parte, el grupo de secuestrados dejó ver otra de sus facetas, vinculada con su cotidianidad como padres de familia, hijos, tíos. Mientras que al pequeño Santiago se le mostró lleno de resentimientos y dolor, jugando con un arma imaginaria.

En relación con los estereotipos hallados, el resultado incluyó las siguientes categorías: transgresor de la ley violento –rol que se repite en la mayoría de los personajes protagónicos estudiados, salvo en el caso de Santiago–, recién iniciado en la delincuencia, pandillero, líder pandillero, justiciero, niño abandonado, niño de la calle, trabajador emprendedor con hogar, estudiante con hogar, desertor del sistema educativo, joven promesa del deporte, padre de familia, artista popular y joven delincuente que paga condena en prisión.

Los matices del discurso verbal presentes en la muestra ofrecieron resultados que iban desde la manifestación de improperios y de amenazas llenos de ira; pasando por los insultos y empleo de malas palabras en tono agresivo, cruel o irónico; el llanto mezclado con gemidos de miedo, pánico, dolor o impotencia; la reprimenda enérgica de una madre a sus hijos; el consejo maternal y cálido; el juego de palabras fraternal; la mentira encubierta en el discurso afectuoso y paternal; el monólogo reflexivo y de arrepentimiento; hasta llegar a los silencios no menos cargados de significados de pérdida, tristeza, reproches, melancolía o frustración.

Al observar a los protagonistas de estos films y su interacción con otros personajes, en los fragmentos observados hubo intercambios entre estos chicos y sus madres o miembros de la familia, o con pandilleros, enemigos de otros grupos de delincuentes, compañeros del equipo de fútbol y con sus víctimas. Como resultado de esa interacción destacan: William interactúa con los pandilleros del barrio y reacciona en contra de su madre Delia, quien lo reprende frente a ellos al descubrirle un arma; el pequeño Julio encuentra a un bebé abandonado y junto a su madre, Graciela, lo rescatan de su desgracia y lo hacen parte de la familia. Por su parte, La Parca, ante la situación que puso en riesgo la vida de su amor de la adolescencia, Ladydi, reflexiona, se cuestiona a sí mismo y asume la protección de gente pobre enferma.

En el desarrollo de estas historias, donde los jóvenes interactúan con grupos delictivos, resultó que las relaciones de respeto y de amor, ya sea con la madre, un hermano, la familia o a la pareja, contribuyeron a que los personajes que habían tomado el camino de la delincuencia reaccionaran y algunos hasta cambiaran sus

estilos de vida. Así se pudo extraer de la estrecha relación entre Daniel, Julio y Graciela; entre William, Santiago y Delia; o entre La Parca y Ladydi. En cambio, este propósito de toma de consciencia o de transformación del delincuente no se planteó de la misma manera en la película “Secuestro express”, donde los criminales lograron recibir el dinero por el rescate de las víctimas, asesinaron cruelmente a una de ellas y quedó abierta la posibilidad de que seguirían actuando libremente en las calles. Otra interacción a destacar fue la de los seguidores de La Parca luego de su trágica muerte, quienes levantaron del suelo su cuerpo ensangrentado y lo llevaron cargado como si se tratara de un héroe o mesías caído.

Para finalizar con el instrumento de análisis de las películas, tras la aplicación del apartado 4 relacionado con la expresión o *cómo*, se obtuvieron resultados sobre los siguientes ítems: lenguaje no verbal, vestuario, encuadre/ángulos, movimientos de la cámara y otros recursos del lenguaje cinematográfico. Es oportuno recordar que esta observación detallada de la expresión se realizó a la selección de fragmentos de las películas.

Como resultados destacados del uso del lenguaje no verbal, Julio, Trece y Budú especialmente emplearon frente a sus víctimas una gestualidad agresiva e intimidatoria, constantemente los apuntan con sus pistolas como si fueran a dispararles a quemarropa, se les encimaban, los miraban con odio o desprecio, se reían de ellos, les hablaban con los dientes apretados en demostración de rabia, los golpeaban, los pateaban. De manera frecuente estos personajes exhibían descaradamente sus armas, como haciendo alarde de su poder. En cambio, en la selección de planos, el rostro de La Parca lució afligido, con la mirada baja y hasta llorando, aunque en otras secuencias se vio como un hombre rudo, de rostro más bien inexpresivo. En general, la pose de estos personajes, incluyendo a William, era la de joven altanero, en oportunidades de galán conquistador. Todos estos rasgos recuerdan a los del arquetipo del “alzado”, referido en el marco teórico de este trabajo.

De esta descripción escapan Daniel y Santiago. En el primero la gestualidad era la del adolescente más bien tímido y obediente, que escuchaba atentamente lo que le decía su hermano, que se movía con seguridad en la cancha de fútbol, pero que bajaba la cabeza para esconder su dolor y su llanto. Aunque en la selección de planos el rostro de Santiago se vio como el de un niño lleno de ira y dolor, en otras escenas del film mostraba una gran sonrisa, corría y jugaba con su amigo Yeison; también, Santiago

lucía más maduro cuando caminaba entre los puestos del mercado para vender la comida preparada por la madre.

En el vestuario empleado por los personajes era frecuente el uso de las camisetas, a veces sin mangas para mostrar tatuajes en los brazos; las chaquetas estilo pasamontaña, con capucha para cubrirse el rostro; las zapatillas deportivas de marca y las joyas como cadenas de oro, relojes, estos últimos como símbolos de ostentación. Igualmente, si bien no era parte del vestuario, llamó la atención que algunos de estos jóvenes llevaran tatuajes; en particular, en el caso de La Parca, eran sus símbolos de poder.

Al retomar el tipo de encuadres y ángulos, se encontró como resultado el predominio de primeros planos, recurso expresivo que generalmente captaba detalles de rostros y sus miradas con toda la carga dramática o de tensión que se corresponde con los géneros de los films estudiados. Igualmente, fue común el uso de la cámara en posición frontal. Las tomas con ángulos se usaron de manera excepcional y con una intencionalidad de crear tensión o reforzar el dramatismo. Destacó el contrapicado y uso de la cámara subjetiva en la secuencia donde Martín se encontraba dentro del maletero del coche y los captores jugaron con el arma para intimidarlo, hasta que lo asesinaron. También, el picado para empequeñecer a La Parca cuando se encontraba abatido sentado en el piso, mientras el doctor Cova, de pie, lo enfrentaba y cuestionaba duramente por su vida de criminal.

En cuanto a los movimientos de cámara, como resultado de la observación se encontró que en algunas escenas de acción, desplazamiento de los personajes o de hacinamiento en un espacio reducido, como por ejemplo en "Secuestro express", se incluyó el recurso de la cámara al hombro, para captar y dejar evidencia de cada movimiento de los personajes. En algunas situaciones dramáticas que requerían destacar la expresión de rostros y algún otro detalle, se llegó a emplear el *zoom in*. En la película "Hermano" en las secuencias de la cancha con frecuencia se intercalaron tomas panorámicas del público y de las incidencias del juego. En el desenlace de "La hora cero" se combinó una toma casi cenital de los seguidores del sicario, que se pasaban de mano en mano su cadáver, con un *travelling* circular sobre la sábana ensangrentada que cubría su cuerpo.

Análisis de los resultados de las entrevistas a tres cineastas venezolanos y a un crítico de cine

Adicionalmente, a los resultados del análisis de las películas, también se extrajeron hallazgos de las entrevistas realizadas a tres de los cineastas cuyas producciones forman parte de la muestra analizada y a un experto en cine.

Los realizadores Alejandro Bellame, Marcel Rasquin y Diego Velasco confesaron su pasión por el cine y se reconocieron como cineastas, creadores. Los tres admitieron que les afectaba y les dolía la realidad del país. Y la ciudad de Caracas, que es el lugar donde crecieron, los tocaba muy especialmente. Por esa razón, en las realizaciones estudiadas para este trabajo —“El rumor de las piedras”, “Hermano” y “La Hora Cero”, que respectivamente se corresponden con los entrevistados—, los tres directores trataron de plasmar historias de la realidad urbana, con personajes de la cotidianidad. En el caso de Velasco y Rasquin los dos films observados fueron su ópera prima en el formato de largometraje. Bellame en su currículum ya había ganado reconocimiento como cineasta con la película el “El tinte de la fama”, entre otras producciones de ese formato.

Otra motivación que compartida y que salió a relucir en las entrevistas fue el interés por mostrar en sus producciones a jóvenes, con sus sueños, conflictos, sentimientos, motivaciones, frenos y personalidades que los hacían únicos.

Al buscar antecedentes sobre este cine hecho en Venezuela, el crítico José Pisano nombró a Román Chalbaud como un referente importante, a quien comparó con Buñuel, por reconstruir un mundo fantástico de personajes segregados como los de “La oveja negra” y “El pez que fuma”, que además se movían en ambientes marginales.

Como ya se ha señalado, en etapas pasadas del cine venezolano las realizaciones siguieron corrientes latinoamericanas, entre las que se cuenta el cine de denuncia social. Desde ese entonces, la cinematografía del país ha mostrado en sus relatos a los jóvenes de barrios marginales. Sin embargo, el crítico no compartió la idea de sus colegas que insistieron en decir que el cine venezolano se encontraba encasillado en

historias sobre la violencia, la marginalidad y otros problemas sociales. Para Pisano esa época se trata de una etapa ya superada.

Dentro del grupo de cineastas de la actualidad, se observó que los realizadores noveles son los que marcaron una nueva pauta, al separarse del discurso de quienes los preceden con distintos tratamientos de la figura del joven y al plasmar temas más universales y menos localistas. Inclusive, en las películas de hoy que retoman temáticas tratadas en décadas pasadas, el joven marginal es visto desde una perspectiva diferente y se trata de develar su intimidad, su psicología, su vida familiar.

Otro aspecto adicional recalcado por el crítico fue el logro excepcional en términos de atracción del público que alcanzaron las producciones de algunos cineastas contemporáneos. Siendo Venezuela un país donde el indicador de flujo de audiencia, en promedio representa una visita anual al cine por persona, y donde se entrenan entre 150 y 200 títulos al año –a manera de ejemplo, Pisano destacó que en el año 2012 se vendieron unos 30 millones de entradas, a lo que debe agregarse que la población venezolana actual ronda esa cifra–, fue un fenómeno de taquilla que un film como –Secuestro express” haya tenido unos 900.000 espectadores y que otras películas venezolanas alcanzaran el medio millón en ventas de tickets. Con este resultado el experto sustentó su posición acerca de que el cine venezolano actual ha roto paradigmas.

A esta apreciación es oportuno agregar que en su opinión –Hermano” puede considerarse un fenómeno que generó el reconocimiento y la aceptación del nuevo cine venezolano por parte de los espectadores, y los impulsó a ver otras producciones locales que se exhibieron ese año, como –Habana Eva”, de Fina Torres. –Fue como una cresta de ola” para el cine hecho en Venezuela, acotó Pisano.

Al hablar de las motivaciones para construir sus films, el joven realizador Marcel Rasquin afirmó que se sintió identificado con los chicos protagonistas de su film –Hermano”. También, destacó la influencia que han tenido sus padres, ambos psicoanalistas, en la concepción de esta historia, que trató de adentrarse en la psicología de dos muchachos. A lo que se sumó la inquietud personal por mostrar lo que puede despertar en un joven el sentimiento de una gran pérdida, como la muerte de la madre. Por su parte, a Bellame lo inspiró la ciudad y especialmente el barrio donde vivió de chico, El Cementerio, y su gente. También, hizo alusión a su curiosidad

por presentar la transformación que puede sufrir un niño inocente al convertirse en un criminal y a la inquietud por ofrecer un espejo de los conflictos sociales que aquejan a los venezolanos de la gran urbe. Para Velasco la inspiración de sus personajes derivó de la experiencia de haber conocido a tres delincuentes menores de edad cuando grababa un programa de TV. El encuentro ocurrió en un centro de salud ubicado en el barrio popular de las Minas de Baruta, en Caracas. En síntesis, pasiones, sentimientos y experiencias de vida marcaron a estos tres realizadores al momento de construir sus historias.

De acuerdo con Pisano a los cineastas de la actualidad también los ha movido la polarización del país desde la perspectiva política, que se manifiesta en la existencia de dos sectores bien diferenciados seguidos por simpatizantes de la corriente a favor del Gobierno y la que se opone a ella. Sin embargo, observa que estos dos extremos han sido mostrados por los realizadores de hoy de una manera muy equilibrada. Sin embargo, las películas analizadas para este trabajo no trataron directamente el tema la polarización política en el país.

Al tocar otro aspecto de la entrevista, según Rasquin el enfoque del investigador resulta distante al de un artista, por lo que afirmó no haber hecho ningún tipo de indagación sobre el tema de la marginación social de los jóvenes antes de escribir el guión de «Hermano». Por el contrario se declaró sorprendido porque el público lo catalogó como un film social. En relación con este aspecto, Bellame y Velasco recordaron las experiencias recabadas en sus rodajes o grabaciones en sectores populares, también las noticias y particularmente, las crónicas de sucesos como fuentes de investigación para construir sus relatos.

Estos dos cineastas consideraron que sus películas se basan en la realidad que ellos viven o han vivido, que no se puede dissociar de la realidad del país donde se encuentran. Velasco explicó que como artista necesariamente trató de expresar todo cuanto ha ejercido una influencia en su vida: la gente, las cosas que le han pasado, su vida en Venezuela o ahora en Estados Unidos. Bellame afirmó que si bien no tiene un método estructurado para su proceso creativo, se nutre de todo cuanto lo ha rodeado, de momentos vividos, de conversaciones con la gente, de percepciones; a todo ello permanece siempre alerta y luego, inconscientemente, estas vivencias y sensaciones afloran al escribir un guión.

Al pedirles que hablaran de los personajes protagónicos de sus films, los tres realizadores se explayaron, abundaron en ofrecer detalles de cada uno de ellos y se apasionaron. Sin embargo, lo que resultó más curioso en esta parte de las entrevistas fue la coincidencia de que para los tres creadores sus protagonistas son chicos reales y no de ficción. Al respecto, Rasquin dijo que hasta cobraron vida en el papel y en su mente. Aseguró que en Venezuela hay muchos jóvenes como el personaje de Julio, que desde muy temprana edad están en la calle para procurar el sostén del hogar, sin posibilidades de tener aspiraciones ni sueños propios de su edad. Para Bellame, William y Santiago, los protagonistas de su film “El rumor de las piedras”, son tan reales que aún le inquieta su futuro y también dice que chicos como ellos es lo que más abunda en el país. Mientras que Velasco se refiere a sus personajes como seres independientes, con libertad de acción y que se forjan su propio destino, no manipulados por él ni por su pluma. Esa misma percepción pudo apreciarse en la entrevista al crítico de cine para quien estos jóvenes son tan creíbles como para sus realizadores.

La muestra de las cuatro películas observadas en este trabajo concuerda con las inquietudes manifestadas por los tres realizadores entrevistados en cuanto al tema de la juventud y el drama de la marginalidad social en el país. Sin embargo, reconocen que se trata de un interés particular y que en la cinematografía actual del país hay otros tipos de jóvenes retratados y pueden quedar muchos otros por retratar. Sobre este aspecto Rasquin apuntó que el cineasta es un artista que cuenta historias cuyos personajes no responden al compromiso de representar una lista de arquetipos. Reconoce que si bien existe un prejuicio sobre lo que llamó el “eine de barrio”, el problema no es la locación, no es el barrio, sino la historia que allí se cuenta, su calidad y el cuidado de la factura cinematográfica. Este punto también fue abordado por Velasco, quien considera que hoy en día algunos colegas tienden a filmar rápido, sin cuidar los detalles ni el sentido de lo que quieren expresar.

Para el crítico cinematográfico José Pisano los realizadores venezolanos de la actualidad han ampliado la temática del cine nacional con respecto a la abordada en décadas pasadas; inclusive, en la etapa reciente se han explorado nuevos géneros. Si bien se siguen plasmando historias de jóvenes, en estos nuevos relatos se tiende a explorar sus búsquedas personales, sentimientos, relaciones y aspiraciones. Mientras que en las décadas de los 70, 80 y 90 se reflejaba a jóvenes de un sector de menos recursos, su modo de vida al margen de la ley y cómo afectaban a la sociedad. Al

respecto, el especialista insiste en que el cine venezolano de hoy ha roto con ciertos prejuicios.

Reconocimientos como los alcanzados por las películas de este estudio pueden ser atribuidos a que éstas hablaban sobre un tema tan universal como lo es las relaciones de amor, ya sea entre hermanos o entre los hijos y la madre. De esta forma el cine venezolano actual ha trascendido de lo social a lo personal e íntimo, y ha tocado el corazón de su público con estas historias, según explicó el experto.

Los tres directores consultados adelantaron estar trabajando en ideas de guiones en los que nuevamente retoman historias de chicos, sólo que con matices distintos. Bellame reveló que tiene entre sus proyectos escribir la versión para cine de la novela de Eduardo Sánchez Rugeles, "Blue Label", una historia sobre adolescentes. En esta oportunidad de la clase media, con un conflicto de desarraigo por lo que buscan dejar el país. Por su parte, Velasco tiene en mente convertir la leyenda popular llanera de El Silbón, un ánima en pena en busca de venganza, en una historia del género de horror para cine, que nuevamente involucra a jóvenes protagonistas. Mientras que Rasquin tiene en miras escribir sobre un chico de pueblo y su despertar sexual.

En los films realizados por los tres cineastas venezolanos han influido géneros y directores de la escena cinematográfica internacional y nacional. Bellame citó su afinidad con el neorrealismo italiano y se enorgulleció porque su cine ha sido asociado con el del realizador europeo Krzysztof Kieslowski, dada la aproximación emocional e intimista con la que el venezolano construye a sus personajes. Por su parte, Rasquin hizo mención de Quentin Tarantino y Spike Jonze. También, es de hacer notar que con "Hermano" quiso abordar lo que llamó el cine deportivo, que habla de personajes empeñados en alcanzar sus logros y aspiraciones. Velasco, en cambio, se declaró un apasionado del género de acción, de films que hagan sentir emociones de manera vertiginosa. En "La hora cero" empleó recursos de este género cinematográfico, como el montaje alterno de escenas breves para generar tensión y sensación de celeridad. De sus colegas que han hecho cine en el país, los entrevistados nombraron entre sus referentes a Román Chalbaud, Carlos Azpúrua, Iván Feo, Antonio Llerandi, Alejandro Saderman y Fina Torres, etc..

La inquietud por dirigir sus relatos a un público en particular, no se encontraba entre las búsquedas de los realizadores Bellame, Rasquin y Velasco. El primero dijo escribir

historias que por sí mismas buscaran a su público y que no le interesaba dirigirse a un segmento de edad ni a una clase económica. Rasquin dudó al responder a quién le escribe, en principio dijo que lo hacía para sí, pero luego agregó que también lo ha hecho para los que comparten su sensibilidad hacia los temas que él trata. Y Velasco fue enfático al decir que escribía para él mismo y que ha tratado de hacer películas que le gustaría ver en pantalla.

De nuevo, los tres compartieron la idea de que no es tarea del cineasta dar lecciones a la sociedad. Bellame explicó que en sus films ha procurado reflejar historias de personajes que trasciendan pese a sus contradicciones, posición que también manifestó Velasco, al decir que intentó mostrar defectos y virtudes, para que la propia audiencia decidiera con quién identificarse o de quién aprender, si ese fuera el caso. Mientras que Rasquin fue sorprendido por la receptividad que tuvo «Hermano», película que ha motivado cineforos para generar debates entre el público. En tal sentido reconoció que quizá haya sido un acierto de su film el haber presentado al barrio marginal sin prejuicios. Luego de reflexionar sobre las lecturas o significados que pueden extraerse de las películas estudiadas, Pisano manifestó que, en general, en ellas está presente la necesidad de superación personal, de éxito y de trascender de los jóvenes que forman parte de estos relatos, a lo que se agrega la búsqueda de alternativas de escape del entorno al que están sometidos. Afirmó que si bien se trata de personajes de ficción es fácil reconocerlos como reales, coincidiendo con la apreciación de los tres directores entrevistados.

Finalmente, al consultar a los tres cineastas si otros colegas comparten sus mismas visiones sobre el tipo de relatos que debe contar el cine venezolano en la actualidad, Bellame dijo que algunos de sus compañeros del medio han hecho esfuerzos por mostrar la realidad del país con dignidad, al igual que él. Rasquin explicó que si bien no todos los directores del país abordan el oficio de la misma manera como él lo hace, hay una cierta visión generalizada de a quién están dirigiendo sus historias. Mientras, Velasco se mostró preocupado por la ligereza con la que algunos se autocalifican como cineastas sin realmente llegar a serlo. Insistió en que le gustaría ver en el cine venezolano más historias con esencia verídica, que despierten emociones y también, que abran la mente a la nueva realidad del país.

Conclusiones

Al finalizar con la revisión del material producto del presente trabajo final de máster, se logró establecer un acercamiento de tipo descriptivo con la manera como el cine venezolano de la etapa 2002-2012 construyó la realidad y el estereotipo del joven marginal actual en sus largometrajes de ficción. De allí se pudieron extraer categorías de perfiles de chicos varones de los sectores marginales del país, con base en la metodología y el material documental investigado en fuentes secundarias, para luego realizar la observación de una muestra de la filmografía de esa etapa y consultar a realizadores de cine, así como a un crítico de ese medio.

De estas últimas acciones realizadas durante la presente investigación se obtuvieron hallazgos novedosos, algunos de ellos podrían considerarse como aportes a la línea de investigación del cine venezolano, que ha sido poco explorada en el país desde la perspectiva de la construcción de la realidad; además, de dejar algunas vías abiertas para futuras investigaciones sobre este importante medio de comunicación de masas.

En general, se puede concluir que el objetivo central del estudio fue alcanzado en una primera aproximación, al lograr una descripción de los chicos marginados en los roles masculinos de las películas que integraron la muestra analizada: *“El rumor de las piedras”*, *“Hermano”*, *“La hora cero”* y *“Secuestro express”*. Allí, además de estar representada la realidad de ese joven, se encontró una variedad de personajes que enriqueció las categorías de perfiles originalmente establecidas para el estudio y que dan cuenta de unos chicos vulnerables a las tentaciones del ambiente del barrio marginal urbano. En su interpretación de la realidad, la muestra de cine analizada describió este contexto como un lugar donde convive gente sencilla y trabajadora, familias entre las que prevalece la estructura centrada en la madre u *“hogar matricentrado”*, y en las que la figura paterna suele estar ausente. Y en ese mismo entorno coinciden muchachos sin hogar, drogadictos, traficantes y grupos de delincuentes violentos organizados en pandillas armadas. Estos últimos se podría decir que son principalmente retratados por los personajes del grupo de sicarios de *“La hora cero”* y de los algunos de los secuestradores de *“Secuestro express”*. Mientras que de ese hogar matricentrado de las barriadas populares son muestra los relatos de *“El rumor de las piedras”* y *“Hermano”*, donde hay armonía en las relaciones madre-hijo y hermano-hermano, así como manifestaciones de afecto, respeto y momentos de felicidad. Sobre este discurso de la narración se superpone el de la tragedia de la

miseria y la situación de permanente zozobra producto del ambiente violento. Los chicos de estos hogares terminan sucumbiendo ante el poder de las pandillas armadas y en su mayoría se unen a ellas. Unos se dejan arrastrar por esa vida y otros, aunque pocos, finalmente logran apartarse de ella.

Sobre esta base fue posible describir ese relato actual sobre el joven venezolano de los sectores marginales, visto a través de la lupa del cine nacional; para luego despejar incógnitas acerca de la uniformidad o diversidad en estas narraciones, motivaciones de los cineastas para tratarlas, arraigo o no de las historias en la realidad venezolana, entre otros aspectos consultados a los realizadores y al experto en este medio.

A partir de los objetivos de investigación trazados en este trabajo, se llegó a las conclusiones detalladas en los próximos párrafos.

Conclusiones del primer objetivo específico

- En relación con este objetivo, que perseguía describir la realidad social de la juventud marginal en Venezuela y su relación con una cinematografía que busca representarla, luego de revisar datos extraídos de fuentes documentales se concluyó que los jóvenes del país en la actualidad son reflejo de esa idiosincrasia del venezolano, que ha sido representada en figuras como la del sumiso personaje de caricatura “Juan Bimba” (Capriles, 2011), doblegado, sin autonomía para disentir o actuar; y, además, signado por la historia de fatalismo que ha estado presente en las sociedades hispanas. Pero, en esos chicos de los films igualmente se hallaron rasgos del anarquista o el “alzado”, como lo calificó el psicólogo social Capriles (2011). Por otra parte, la marginación y exclusión entre unos y otros existente en la sociedad venezolana, han dado origen a perfiles que colocan en polos opuestos y muchas veces enfrentados a los jóvenes del país. Para profundizar en los orígenes de esta situación, fue necesario hurgar en la información documental sobre el venezolano. Se encontró que desde los tiempos de la Conquista comenzaron a configurarse distinciones y desigualdades entre los conquistadores de origen hispanos y los nativos de Venezuela, que luego se reforzaron con la mezcla entre éstos, los españoles y también los negros africanos que fueron llevados al país como esclavos. De allí surgió un mestizo venezolano, que según los hallazgos de esta investigación se debatía entre la altivez y la sumisión, una suerte de “dominador cautivo”, en palabras del

historiador Carrera Damas (2012). Más adelante, con las nuevas oleadas migratorias del siglo pasado, Venezuela recibió a personas de distintas nacionalidades, grupos raciales y étnicos, que fueron vistas por los locales como los «otros», y con quienes el tema de la tolerancia pasó por matices que van desde la aceptación hasta el fuerte rechazo. Es así como según la vertiente del pensamiento que hoy en día sustenta a los seguidores del nuevo socialismo en Venezuela, la herencia española y la participación de los blancos en el mestizaje es despreciada. Sin embargo, es importante destacar que en el más reciente censo de la población, del país de 2011, haya permeado una inclinación hacia la autonegación por parte del venezolano de su condición racial de negro y/o de nativo. Al punto que entre los consultados prevaleciera la visión de sí mismos como morenos o blancos, y que sólo unos pocos se admitieran como afrodescendientes o aborígenes. Siguiendo con las características generales del venezolano, investigaciones en el área de la psicología social han encontrado rasgos positivos, como el carácter sociable, alegre, fiestero y con buen sentido del humor; que contrasta con otros aspectos negativos como agresividad, violencia, grosería, pedantería. Por otra parte, en la conformación del yo colectivo o el «nosotros», tomando el término propuesto por el experto en comunicaciones Ramón Correa (2011), los pobres fueron un sector de la población olvidado por los gobiernos democráticos de Venezuela, hasta que el tema de la marginalidad pasó a formar parte de las agendas internacionales y del discurso político nacional. De hecho, para el sector socialista que lidera actualmente las estructuras de poder en el país, la pobreza constituye un foco de su plan de gobierno, a través de los programas sociales. Así, el término «pobre» está presente en las distintas categorías de hogares que emplea el Instituto Nacional de Estadísticas venezolano. Por lo que actualmente y según esta clasificación, los venezolanos viven en hogares que encajan dentro de las categorías de «pobre extremo», «pobre no extremo» o «no pobre». De esta última, vale decir que forman parte otros miembros de la sociedad, entre quienes se cuentan las personas que integran la extendida clase media del país.

Muchas de estas distinciones entre «nosotros» y «otros» surgieron en una investigación realizada con chicos venezolanos, a quienes se les consultó su visión como grupo social (Machado y Guerra, agosto 2008). Allí, ellos manifestaron expresiones excluyentes al referirse a quienes piensan de

manera diferente desde la perspectiva ideológica y política, o pertenecen a un distinto sector socioeconómico, o son considerados opuestos por su raza y hasta por su género –sobre esto último, el ejemplo mencionado de manera discriminatoria fue el del embarazo precoz–. Es importante destacar que una de las conclusiones más importantes de la consulta fue la propia apreciación de la juventud como sector social excluido y pasado al cajón de los olvidados o de los –otros”.

- En relación con la raíz de la conducta delictiva en los jóvenes, y más específicamente la violenta, se analizaron fuentes documentales según las cuales la ausencia de un vínculo familiar, aunque sea el de un hogar guiado únicamente por la figura materna o “matricentrado” (Moreno, 2007 y Moreno et al., 2009), constituyó un factor determinante en la configuración del perfil del delincuente popular violento. Sin embargo, en el caso de los chicos que provienen de un hogar matricentrado y no del abandono, aunque el entorno en el que vivan esté controlado por grupos delictivos, estos jóvenes suelen apoyarse en la madre y en la familia, y pese a las presiones del entorno evitan defraudar a su grupo familiar y de unirse a grupos delictivos. Estos estudios sobre el delincuente violento en Venezuela (Moreno et al., 2009) concluyeron en la configuración de un perfil, que lo caracterizó con los siguientes rasgos y patrones: estilo de vida como delincuente violento, negación a asumir responsabilidad por sus actos, lenguaje centrado en sí mismo, vida centrada en la dimensión personal, búsqueda del control y el protagonismo, incapacidad para entender al otro o ponerse en su lugar, convicción de estar por encima de los otros, historia de vida vinculada con la violencia desde niño –primero es víctima y luego pasa a ser victimario siendo aún muy joven–, valoración del poder por encima de todo, extralimitación y excesos, negación al sometimiento, vida solitaria, percepción de que los hechos de su vida son hazañas, regodeo en la narración de masacres y crueldades, ritmo de vida propio y marcado por su agenda como delincuente, ausencia de la figura materna y paterna o relación conflictiva con ellos, y vida en permanente riesgo mortal asumida como un hecho normal.
- A partir de los hallazgos encontrados en la investigación documental sobre la realidad de la juventud marginal en la Venezuela actual, se pudo concluir que esa problemática ha marcado al grupo de cineastas del que forman parte

Alejandro Bellame, Marcel Rasquin, Diego Velasco y Jonathan Jakubowicz, todos ellos realizadores de la muestra analizada, al punto que en sus creaciones presenten historias y personajes que reflejan ese aspecto de la sociedad del país. En las entrevistas realizadas a tres de estos creadores, se pudo corroborar que entre las motivaciones compartidas está el interés por mostrar en sus producciones a jóvenes, con sus sueños, conflictos, sentimientos, motivaciones y frenos, según lo manifestaron Bellame (19 de julio de 2013), Rasquin (10 de julio de 2013) y Velasco (31 de julio de 2013) al referirse a sus films *“El rumor de las piedras”*, *“Hermano”* y *“La hora cero”*, respectivamente. Cabe agregar que en las realizaciones del período estudiado se encontró una distinción en el tratamiento de los relatos sobre los jóvenes marginales con respecto al dado por la filmografía venezolana de otras décadas, que seguía corrientes como la del cine latinoamericano de denuncia social. Así lo explicó el crítico de cine, José Pisano (1 de agosto de 2013), a lo que agregó que si bien en el cine nacional de hoy pueden encontrarse vestigios de la polarización social presente en el país, hay una tendencia a mostrar temas más universales, menos localistas y en sus personajes jóvenes se hace énfasis en develar la intimidad. Al respecto, otra conclusión extraída de las entrevistas fue que en el cine venezolano estudiado el personaje del chico marginal es construido desde su interior, desde sus relaciones con la familia y con el medio donde vive; se podría decir que desde su psicología. Sobre este aspecto los cineastas consultados reconocieron que en sus guiones pudo haber un trabajo de investigación previo del que tomaron algunos elementos para introducir en sus relatos, a lo que sumaron sus percepciones de la realidad que los rodea, noticias publicadas en los medios de comunicación, recuerdos de conversaciones con gente de los barrios populares; pero, sobre todo en sus films plasmaron experiencias de vida con muchachos de sectores muy humildes. Y también, hubo referencias de evocaciones de los creadores sobre su juventud, como lo admitió Marcel Rasquin al comentar la profunda identificación que tuvo con los personajes de *“Hermano”*. La cercanía de Bellame, Rasquin y Velasco con sus historias fue tal, que los tres aseguraron que sus personajes son reales y no de ficción, que se les puede encontrar en una calle de Caracas. Al punto que a Bellame aún le inquiete el futuro de sus protagonistas William y Santiago; mientras que Velasco catalogó a sus personajes como personas independientes, con libertad de acción que ni él ni su pluma pudieron manipular; y Rasquin vio a Julio, personaje de su película,

en el rostro de tantos muchachos venezolanos que desde chicos salen a la calle a trabajar para sostener a sus familias. Igualmente, los tres realizadores entrevistados coincidieron al afirmar que su acercamiento a la psicología de los personajes y a su entorno familiar o social, fue asumido por ellos desde el punto de vista del creador, del artista y no del investigador social o del comunicador. Lo que puede atribuirse a la particular sensibilidad que como creadores sintieron hacia ese tipo de personajes. Así mismo, reconocieron que existen muchos otros tipos de jóvenes venezolanos más allá de los chicos de los sectores marginales que ellos retrataron en sus producciones cinematográficas. Por otra parte, aseguraron que con sus historias no pretendieron llevar mensajes a la sociedad, sino expresarse como artistas a través del lenguaje del cine.

La posición expresada por los tres directores al mantener cierto distanciamiento en sus historias de los aspectos sociales y políticos que aquejan a Venezuela para centrarlas en la configuración de los personajes, llama la atención por tratarse de tres profesionales de los medios de comunicación. No cabe duda de que sus relatos dejaron vías abiertas al espectador para la reflexión y para el acercamiento entre esos polos ideológicos y sociales opuestos, separados, que hacen vida en el país. El hecho de que el público venezolano, sin distinciones de pensamiento y de clase social, haya visto masivamente estas películas y conocido a sus personajes, a esos chicos jóvenes marginales que para muchos eran "malandros" o los "otros", podría indicar que existe la inquietud por saber quiénes son, cómo viven, cómo es su cotidianidad, si tienen familia, qué pudo motivarlos a delinquir, cuáles son sus sueños, qué los conmueve. De alguna manera, aunque estas películas no se corresponden con la categoría del cine social han generado debates y contribuido a que esos polos distanciados se conocieran y hasta empezaran a identificarse. Por otra parte, para la investigadora de este trabajo, luego de haber entrevistado personalmente a los tres realizadores y conocido su preocupación por los jóvenes del país, le queda la duda de si la respuesta que ofrecieron fue una posición reactiva en relación con ese cine de denuncia de otra época del que quieren separar su trabajo creador con una propuesta distinta, más actual. Pero es indiscutible que estos films, aunque no pueden ser catalogados como cine de denuncia ni cumplan de lleno con esa función, llamaron la atención de las audiencias del país, las

hicieron voltear la mirada hacia esos “otros” y develaron aspectos para muchos desconocidos sobre quiénes son los jóvenes de los sectores marginales urbanos.

Conclusiones del segundo objetivo específico

- Al indagar sobre este objetivo específico en distintos tipos de fuentes documentales secundarias así como en la entrevista al experto en cine, pudo extraerse que efectivamente se encontraron antecedentes sobre el cine venezolano que trataba el tema del joven marginado tanto en la cinematografía venezolana como en la de otros países de Latinoamérica; inclusive, en el género dramático de la telenovela. En particular, en las producciones venezolanas de los años 70 y 80, que algunos expertos denominaron la época de oro o la etapa del *boom* del cine nacional, surgió un grupo de cineastas que siguió la corriente latinoamericana del cine de denuncia social, que entre otros temas mostró en sus producciones la fuerte brecha existente entre las clases sociales alta y baja en las nacientes grandes urbes de los países de la región. A propósito de esa distinción en parcelas sociales, destacó la película “Cuando quiero llorar no lloro”, del realizador argentino que viviera en Venezuela, Mauricio Wallerstein (1974), inspirada en la novela del mismo nombre del escritor Miguel Otero Silva –publicada por primera vez en 1970–. Allí, se enfrentaron en paralelo las historias de tres chicos de las clases baja, media y alta, “...el patotero rico, el revolucionario de clase media y el delincuente pobre...” (Miranda, 1994, p. 11). Estos jóvenes, por sus distintas convicciones y búsquedas personales, se convirtieron en transgresores de la ley, lo que los condujo a un prematuro y trágico final. Entre los representantes venezolanos del cine de denuncia resultó como referencia obligatoria el nombre de Román Chalbaud (Ruíz, 2002), por su abundante producción que para ese período retrataba el tema de la marginalidad social y a sus protagonistas: prostitutas, proxenetas, pandilleros, entre otros. Chalbaud mostró al joven humilde, abandonado, carente de maldad en su origen, pero que terminaba siendo arrastrado por la violencia y la delincuencia. Según los calificó el mismo realizador, sus personajes son la “pandilla de Dios” (Ruíz, 2002). El crítico de cine José Pisano (1 de agosto de 2013) nombró a Chalbaud como un referente importante, a quien comparó con Luis Buñuel, por el tratamiento que el venezolano hizo de esos seres segregados, como los de sus films “La oveja negra” y “El pez que fuma”, y que fueron una revelación para ciertos sectores

de la sociedad que desconocían a esa otra parte de la población, a esos “otros”. Así mismo, cabe recordar a Clemente de la Cerda por su éxito de taquilla “Soy un delincuente” (1976), que narraba la historia de un joven de barrio pobre, que desde temprana edad ingresó al mundo del crimen, cinta que dada su receptividad por parte del público dio lugar a una zaga, “Soy un delincuente, parte II” (De la Cerda, 1978).

- Como se explicó anteriormente, estas apreciaciones de los realizadores venezolanos sobre la sociedad, ese cine de denuncia, fueron tan solo un eco tardío del fenómeno que venía ocurriendo en otros países de la región. En el caso de México, se experimentó un proceso de cambios que partió de los años 40 (Obscura, septiembre 2011), con un cine que mostraba historias de cabareteras, de barriadas pobres o arrabales y de las vecindades de la gran urbe, con personajes extraídos de estereotipos populares, que en unos casos eran foco de melodramas. Entre ellos merece especial mención el inolvidable Cantinflas, así como los personajes interpretados por Tin Tan y Resortes. Ellos solían encarnar a hombres de origen muy humilde, ingenuos y pícaros a la vez, como también lo era el “Juan Bimba” venezolano. Más adelante, los años 50 abrieron paso a una narrativa más cruda y desmitificadora de los sectores marginales, como la mostrada en el icónico film de 1950 “Los olvidados”, de Luis Buñuel (Obscura, septiembre 2011). Los años 60 pueden verse como un despertar de las sociedades de la región, que puso de relieve la debilidad de muchos de sus gobiernos democráticos y sus erradas políticas económicas. En algunos países esta situación dio lugar a la instauración de dictaduras, en unos a la aparición de focos insurgentes armados, en otros al abandono del campo sumado a los procesos de migración hacia las capitales y al surgimiento de los llamados cordones de miseria donde fueron a parar los campesinos desplazados y grupos marginados. En el cine argentino, en 1960, el realizador Fernando Birri presenta su documental “Fire Dié” (Oubiña, 30 de septiembre de 2010), que mostraba con crudeza la tragedia de los chicos de Santa Fe, cuya situación de miseria los conducía a exponer sus vidas abalanzándose a trenes en movimiento para conseguir las limosnas que le arrojaban los pasajeros. En el mismo tono de retrato fiel de la realidad se inscribió el documental de 1968 “La hora de los hornos”, de los directores argentinos Octavio Getino y Fernando Solanas (16 de mayo de 2012), integrantes del movimiento cinematográfico Liberación. El su film denunciaban la inherencia

norteamericana en los países de la región latinoamericana, lo que pasaba por mostrar la explotación de sus riquezas naturales y de su mano de obra por parte de compañías foráneas, pasando por el descuido de la educación de los chicos que se tradujo en un analfabetismo generalizado, hasta llegar al deterioro de la calidad de vida de los habitantes de estos países, y a la propagación de la pobreza.

- Al buscar otros antecedentes del relato cinematográfico sobre la juventud venezolana marginada, nuevamente se encontraron datos en un medio masivo como la televisión. Para abordar las conclusiones producto de esta parte de la investigación, es importante resaltar que las historias que muestran esta problemática social se apoyan en una tragedia, a la que corresponde representar a través del drama. Y en Venezuela, la telenovela ha sido el género dramático por excelencia, el que más ha acaparado la atención de las grandes audiencias del país. Desde la llegada de este género televisivo a Venezuela, el joven pobre fue encasillado en el estereotipo del hijo negado o bastardo, producto de la relación oculta entre una mujer de condición humilde y un hombre rico. Hasta que hacia finales de los años 70 y hasta los 80 un grupo de libretistas venezolanos, entre cuyos integrantes se encontraban el intelectual y dramaturgo José Ignacio Cabrujas y el cineasta Román Chalbaud, asumió el reto de darle un nuevo giro a la telenovela tradicional, que tuvo como preámbulo la presentación de adaptaciones para la TV de piezas literarias. La receptividad de estos programas dramáticos por parte de la audiencia permitió dar el salto a subgéneros como la telenovela de vanguardia y a de ruptura (Academia del Cine y la Televisión, 2003). En el plano social, la situación estaba servida para que éstos calaran en el público, considerando que los años 80 fueron un período de fuerte desencanto para la población venezolana, por las incongruencias y errores cometidos repetidamente por los dos partidos democráticos que se alternaban el poder (Tablante, 2006). En este contexto, surgió la telenovela “Por estas calles”, cuyo relato expuso en paralelo realidades de la situación nacional, a través de personajes que lograron generar una fuerte identificación con la audiencia y tocar su fibra más sensible sobre los problemas que aquejaban al país para entonces. Entre estos personajes y para efectos de la presente investigación es importante mencionar a Eudomar Santos, hombre joven, típico pícaro criollo, vividor y mujeriego; así como a “Rodilla echivo”, un niño de la calle, que durante el

desarrollo de la trama se fue endureciendo hasta convertirse en joven delincuente. Según acotó el investigador Tablante, esto ocurrió —.por las circunstancias de su vida,... producto directo de la Venezuela de la hostilidad urbana y de la exclusión social” (2006, p. 128).

Conclusiones del tercer objetivo específico

- Como punto de partida, al observar la muestra integrada por cuatro películas venezolanas representativas de historias del joven marginado en la etapa del cine de los años 2002 a 2012, es oportuno mencionar que dos de ellas corresponden al género drama, específicamente “El rumor de las piedras” y “Hermano”. Mientras que las otras dos, “La Hora Cero” y “Secuestro Express”, son del género de suspenso; la primera combinado con cine de acción y la segunda, de drama. En las dos primeras el género dramático encaja perfectamente con lo observado, según el apartado 2a sobre los acontecimientos del relato, ya que en ambas historias el *leit motiv* es la miseria, con sus carencias y temores que envuelven a los personajes principales. En estas historias hay una ausencia del padre, los chicos son vulnerables a la atmósfera de violencia y delincuencia de barrio, y sus familias vivieron lamentables tragedias: la muerte de una niña, así como la pérdida de todos los bienes materiales debido a un desastre natural, según refleja el film de Bellame; y el asesinato de la madre, sumado al de un hermano, ambos víctimas de la violencia de las pandillas de barrio, en la película de Rasquin. Por su parte, en las otras dos producciones, de Velasco y Jakubowicz, el eje de la narración es la situación de tensión propia de un asalto armado a una clínica y de un secuestro *express*, ambos por parte de bandas de delincuentes armados.
- Adicionalmente, entre las conclusiones correspondientes a este objetivo es importante destacar que en las cuatro películas ocurren hechos criminales cometidos por jóvenes protagonistas. Algunos de estos momentos constituyen el *clímax* de las películas y en dos de ellos se presentan asesinatos con armas de fuego —en “Hermano”, la muerte de la madre de los dos chicos protagonistas, Graciela; y en Secuestro Express, el asesinato del joven secuestrado, Martín—. Así mismo, los principales conflictos y tensiones más representativos de estas historias tuvieron como centro la situación de miseria y marginalidad en la que vive un extendido sector de la población venezolana y

que fue retratada en las producciones observadas. En torno a ese eje se tejieron la mayoría de los conflictos expuestos en las historias observadas: la delincuencia organizada y armada que atrae a los jóvenes de los sectores humildes, la dificultad que enfrentan las madres humildes para apartar a sus hijos del mundo de la delincuencia, la descomposición de la familia por la falta de uno o de ambos padres, el tráfico y consumo de drogas, la infancia abandonada, la indiferencia de las instituciones de seguridad y justicia responsable de atender a la juventud, y la incesante búsqueda de un líder social salvador de los oprimidos. A estos conflictos relacionados con la marginalidad se suman: el resentimiento entre los estratos sociales opuestos, la indiferencia ante el valor de la vida del ser humano, la ambición desmedida que se manifiesta tanto en una pandilla de criminales como en el ámbito de la política y otros, la intolerancia a ciertos grupos sociales como el de los homosexuales, la falta de mística en el ejercicio de profesiones de servicio público como la medicina o del periodismo.

- Siguiendo con los ítems del mismo apartado sobre los acontecimientos, todos los relatos son similares en cuanto a su ubicación espacio-temporal, que es urbana y actual. Entre los escenarios destacó el barrio marginal, que en algunos casos pasó a ser otro de los protagonistas, con la exhibición de sus escalinatas, callejones, el "rancho" o vivienda de la familia humilde y los personajes que habitan en estos sectores, como: la familia matricentrada a cargo de una joven emprendedora, los niños de la calle, los delincuentes, entre otros. De este rol protagónico del barrio son ejemplo los films "El rumor de las piedras" y "Hermano". En "Secuestro Express" es igualmente relevante el retrato de la urbe, Caracas, mientras los secuestradores pasean por distintas vías y lugares de la ciudad a las víctimas.
- En relación a los valores exaltados en estas películas resalta el amor, tanto a la familia como a la pareja, que se pone de manifiesto en las relaciones madre-hijo, entre hermanos, entre hombre y mujer, sin distinguir a víctimas de agresores. Incluso, en los criminales más crueles retratados en estos films, como el sicario de "La hora cero" o los secuestradores de la película "Secuestro express", hay escenas de personajes que muestran sus sentimientos de afecto hacia otros. Igualmente, es importante destacar ciertos antivalores presentes en la sociedad venezolana, relacionados con el control y

el poder sobre otros, que permearon a estas historias. Son ejemplo de ello la ostentación de bienes materiales como joyas, artículos de marca, armas de fuego, motocicletas, que fueron exhibidos por los personajes de las cintas observadas. Otro importante signo de poder para ellos fue el hecho de formar parte de una pandilla de criminales de barrio. Inclusive, hubo un reconocimiento de algunos líderes de estos grupos como benefactores o salvadores del barrio, por proveer a sus habitantes de bienes y servicios que no suelen ser cubiertos ni por el Estado ni por otras instituciones orientadas hacia el bienestar social.

- Al comparar los acontecimientos que ocurren en los sectores marginados del país y a sus jóvenes con los presentados en los films observados, de manera general se pudo concluir que no hubo una distorsión en lo que respecta a la relación causa-efecto de estos relatos. Todas las historias coinciden con el resultado de los estudios realizados en Venezuela sobre la familia matricentrada y la conducta del criminal violento. Así, los chicos de estos films criados por madres jóvenes afectuosas y preocupadas por sus hijos, en general lograron apartarse del ambiente delictivo.
- En lo que respecta al análisis de los personajes, aspecto contemplado en el apartado 2c, se concluyó que en todos estos films hay una representación diversa del joven venezolano, para lo que se observó un grupo de personajes masculinos protagónicos con el fin de establecer sus perfiles: William y Santiago, de "El rumor de las piedras"; Daniel-El Gato y Julio, de "Hermano"; Tito-La Parca, de "La hora cero"; Trece y Budú, de "Secuestro express". Uno representó al bebé abandonado; otros a niños inocentes y sin malicia, o al pequeño trabajador que estudia y lleva el pan a la casa, o al adolescente soñador. También, se hallaron representaciones del joven que persigue el sueño de ser un gran deportista y del que no tiene más aspiraciones en su vida que salir del barrio a cualquier precio. Pero algunos de ellos abandonaron sus sueños y sucumbieron a la presión del ambiente de delincuencia del lugar donde se desarrollaron sus historias.
- Al observar la evolución experimentada por estos personajes a lo largo del relato, es de destacar la similitud existente entre sus historias de vida y las contadas por criminales violentos en el estudio sobre criminalidad referido en

este trabajo. Muestra de ello es la transformación que sufrió Tito-La Parca, quien fuera un chico de la calle abandonado a su suerte, que luego vivió su juventud como un sicario, para finalizar su vida de manera trágica, lo que en oportunidades ocurre en el país con algunos jóvenes delincuentes. Este personaje tuvo un desarrollo comparable con las historias recogidas en los estudios de Moreno y su equipo de investigadores (2009). La Parca aparece como un joven desadaptado que vivió en la calle desde pequeño, a temprana edad se unió a un grupo de transgresores de la ley y cometió delitos con arma blanca, hasta convertirse en el asesino a sueldo que exhibía orgullosamente los nombres de sus víctimas en tatuajes que llevaba en su cuerpo. Por otra parte, La Parca llegó a ser idolatrado por las personas enfermas y pobres, que proyectaron en este delincuente su necesidad de hallar a un líder salvador que los ayudara a conseguir atención médica. Como se mencionó en el marco teórico, esta búsqueda del héroe de los pobres, de una figura mesiánica, de un paladín justiciero, es también una aspiración que ha permanecido latente en los sectores menos favorecidos de la sociedad venezolana. En cambio, llama la atención que personajes como Julio de “Hermano” y William de “El rumor de las piedras”, al cuidado de madres amorosas como Graciela y Delia, hayan llegado a formar parte de pandillas de delincuentes y a protagonizar situaciones de violencia. En el caso de Julio, al inicio de la historia lucía como un pequeño inocente; luego, aparece en el film como un joven miembro de una banda de criminales de barrio, que actúa de manera agresiva y que se torna vengativo tras el asesinato de la madre. Pero, finalmente, producto de esta experiencia y de los valores inculcados por la madre y que le recordaba constantemente su hermano de crianza Daniel, Julio logra recapacitar y cambiar el rumbo de su vida, al punto de convertirse en un deportista profesional y abandonar el crimen. En este desarrollo del personaje, en parte hay una recreación de la realidad que responde a la concepción e intencionalidad narrativa de los autores del relato de escribir una historia con fuerte carga de drama, que exacerbaba el dolor por la pérdida de un ser amado y lo que tal hecho puede hacerle a un chico, según lo revelara en la entrevista el director del film, Marcel Rasquin (10 de julio de 2013). Sin embargo, la influencia de la madre como referente cobra relevancia en el cambio operado por el muchacho, lo que coincide con los estudios referidos. Con William, ocurre una evolución similar, de chico que se deja llevar por el ambiente delictivo, que llega a cometer un crimen a mano armada, pero que en plena

acción y por influencia de la madre se retracta. En esa situación, el joven no llegó a disparar el arma y se entregó a las autoridades. Al final de la historia, William se encuentra en un centro de reclusión de delincuentes menores de edad, pide perdón a la madre y manifiesta su total arrepentimiento. Este desenlace del personaje deja abierta la posibilidad de que este chico también logró reconstruir su vida y que, al igual que ocurre con Julio, en su cambio de conducta tuvo una fuerte influencia la madre.

- Otro aspecto a destacar en las conclusiones es que en los films “Secuestro express” y “La hora cero” se presentan retratos de personajes de sectores socioeconómicos que generalmente no solían ser dibujados tan detalladamente en la filmografía venezolana que trata el tema de la marginalidad social. En ambos casos se muestra la distinción entre clases, en oportunidades la confrontación latente entre unos y otros, así como el manifiesto resentimiento que puede llegar hasta el más cruel asesinato, del que es ejemplo el sufrido por el personaje Martín en la película de Jacobowicz. También allí, uno de los miembros de la banda de criminales, Trece, representó al joven de la clase media con un discurso contradictorio. Por un lado, se presentó como el “alzado” venezolano, con matices de idealista a favor de la lucha de clases, pero cuando la pandilla distribuyó el dinero que obtuvo del secuestro quedó evidenciado que Trece lo emplearía para su propio beneficio y no en pro de alguna lucha o causa social. Por su parte, Velasco en su cinta también incluyó a jóvenes de la clase alta y media profesional, como los caracterizados por la Miss Venezuela ingresada a la clínica que tomaron los delincuentes, y la reportera de televisión, Verónica, que cubría el suceso. Estos dos personajes de algún modo evidenciaron la manera como ciertos sectores sociales viven de forma opulenta, mientras otros carecen de los mínimos servicios como los de asistencia médica. Además, el film caracterizó a profesionales en conflicto ético, capaces de ignorar la desgracia humana aunque su labor implique un compromiso social, como en el caso del periodismo y la medicina. Si bien la intención del realizador de este film no fue dar lecciones ni mensajes morales, como lo expresó en la entrevista, estos personajes llamaban a la reflexión.

En conclusión, al revisar las historias y los perfiles de los personajes de las películas analizadas se pudo establecer una asociación con una serie de categorías de jóvenes, que originalmente fueron las que se detallan a continuación:

- Trabajador emprendedor con hogar: Santiago de la película “El rumor de las piedras”.
- Estudiante con hogar: Santiago de “El rumor de las piedras” y Daniel, de “Hermano”.
- Niño abandonado: Daniel de “Hermano”.
- Niño de la calle: Tito-La Parca de “La Hora Cero”.
- Justiciero: Daniel y Julio de “Hermano” y Tito-La Parca de “La Hora Cero”.
- Recién iniciado en la delincuencia: William de “El rumor de las piedras”, Julio de “Hermano” y Tito-La Parca de “La Hora Cero”.
- Transgresor de la ley violento: Julio de “Hermano” –Daniel, únicamente en la escena que venga a la madre–; William de “El rumor de las piedras”, Tito-La Parca de “La Hora Cero”, Trece y Budú de “Secuestro express”.
- Pandillero: Julio de “Hermano”, William de “El rumor de las piedras”, Tito-La Parca de “La Hora Cero”, Trece y Budú de “Secuestro Express”.
- Líder de pandilla: La Parca de “La Hora Cero”.
- Traficante: Trece y Budú de “Secuestro Express”.
- Adicto a las drogas: grupo de niños de la calle, adictos a las drogas, a quienes apodan “los piedreros” en la película “Hermano”.

Cabe acotar que en la categoría de “transgresor de la ley no violento”, entre los personajes observados en detalle no se encontró alguno que correspondiera con ella.

Luego, al avanzar en el estudio se hallaron nuevas categorías igualmente representadas por personajes de las películas analizadas, según se detalla a continuación.

- Joven que sufrió la pérdida de un ser querido a causa de la violencia: Julio y Daniel de “Hermano” –quienes pierden a su madre, Graciela, asesinada a balazos por error, y el propio Julio, al perder a Daniel–; y Santiago de “El rumor de las piedras” –pierde a su mejor amigo Yeison, en una balacera en el barrio.
- Desertor del sistema educativo: William de “El rumor de las piedras”.
- Padre de familia: Budú de “Secuestro express”.
- Artista popular: Budú de “Secuestro express”.
- Joven promesa del deporte: Daniel y Julio de “Hermano”.

- Joven delincuente que paga condena en prisión: William de “El rumor de las piedras”.

A propósito de la inherencia del cine en el refuerzo de los estereotipos de los jóvenes marginales compartidos por la sociedad de Venezuela, es importante hacer notar que en la muestra observada se encontró una diversidad de personajes y facetas de estos chicos, además con un desarrollo y construcción de su psicología contrarios al encasillamiento que le diera la cinematografía de otros tiempos, y que coincide con los estudios sobre el venezolano y sobre el criminal violento.

Como se dijo anteriormente y para retomar el aspecto sobre las figuras de referencia y resonancia encontradas en las películas analizadas, quedó evidenciado el rol de la madre de los sectores humildes como imagen central del grupo familiar, que le da solidez tanto en lo afectivo como en lo económico. Los hermanos mayores también surgieron como referentes de los más chicos. En cambio, el padre que abandona el hogar y que suele ser un hombre maltratador, se presentó como principal figura de resonancia. También, es importante recalcar que la ausencia del padre es tratada de manera reiterada en los films “El rumor de las piedras” y “Hermano”; mientras que en el caso de “La hora cero”, el joven protagonista líder de la banda de asesinos es un personaje que desde su infancia sufre las carencias del hogar, situación que lo conduce a vivir en las calles y a delinquir desde muy temprana edad.

Además de la ausencia de la figura paterna, en algunos de estos films se mostró a los sectores socioeconómicos de las clases media y alta como los “otros”, los antagónicos del vasto sector marginado de la sociedad. En algunos casos esas clases media y alta juegan el rol las víctimas de los crímenes. Ejemplo de ello es la pareja de chicos secuestrados, Carla y Martín, en la cinta “Secuestro express”. En esa misma película uno de los integrantes del grupo de criminales, Trece, es caracterizado como un joven de la clase media, cuya ideología lo hace cuestionar a la clase alta. Por su parte, la película “La Hora cero” presenta una visión diferente de los “otros” de las clases media y alta, al mostrar a una reportera de televisión como profesional poco ética y a un político sin escrúpulos, entre otras caracterizaciones.

Es de hacer notar que en la cinematografía venezolana que había venido tratando el tema de la marginalidad social, no era común este tipo de caracterizaciones de otros grupos de la sociedad, que recuerdan el tratamiento de los personajes que en su

momento se hizo en la película –Guando quiero llorar no lloro”. Al respecto, se puede concluir que el cine actual, según se pudo observar en las películas de la muestra, trabaja la psicología de los personajes de las clases media y alta con una construcción equiparable a la de los personajes de los sectores marginados.

En relación con el aspecto 3 del instrumento de análisis, centrado en el análisis de una selección de fragmentos de las películas en estudio, se concluyó que el cine venezolano actual plantea una gama de temas y situaciones relacionados con el problema de los jóvenes marginados. Esa variedad va desde la exaltación del amor, la humanidad y la solidaridad en la gente humilde; pasando por los sentimientos de dolor por la pérdida de un ser amado o por la ausencia del padre; hasta mostrar la transformación que sufre un niño inocente al convertirse en un joven violento y capaz de delinquir; y presentar evidencias del resentimiento entre clases sociales, que puede llevarlo a cometer crímenes matizados con crueldad. Todos estos temas y situaciones tuvieron como figuras protagónicas a jóvenes varones, de diferentes edades, interactuando con otros personajes de las historias.

Los fragmentos analizados recogen la actuación de los personajes representando algunos de los estereotipos de las categorías previamente establecidas en el presente estudio, así como a las que se añadieron al avanzar en su desarrollo. Sin embargo, resalta la reiterada presencia de los estereotipos del transgresor de la ley violento, el pandillero y líder de pandilla. Igualmente, en la selección aparecen de forma destacada los familiares de los chicos, especialmente la madre y los hermanos; además de los integrantes de las pandillas de criminales de los barrios y las víctimas de los crímenes.

Con respecto a la actuación de los protagonistas es oportuno destacar que en la observación completa de las producciones se encontraron situaciones que dibujaban la psicología de los personajes de manera más amplia que las halladas en la selección de planos; donde, en general, se plasmaban momentos de mayor rebeldía y de agresividad. Sin embargo, de esta observación puede concluirse que dado el trabajo introspectivo realizado con cada uno de los personajes, no sólo se retrataron situaciones negativas sino también momentos familiares y de demostraciones de afecto, así como espacios para la reflexión y el arrepentimiento.

En cuanto al discurso verbal y su tono, hay un uso frecuente de palabras obscenas, frases amenazadoras, insultos y reprimendas; que contrasta con las expresiones afectuosas, las de reflexión o las de arrepentimiento justamente en el tono empleado en unas y otras. Las primeras son pronunciadas con agresividad e ironía; mientras que las otras, con calidez, tristeza, melancolía. Se puede concluir que el lenguaje de los films estudiados trata de reconstruir el empleado por los jóvenes venezolanos de hoy en la cotidianidad, cuyo uso se ha generalizado independientemente del estrato social al que pertenezcan.

En lo referente a la interacción de los protagonistas con otros personajes de las películas y los resultados de esa interacción, uno de los personajes principales logra rectificar su vida, dos mueren asesinados, otros siguen actuando impunemente en las calles cometiendo crímenes y sólo uno muestra arrepentimiento y va a prisión. Tanto en el primero como en el último de los casos, el rol de la madre luchadora y que cuida de sus hijos hace la diferencia, en consonancia con lo que indicaron los estudios sobre la familia matricentrada en Venezuela y sobre el criminal violento venezolano. A partir de estos hallazgos, se puede concluir que hay una cierta concordancia entre la realidad social de los sectores marginados del país y la construida por los realizadores de estos films en sus historias. Así, en las películas analizadas, los jóvenes humildes criados en un hogar afectuoso, liderado sólo por mujeres, resultaron menos propensos a ser arrastrados por el ambiente criminal del barrio marginal urbano.

Para proseguir con los hallazgos obtenidos de la aplicación del instrumento de análisis en lo concerniente a la expresión o *cómo*, se concluye que en las películas observadas hubo un cuidado en los detalles relacionados con la gestualidad y simbolismos del vestuario de los personajes, así como en la utilización de los recursos del lenguaje cinematográfico. De allí se puede inferir la intención de los realizadores de generar el dramatismo y/o la tensión propios de los géneros cinematográficos a los que corresponden sus films y en conformidad con las situaciones que querían narrar. Los encuadres y ángulos empleados con mayor énfasis fueron los primeros planos y la cámara en posición frontal, utilización consistente con el carácter dramático y de tensión de los relatos. Lo mismo pudo observarse en relación con los movimientos de cámara, con los que hubo un despliegue apropiado de tomas con cámara al hombro, o panorámicas, o uso adecuado del *zoom* y del *travelling*; todos ellos para hacer seguimiento de las actuaciones de los personajes y captar la acción o imprimir mayor acento.

Así, en el lenguaje no verbal de los personajes que protagonizaron situaciones de violencia, en general se apreciaron gestos de agresividad y de intimidación en contra de las víctimas, con una repetida exhibición de las armas de fuego apuntándolas. De esta manera los agresores hacían alardes de su poder. La pose de estos personajes violentos era altiva y en oportunidades algunos lucían como el galán conquistador. Todos estos detalles, en suma parecieran representar al arquetipo del venezolano “alza”, antes descrito en el marco teórico y que entre sus características es altanero, agresivo, rebelde ante toda forma de autoridad y orden establecido, que ejerce el control por la fuerza sin importarle a quién pueda llevarse por delante. Por otra parte, algunos de los personajes descubrieron una gestualidad contradictoria a esta, que revelaba el cariz del humilde “Juan Bimba”, quien en esencia fue un hombre inocente, víctima de una sociedad que lo marginó y lo arrastró a una situación de abandono y miseria. Así, se pudo observar en uno de los personajes más crueles, el asesino apodado La Parca, quien llegó a mostrar su rostro afligido y en llanto.

También, en relación con la expresión, en el vestuario de estos personajes asociados con el joven marginado, se emplearon detalles que reforzaban su identificación como chicos de barrio marginado que podrían ser miembros de una pandilla de delincuentes. Tal es el caso de la exhibición de las pistolas y el uso de prendas de marcas y joyas. Igualmente, algunos de estos personajes lucían tatuajes en sus cuerpos. Si bien la posesión de armas constituye un evidente signo de control de los grupos de delincuentes frente al resto de la sociedad, igualmente el uso de prendas costosas y joyas tiene implicaciones de poder para los venezolanos. Se podría deducir que la brecha existente entre sectores socioeconómicos opuestos también busca ser cerrada con la posesión y exhibición de estos simbolismos de opulencia sin distinciones de clase, aspecto que el cine actual ha mostrado como en un espejo de la sociedad.

Bibliografía y webgrafía

- Academia del Cine y Televisión (2003). *RCTV de la A a la Z: primer diccionario de la televisión venezolana*. Caracas: Editarte.
- Aguilar, Emiliano; Ortiz, Milagros (2012). *La balandra Isabel llegó esta tarde. Crónicas de un viaje: del éxito al olvido*. Trabajo de Investigación. Carrera de Artes. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires. Recuperado el 8 de marzo de 2013 de: <http://hclaub.files.wordpress.com/2009/02/la-balandra-isabel-llegc3b3-esta-tarde.pdf>
- Análitica.com (1997). *Cine. La voz del corazón de Carlos Oteyza*. Recuperado 31 29 de marzo de 2013 de: <http://www.analitica.com/archivo/vam1997.11/artes/carlos.htm>
- Aparici, Roberto; García, Agustín; Fernández, Jenaro; Osuna, Sara (2006). *La imagen. Análisis y representación de la realidad*. España: Gedisa.
- Aparici, Roberto (2010). *La construcción de la realidad en los medios de comunicación*. Capítulo I del libro con igual título. Madrid: UNED.
- Aparici, Roberto; Barbas, Ángel Barbas(2010). *Estereotipos, ideología y representación. Capítulo III del libro La construcción de la realidad en los medios de comunicación*. Madrid: UNED.
- Arvelo, Alberto (2008). *Cyrano Fernández*. Película en formato DVD.
- Arvelo, Alberto (2008). *Cyrano Fernández 1ra parte*. Recuperado el 10 de agosto de 2013 de: <http://www.youtube.com/watch?v=ezovLNkmcU>
- Asamblea Nacional de la República Bolivariana de Venezuela (14 de marzo de 2002). *Ley para el poder popular de la juventud*. Recuperado el 22 de febrero de 2013 de: <http://cepep.org.ve/documentos/TejiendoPP/Bibliodocumentacion/Ley-para-el-Poder-Popular-de-la-Juventud.pdf>
- Asoinci (2012). *Asociación de la Industria del Cine. Lista de películas venezolanas exhibidas del año 2000 al 2012*. Documento interno extraído de fuentes oficiales.
- AVN (2 de julio de 2010). *Hermano se estrena este viernes en Venezuela con tres premios internacionales*. Recuperado el 20 de noviembre de 2012 de: <http://www.avn.info.ve/contenido/hermano-se-estrena-este-viernes-venezuela-tres-premios-internacionales-conquistados>
- Barrios, Leoncio (1985). *Auge y caída de la investigación de la comunicación en Venezuela*. Cuadernos del ININCO. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- Barrios, Leoncio (1992). *El análisis cualitativo de la audiencia*. Biblioteca de Comunicación, 1992-01. Pp. 12-18. Caracas: Centro Gumilla.
- Barrera, Olegario (2012). *El manzano azul*. Película en formato DVD.
- Becerra, Nicolás; Sáenz, Diego (2010). *Las nuevas narrativas del cine latinoamericano: una pregunta abierta*. Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de Comunicación y

Lenguaje, Comunicación Social, Trabajo de Grado para optar al título de comunicador social. Recuperado el 29 de junio de 2012 de: <http://www.javeriana.edu.co/biblos/tesis/comunicacion/tesis450.pdf>

- Bellame, Alejandro (2011). *El rumor de las piedras*. Película en formato DVD.
- Bellame, Alejandro (19 de julio de 2013). Entrevista personal realizada para el presente TFM.
- Benacerraf, Margot (1959). *Araya. Película*. Recuperado el 27 de octubre de 2012 de: <http://www.youtube.com/watch?v=F5Xute5SNes>
- Bermúdez, Emilia; Martínez, Gildardo y Sánchez, Natalia (enero-abril, 2009). *Las jóvenes y los jóvenes universitarios en Venezuela: prácticas discursivas y construcción de representaciones de identidades políticas*. Cuadernos del CENDES Año 26. N° 70. Recuperado el 30 de noviembre de 2012 de: <http://www.scielo.org.ve/pdf/cdc/v26n70/art05.pdf>
- Bettetini, Gianfranco; Fumagalli, Armando (2010). *La verdad en la ficción y en el espectáculo*. Capítulo VI del libro *La construcción de la realidad en los medios de comunicación*. Madrid: UNED.
- Bisbal, Marcelino (2005). *Recepción y TV en Venezuela. Itinerario de una línea de investigación*. Revista Comunicación N° 131, Tercer Trimestre. Caracas: Centro Gumilla.
- Bolívar Film. *Historia*. Recuperado el 8 de marzo de 2013 de: <http://www.bolivarfilms.com/empresa/historia.html>
- Cadavid, Alvaro (2000). *Literatura y cine nacional*. Revista Anales de Literatura Latinoamericana 29. Pags. 9-41. Colombia. Recuperado el 30 de junio de 2012 de: <http://www.javeriana.edu.co/biblos/tesis/comunicacion/tesis450.pdf>
- Cahill, Marie (1992). *Humphrey Bogart. A Hollywood portrait*. New York: Brompton Books Corp.
- Callejo, Javier; Viedma, Antonio (2006). *Proyectos y estrategias de investigación social: la perspectiva de la intervención*. Madrid: Mc Graw-Hill Interamericana de España.
- Cantillo, Carmen (2009-2010). *Análisis de los estereotipos sexistas de las princesas Disney. Blancanieves Análisis de Contenido*. Trabajo Final de Máster. UNED. Recuperado el 24 de junio de 2013 de: <http://trabajofinmaster.pbworks.com/w/page/24921966/1%29%20An%C3%A1lisis%20de%20contenido>
- Cantillo, Carmen (2009-2010). *Análisis de los estereotipos sexistas de las princesas Disney. Conclusiones*. Trabajo Final de Máster. UNED. Recuperado el 16 de agosto de 2011 de: <http://trabajofinmaster.pbworks.com/w/page/24904970/CONCLUSIONES>
- Cantillo, Carmen (2009-2010). *Análisis de los estereotipos sexistas de las princesas Disney. FrontPage*. Recuperado el 24 de junio de 2013 de: <http://trabajofinmaster.pbworks.com/w/page/18417627/FrontPage>

- Cantillo, Carmen (2009-2010). *Análisis de los estereotipos sexistas de las princesas Disney. Instrumentos*. Recuperado el 16 de agosto de 2011 de: <http://es.scribd.com/doc/27478690/Instrumento-V1>
- Cantillo, Carmen (2009-2010). *Análisis de los estereotipos sexistas de las princesas Disney. Instrumentos de análisis definitivos*. Recuperado el 19 de junio de 2011 de: <http://trabajofinalmaster.wordpress.com/2010/04/01/instrumento-de-analisis-definitivo/>
- Cantillo, Carmen (2009-2010). *Análisis de los estereotipos sexistas de las princesas Disney. Instrumentos de análisis definitivos. Blancanieves y los siete enanitos*. Recuperado el 19 de junio de 2011 de: <http://trabajofinmaster.pbworks.com/w/page/24858850/1%29%20An%C3%A1lisis%20de%20estereotipos%20sexistas%20%28instrumento%29>
- Cantillo, Carmen (2009-2010). *Análisis de los estereotipos sexistas de las princesas Disney. Metodología*. Recuperado el 24 de junio de 2013 de: <http://trabajofinmaster.pbworks.com/w/page/24671857/DISE%C3%91O%20METODOL%C3%93GICO>
- Cantillo, Carmen (mayo 2010). *Metodología de la investigación / Borrador de proyecto. El museo invisible. Evaluación de la creación de contenidos y de la participación de los usuarios en los portales web de museos*. Material de la asignatura Metodología de la Investigación del Máster Comunicación y Educación en la Red de la Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2010-2011. España:UNED.
- Cañizalez, Andrés (8 de junio de 2011). *El cine como metáfora del país*. Recuperado el 12 de mayo de: <http://www.talcualdigital.com/nota/visor.aspx?id=55188&sec=0&column=49>
- Capriles M., Axel (2008). *La picardía del venezolano o el triunfo de Tío Conejo*. Caracas: Editorial Santillana.
- Capriles M., Axel (2011). *Las fantasías de Juan Bimba. Mitos que nos dominan, estereotipos que nos confunden*. Caracas: Editorial Santillana.
- Carciente, Ernesto (junio 2012). *Las crónicas del vagabundo vengador. Un serial para televisión*. Trabajo de investigación para optar al título de comunicador social. Universidad Católica Andrés Bello, UCAB. Recuperado el 11 de julio de 2012 de: <http://biblioteca2.ucab.edu.ve/anexos/biblioteca/marc/texto/AAS3994.pdf>
- Carrera Damas, Germán (2012). *De la dificultad de ser criollo*. 2ª edición. Colección Huellas, Serie Historia. Caracas: Editorial CEC, S.A..
- Casadellibro.com (2013). *Secuestro Express*. Recuperado el 22 de septiembre de 2013 de: <http://www.casadellibro.com/multimedia-secuestro-express/8717418089986/1291745>
- Christensen, Carlos (1950). *La Balandra Isabel llegó esta tarde. Película*. Cine Venezolano. Recuperado el 25 de octubre de 2012 de: <http://www.youtube.com/watch?v=9sRg7rD3CXY>
- Corbetta, Piergiogio (2007). *Metodología y Técnicas de Investigación Social*. McGraw-Hill/Interamericana. España.

- Correa, Ramón Ignacio (2011). *Imagen y control social. Manifiesto por una mirada insurgente*. España. Icaria editorial.
- Correa, Ramón Ignacio; Guzmán, María Dolores y Aguaded, José Ignacio (2000). *La mujer invisible. Una lectura disidente de los mensajes publicitarios*. España. Grupo Comunicar Ediciones.
- Correocultural.com (2009-2013). *El rumor de las piedras llegará a las pantallas venezolanas en septiembre*. Recuperado el 12 de agosto de 2013 de: <http://www.correocultural.com/2011/07/el-rumor-de-las-piedras-llegara-las-pantallas-venezolanas-en-septiembre/>
- De la Cerda, Clemente (1976). *Soy un delincuente*. Película en formato DVD.
- De la Cerda, Clemente (1978). *Soy un delincuente, Parte II, El Reincidente*. Película en formato DVD.
- De la Cerda, Clemente (1976). *Soy un delincuente 1/9 (El comienzo)*. Película. Cine venezolano. Recuperado en febrero de 2011: <http://www.youtube.com/watch?v=DEK0iwY5IHM>
- Dernersissian, Michelle y Fernández-Feo, Juan Pablo (septiembre 2005). *Dos insolentes miradas a los amores de barrio adentro. Análisis de contenido*. Trabajo de investigación para optar al título de comunicador social. Universidad Católica Andrés Bello, UCAB, Caracas. Recuperado el 12 de julio de 2012 de: <http://biblioteca2.ucab.edu.ve/anexos/biblioteca/marc/texto/AAH0059.pdf>
- Dossier (1984). *El folletín por entrega y el serial. Mesa redonda*. Análisis, No. 9, 143-166. Recuperado el 20 de marzo de 2013 de: <http://ddd.uab.cat/pub/analisi/02112175n9p143.txt>
- Elchicoquemiente.com (2011). *El chico que miente. The kid who lies. Sinopsis, Ficha Técnica, Sudaca Films*. Recuperado el 13 de mayo de 2013 de: <http://elchicoquemiente.com/index.php/sinopsis>
- Eldiariodecaracas.com (20 de noviembre de 2012). *Nuevo galardón: "El chico que miente" premiado en Bélgica*. Recuperado el 13 de mayo de 2013 de: <http://eldiariodecaracas.com/gente/el-chico-que-miente-premiado-en-belgica>
- Elmanzanoazul.com (2011). *El manzano azul. Sinopsis*. Recuperado el 13 de mayo de 2013 de: <http://www.elmanzanoazul.com/sinopsi/sinopsi.html>
- Eltiempo.com (21 de marzo de 2010). *Narcotelenovela: un estilo y una polémica muy colombiana (El otro lado)*. Recuperado el 20 de marzo de 2013 de: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-7454924>
- España, Luis Pedro (2009). *Detrás de la pobreza. Diez años después*. Asociación Civil para la Promoción de Estudios Sociales. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello
- Estereotipo. Definición*. Real Academia Española. Recuperado el 25 de noviembre de 2012 de: <http://lema.rae.es/drae/?val=estereotipo>

- Fermín, Daniel (31 de agosto de 2012). *Venezuela ya tiene candidata al Óscar: "Piedra, papel o tijera"*. Recuperado el 20 de noviembre de: <http://www.eluniversal.com/arte-y-entretenimiento/120831/venezuela-ya-tiene-candidata-al-oscar-piedra-papel-o-tijera>
- Fernandes, Jesús (5 de agosto de 2001). *Seis jóvenes un tanto planetarios*. eluniversal.com. Cultura. Recuperado el 27 de enero de 2014 de: http://www.eluniversal.com/2001/05/08/cul_art_08308AA
- Filmaffinity.com (2002-2013). *Secuestro Express*. Recuperado el 22 de septiembre de 2013 de: <http://www.filmaffinity.com/es/film724180.html>
- Forte, Vicente (2005-2008). *Cine: Conversación con Luis Alberto Lamata, cineasta venezolano*. Recuperado el 6 de septiembre de 2013 de: <http://encontrarte.aporrea.org/82/creadores/a9202.html>
- Fundación Cinemateca Nacional (17 de octubre de 2007). *Cronología del cine venezolano*. Coordinación de Investigación y Documentación. Fundación Cinemateca Nacional. Recuperado el 8 de marzo de 2013 de: <http://cronologiadelcinevenezolano.blogspot.com/>
- Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano (2013). *Diego Velasco*. Recuperado el 2 de septiembre de 2013 de: <http://www.cinelatinoamericano.org/cineasta.aspx?cod=4374>
- Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano (2013). *Jonathan Jacobowicz*. Recuperado el 7 de septiembre de 2013 de: <http://www.cinelatinoamericano.org/cineasta.aspx?cod=1249>
- Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano (2013). *Luis Alberto Lamata*. Recuperado el 7 de septiembre de 2013 de: <http://www.cinelatinoamericano.org/cineasta.aspx?cod=71>
- García, Thaís y Rodríguez, Adriana (2004). *La delincuencia juvenil en Venezuela*. Estudio presentado en la asignatura Sociología de la Desviación, de la Escuela de Ciencias Sociales de la Universidad Católica Andrés Bello. Recuperado el 4 de abril de 2011 de: <http://www.monografias.com/trabajos21/delincuencia-juvenil/delincuencia-juvenil.shtml>
- Gilard, Jacques (1996). *Oriana. Del cuento de Marvel Moreno al guión de Fina Torres*. Université de Toulouse, Le Mirail. Recuperado el 5 de abril de 2013 de: http://www.marvelmoreno.net/site/documents/essays_articles/GilardJ_Oriana_del_cuento_de_Marvel_Moreno.pdf
- Gómez, Alberto (14 de marzo de 2013). *Cine argentino on line. Pobre pero honrado (1955), película completa*. Recuperado el 30 de marzo de 2013 de: <http://cineargentino-online.blogspot.com/2013/03/pobre-pero-honrado-1955-pelicula.html>
- Gómez, Angel (27 de mayo de 2012). *El pez cumple años*. Eluniversal.com. Sección "Qué hay". Caracas. Recuperado el 7 de abril de 2013 de: <http://www.eluniversal.com/que-hay/120527/el-pez-cumple-anos>
- Grancine.net (2004-2013). *Próximos estrenos. Detalles. Memorias de un soldado*. Recuperado el 12 de agosto de 2013 de: http://www.grancine.net/estrenos_detalle.php?id_pelicula=1544

- Guzmán, Carlos (2006). *La industria cinematográfica y su consumo en los países de Iberoamérica. Un análisis comparativo diacrónico*. Anuario ININCO. Volumen 18. Caracas. Recuperado el 18 de febrero de 2011 de: http://www2.scielo.org.ve/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0798-29922006000100004&lng=es&nrm=iso&tlng=es
- Hernández, Roberto; Fernández, Carlos y Baptista, Pilar (2010). *Metodología de la Investigación. Quinta edición*. México: McGraw-Hill.
- Hoogesteijn, Solveig (1987). *Macu. La mujer del policía*. Película en formato DVD.
- Instituto Nacional de Estadísticas, INE (21 de enero de 2013). *Dinámica demográfica y pobreza. Censo 2011*. Archivo PDF recuperado el 15 de febrero de 2013 de: http://www.ine.gov.ve/documentos/Demografia/CensodePoblacionyVivienda/pdf/tendencia_pobreza_censo2011.pdf
- Instituto Nacional de Estadísticas, INE (2011). *Cuestionario de empadronamiento general del censo 2011*. Archivo PDF recuperado el 12 de febrero de 2013 de: http://www.ine.gov.ve/index.php?option=com_content&view=category&id=95&Itemid=26#
- Instituto Nacional de Estadísticas, INE (agosto 2011). *Resultados Básicos Censo 2011. Pirámide de Población*. Recuperado el 16 de noviembre de 2012 de: <http://www.ine.gov.ve/documentos/Demografia/CensodePoblacionyVivienda/pdf/ResultadosBasicosCenso2011.pdf>
- Jabes, Hernán (2011). *Hernán Jabes director en factor rh producciones*. Recuperado el 29 de julio de 29 de julio de 2013 de: <http://ve.linkedin.com/pub/hern%C3%A1n-jabes/b/46a/1b2>
- Jakubowicz, Jonathan (2005). *Secuestro Express*. Película en formato DVD.
- Jakubowicz, Jonathan (2005). *Secuestro Express, dvdrip*. Recuperado el 12 de agosto de 2013 de: <http://www.youtube.com/watch?v=nTmEQ-elh3k>
- Joven. Definición*. Real Academia Española. Recuperado el 24 de julio de 2012 de: <http://lema.rae.es/drae/?val=joven>
- Labrador, Epifanio (1982). *Influencia cultural y social del cine extranjero en Venezuela. Publicación Fundarte*. Caracas: Editorial Arte.
- Labutaca.net (2010-2013). *Hermano*. Recuperado el 1 de agosto de 2014 de: <http://www.labutaca.net/peliculas/hermano/>
- Lahoracero.com (2010). *La hora cero. La película venezolana más taquillera de la historia. Sinopsis*. Recuperado el 1 de junio de 2010 de: <http://www.lahoracero.com/>
- Lavenciclopedia.com (abril, 2010). *Lista de largometrajes de Venezuela*. Recuperado el 5 de julio de 2012 de: http://venciclopedia.com/index.php?title=Lista_de_largometrajes_de_Venezuela
- Lapatilla.com (22 de agosto de 2011). *“El rumor de las piedras” representará a Venezuela en los premios Oscar*. Recuperado el 30 de julio de 2013 de:

<http://www.lapatilla.com/site/2011/08/22/%E2%80%9Cel-rumor-de-las-piedras%E2%80%9D-representara-a-venezuela-en-los-premios-oscar/>

Lapatilla.com (8 de agosto de 2012). *INE: La población de Venezuela es de 28.946.101 habitantes (Video)*. Recuperado el 12 de febrero de 2013 de: <http://www.lapatilla.com/site/2012/08/08/ine-presenta-los-resultados-basicos-del-censo-2011-hay-28-946-101-habitantes/>

Llabanero, Nestor (17 de junio de 2012). *A 25 años de Macu*. Estampas, revista dominical de El Universal. Sección Entretenimiento. Recuperado el 5 de abril de 2013 de: <http://www.estampas.com/entretenimiento/120617/a-25-anos-de-macu>

Marginal. Definición. Real Academia Española. Recuperado el 10 de febrero de 2013 de: <http://lema.rae.es/drae/?val=marginal>

Machado, Jesús; Guerra, José Gregorio (agosto 2008). *Observatorio de participación y convivencia social. Exclusión de los jóvenes en Venezuela*. Fundación Centro Gumilla. Recuperado el 5 de julio de 2012 de: <http://gumilla.org/files/documents/informe-de-exclusion-juvenil-centro-gumilla.pdf>

Malavé, Carlos (2010). *Las caras del diablo*. Recuperado el 24 de enero de 2014 de: <http://www.lascarasdeldiablo.com/sinopsis.html>

Marcano, Sergio (26 de marzo 2010). *Cuando quiero llorar no lloro, la edad de oro del cine venezolano*. Recuperado el 11 de mayo de 2013 de: <http://www.youtube.com/watch?v=wu0h4f7pV2U>

Martin, Marcel (1996). *El lenguaje del cine*. Barcelona, España: Gedisa.

Michel, Guillermo (2009). *Para leer los medios. Prensa, radio, cine y televisión*. México: Trillas.

Miranda, Julio E. (1994). *Palabras sobre imágenes. 30 años de cine venezolano*. Caracas: Monte Ávila Editores.

Molina, Alfonso (2006-2013). *Cine. Son de la calle*. Recuperado el 12 de agosto de 2013 de: <http://blogs.noticierodigital.com/alfonso/?p=1020>

Moreno, Alejandro (2007). *La familia popular venezolana*. Temas de Formación Sociopolítica N° 15. Fundación Centro Gumilla. Caracas: Publicaciones UCAB

Moreno, Alejandro; Campos, Alexander; Rodríguez, William; Pérez, Mirla (2009). *Y salimos a matar gente. Investigación sobre el delincuente venezolano violento de origen popular*. Volúmenes 1 y 2. Caracas: Centro de Investigaciones Populares.

Noticias Universia (2010). *Tasa de desempleo juvenil aumentó a 16% en un año*. Recuperado el 3 de abril de 2011 de: <http://noticias.universia.edu.ve/en-portada/noticia/2010/12/08/760468/tasa-desempleo-juvenil-aumento-16-ano.html>

Obscura, Siboney (septiembre 2011). *La construcción del imaginario sobre la pobreza en el cine mexicano*. Revista cultura y representaciones, Año 6, No 11. México. Recuperado el 30 de junio de 2012 de: <http://www.culturayrs.org.mx/revista/num11/Obscura.pdf>

- Obscura, Siboney (septiembre 2010). *La representación de la pobreza urbana en el cine. Adolescentes y marginación social en algunos filmes latinoamericanos del cambio de siglo*. Tesis para obtener el grado de doctora en ciencias políticas. Universidad Nacional Autónoma de México. Recuperado el 25 de septiembre de 2012 de: http://www.sepancine.mx/attachments/Siboney_Obscura_Doctorado.pdf
- Otero, Miguel (1985). *Cuando quiero llorar no lloro*. Colombia: La Oveja Negra.
- Oubiña, Pablo (30 de septiembre de 2010). *Tire Dié, Montaje Pablo Oubiña*. Recuperado el 15 de marzo de 2013 de; <http://www.youtube.com/watch?v=406hFTbH59U>
- Perrello, Miguel (13 de abril de 2008). *La película valenciana Cyrano Fernández recibe dos premios en el Festival de Málaga*. Recuperado el 21 de noviembre de 2012 de: http://www.miguelperello.com/MiguelPerello/News/Entradas/2008/4/13_LA_PELICULA_VALENCIANA_CYRANO.html
- Pisano, José (1 de agosto de 2013). Entrevista personal realizada para el presente TFM.
- Plasencia, Adolfo (2010). *La TV como interfaz gráfica. Del cine a la interfaz televisiva. ¿Qué entendemos por TV?*. Capítulo XII del libro *La construcción de la realidad en los medios de comunicación*. Universidad Nacional de Educación a Distancia. Madrid: UNED.
- Pobreza. Definición*. Real Academia Española. Recuperado el 25 de noviembre de 2012 de: <http://lema.rae.es/drae/?val=pobreza>
- Quin, Robyn (2010). *Ideología y medios de comunicación*. Capítulo II del libro *La construcción de la realidad en los medios de comunicación*. Madrid: UNED.
- Quin, Robyn; McMahon, Barrie (1997). *Historias y estereotipos*. Ediciones de la Torre. España.
- Ramírez, Edgar (13 de febrero de 2008). *Un nuevo Cyrano salta del barrio a la gran pantalla*. Recuperado el 13 de mayo de 2013 de: <http://everythingaboutedgarramirez.wordpress.com/2008/02/13/un-nuevo-cyrano-salta-del-barrio-a-la-gran-pantalla/>
- Rasquin, Marcel (10 de julio de 2013). Entrevista personal realizada para el presente TFM.
- Rasquin, Marcel (2010). *Hermano*. Película en formato DVD.
- Rico, Rodolfo; Ríos, Félix (Noviembre de 2004). "Qué pasó papá? Los jóvenes entre la ilusión y la realidad". Revista SIC. N° 669.
- Rinaldi, Carlos (1955). *Pobre pero honrado 1/6*. Recuperado el 26 de febrero de 2013 de: <http://www.youtube.com/watch?v=D7iKZIMb97I>
- Rinaldi, Carlos (1955). *Pobre pero honrado 2/6*. Recuperado el 26 de febrero de 2013 de: <http://www.youtube.com/watch?v=PZItKc6bOtc>
- Rinaldi, Carlos (1955). *Pobre pero honrado 3/6*. Recuperado el 26 de febrero de 2013 de: <http://www.youtube.com/watch?v=Mv1KutGbcnA>

- Rinaldi, Carlos (1955). *Pobre pero honrado 4/6*. Recuperado el 26 de febrero de 2013 de: <http://www.youtube.com/watch?v=c-W6HECtsC8>
- Rinaldi, Carlos (1955). *Pobre pero honrado 5/6*. Recuperado el 26 de febrero de 2013 de: http://www.youtube.com/watch?v=2vrvYrX_SOs
- Rinaldi, Carlos (1955). *Pobre pero honrado, parte 6/6*. Recuperado el 26 de febrero de 2013 de: http://www.youtube.com/watch?v=Yo5NDU_gBW0
- Rincón, Omar (21 de marzo de 2010). *Narcotelenovela: un estilo y una polémica muy colombiana*. eltiempo.com. Sección cultura y entretenimiento. Bogotá. Recuperado el 11 de julio de 2012 de: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-3891268>
- Rodríguez, Vanessa (2002). *La teleaudiencia. Evolución de los estudios desde la llegada de la televisión a Venezuela hasta hoy*. Centro Gumilla. Caracas. Recuperado el 27 de octubre de 2012 de: http://gumilla.org/biblioteca/bases/biblo/texto/COM2002120_88-97.pdf
- Rondón, Alí (2002). *Medio siglo de besos y querellas. La telenovela nuestra de cada día*. Versión digital extraída de la Revista Comunicación del Centro Gumilla. Recuperado el 13 de julio de 2012 de: http://gumilla.org/biblioteca/bases/biblo/texto/COM2002120_46-55.pdf
- Ruiz, Carmen (2002). *Tolerancia y cine. Aproximación sociológica al cine venezolano como texto cultural*. Trabajo de Grado de la Universidad Católica Andrés Bello para optar al título de sociólogo.
- Semana.com (11 de mayo de 2013). *Basta con tener una pistola para conseguir miles de pistolas*. Recuperado el 13 de mayo de 2013 de: <http://www.semana.com/mundo/articulo/basta-tener-pistola-para-conseguir-miles-pistolas/342935-3>
- Solanas, Fernando (16 de mayo de 2012). *Fernando (Pino) Solanas, La Hora de los Hornos – Neocolonialismo y Violencia*. Recuperado el 27 de febrero de 2013 de: <http://www.youtube.com/watch?v=gHWt9zb8hp0>
- Sudacafilms.com (2011). *Postales de Leningrado*. Recuperado el 12 de agosto de 2013 de: <http://sudacafilms.com/postales-de-leningrado/>
- Tablante, Leopoldo (2006). *La pobreza como objeto mediático en Venezuela*. Centro de Investigación de la Comunicación, Universidad Católica Andrés Bello (CICUCAB). Bogotá: XII Encuentro Latinoamericano de Facultades de Comunicación Social FELAFACS, Pontificia Universidad Javeriana. Recuperado el 14 de marzo de 2013 de: <http://www.javeriana.edu.co/felafacs2006/mesa2/documents/leopoldotablante.pdf>
- Taringa.net (9 de enero de 2010). *Secuestro Express*. Recuperado el 12 de mayo de 2013 de: <http://www.taringa.net/posts/tv-peliculas-series/4342147/Peliculas-del-Cine-Venezolano-online.html>
- Televenezolana.com. *Por estas calles*. Telenovela 92-94. Recuperado el 26 de octubre de 2012 de: http://www.youtube.com/watch?v=UnwqLKSZ_J8&feature=related

- Tirado, Ricardo (1988). *Memorias y notas del cine venezolano 1960-1976*. Caracas: Edición de la Fundación Neumann
- Toledo, Olga (viernes 27 de mayo de 2011). *De la literatura al cine, del cine a la TV... y ¿de la TV a...?*. Blog Ventana Atemporal, Etiqueta Narrativa Digital. Recuperado el 24 de febrero de 2013 de: <http://ventanaatemporal.blogspot.com/search/label/Narrativa%20Digital>
- Toledo, Olga (junio 2012). *La construcción de la realidad en el cine venezolano: el estereotipo del joven pobre*. Anuario ININCO, N° 1, Vol. 24. Pp. 48-62. Caracas: Instituto de Investigaciones de la Comunicación, Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela
- Tremonti, Francisco (1995). *La telenovela entre la necesidad cultural y el mercado internacional*. Revista Comunicación N° 91. Caracas. Centro Gumilla. Recuperado el 15 de marzo de: <http://gumilla.org/biblioteca/bases/biblo/texto/COM199591.pdf>
- Tribunal Supremo de Justicia (2009). *Constitución de la República Bolivariana de Venezuela*. Versión que incluye la enmienda N° 1, publicación en la Gaceta Oficial N° 5.908. Recuperado el 26 de abril de 2013 de: <http://www.tsj.gov.ve/legislacion/enmienda2009.pdf>
- Universidad Católica Andrés Bello (2010). *Informe estudios de consumo cultural*. Recuperado el 20 de febrero de 2011 de: <http://www.scribd.com/doc/28464224/Informe-Estudio-Consumo-Cultural-2010>
- Varela, Laura (31 de julio de 2013). Comunicación personal, vía correo electrónico.
- Velasco, Diego (2012). *Biografías. Cédula ciudadano*. Recuperado el 30 de julio de 2013 de: <http://www.cedulaciudadano.com/biografias/>
- Velasco, Diego (31 de julio de 2013). Entrevista personal realizada para el presente TFM.
- Velasco, Diego (2010). *La Hora Cero*. Película en formato DVD.
- Wallerstein, Mauricio (1973). *Cuando quiero llorar no lloro*. Película en formato DVD.
- Wikipedia.org (20 de marzo de 2013). *El rumor de las piedras*. Recuperado el 13 de mayo de 2013 de: http://es.wikipedia.org/wiki/El_rumor_de_las_piedras
- Wikipedia.org (8 de junio de 2013). *Hermano (película)*. Recuperado el 30 de julio de 2013 de: [http://es.wikipedia.org/wiki/Hermano_\(pel%C3%ADcula\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Hermano_(pel%C3%ADcula))
- Wikipedia.org (10 de marzo de 2013). *La esclava Isaura*. Recuperado el 12 de marzo de 2013 de: [http://es.wikipedia.org/wiki/La_esclava_Isaura_\(2004\)](http://es.wikipedia.org/wiki/La_esclava_Isaura_(2004))
- Wikipedia.org (15 de marzo de 2013). *Oriana (película)*. Recuperado el 5 de abril de 2013 de: [http://es.wikipedia.org/wiki/Oriana_\(pel%C3%ADcula\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Oriana_(pel%C3%ADcula))
- Wikipedia.org (19 de marzo de 2013). *Soy un delincuente (película)*. Recuperado el 10 de mayo de 2013 de: [http://es.wikipedia.org/wiki/Soy_un_delincuente_\(pel%C3%ADcula\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Soy_un_delincuente_(pel%C3%ADcula))

www.imdb.com (1990-2013). *Biography for Jonathan Jacobowicz, Mini biography by Sandra Condito*. Recuperado el 7 de septiembre de 2013 de: <http://www.imdb.com/name/nm1189755/bio>

www.imdb.com (1974). *Easy Rider. Buscando mi destino*. Recuperado el 1 de agosto de 2013 de: <http://www.imdb.com/title/tt0064276/>

www.imdb.com (1990-2013). *Julio César Bolívar*. Recuperado el 12 de agosto de 2013 de: http://www.imdb.com/name/nm2422344/?ref_=fn_al_nm_1

www.imdb.com (1990-2013). Luis Alberto Lamata. Recuperado el 6 de septiembre de 2013 de: <http://www.imdb.com/name/nm0482901/#Producer>.

www.unaabuelavirgen.com (2007). *Olegario Barrera. Reseña curricular*. Recuperado el 29 de julio de 2013 de: <http://www.unaabuelavirgen.com/index2.htm>

Anexo 1

Lista de películas estrenadas en el período 2002-2012, primera parte

	Año	Estreno	Título	Formato	Distribuidora	Recaudación en Bs.	Espectadores
1	2005	12/ago/2005	SECUESTRO EXPRESS	Largometraje ficción	B & T	5.370.495,10	936.044
2	2010	08/oct/2010	LA HORA CERO	Largometraje ficción	B & T	17.127.775,17	926.155
3	2011	26/ago/2011	ER CONDE JONES	Largometraje ficción	B & T	15.393.266,47	696.406
4	2007	20/abr/2007	13 SEGUNDOS	Largometraje ficción	C.U.	3.025.229,51	383.808
5	2010	02/jul/2010	HERMANO	Largometraje ficción	C.U.	6.729.258,00	380.316
6	2007	14/dic/2007	PURAS JOYITAS	Largometraje ficción	C.U.	3.378.172,30	362.478
7	2007	02/mar/2007	UNA ABUELA VIRGEN	Largometraje ficción	C.U.	2.705.283,86	346.245
8	2000	01/nov/2000	MANUELA SAENZ	Largometraje ficción	B & T	605.633,35	263.308
9	2008	29/feb/2008	CYRANO FERNANDEZ	Largometraje ficción	C.U.	2.441.499,71	243.180
10	2012	22/jun/2012	PIEDRA, PAPEL O TIJERA	Largometraje ficción	No disponible	No disponible	214.957
11	2006	18/ago/2006	FRANCISCO DE MIRANDA	Largometraje ficción	B & T	1.407.715,53	199.364
12	2009	25/sep/2009	VENEZZIA	Largometraje ficción	C.U.	2.802.079,80	187.095
13	2010	12/nov/2010	9 MESES	Largometraje ficción	C.U.	3.823.496,00	186.971
14	2008	22/feb/2008	POR UN POLVO	Largometraje ficción	B & T	1.737.041,10	177.720
15	2010	30/jul/2010	HABANA EVA	Largometraje ficción	C.U.	3.050.897,50	175.597
16	2004	18/ago/2004	PUNTO Y RAYA	Largometraje ficción	B & T	809.830,00	167.189
17	2006	10/feb/2006	EL DON	Largometraje ficción	B & T	1.063.798,25	161.534
18	2007	12/oct/2007	MIRANDA REGRESA	Largometraje ficción	B & T	1.351.938,60	149.529
19	2011	28/ene/2011	EL CHICO QUE MIENTE	Largometraje ficción	C.U.	3.178.989,06	149.443
20	2005	02/dic/2005	EL CARACAZO	Largometraje ficción	B & T	917.389,50	148.480
21	2006	29/sep/2006	ELIPSIS	Largometraje ficción	FOX	1.088.150,35	146.415
22	2002	10/abr/2002	BORRON Y CUENTA NUEVA	Largometraje ficción	DIFRA	386.784,39	143.716
23	2012	23/mar/2012	EL MANZANO AZUL	Largometraje ficción	C.U.	4.266.734,20	127.559
24	2009	18/dic/2009	SON DE LA CALLE	Largometraje ficción	B & T	1.877.240,50	117.958
25	2011	30/sep/2011	EL RUMOR DE LAS PIEDRAS	Largometraje ficción	B & T	2.611.906,22	110.710
26	2008	12/dic/2008	A MI ME GUSTA	Largometraje ficción	C.U.	1.254.658,25	101.700
27	2007	09/nov/2007	NI TAN LARGO NI TAN CORTO	Largometraje ficción	C.U.	783.535,30	88.333
28	2011	08/jul/2011	UNA MIRADA AL MAR	Largometraje ficción	AMAZONIA	1.676.462,50	84.441
29	2011	23/dic/2011	PATAS ARRIBA	Largometraje ficción	C.U.	2.265.590,82	84.115
30	2006	03/nov/2006	PLAN B	Largometraje ficción	C.U.	588.881,12	82.242
31	2010	17/sep/2010	LAS CARAS DEL DIABLO	Largometraje ficción	B & T	1.409.610,50	81.536
32	2007	19/ene/2007	AL BORDE DE LA LINEA	Largometraje ficción	C.U.	569.778,08	76.483
33	2005	24/jun/2005	MI MUJER ES LA QUE MANDA	Largometraje ficción	B & T	409.518,00	74.937
34	2011	27/may/2011	REVERON	Largometraje ficción	B & T	1.804.146,54	73.396
35	2006	10/nov/2006	MI VIDA POR SHARON	Largometraje ficción	B & T	500.011,73	70.632
36	2010	26/nov/2010	MUERTE EN ALTO CONTRASTE	Largometraje ficción	AMAZONIA	1.257.251,52	65.963
37	2010	16/jul/2010	CHEILA	Largometraje ficción	AMAZONIA	1.073.218,00	63.679
38	2009	30/oct/2009	UN LUGAR LEJANO	Largometraje ficción	C.U.	959.333,50	60.119
39	2011	10/jun/2011	DUDAMEL	Documental	C.U.	1.326.581,50	59.180
40	2011	09/dic/2011	CENIZAS ETERNAS	Largometraje ficción	C.U.	1.351.851,30	49.740
41	2006	28/abr/2006	TOCAR Y LUCRAR	Documental	C.U.	345.002,40	49.389
42	2008	24/oct/2008	LA VIRGEN NEGRA	Largometraje ficción	C.U.	581.419,00	48.898
43	2006	14/jul/2006	MAROA	Largometraje ficción	B & T	320.116,83	46.553
44	2008	18/ene/2008	MAS ALLA DE LA CUMBRE	Documental	B & T	445.237,60	43.897
45	2009	31/jul/2009	LIBERTADOR MORALES	Largometraje ficción	AMAZONIA	549.513,00	39.512
46	2008	01/feb/2008	EL TINTE DE LA FAMA	Largometraje ficción	B & T	385.439,95	39.423
47	2010	27/ago/2010	TAITA BOVES	Largometraje ficción	C.U.	651.136,00	38.900
48	2007	07/sep/2007	POSTALES DE LENINGRADO	Largometraje ficción	C.U.	318.052,02	37.505
49	2011	13/may/2011	ULTIMO CUERPO	Largometraje ficción	B & T	702.480,50	33.182
50	2007	16/nov/2007	SEÑOR PRESIDENTE	Largometraje ficción	B & T	318.076,46	31.975
51	2004	28/ene/2004	UNA CASA CON VISTA AL MAR	Largometraje ficción	B & T	136.259,85	31.528
52	2011	20/may/2011	CORTOS INTERRUPTUS	Cortometrajes	C.U.	662.906,25	29.243
53	2008	04/abr/2008	EL ENEMIGO	Largometraje ficción	B & T	296.621,75	28.817
54	2004	30/jul/2004	FLORENTINO Y EL DIABLO	Largometraje ficción	OTHERS	85.099,00	27.165
55	2008	01/ago/2008	1, 2 Y 3 MUJERES	Largometraje ficción	AMAZONIA	248.504,00	26.527

Anexo 1

Lista de películas estrenadas en el período 2002-2012, segunda parte

	Año	Estreno	Título	Formato	Distribuidora	Recaudación en Bs.	Espectadores
56	2008	22/ago/2008	COMANDO X	Largometraje ficción	AMAZONIA	257.896,60	25.787
57	2009	16/oct/2009	DIA NARANJA	Largometraje ficción	C.U.	365.244,75	25.040
58	2011	03/jun/2011	DIAS DE PODER	Largometraje ficción	AMAZONIA	506.376,68	24.835
59	2009	28/ago/2009	VINOTINTO LA PELICULA	Documental	B & T	343.449,00	24.734
60	2011	21/oct/2011	LA TRAVESIA DEL DESIERTO	Largometraje ficción	C.U.	515.760,18	22.671
61	2012	18/may/2012	MEMORIAS DE UN SOLDADO	Largometraje ficción	No disponible	No disponible	19.372
62	2010	12/feb/2010	AMORCITO CORAZON	Largometraje ficción	B & T	280.991,50	17.149
63	2008	14/nov/2008	MACURO	Largometraje ficción	AMAZONIA	171.452,75	16.514
64	2011	06/may/2011	SAMUEL	Largometraje ficción	C.U.	328.402,47	15.209
65	2010	26/mar/2010	DES-AUTORIZADOS	Largometraje ficción	C.U.	249.971,00	14.876
66	2009	24/abr/2009	SWING CON SON	Documental	B & T	171.719,25	14.083
67	2008	22/feb/2008	MARIA LIONZA	Documental	OTHERS	112.326,90	13.675
68	2011	25/nov/2011	HORA MENOS	Largometraje ficción	C.U.	326.305,25	12.293
69	2010	29/oct/2010	EXTREMOS	Documental	C.U.	235.279,88	12.164
70	2008	10/oct/2008	PERROS CORAZONES	Largometraje ficción	C.U.	137.600,50	11.148
71	2006	27/oct/2006	AMOR EN CONCRETO	Largometraje ficción	B & T	69.748,71	9.707
72	2009	02/oct/2009	ZAMORA	Largometraje ficción	AMAZONIA	107.407,50	7.299
73	2002	11/sep/2002	LA PLUMA DEL ARCANGEL	Largometraje ficción	DIFRA	18.557,70	6.408
74	2006	20/oct/2006	LA CIUDAD DE LOS ESCRIBANOS	Documental	C.U.	41.862,45	6.191
75	2008	31/oct/2008	BLOQUES	Largometraje ficción	AMAZONIA	64.560,75	6.062
76	2005	15/abr/2005	1888 EL EXTRAORDINARIO VIAJE DE SANTA ISABEL	Largometraje ficción	C.U.	35.823,50	5.826
77	2011	14/oct/2011	ERASE UNA VEZ UN BARCO	Largometraje ficción	B & T	74.216,50	3.256
78	2004	26/nov/2004	YOTAMA SE VA VOLANDO	Largometraje ficción	DIFRA	15.626,75	3.097
79	2012	27/ene/2012	CABIMAS	Documental	GRAN CINE	44.117,25	1.731
80	2008	28/mar/2008	TRAMPA PARA UN GATO	Largometraje ficción	AMAZONIA	3.026,75	375
81	2002	07/may/2002	SANGRADOR	Largometraje ficción	OTHERS	419,15	116

Fuente: Fuente: Asoinci, 2012

Anexo 2

Instrumentos para el análisis de las películas

1- Ficha Técnica de la película		
<i>(Imagen promocional)</i>	Título:	
	Año:	
	Duración:	
	País (es):	
	Director:	
	Guión:	
	Música:	
	Fotografía:	
	Reparto:	
	Producción:	
	Género:	
	Sinopsis:	

2- El relato y su argumento o qué	
2a- Los acontecimientos	
Tema central del relato y su ubicación espacio-temporal	
Secuencia de las acciones y los acontecimientos	
Climax o nudo de la historia	
Principales conflictos y tensiones	
Escenarios y ambientes	
Valores compartidos que subyacen	
Relación causa-efecto y posible distorsión	

2- El relato y su argumento		
2b- Los personajes	Masculinos	Femeninos
Denominación de los principales		
Denominación de los secundarios		
Descripción del perfil de cada uno		
Los "otros" o los ausentes		

2c- Acerca de los personajes principales	Masculinos	Femeninos
Evolución a lo largo de la historia		
Roles que representan		
Expectativas		
Responsabilidades y oficios		
Ámbito de trabajo o de estudio		
Grupos sociales que representan		
Figuras de referencia o resonancia		
Presencia/ausencia de la familia		

3- Análisis de un fragmento de la película desde su argumento o qué	
Tema o situación planteada	
Personajes participantes (en orden de aparición)	
Discurso verbal y su tono	
Estereotipos representados en la escena	
Actuación de los protagonistas	
Interacción con otros jóvenes o personajes	
Intención y resultado de esa interacción	

4 - Análisis de un fragmento de la película desde su expresión o cómo	Lenguaje no verbal	Vestuario	Encuadres/ ángulos	Movimientos de cámara	Otros recursos
Observación de los personajes (especialmente, en situaciones de cambios notorios en el personaje, así como de discusión, pelea, enfrentamientos con arma de fuego, asesinato, atraco, secuestro y otras)					

Anexo 3

Entrevista a Alejandro Bellame. Transcripción

Fecha: 19 de Julio de 2013. Hora: 5:10 p.m.

Lugar: patio de la casa del entrevistado

Presentes: Alejandro Bellame (en adelante será presentado con las siglas AB) y Olga Toledo (siglas, OT)

OT- ... Buenas tardes, son como las 5 y algo...

AB – Son exactamente, las 5 y 16 minutos, del día 19 de Julio de 2013.

OT – Estamos en la casa de Alejandro Bellame y bueno, lo primero que quería que me contaras, muy brevemente, es tu formación. Acerca de tú formación como cineasta.

AB – A ver, yo no estudie en ninguna escuela de cine, yo estudié Comunicación Social en la Universidad Católica Andrés Bello, eh.. la mención fue, si, por supuesto, la Audiovisual, eh, sin embargo, bueno la universidad no estaba orientada a formar cineastas, pero bueno en esa época creo que era lo más cercano que existía en Venezuela, de hecho, de ahí salió, por supuesto para otras escuelas de cine, salió gente como Fina Torres, como el mismo Marcel...

OT – Marcel, me conto... correcto.

AB – Si, bueno Marcel y poco después de mí, pero digamos algunos cineastas que han hecho algún trabajo interesante, han salido de la escuela de Comunicación Social de la Católica, eh... yo, bueno a sabiendas de que la Escuela no era una escuela de cine, pero a mí me interesaba, soñaba más que interesarme en aquel momento, soñaba con hacer cine, este quise...

OT – Ya va, discúlpame. Si, sigue adelante, vamos bien.

AB – Ok, yo me interesé durante la carrera por orientar de alguna manera, eh, mi formación, lo que eran los trabajos, las asignaturas, los trabajos encomendados por los profesores, etc., etc., tratar de que todo, de alguna manera se relacionara; es decir, alguien me mandaba un trabajo de opinión pública y yo trataba de que ese trabajo de opinión pública tuviera algo que ver con el cine. Este, si hacía un análisis semiológico y trataba, bueno, en una película... De alguna manera yo intenté en la medida de lo posible que mi formación dentro de la universidad fuera, se orientara hacia el cine. Paralelamente, comencé a acercarme a la ANAC, que era la, bueno que sigue siendo la Asociación Nacional de Autores Cinematográficos, donde se impartían, este,

talleres, cursos, cortos y venían algunas personalidades interesantes, importantes del mundo cinematográfico internacional y nacional. Entonces, bueno te puedo citar algunos talleres importantes que hice, por ejemplo con Jean-Claude Carrière, con Senel Paz, Jaime Chávarri, con el inolvidable David Suarez. Eh, bueno eran talleres que si bien eran muy cortos y tal vez muy, eh.. por lo mismo que eran cortos eran muy superficiales, por lo menos, éste te acercaba de manera intensa y a través de esos personajes tan importantes al lecho cinematográfico, entonces, bueno, a eso creo que también le doy un peso importante en mi formación, si es que tengo alguna formación cinematográfica (risas), más allá de lo empírico ¿no?...

OT – No, pero la escuela de la UCAB es muy buena...

AB – Si.

OT – La audiovisual, siempre ha tendido mucho prestigio.

AB – Si claro, pero era más eso, audiovisual, no específicamente, cinematográfico. Este, luego yo fui profesor de la escuela, en la cátedra de cine, años después. Este, eso es digamos, a lo que se refiere mi formación académica, hasta ahí llego. Yo tenía, por supuesto, ideas de irme a estudiar afuera, en algún momento, mi, mi... yo soy, mi padre era italiano, hablo el italiano y tenía las posibilidades de ir a Cinecittà , en aquel momento estaba en la escuela de Cinecittà y justo en el año donde yo me había graduado, tenía intenciones, la escuela se quemó y cerraron, cerraron por 2 años, creo que fue, entonces claro, eso se congeló, yo pensé que lo estaba congelando pero bueno, ahí arranqué a trabajar, ya comencé a entrar en el mundo de, en el ambiente cinematográfico venezolano y tuve en, Funda Ayacucho me otorgó un crédito en aquel momento, pero también me otorgó el CENAC la posibilidad de hacer mi primera película, este, que era un cortometraje y entonces, yo lo puse en una balanza, sopesa, bueno ¿qué hago?, ¿hago primero la película, luego me voy o me voy y dejo la película, eh, eh... suspendida?, y bueno nada, opté por la práctica, opté por hacer la película y no me fui, no busqué ninguna universidad, ninguna academia, nada y decidí quedarme y bueno, este, en lo demás el trabajo...

OT – ¿Qué has hecho en el trabajo?, bueno entremos entonces en el trabajo justamente, y como te decía anteriormente me gustaría que hicieras un recuento por tu experiencia como cineasta,... viéndolo a través de la lupa de tus historias y de tus personajes.

AB – Sí, yo considero que tengo, eh, bueno son tres películas, digamos profesionales. Hay cosas que hice en el ámbito académico, en la universidad, hice algunos cortometrajes en Súper-8, en videos, yo considero que esos no son cortometrajes sino son, este, ejercicios, ejercicios académicos, ejercicios universitarios. Pero digamos, la película con la que me estreno es un largometraje que se llama “Fosa Común”, que es filmado en el año, em, ya te voy a decir, 80 y... ¿el Caracazo fue en el 89, verdad?

OT – Así es.

AB – Entonces, esa película es del ‘98, nueve años después. Una película filmada en el año ‘98 y que habla de dos personajes caraqueños, dos padres, un padre y una madre. Eh, la madre de un muchacho, de una persona desaparecida en los sucesos del Caracazo en el año ‘89, nueve años antes de la filmación de la película y un diputado cuyo hijo ha sido herido en un atraco. Y, bueno, nada, estos dos personajes corren paralelamente por la ciudad, hay cruces y tal, hasta que finalmente, se encuentran, se encuentran en el metro de Caracas. Este, en el digamos, como se dice ven y se reconocen en su dolor y en su, en su, en su tragedia ¿no?. Básicamente, es eso, dos personajes de clases sociales completamente opuestas, de una persona de muy baja formación, por supuesto muy pobre, una persona que es diputado, que se supone que es un doctor de prestigio, etc., que tienen el mismo dolor motivado por la violencia, la violencia en la ciudad y que se reconocen en ese dolor, eso es lo que cuenta “Fosa Común”, una película que me dio muchísimas satisfacciones. Fue muy premiada en Venezuela, obtuvo algunos premios también internacionales como, en el Festival de Dresden obtuvo premios del público, en La Habana obtuvo una mención especial, una película...

OT – La anterior que me dijiste, que mencionaste antes de La Habana fue...

AB – Dresden, en Alemania, estuvo, se estrenó en el Festival de Clermont-Ferrand, un festival digamos, de los más importantes de cortometrajes, exclusivamente de cortometrajes, y bueno internamente ganó muchísimos premios, o sea una película que creo que mantiene aún su vigencia. Por supuesto la película está localizada en el año ‘98, ‘99, por allí, y, pero yo creo que está completamente vigente, en su temática, en sus personajes, y en el problema que plantea. Posteriormente, en el año 2001, filmo “El tinte de la Fama”, “El Tinte de la Fama”, yo creo que todas mis historias han sido muy arraigadas en lo venezolano, en la sí, en la problemática, en personajes muy venezolanos, pero tratando de que, tengan una, una... si, ok , que tengan la posibilidad de interesar a nivel mundial, o sea que no se quede... Este, aja te decía que

si bien son historias muy venezolanas, muy locales, específicamente caraqueñas, creo yo todas las películas que hasta ahora he hecho son muy caraqueñas, este porque yo creo que uno tiene que hablar desde lo local, con un sentido universal, yo he podido confrontar, mi obra, mis trabajos en el exterior con un público ajeno, completamente esta realidad y veo que las películas funcionan, y así me lo han hecho saber, entonces bueno sí, yo creo que hay que hablar desde lo local pero con un sentido universal y..., no, todos los personajes han sido, a excepción del cortometraje que eran, los personajes principales eran ya personas adultas, inclusive de la tercera edad, los protagonistas de esos en este momento eran Mirtha Borges y Eduardo Serrano. Este, hace el corto, que sí toca una problemática que nos atañe, que le atañe a los jóvenes, pero que nos atañe a los padres también. Este, en el caso, tanto -El Tinte" como -El Rumor de la Piedras", se va más por, por, fíjate hay personajes adultos, preocupaciones adultas; pero, pero los sujetos de, de, del problema planteado la violencia en -El Rumor de las Piedras", eh, esa búsqueda de la identidad en -El Tinte de la Fama", son personajes jóvenes, que en -El Tinte de la Fama", una muchacha venezolana muy criolla, casada con una pareja, yo diría que son jóvenes en los 20 y tanto hasta los 30 diría, es una, una pareja que busca salir de su situación económica a través de un concurso de televisión, donde buscan dobles, dobles de personajes famosos. Entonces ella, Magaly, trata de convertirse en la doble de Marilyn Monroe. Entonces, claro, no es más que una teoría sobre nuestra propia búsqueda de identidad, tanto como individuo como país, entonces estamos buscando como unos modelos foráneos y no terminamos de reconocernos con nuestras propias fallas, nuestras propias virtudes, nuestros propias defectos y, virtudes. Pues, es básicamente, es eso, es una alegoría a través de este personaje que busca ser Marilyn Monroe en un concurso de televisión. Y en el caso de -El rumor", bueno la cosa es mucho más directa, es menos, porque en -El tinte", había como un mundo real y ese contexto donde esa pareja de -Magaly y Arturo" viven, donde están siendo desalojados de un edificio que ellos han ocupado, este, con toda la problemática, con toda la ciudad, el caos, etc., pero por el otro lado está ese mundo de fantasía que es el mundo de la televisión, que es en el mundo donde ellos buscan insertarse para lograr una, un éxito un poco artificial. Eh, bueno, bastante artificial a través del parecido o de un concurso donde busca otras personas. Eh, en el caso de -El rumor", es una película digamos con un tono mucho más naturalista, mucho más realista, afinado si en la realidad más cruda de lo que vive nuestro país y, específicamente, nuestra ciudad. Eh, en un principio a mí me interesaba, eh, indagar, ver, cómo era, posiblemente, cómo era el proceso de transformación de cual, de un niño inocente, este, cómo ese niño

inocente, podía terminar siendo un victimario, un delincuente. Bueno, buscar esa respuesta, indagar ahí ¿no?

OT – O sea que, Alejandro, de alguna manera te motiva un poco la situación social venezolana.

AB – Sí, si claro.

OT – Te interesa el tema de los jóvenes...

AB – ¡Sí!

OT – Te preocupa...

AB – Sí, claro que sí, yo no digo que sean todas las historias que yo vaya a hacer, de hecho lo que está planteado ahorita, inmediatamente, también tiene que ver con jóvenes pero más de la clase media, ahí si quieres vamos después a eso.

OT- Vale, después te lo pregunto.

AB – Pero eso es más hacia el futuro, en el caso de “El rumor”, este, bueno tenía esa inquietud pero luego me di cuenta digamos a la medida que fui metiéndome en el proceso, en el tema, me di cuenta que había una figura que estábamos haciéndole un honor y era a la madre. Este, y que muchas veces desde una óptica muy superficial se culpa mucho, inclusive de los males, ese muchacho no tiene madre ¿no? Este, se cree que porque un muchacho delinque la culpa seguramente ha sido de la madre, específicamente, de la madre, como si la educación de los hijos sólo recayera en ella. Y bueno, nada, está a la vista, yo no creo que haya, no creo que tuve que hacer una muy profunda para uno darse cuenta de que más que la madre, debe ser un problema, el problema más grave es el padre, es la falta de padre, la ausencia total de padre, o hoy día ese padre que está presente pero, o es preferible que estuviera ausente o estando presente, su presencia es casi que como una ausencia. Entonces yo creo que ahí la película hace, pone un acento importante. Y, entonces, bueno, decidí cambiar la óptica inicial que era la de un niño que se, de alguna manera caía, de forma que está presente en la película, pero el protagonismo del punto de vista de la película comienza a ser de la madre ¿no?, de cómo, del reconocimiento de la lucha de esas mujeres que, que a pesar de las condiciones en las que viven, a pesar de la situación de poca preparación académica, poca educación, por supuesto de muchas carencias económicas inclusive delictivas, logran salir adelante con unos hijos y transformarlos a veces en personas de bien. Entonces digamos, yo quería hacer ese reconocimiento,

yo no diría homenaje, pero ese reconocimiento de esa figura y por eso la película termina orientándose a través de los ojos de ella, del personaje protagónico, pero sin dejar de lado a los dos jóvenes que están en dos edades de transición importante, ese niño que comienza a ser un adolescente y ese adolescente que, que está buscando ser un hombre tal vez antes de tiempo.

OT – ¿Hay algo de la realidad venezolana allí?

AB – Yo creo que no, yo creo que es todo en esa película es, todo, toda la película es posible ubicarla dentro de la realidad o por lo menos dentro de una realidad, porque la realidad no es una sola, la realidad son muchas realidades, tantos casos como hay tantas vidas como hay. Pero lo que sí es muy cierto es que durante el *scouting* de locaciones yo conocí, vi muchas mujeres y yo las veía por supuesto, las estudiaba, veía como hablaban porque bueno ese era mi trabajo en ese momento para construir el personaje y yo me di cuenta de que, de que esas regias estaban todo el tiempo a mi alrededor.

OT – ¿En qué lugares o en que barrios filmaron?

AB – Yo, yo filmé en un barrio que se llama Santa Eduvigis en el Cementerio. Yo nací en el Cementerio, si bueno yo nací en la Avenida Libertador, en la Clínica Santiago de León, pero me crié hasta entrado, ya mi edad adulta, hasta los “veintipico” en Prado de María, El Cementerio o sea que digamos, esa zona yo, era completamente familiar, los lugares que aparecen en la película, muchos de ellos eran lugares

OT – Sí, está El Cementerio

AB – El Cementerio General del Sur, está el Mercado del Cementerio, la Avenida Principal, toda esa zona, tal vez no los barrios ¿no?, no me metí...

(Una llovizna leve cambia el hilo de la conversación por un instante).

AB – Em, yo bueno nada como te iba diciendo, era un lugar que conocía, pero también quise abrirme a las posibilidades de unas locaciones más cómodas, como por ejemplo, me fui un día al barrio Los Erasos, donde yo años antes había hecho un trabajo documental muy chiquito.

OT – A Los Erasos, es muy fotogénico.

AB – Es muy fotogénico, pero además era cómodo como locación porque, porque es una callecita y ahí podíamos entrar con los camiones y el barrio estaba muy cerca

¿no? Era muy accesible y sabía que , por lo menos, tenía información que años antes había una situación comunal muy interesante y eso se perdió un poco y ya no era tan seguro como fue, este, y bueno estando allí, haciendo este trabajo yo vi en algunas puertas de metal perforaciones de balas y entonces, le comenté a dos señoras que yo estaba haciendo la preparación para hacer la película, qué, qué me decían ellas y por supuesto, encantadas de la vida de que la película se hiciera en el barrio y yo les decía que bueno veía esas perforaciones, que había mucha violencia y no, eso fue, esto ya está muy tranquilo me decían, eso hasta hace tres meses era horrible. Imagínate los márgenes de tranquilidad ¿no?, hasta ahorita está todo muy bien, está tranquilo y eso si era horrible, mira a la señora, la señora que tenía al lado le mataron un hijo hace siete años y a mí me mataron uno hace, no me acuerdo, ¿tres años? Como para ilustrarme como era la violencia en ese lugar. Entonces bueno para mí ellas dos eran como “Delia”, el personaje de la película, eran mujeres cuyos, que tenían que levantar unos hijos en ese ámbito y en ese contexto difícil, difícil...

OT – No, y se les termina, yo no debería intervenir mucho, pero se les termina como curtiendo la piel.

AB – Si, bueno eso fue otra de las cosas que me llamó la atención, si quieres hablamos de eso, de, claro porque la lucha no es solamente para evitar que se convierta en víctima, sino mas allá que se conviertan en victimarios que es lo que hace “Delia”, Delia hace constante un miedo perenne en la película que sus hijos caigan en la violencia, en cualquiera de los dos extremos, como víctimas o como victimarios ¿no? Este, si a mí me llamaba mucho la atención cuando yo veía en un noticiero de televisión a una señora diciendo que le habían matado a su hijo y muchas veces por esas caras no corría ni una lágrima y lo decían como con una resignación, “Bueno ya me tocó a mí”. O sea ya era hora de que me tocara, porque pareciera que la situación las iba acercando, las iba acercando y terminaba llegándoles a ella, bueno ya era hora de que me tocara, muchas veces expresiones como esas, y todavía por supuesto, la situación lejos de mejorar, empeora, este o notabas un cierto regocijo por convertirse en una especie de protagonista televisiva frente a ese, a esa situación tan dura, había como una paradoja muchas veces notaba yo en esas miradas, en esa forma de hablar, era paradójico o es paradójico ver a una madre que está muy triste, muy acongojada por el hecho de haber perdido un hijo víctima de la violencia, pero por el otro lado, se siente como que es el centro de la atención de las cámaras, se siente protagonista en ese momento, y hay una paradoja que me llamó mucho la atención también, y eso también de alguna manera se plasma en la película. ¿Qué más?

OT – Revisando las cosas que ya hemos hablado de lo que está aquí contemplado, em, ¿qué personajes incluirías si tuvieras que hacer otra..., otra película?

AB – Si, bueno, de hecho...

OT – Bueno, ya has hecho muchas

AB –De hecho, estoy tratando de ahorita, mi próximo proyecto que está basado en una novela, en una novela escrita, eh de Eduardo Sánchez Rugeles, no sé si la has leído Blue Label. Y Blue Label, bueno, es la historia de unos adolescentes, clase media, pero su problemática es otra, su problemática es el desarraigo, su temática es no encontrar, este, no encontrar, tablas de salvación en la situación venezolana actual. Eh, su problemática es quieren estar en otra parte del mundo, y este...

OT – Exactamente.

AB – Y, bueno, la historia principal es la de Eugenia Blanco, una muchacha de clase media que está saliendo de bachillerato con un contexto familiar bastante, eh, disfuncional; con una falta de visión de futuro, absoluta, y cuyo objetivo es irse a España. Y para ello trata de localizar a su abuelo que vive en un pueblo de Mérida y emprende un viaje junto con un amigo del bachillerato, emprende un viaje a Mérida y bueno, está toda esa aventura y hay también una historia de amor, y otras cosas ¿no?, pero digamos, si...

OT – ¿La estas filmando ahorita?

AB – No, no estoy filmando, o sea...

OT - ¿Estás reescribiendo el libro?

AB – El guión ya está escrito, la versión digamos, la adaptación cinematográfica de la novela ya está hecha, la hicimos entre Eduardo y yo y estamos buscando...

OT – ¿Eduardo qué?, perdón...

AB – Eduardo Sánchez Rugeles y entonces, estamos ahorita aplicando al CENAC a ver si conseguimos financiamiento. Entonces yo creo que digamos, si me sigue interesando la problemática joven, esta es una película más vista desde, desde la memoria, desde la nostalgia, pero desde una nostalgia un poco amarga, es decir, no una nostalgia dulce, sino más bien una visión un poco amarga de alguien que en el futuro recuerda esta época.

OT – Una curiosidad, ¿qué edad le pones tú a Santiago y William?

AB - ¿En la película?

OT – Si.

5) AB – Santiago tiene 11 años y William tiene 16.

OT – O sea, ni siquiera llegó a ser mayor de edad.

AB- No, no yo creo que ya debe tener como 22, no porque los personajes siguen viviendo después de las películas, espero que el muchacho haya entrado en, porque con esta, mira todos los días vengo del centro de Caracas hoy y los veo, este, sí, yo creo que Santiagos y Williams hay, es lo que más abunda en este país. Yo recuerdo también que en otro trabajo, porque todo termina como que, componiendo un gran rompecabezas y ahorita me vino a la mente, en una oportunidad yo hice un documental con las, sobre las monjas María Auxiliadora y, bueno, vimos el trabajo que ellas hacían en Amazonas; pero también el que hacían en los barrios y fuimos a acompañarlas en un barrio en la carretera Panamericana pero bien pa' dentro una cosa, y, recuerdo que yo me puse a hablar con un niño que ya veían a menudo, era un niño de 10 años y yo le pregunté, ¿qué vas a hacer?, ¿qué vas a estudiar?, y el niño decía que él quería ser Mecánico, como su papá o su tío. Y yo me dije, cónchale, ¿por qué este niño no puede soñar con ser médico o con ser Ingeniero?, no porque ser Mecánico sea malo si no, ¿por qué no puede un niño de un barrio soñar con ser Médico?, y es que no tiene las referencias, no es digamos mi preocupación inmediata, no porque ser médico sea más que ser actor o ser subdirector o lo que sea, cualquier oficio tiene, vale, lo que me preocupaba era si, si, los sueños también no eran un poco discriminatorios, dependiendo del lugar donde hubieras nacido. Entonces, este niño no podía soñar con ser algo, tal vez, más importante que ser mecánico, este, porque no tenía las referencias. Eh, pero aparte de eso, inmediatamente después de que yo hablo con este niño, pasa otro con actitud de malandro, de 11 años; pero, y empieza a meterse con él y lo empieza a invitar para ir a la cancha, pero lo invitaba como sacándole que él era un niñito de su casa, que la mamá lo tenía dominado, esa situación, que cónchale, ojala yo pudiera ser mecánico. Esa fue mi idea, ojala pueda ese niño con su sueño de ser mecánico o lo que sea, no deje que otro se le vaya a atravesar en el camino y quién sabe, no sé qué habrá pasado. Pero bueno, de una manera allí también hay un elemento que años después se transforma en la película, son cosas que voy atando y que van nutriendo tu subconsciente, no es una cosa muy

estructurada, es simplemente, tener las, como se dice, las parabólicas abiertas, como se llama, la antena abiertas, ir nutriéndote e ir dejando que eso, algún día aflora.

OT – Te entiendo, ¿A qué público le escribes?, ¿A qué público va dirigido tu cine?

AB – Yo no pienso en el público, no pienso nunca si este público, voy a tener tanto público o voy a dirigir a este target. Yo hago historias y las historias buscan su público, eh, no me preocupa hacer películas para un segmento de edad, ni para una clase económica, no, no; yo hago películas de historias que me inquietan y que me gustan y luego, ellas encuentran su público.

OT - ¿Hay allí algún tipo de valores, significados que tú quieras dar en tu cinematografía?

AB – A ver...

OT - ¿Lo haces consciente?

AB – Yo, trato de crear historias con personajes entrañables y dignos, a pesar de sus contradicciones y de sus debilidades... me choca la posición moralizante de cualquier artista, de cualquier, y específicamente de un cineasta. No creo tener ni la posición ni el, digamos, la fuerza ni la moral para dar lecciones a nadie, para dar mensajes a nadie. Yo creo que yo hago historias y el público igualmente encuentra eso que llaman el mensaje, según sus propios puntos de vista, según sus propias vivencias. Yo lo que creo es que hago historias con personajes entrañables. Si los personajes son entrañables es porque algún tipo de dignidad humana tiene y si está presente la dignidad humana, habrá eso que llaman que a mí no me gusta decir, no me gusta la palabra, por lo que te estoy diciendo, el cineasta y el artista no están para enseñarle a nadie, sino para expresar algo, para tomar alguna realidad, alguna historia y expresarlo, y servirlo para que sea el espectador quien encuentre sus caminos y que saque sus propias conclusiones.

OT - ¿Sientes que algún tipo de cinematografía influyó en la manera en como tú cuentas tus personajes?

AB – Seguramente, seguramente...

OT - ¿Quiénes son tus ídolos?

AB – Esos si puedo decírtelos, lo que si no soy capaz de decir es cuanto pudo haber influido. Por ejemplo, la gente del Neorrealismo italiano, De Sica, Fellini luego, este,

son gente Ettore Scola, eh, son grandes cineastas, bueno que vi, que me, en mi etapa de más información, aunque uno todo el tiempo está formándose y que bueno me impresionaron en su momento, luego, un poco más adelante, para mí hay un que yo llamo The Master, es Krzysztof Kieślowski, el polaco, no sé si conoces su obra, el tiene una trilogía -Azul, Blanco, Rojo”, eh, es una trilogía de tres historias que de alguna manera se van, este atando una con otra, hay un trabajo magnifica que hizo para la televisión en Polonia que se llama -El decálogo”, -La doble vida de Verónica”, hay una cantidad de películas que son muy importantes y que yo lo tomo como una referencia, una referencia clara del cine que a mí me gusta, trato de no copiarlo, pero obviamente, me abro a sus influencias y nada más satisfactorio que leer una crítica donde de repente diga que -El tinte de la fama” tiene algo de Kieślowski, y entonces digo, Wow!, ¿cómo está eso ahí si es una película venezolana?, absolutamente, y nada, bueno ahí están las influencias, eh hay un director canadiense, armenio- canadiense que se llama Atom Egoyan, que también de los personajes, y de las historias como se van armando para que todo termine encajando al final, es una cosa que a mí me ha influenciado un poco, todas esas son las referencias, también hay algo del cine venezolano, algo de las películas de Chalbaud, o sea.

OT – Si, otro cineasta venezolano que comparten contigo quienes son, los relatos y los personajes, con los que debe contar el cine venezolano.

AB – Bueno, más que cineasta, por ejemplo, yo puedo, David Suarez, fue una influencia importante, porque bueno, lo conocí, fuimos amigos, él hizo, me dio un taller primero y luego, este fuimos amigos y bueno compartimos mucho su visión, sobretodo su visión, le preguntaba mucho que cual era su visión del cine y tal, yo creo que esa influencia está allí y por supuesto, es de mis guionista que hizo obras como -La oveja negra” de Chalbaud, como -Disparen a matar”, la de Carlos Azpúrua, eh...

OT - ¿Cuál es Azpúrua, del -Garacazo”?

AB – No, -Disparen a matar”, el -Garacazo” es de Chalbaud, tú te refieres a -Amaneció de golpe”, no, no, ninguna de esas, esas no me gustan para nada, ni a -Amaneció de golpe” ni el -Garacazo”. Este, y bueno sí, yo diría que es una anécdota que yo no sé si me influenció mucho, yo vi una película que se llamaba -País portátil” que la debes recordar de Iván y Antonio, compartieron la dirección y fue una película que me terminó de meter e esto, porque yo tendría 16 años cuando vi esa película, 15, 16 años y por supuesto, para mí el cine era como un sueño, una cosa inalcanzable, yo veía cine, me gustaba pero lo veía como una cosa que se hacía en otro lado, que no lo

podíamos hacer aquí, el cine venezolana era como una cosa ahí marginal y cuando yo vi el *País portátil*, me impresionó y me emocionó mucho porque me di cuenta de que era una película que era muy venezolana, mostraba mucho de nosotros como país, y estaba hecho con mucha dignidad y bueno, yo dije bueno hay alguien que lo está haciendo, porque no, a mi esa película me ayudó a decidirme, a decidir que lo que yo quería como una especie de sueño inalcanzable podía ser una realidad y bueno, y estudié Comunicación Social un poco influenciado por eso.

OT – Esto es más para mi, desde la perspectiva de lo que yo voy al analizar las películas, ¿Cuál es la escena de la película *El rumor de las piedras*?

AB – Hay muchas, hay muchas escenas, pero por supuesto, la escena tendría que ser la escena climática de la película, el climax...

OT – La de los chicos secuestrando a la señora...

AB – Claro, y era esa la escena a la que más miedo le tenía, significaba acción, significaba logística, significaba mucha gente en escena...

OT – Mucho trabajo fuerte, intenso

AB – Mucho trabajo, actuar en esas condiciones, porque cuando tienes un trabajo actoral fuerte en la casa de la familia en 2 ó 3 actores, sabes una cosa, pero cuando tiene a la policía alrededor, la grúa, los extras, la locación, la calle, pero trabajar actoralmente estos personajes no fue fácil, yo tenía bastante, no sé si miedo, si la tenía, yo creo que esa es la escena de la película, porque bueno en el climax confluye todo, y por supuesto, hay otra a la cual le tengo muchísimo cariño, bueno hay muchas porque también está la escena del deslave, cuando un hermano le está diciendo al otro, le está contando, esa escena esa secuencia completa.

OT – La de los dos niños en la escalera

AB - Los dos niños en la escalera y nos vamos al flashback esa es otra de las escenas importantes, por supuesto, bueno la escena donde la madre se acerca al muchacho que está metido en pleno rollo delictivo y le da la orden que le entregue la pistola y toda esa parte ¿no?, un momento muy fuerte pero a la vez muy conmovedor...

OT – Cuando ella le pide al pequeño, le dice *“tú también te me vas”*

AB – Si, y le da la cachetada, esa parte, hay muchos momentos y también, luego ya después del climax esta la escena de la cárcel, que es ese doble circular, este, que es

prácticamente, una conversación, pero más que todo, casi un monólogo de Delia haciendo todo una reflexión de donde ella había fallado, donde estaba la culpa, que veo que es una escena, un poco pensando, si, en el espectador de no dejarlo solamente en el hecho, en la acción, en la anécdota y obligarlo a de alguna manera ir un poco más allá a hacer, a confrontar su propia reflexión, su propia posición frente a lo que acaba de ver, yo quise poner esa escena así de reflexiva, los dos personajes que se vuelven a encontrar después de ese momento, además es el momento del perdón y de la sanación de la culpa de Delia porque esto es un personaje, una película que habla de una mujer que necesita salvar a sus hijos para sanar su culpa de haber perdido a su hija en un hecho natural, entonces cuando ella en esa escena, en ese doble circular, no es circular porque, no de manera gratuita sino que tiene un sentido de circulación, en cuanto a lo que está sucediendo entre esos personajes, esa es una escena que a mí me parece interesante y además a mí me encanta, me parece hermosa, creo que es muy, está muy lograda emociona mucho, no lo podía hacer porque era muy difícil al momento de la producción plantearse un solo plano para la escena, la secuencia, o sea cosas que tú dices, bueno.

OT - ¿Con que filmaron ustedes?

AB – Filmamos con una cámara digital, con la RED

OT – Ya nadie usa esa.

AB – Bueno, no, sí hay quien lo usa pero, ya no vale la pena.

OT – No vale la pena.

AB – Ya digamos, estamos en unos estándares de imagen que pueden, funcionan muy bien en digital.

OT – Definitivamente.

AB – Si.

OT – Bueno Alejandro, Muchísimas gracias...

AB - ¿Eso es todo?, fue muy rápido... No, no, gracias Olga

OT – No, gracias a ti.

Anexo 4

Entrevista a Marcel Rasquin. Transcripción

Fecha: 11 de julio de 2013. Hora 2:10 p.m.

Lugar: oficina de Marcel Rasquin, ubicada en Altamira, Caracas

Presentes: Marcel Rasquin (en adelante será presentado con las siglas MR) y Olga Toledo (siglas, OT)

OT- Buenas tardes. En principio, Marcel, me gustaría que me comentaras dónde te formaste como cineasta (paréntesis para atenuar los ruidos del ambiente).

MR - Yo me formé. Yo soy Comunicador Social de La Católica, en mención Audiovisual. Y luego tengo un Postgrado y una Maestría en el Victoria College the Arts, en Melbourne, Australia, que es la escuela, la rama artística de la Universidad de Melbourne. Y eso, allá me formé sobre todo como director y guionista en cine y televisión.

OT- Y cuándo fue eso. ¿Cuándo te formaste?

MR - Yo estudié en La Católica, desde el 99, no mentira, desde el 94 hasta el 99. Soy de la última promoción del siglo pasado. Y en Australia estudié 2003 y 2004, y regresé en el 2005.

OT – Y ya hablando un poco sobre el tema que nos ocupa, lo primero que quería consultarte es si podrías hacerme un recuento de tu experiencia como cineasta a través de las historias y de los personajes de tu cinematografía, de tu historia como cineasta.

MR – ¡Uff! (hace una exclamación). Yo creo que me voy a remitir a mi única obra cinematográfica de largo formato, que es “Hermano”, que es mi opera prima y la única que he hecho hasta ahora. O sea, pueden haber similitudes y cosas en común con los personajes y los temas que exploré antes que eso en cortometrajes, pero creo que ahí hasta yo me puedo enredar.

Eh, bueno, a ver. A mí me interesó de Hermano la, la, como dos premisas básicas que conviven en la película que es la..., el ímpetu y el fuelle y las ganas de..., de echar pa'lante haciendo lo que te gusta, del protagonista, de Daniel, El Gato, con quien personalmente me identifiqué mucho, porque en el caso de él es el fútbol pero en mi

caso es el cine. Y él es igual de raro que yo, porque el escogió jugar fútbol en un país de béisbol y yo escogí hacer cine en un país donde el cine es una forma bastante *sui generis* de ganarse la vida. Eh, que es algo que a mi modo de ver le da fuerza al personaje de Daniel, que él en ese sentido es inclemente consigo mismo. A pesar de que está en un lugar donde todas las condiciones para perseguir su, su vocación le son adversas él no mira pa' los lados él se haya y es feliz y está absolutamente pleno en la cancha, jugando. y jugando con su hermano por otras razones. Y el otro gran tema, creo yo que me conmovió profundamente y que me impulsó a escribir y a hacer esta película y llevarla a la realidad es, creo que tiene que ver con algo profundamente doloroso, con una pérdida muy grande, una pérdida que no te cabe en el pecho. Este..., una que no puedes ni siquiera mirar, ni siquiera tocar; o sea, que es preferible lanzarte con la rabia y con la sed de venganza antes de tocar la herida y el vacío que te deja en el pecho la pérdida de una figura tan importante, como estos muchachos cuando pierden a su madre. Eh, eso para mí se convirtió en motor junto... (interrumpe la idea) Debo decir también, que es otro tema que me interesa, la insensatez. Eh, porque si uno mete la lupa en la película o en la historia de la película creo que todos padecen un poco de eso, ¿no? A pesar de que entiendes sus motivaciones, entiendes o espero yo que se entiendan, porqué cada uno hace lo que hace; detrás de todos ellos hay una enorme insensatez por una incapacidad, precisamente, de lidiar con esa tristeza o con esa deuda, en el caso, de Daniel, que a él le resulta imposible de pagar. No sé si él. Él le debe la vida a su mamá y a su hermano porque él nació y entró en esa familia de una forma muy, que lo marcó y lo signó para siempre. Él fue salvado y recogido de un basurero, cosa que ocurre en este país gracias a Dios no con frecuencia, pero existen casos así de madres adolescentes que no saben qué hacer con el muchacho recién paridas y simplemente los dejan por ahí. Eh, y Daniel no puede separar su vida y su vocación y su posibilidad de alcanzar su sueño de su deuda. Su deuda con su hermano y con su madre.

OT – (Consulta las preguntas del instrumento).

MR – No sé si era por ahí la respuesta, pero.

OT – Sí. ¿Qué es lo que te motivó a tratar precisamente esas historias y a presentar esos personajes en tus películas. O sea, más allá de lo que me acabas de comentar. ¿Dónde está la raíz tuya de esa inquietud por temas sociales, por temas que tocan la sensibilidad social?

MR - Sí (comenta mientras escucha la pregunta). Fíjate que yo soy de los primero sorprendidos de que «Hermano» (en ese momento repica su teléfono móvil, por lo que el entrevistado interrumpe la respuesta y pide disculpas para atender la llamada).

OT – (Al retomar la entrevista reformula la pregunta que quedó suspendida). Te preguntaba, sí, era acerca de las motivaciones que te habían guiado a tratar este tipo de historias y de personajes. Porque además me dices que no es la primera vez, que ya tú en cortometrajes habías tocado esos temas.

MR – Sí, de alguna manera, en otro formato, en otro género, pero sí. Eh, te confesaba y te confieso que yo soy de los primero sorprendidos en ver cómo la película ha sido recibida como una película social. Eh, yo no tengo interés en hacer cine social. Yo no salí a hacer un cine de denuncia. Entiendo el fenómeno y el movimiento que hubo en los 70 y de los 80 de ese tipo de cine acá en Venezuela y en Latinoamérica, motivado por una cantidad de razones muy distintas a las cuales a mí me motivan a hacer cine. Eh, a lo largo de los tres años que Rohan Jones y yo pasamos escribiendo la película, que es por cierto también australiano, habremos hablado sobre la construcción social del universo de la película unas, media hora, un par de horas en el mejor de los casos. Este, nosotros salimos a hacer una película que tuviera carácter universal y el universo social que muestra la película era en principio, y esto va a sonar horrible, pero era conveniente para nosotros, dramáticamente, para contar esa historia en esa circunstancia. Es decir, la pobreza es una desgracia, pero es un hervidero de cultivo de drama. O sea, el drama se nutre básicamente de dificultades y qué lugar más lleno de dificultades que un barrio caraqueño. Eh, quizás el único acierto, donde la gente luego encontró mucha verdad en «Hermano» es precisamente eso, que yo no entré al barrio a hablar sobre el barrio, yo no entré al barrio con una agenda, yo no entré al barrio con un prejuicio. Es decir, yo siento que muchos de los cineastas que abordan temas entre comillas de barrio, eh, vienen con agenda, vienen con una enorme preocupación sobre este tema, no es que yo no la tenga y no tenga esa sensibilidad, pero mi sensibilidad a la hora de «Hermano» era contar la historia que allí aparece. Para mí era más importante el tema de la historia que ahí contaba que el mundo que ahí contaba. Y cometen uno de dos pecados o van al barrio y satanizan al barrio, y dicen no, este es el peor lugar para vivir, eso no es vida, esto es pura gente mala, aquí es peligrosísimo, si tú pisas ese lugar te van a matar, está lleno de prostitutas, aquí no hay valores, armas, violencia, destrucción' (hace este comentario con cierto

tono de ironía, poniendo en su boca frases que ha escuchado decir). O (lo dice en tono enfático) está el cineasta que entra al barrio a idealizar el barrio, también, A decir, no, estos son pura gente buena, los oprimidos de la sociedad, donde hay vínculos familiares hermosos, donde todo el mundo se ayuda, donde la gente realmente vive con la puerta vierta, todo el mundo se conoce, pasan generaciones y generaciones que le «echa pichón» (expresión criolla que significa, trabajar duro) a la vida siempre'. Y la realidad, para mí, es que esas dos cosas conviven en el barrio y se manosean a cada rato y la línea de la moral se diluye. Y eso sí yo tenía muy claro de cómo contar, de no ir con agenda social a hablar del barrio, sino hablar con honestidad. Este, donde conviven los malos, donde hay gente buena, donde hay gente trabajadora, donde hay vicios, donde el jefe de la banda de tráfico de drogas es también quien cuida del barrio, el que provee.

Es decir, quizá la única cosa, eh, donde puede atisbarse una semilla de una crítica en «Hermano» es la inexistencia de instituciones. En «Hermano» no aparece una ambulancia, un policía, un fiscal, un juez, nada. Allá, ese lugar se maneja y se rige por sí solo. Lo cual trae una serie de vicios y de distorsiones de las relaciones de la vida, porque se organiza solo.

OT – (Interrumpe para comentar) Una vida al margen de....

MR – (El entrevistado completa la idea) De la sociedad. Ese, ese, yo siempre concebí el mundo de «Hermano» como el de un pequeño pueblo incrustado en una metrópolis latinoamericana. Este...

OT - ¿En qué barrio fue que filmaste?

MR – Yo filmé en Petare.

OT- Yo pensaba que había sido en Las Minas.

MR – No. Bueno, realmente, filmamos como en tres partes. Las Minas es la primera secuencia solamente. El primer partico, la cancha, la cancha que está ahí detrás de El Concreta. Pero el grueso de la película es en dos localidades de Petare. Yo, inicialmente, tenía, yo tenía la ilusión de que fuera como un pequeño pueblito, o sea, de encontrar en un solo, en una sola comunidad todas las locaciones de la película.

No funcionó exactamente así, pero sí logramos como atomizarlo en dos, en dos localidades, en dos comunidades.

Entonces, como te dije eso, que mi intención inicial tenía que ver más con lo narrativo y con lo dramático y con mi necesidad de contar un cuento te explico por qué. Porque, porque para mí el cine, es más grande que el cine (el mismo corrige lo que dijo en tono reflexivo), el contador de historias es fundamental para la vida, es un, es un..., nos dan como un morral de herramientas para entender de qué se trata la vida. Y nosotros solemos aproximarnos a la vida y a los eventos de la vida, eh, a veces solamente con el corazón y a veces solamente como con racionalidad. Y el cine, las historias tienen la potencia de que uno tenga revelaciones y epifanías sobre la vida con el corazón y con la cabeza simultáneamente, cosa que no tiene otro medio. O sea, si tú ves un muerto en la calle puede que te impresione enormemente, pero eso no te va a partir el corazón. Y si tú, no sé, lees sobre estadísticas de muerte te impresiona en la cabeza pero no... En cambio, la muerte de Hamlet nos persigue a todos de por vida. Entonces, ese poder lo tiene el contador de historias.

OT- Te entiendo perfectamente (risas). Este, bueno, ya más o menos me has respondido. ¿Definitivamente tú no realizas ningún tipo de chequeo o de investigación profunda sobre esos personajes y lo que pudieran ser en la realidad personajes como Daniel y como Julio? ¿Tú hiciste algún tipo de investigación acerca de cómo es un chico típico de un sector como este, como Petare o...? (interrumpe el entrevistado).

MR – No.

OT - ¿No?

MR – Es decir, Pelarle la piel a Daniel y a Julio y poder tenerlos con el corazón en la mano en carne viva y escucharlo palpitar y escucharlos latir es un trabajo más introspectivo para mí. Eh, en todo caso la..., si hubo digamos investigación sobre lo, lo plausible que sería acá en Venezuela la situación del fútbol amateur, con posibilidades e intenciones de llegar a futbolistas profesionales, a ver si eso era verosímil. Pero sobre el verdadero carácter de Daniel, sobre el verdadero carácter de Julio y quiénes son, de qué se trata su vínculo es definitivamente lo que los hace, los construye como personajes. Eso creo que no se puede investigar. O bueno, yo no lo investigo sino que lo investigo, no sé, dentro de mí teniendo muy claramente la consciencia de que no son perfectos, de que no son de un solo color, de que tienen visiones sobre la vida

muy particulares y muy distintas cada uno. A mí me ofendía enormemente cuando la gente decía, Hay, sí, Hermanos, la historia de uno bueno y de uno malo'. O sea, no, no entiendes. No, no, no. Es decir, simplificar lo que allí ocurre y lo que le pasa a Julio como un mal... (interrumpe brevemente para atender a un visitante) a mí me generaba un aburrimiento. Yo decía voy a tener que explicar aquí un montón de cosas. Eso porque yo sien..., yo admiro mucho el personaje de Julio. A mí me gustaría ser más como Julio.

Julio tiene un sentido de pertenencia y una nobleza y una condición honorable pero inquebrantable. Julio es como un sangai (trataba de expresar que el personaje es como una fortaleza, como un monumento). Y Julio, o sea, esta es mi familia, este es mi hermano, este es mi equipo, este es mi barrio y tú no nos vas a joder' (enfatisa a la manera como lo haría Julio). Y eso para mí es hermoso. Eso para mí, este, es de una vitalidad, de una potencia, eh, muy emocionante de escribir. Eh...

OT – ¿Casi que la fuerza del padre de familia?

MR – Sí, claro.

OT – ¿Un líder?

MR – Tiene una condición natural de liderazgo, que a mí me encantaba dentro y fuera de la cancha y en la casa y en la familia. Se comporta así a sus anchas, así que bueno, para bien y para mal. Él es el que manda y él es el que decide cómo hacer las cosas y tal. Bueno, eso también tienen los líderes (ríe).

OT – Bueno, sí. ¿De qué edad, más o menos te los imaginaste tú? Bueno uno estaba como terminado el bachillerato y el otro es mayor.

MR –Bueno, sí los escribí de 18 y 16. Sí (el entrevistado hace un gesto, como si estuviera reflexionando).

OT – O key. Bueno, vamos a proseguir. ¿Tú crees que hay mucho de Daniel y de Julio en chicos de nuestra sociedad venezolana actual? ¿Hay Julios? ¿Hay Danieles?

MR – Sí. Yo creo que sí. Y lo más triste es que también hay muchos Max, que es el arquero. Que para mí el arquero...(cambia lo que está diciendo para hacer un 2)

comentario). Bueno, también hay otras cosas digamos de mi formación y de mi condición que no te he dicho que es que yo, ambos, mis dos papás son psicoanalistas y a mí me interesa el universo como psicoanalista (lo comenta a manera de curiosidad). Entonces me aproximo un poco no desde la perspectiva psicoanalítica de los personajes, pero digamos que me gusta más, como, me interesa más desde el punto de vista macrosocial, me interesa más desde lo íntimo de los personajes.

OT – Entiendo.

MR – Eh. Creo que aquí tenemos muchos Max que es gente que ha recibido tan poco cariño que ni siquiera sabe cómo se siente eso. Que han recibido tan poca atención y han llevado... (reflexiona y rectifica lo que viene diciendo), se han endurecido. La vida les ha endurecido el corazón y las ha hecho un callo y viven con la certeza de que todo el mundo los quiere joder y eso sí, desde el punto de vista macro, desde el punto de vista social es muy triste y delicado y muy peligroso porque, porque tienes gente violenta, gente volátil, gente, eh, que prende como un fósforo, pues.

OT – Así es. Te entiendo.

MG – Y, creo que hay, hay muchos Julios, en el sentido de que la vida no les permite hacerse la pregunta de qué te gustaría de qué te gustaría hacer a ti en la vida sino que la vida los lanza a hacer lo que les toca, porque les toca; o sea, esa expresión de que...

OT – (Completa la idea) Es lo que hay...

MR – Sí, de que como es que le tienen que bajar los pantalones cortos a los niños en la secundaria para hacerlos hombres, este, eh; o sea, que los pantalones cortos tienen que alargárselos para, bueno, vaya a trabajar, vaya a traer pan, vaya a traer comida, conseguir plata porque aquí la vida así, pues, aquí la vida se vive, aquí la vida se gana todos los días. Este...

OT – (Refuerza lo dicho por el entrevistado) Sí, la inmediatez.

MR –Y eso, eso, es decir, como que aplasta absolutamente la posibilidad de soñar con que si a ti te gusta el fútbol o te gusta la música o te gusta ser cocinero o tú quieres ser

médico, o sea, hay una aplastante sensación de no inventes, no inventes que eso no lo vas a poder hacer'. O sea, aquí la única vía es o malandro u obrero o motorizado, de ahí, y si tienes algo de talento rapero, pero no inventes, no inventes, no se te ocurra inventar' (adopta un gesto en señal de reflexión).

OT – (Introduce un comentario sobre lo dicho). Talento y muchísima suerte para poder entrar de alguna manera en ese mundo tan difícil.

MR – (Ríe y continúa) Pero, pero no existe como que haya ventanas que tú puedes abrir como para decir, déjame ver si esto me gusta y me voy pa' allá y me lanzo por ahí con mi vida y veo que pasa. Esa sensación no es... (se queda pensativo).

OT – O sea, ¿tú los ves a ellos reales, no lo ves como personajes de ficción? (Interrumpe para consultarle sobre los personajes de Daniel y Julio).

MR – Llegó un momento en que los dejé de ver como personajes de ficción. Sí, o sea arrancan...

OT - (Interrumpe para aclarar su pregunta) Son tus hijos.

MR - Pero luego, llega un momento en que ya van ellos obrando bien; incluso, antes de ver a los actores que los van a interpretar. O sea, ellos cobran vida en el papel, en mi cabeza. Ellos ya empiezan a existir y a tomar decisiones y hay cosas que hasta a uno lo sorprenden. A mí el final de la película me tomó por sorpresa. Yo lo escribí y me tomó por sorpresa. Este...

OT – ¿Tú dices, filmarlo aunque ya lo tenías escrito? ¿Eso te tomó por sorpresa o...?

MR – (Interrumpe para aclarar lo que venía explicando) No, no, quiero decir cuando lo describí, cuando estaba escribiendo la película. Eh...

OT – O key.

MR – Descubrí el final de la película y lo odié. Me costó como dos meses reconciliarme con él. Yo no quería que la película terminara así, yo quería que la película terminara

de otra forma. Este, y bueno, me toco, me tocó, sí reconciliarme con él. Digerir lo triste de ese final y entender que ese era el único posible final para esa historia.

OT – Para ser consecuente que lo que estabas narrando. No ibas a escribir algo que no tenía mucho sentido.

MR – A ver. Bueno. ¿Tú crees que existen muchos tipos de jóvenes o el cine venezolano ha representado a muchos tipos de jóvenes venezolanos o faltan muchos más por representar?

MR – Mira, sí, no lo sé. Lo que pasa es que yo no estoy seguro si a efectos de los cineastas esa debería ser la aproximación correcta, de bueno, déjame hacer una lista de los tipos de jóvenes que hay, que debemos representar en el cine. Yo no ahí, sí protejo a los cineastas, de que nosotros no tenemos tarea de, de, (comenta como si lo estuviera diciendo otra persona) oye no has hablado de los niños de La Lagunita, ¿debiste hablar de los problemas de los niños de La Lagunita? Mira, sí, seguramente, a quien le interese contar sobre esos niños y esos problemas, seguramente, deben ser problemas interesantes de contar, pero que los cuente quien le interese contarlos. Eh, la lista de arquetipos, la lista. Claro, puedes considerarlo como en términos de mercadeo así como un productor que diga, coño, aquí nunca se ha hecho, por ejemplo, de hecho por ahí había un proyecto que a mí me parece interesantísimo, este, el caso de estos niñitos sifrinos como que secuestraron a un hermanito de ellos para quitarles una plata a los papás y el niño se les murió en la maleta. Caso viejo. Este, estaba ese proyecto de esa película y yo decía, coye, esa va a ser una película arrechísima. Y no se ha hecho. No se hizo (hace una pausa).

OT – Eh...

MR – (Interrumpe con énfasis) Porque, antes, porque creo que (interrumpe la idea). Esto sí me parece importante como para puntualizarlo, incluso en tu tesis para nuestro bien y para quienes te lean en Europa, en España, hay un enorme prejuicio con respecto al cine venezolano que se hace en los barrios. O sea, la gente, es como si (a continuación pone en su boca frases de otros con cierto tono de ironía) hay, qué fastidio. el cine de barrio y la violencia y los malandros con las pistolas y todos los muertos'. Este y para mí es un prejuicio infundado, porque el problema del cine de barrio no es el barrio, es el cine. Es decir, decir que todas las películas de barrio son

malas, es como decir que todas las películas en el espacio son malas, todas las películas en el Oeste son malas. Hay unas nefastas pero hay unas hermosas. Este. Entonces el problema no es el lugar donde tú cuentas tu historia sino la historia que allí cuentas. Si hay una historia potente, poderosa que a mí me mueve me sacuda y me atrape, en donde sea que esté, pues a mí me va a interesar o que me la cuenten o contarla yo. Eh, pero, el *setting*, el universo, el mundo de esa historia para mí es irrelevante. Perfectamente yo podría contar una historia en el espacio. Yo nunca he estado en el espacio. Este... (hace una pausa como de cansancio).

OT – Si te plantearas hacer otra película sobre jóvenes venezolanos, ¿a quién retratarías esta vez?

MR – Je, je (ríe). Bueno, ya la escribí.

OT – ¡Ajá! (interrumpe con tono de que adivinó lo que iba a decirle).

MR – Sí. Este. Me fui más lejos todavía. Me fui a un pueblo, ahora sí un pueblito de verdad, verdad, perdido. Y es la historia de un niño y una prostituta. Y es sobre el despertar sexual.

OT - ¿Y estás grabándola? ¿Estás filmando?

MR – No, la acabo de escribir. Ya la escribí, ahora me toca reescribirla toda

OT – Yo tengo una curiosidad mí. ¿Cómo haces tú para financiar tus películas? Aunque no es tema de mi tesis.

MR – Con “Hermano” fue el CNAC.

Ah, O key. Completamente ¿y la parte de promoción y todo eso?

MR - Cines Unidos; eh, DirectTV y otras empresas allí privadas.

OT – ¿La gente de Unicef?

MR – Unicef me ayudó mucho, pero fue al revés los ayudamos mucho a ellos también. Porque esa es un poco como la otra cara de la moneda del primer cuento que te eché... (se refiere a que no tenía intención de que “Hermano” fuera una película de corte social). Como te digo eso, también me pasa que efectivamente yo también vivo aquí, yo padezco la ciudad, yo amo Caracas, yo, a mí me preocupa enormemente mi país y el futuro de mi país. Y cuando estábamos en la preproducción llegó un momento álgido porque el proyecto siempre, siempre estuvo pendiendo en un hilo desde el punto de caerse y nos preguntábamos ¿para qué? ¿por qué estamos haciendo esta película? Quizá para decir, ‘ay Dios hiciste una película’ y ver tu nombre en la pantalla. Si hay veces. Pero, pero no era solamente por eso. Nosotros teníamos como la, la necesidad y la convicción de que, cónchale, cómo hacemos para que esto deje algo valioso. Que todo este esfuerzo sirva para algo más allá de lo artístico y de lo gratificante que puede ser hacer una película. Entonces, dijimos, o key, vamos a hacer lo que sabemos hacer, vamos a hacer un taller de cine en el barrio. Entonces, vamos. En medio de la preproducción, buscando casting, el financiamiento, las locaciones, los equipos, el equipo técnico, etcétera, etcétera, decidimos todos los sábados ir allá arriba a La Dolorita, a una escuela a darle a la comunidad un taller de cine y a hablar de lo que nos guste, hablar de guión, y de producción, de cómo se filma, las cámaras, *dolly*, micrófonos. Y fue hermoso. Cada sábado que fuimos para allá, es decir, no es que hubo deserción cero, cada sábado había más gente. Porque claro era abierto y el que quería venir, venía. Y la idea era que ellos escribieran un corto y grabaran y editaran su corto y nos acompañaran. Y fue delicioso. Los chamos súperinteresados en conocer la sangre y cómo, y las pistolas. Este... Bueno, entonces hicieron un corto y los acompañamos a ellos en el corto. Y las personas que estuvieron en el taller, los más frecuentes participaron en la película como aprendices en los distintos departamentos técnicos. De hecho, hoy en día, varios de ellos trabajan, son técnicos de cine. Eh, y todo ese grupo y toda esa comunidad son los extras que están en los partidos de fútbol... Entonces, después que filmamos cuando estábamos editando la película sabíamos que teníamos una película controversial pero a la vez potente (mientras MG exponía esta experiencia muy emocionado, OT hizo algunos comentarios en señal de que estaba siguiéndolo).

Y somos muy amigos de la gente de Unicef porque Edgar Ramírez es embajador de ellos y él es muy amigo de nosotros y todas las comunicaciones que hacía Edgar Ramírez para Unicef las hacíamos nosotros ad honorem. Teníamos ese vínculo y dijimos, bueno, vamos a llevarlo esto a Unicef. Vamos a echarle el cuento de lo que hicimos y vamos a mostrarle la película a ver qué les parece, jurando que iban a decir

no, es que muy grosera y hay mucha violencia y nosotros no podemos vincularnos con eso'. Y no, fue todo lo contrario. Todo lo contrario. Dijeron, por fin tenemos una herramienta que trata con claridad y con verdad los temas que nosotros tenemos aquí folletos aburridísimos que nadie se lee. Entonces, se convirtió, digamos, en una herramienta de trabajo para ellos la película. O sea, el taller de cine les encantó y el taller de cine lo replicamos en varias comunidades y luego hacíamos proyecciones en los barrios. (Comenta que llegaban a una escuela o una cancha con una sábana y hacían cineforos de la película, a veces por iniciativa propia del equipo de producción y otras con Unicef).

Y era fascinante, porque era como una oportunidad de hablar de los problemas de la vida que para mí era, como te digo, yo no salí a contar una historia para que fuera una herramienta de trabajo para Unicef, pero resultó serlo. Entonces ellos nos ayudaron mucho promocionando la película y nosotros le dimos a Unicef un porcentaje de la taquilla para esos programas y para esas cosas.

OT – ¿Te has planteado si este cine que tú haces va a determinados públicos? ¿O más como creador, un poco por una satisfacción tuya porque te surge una idea creativa? ¿Cómo es ese proceso?

MR – Bueno, yo no sé si yo escribo para mí. Pero no sé para quien escribo. O sea, yo escribo para alguien que no sé quién es que (duda). Bueno, si es para mí porque cuando lo leo me conecto, pero supongo que escribo y que me gusta contar historias para gente que tiene una sensibilidad como la que yo tengo, por supuesto, supongo yo. No sé.

OT – O sea, ¿no es intencional que esta película, por ejemplo, llame la atención de gente joven?

MR –Al contrario. O sea. No, no sé a quién le escribo, cosa que es un problema para la gente de mercadeo y tal. Pero sí, a mí por ejemplo me... Yo también fui de los primeros sorprendidos con la reacción de la película. O sea, muchos adultos muy conectados con la película. Muchos cineforos, muchas discusiones que invitaba la película como a digerirse. Este, cosa que no hace el cine adolescente (OT le hace un comentario). De hecho, al contrario, eso sí. O sea, yo abordé el género deportivo sabiendo que es un género que no digamos está secuestrado pero sí controlado por el cine adolescente. Es decir, las películas de deportes que son como de grandes temas,

grandes logros, emocionantes, pero un poco básicas son, son, es digamos un género dominado por el cine adolescente. Películas pa' chamos, películas pa', del equipo de béisbol, que vas a jugar, que vamos a gana y vamos a vencer a un oponente aparentemente invencible' y son emocionantes y yo adoraba a "Rocky", yo era un niño cuando salió "Rocky" y me encantaba "Rocky", podía ver "Rocky", "Rocky", "Rocky" y yo no sé por qué yo veía tanto "Rocky", y "Rocky", "Rocky". Porque, bueno, uno es chamo. Y es eso, es emocionante y es sencillo. Yo quería abordar, apoderarme del género deportivo, que tiene sus convenciones, para contar una historia un poco más adulta y con cosas un poco más complejas. Eh, pero, yo me equivoqué, absolutamente, o sea yo sí decía bueno busco un público un poco más grande; pero esto es una película también (OT agrega para la familia'). No, yo decía, esto es una película para gente que le gusta el fútbol. Es una película muy masculina, es una película súperviolenta, hay muertos, se caen a patadas, están todo el tiempo en la cancha, y en la cancha de tierra, y los chutes y se dan golpes y son dos hermanos, dos chamos que se echan vaina y se dicen groserías todo el tiempo. Y me equivoqué, terminé haciendo un chic flick, una película de "jevitas"... (risas).

OT – (Risas. Lo interrumpe sorprendida) ¿Sí? ¿Fueron más a verla chicas que chicos?

MG - Bueno, no sé, pero las chicas se conmovían muchísimo. Terminaba siendo una película como súperemotiva, súperconmovedora. Y yo pensaba que había hecho una película así como violenta y de acción (se ríe) y terminé una haciendo una película de "jeva".

OT – Es dramática pero conmovedora. ¿Quiénes son tus influencias, tus grandes maestros del cine a los que alguna cosa tú crees que has agarrado y que te han marcado?

MR – (Suspira profundamente). Bueno, yo agradezco mucho haber hecho la película, haber atravesado el valle de tinieblas que es escribir una película con mi compañero, con Rohan Jones, el australiano con quien escribí la película. Este, y de él aprendí mucho. Era también la primera vez que escribía un largo y escribimos juntos nuestra primera película. Eh, pero fue muy sabroso sustituir la soledad del escritor porque tienes que hacer toda esa cosa en tu cabeza hacerlo, o sea hacerlo lejos de la computadora con cigarros y café hablando y discutiendo todo lo que íbamos luego a escribir. Eso fue muy sabroso. De hecho, las escenas que eran más, eh, las mejores

escenas de la película eran las que no estábamos de acuerdo en principio. Que nos obligaba a ambos a hurgar más, y más, y más (dice algo como para sí). Eso fue muy lindo.

Nada, yo admiro muchísimo a muchos cineastas que (cambia a otra idea), pero lo que admiro de los cineastas que admiro es que tiene su propia voz; eh, que han encontrado, sí, su forma de contar en su estilo.

OT - ¿Cómo quién?

MR – A mí me gusta mucho, por ejemplo, Tarantino, que es súperviolento (risas). A mí me gusta mucho Spike Jonze (comenta que es el director de "Adaptation" y "Being John Malkovich"). Este, sí hay otros pero son mucho más raros.

OT - ¿Y venezolanos?

MR – Sí, yo antes de hacer, antes de entrar al gremio y de hacerme colega de los cineastas venezolanos debo confesar que veía poco cine venezolano. Pero, soy (cambia a otra idea). Para mí el mejor de todos los tiempos, no es venezolano, pero es Alejandro Saderman, que hizo "Golpes a mi puerta" y "400 años de perdón". Admiro muchísimo a Fina Torres y a su trabajo. Este, me encanta el, la búsqueda que ha tenido a lo largo de su carrera Diego Rísquez y sí, no sé (se queda pensativo). Mis colegas más recientes han hecho buenos trabajos.

OT - Crees que otros compañeros tuyos cineastas venezolanos comparten esta misma apreciación que tú tienes acerca de cómo contar historias para un público como el nuestro.

MR – Sí, yo creo que en eso, no sé si comparten mi forma de abordar el oficio, pero sí supongo que tienen inquietudes parecidas o por lo menos saben cuál es el público al que se enfrentan y a quién le están hablando. O sea, eso mal que bien y más o menos todos tenemos que tener cierta noción de a quién le estamos echando el cuento y yo aquí dije que no sabía a quién (risas).

OT – No sé quiera agregar algo. Te he pedido que me cuentes de todo, de lo humano y de lo divino. Pero, bueno, si quieres agregar algo que tú crees que pueda ser importante, el micrófono está abierto.

MR – No.

OT – De verdad. ¿Me lo contaste todo? (en tono de broma).

MR - No. No, no... todo. Pero, no sé, creo que si no tienes más preguntas en particular que me den cuerda...

OT - No. Pues muchísimas gracias. Ojalá podamos ver pronto otro trabajo tuyo.

Anexo 5
Entrevista a Diego Velasco. Transcripción

Fecha: 31 de julio de 2013. Hora: 6 p.m.

Lugar: Skype

Presentes: Diego Velasco (en adelante será presentado con las siglas DV) y Olga Toledo (siglas, OT)

Comentarios preliminares a la presentación de los aspectos contemplados en el guión de la entrevista

Es importante señalar que por tratarse de una entrevista realizada a distancia, ya que el entrevistado Diego Velasco vive en Los Ángeles, Estados Unidos y la investigadora, en Caracas, se concertó vía correo electrónico y las dos partes acordaron una fecha y hora para comunicarse a través de la plataforma Skype. Al inicio del encuentro a distancia, la investigadora introdujo los temas del guión a tratar con el cineasta. Dada la situación y las fallas de conexión a Internet que existen en Venezuela, se presentaron algunos problemas técnicos para escuchar al entrevistado y grabar toda la entrevista. Sin embargo, se logró rescatar parte importante del material que cubrió todos los aspectos previstos en el guión y que se reproduce a continuación.

OT - ... esto está fuera de mi cuestionario pero me gustaría que me cuentes un poquito de tu formación, yo vi en una biografía que encontré en...

DV – Bueno, lo que te decía era que, por mucho que uno quiera analizar las cosas que uno hace en frío, luego que el producto esté terminando pareciera, hubiera, o como un plan a seguir y siempre existen las mejores intenciones; pero, a veces, las cosas cambian sobre la marcha, entonces ten en cuenta, esa es una aclaratoria a medida que vaya respondiendo estas preguntas muchas cosas no las descubro sino hasta que pasan.

OT - Ok.

DV – Entonces, creo, ¿Cual es la primera pregunta?

OT – Tenía que ver justamente con si podrías hacerme un recuento.,,

DV - Ok. Recuento.

OT - De esa experiencia de tu cinematografía a través de las historias y de los personajes.

DV - Dale. Eh, bueno, cuando, yo, eh, la preparación que tuve, es que más o menos en resumen después de graduarme de la universidad me tomé 18 años trabajando en el campo cinematográfico, en distintas áreas y no fue hasta los, literalmente tenía 36 años, que fue cuando me sentí ya listo para hacer mi primer largo.

Estando fuera de Venezuela veía mucho las noticias que me afectaban, con todo lo que estaba pasando en el país, que iba cambiando todos los días. Entonces, eh, me fui al pasado para reflejar un presente. Y por eso ubico la película –se refiere a La Hora Cero– en los 90' cuando hubo una huelga médica. Y, básicamente, es una historia verídica, donde ocurrió un hecho que la gente vio e hice una historia ficticia, de un personaje ficticio, de qué pasaría si este personaje hubiera vivido en esa huelga, en ese tiempo, ¿no? para que la gente pudiera como anclarse en la realidad; pero, sin acusar a nadie. Y a mí no me gusta sermonear.

Entonces, lo que trato es de mostrar distintos abanicos de personalidades que viven en Venezuela y que la audiencia se refleje o que se sienta identificada con uno o el otro. El que no se identifica con La Parca, se identifica con el doctor Ricardo, el que no se identifica con el doctor Ricardo se identifica con el comisario Peña, el que no se identifica con el comisario Peña, se identifica con el Gobernador. Y así traté de ver un poquito, eh, ese abanico de esas personalidades masculinas y femeninas que habitan el día a día de la sociedad venezolana y para mí fue muy importante que cada personaje tomara sus propias acciones y tomara el destino en sus propias manos y que, en base a las decisiones que los personajes toman, las acciones que ellos producen son lo que te demuestran o le dan un crecimiento o les hacen sufrir por sus consecuencias. Pero, quería que los personajes tuvieran el control de su destino y no que fueran manipulados por mí o la pluma del escritor.

Entonces, ¿de dónde viene la inspiración de eso? Eh, cuando yo estaba haciendo un programa de televisión en Venezuela, que se llamaba Planeta de Seis, eh, se empezó a correr el rumor que iban a cancelar el *show*, porque era muy costoso. Y con todas las cadenas que se estaban haciendo en televisión el canal donde yo trabajaba, que es Televen, estaba perdiendo mucho dinero y entonces al perder mucho dinero salen

los programas que cuestan más caro. Y entonces, yo empecé a investigar y quería hacer un documental con un programa real, como un *reality show*, donde documentaba un fin de semana en distintas ciudades de Venezuela a través del 171, que es el llamado de emergencia y ver cómo el 171 Barquisimeto, el 171 en Caracas o en Maracaibo, eh, (...), o ver qué pasa en un fin de semana. Entonces, fui a hacer una investigación en un ambulatorio en Las Minas de Baruta, donde seguí a un médico joven que es la inspiración del doctor Ricardo. Esa noche que yo estaba ahí, entraron unos mandrines que tenían no sé 15, 16 años, con una muchacha que tenía como 15 ó 16 años que estaba desmayada, porque la chama queriendo parecerse una Miss Venezuela no había comido hacía mucho tiempo y se metía unas pastillas para dieta y se le bajo la tensión. Y estos chamos, aparentando ser muy fuertes y muy machos, estaban asustadísimos, no sabían qué hacer y entraron pegando gritos. Y cuando el doctor les hablaba tratando de buscar información para saber cómo tratar el caso clínico, ellos lo veían como un ataque personal a ellos. Y entonces, yo estando ahí me di cuenta, ¡wow! –habla como si estuviera haciéndolo para sí mismo–, capaz estos chamos tengan cualquier cantidad de muertos encima y están tratando de aparentar ser fuertes; pero, en verdad, están asustados, porque por primera vez están en una situación que no pueden solventar con la violencia'. Entonces, yo me dije qué pasaría entonces si agarramos al tipo más malo que nos pudiéramos imaginar, ejemplo, La Parca, que es el personaje original. Por eso, yo te decía que las cosas cambian, el personaje en el guion se llamaba El Tigre, porque era un personaje que cada vez mientras que mataba a alguien se tatuaba una raya de tigre. Y entonces, el tipo estaba cubierto de rayas de tigre y cambiaba, le daba un nuevo significado, qué es otra raya más pa' un tigre, que es una frase que se usa todo el tiempo en Venezuela. Entonces, salió, bueno, lo peor del mundo que es la muerte, que es La Parca, la persona que viene a cobrar tu muerte y que si llega a tu puerta es porque algo hiciste para llamarlo ahí, pues. Y entonces ahí fue que nació la inspiración de La Parca, de qué pasaría si la persona más mala del mundo hace algo malo, pero no lo hace para su propio beneficio sino hace algo para ayudar a una persona que ella quiere. Y en el caso de La Parca se encuentra en una clínica privada, pero para salvar a Ladydi y abre las puertas de la clínica para darle atención a todas las personas que la necesitan. Que luego descubre que así es que él utiliza esas personas para sacar su gente.

Y allí viene esa inspiración y atando a la próxima pregunta que viene, ¿me baso en la realidad?, sí. Como artista me trato de expresar con todo lo que me influye a mí, con las personas que conozco, con todas las películas que veo, con las cosas que me

pasan, con la familia donde crecí, con el país donde viví o en el país donde yo vivo ahorita. Eso es lo que me influencia a mí como artista y eso es lo que me hace a mí escribir. La próxima película que estoy haciendo es una película de una temática de horror, pero basado de nuevo en ese polo opuesto de dos hermanos de un mismo pueblo que se pelean entre sí. Eh, unos a favor y otros en contra de la política, y cómo eso puede romper lazos.

OT- ¿Está ambientada en Venezuela?

DV- Si, está ambientada en Los Llanos es lo que estoy tratando de hacer, la historia del Silbón. Pero, pero, sacándolo un poquito fuera del contexto, de que sí es Venezuela pero hay otras cosas, sí es el Silbón pero hay otras cosas debajo, que rastrean un poquito las temáticas que hay ahorita en Venezuela, pues.

OT- Déjame revisar, yo creo que ya me has respondido algunas de las primeras preguntas que te comente antes de comenzar. ¿Es un personaje joven el que tienes en la película?

DV – Ok... La Parca es un tipo que vive bajo un código donde él dice de que... si yo llego a tu puerta es porque te tocó y algo hiciste de que no eres inocente, o sea él vive como que la persona que yo mato de alguna manera merece que yo esté ahí. Entonces, ese código siempre le funcionó y se pudo escudar de lo que estaba haciendo, hasta que llega el día donde mata o dispara a una persona que no cumple el código de él y eso le mueve el piso y eso le hace cuestionar qué estaba haciendo con su vida. Y se da cuenta de que tarde o temprano le llega la hora, te llega una encrucijada donde tú decides el camino que tú quieres seguir...Em, en el caso de La Parca hay una complejidad súperinteresante porque el rey no actúa como rey, sino su corte lo hace ver como un rey, la corte que lo rodea. Entonces, La Parca, no se podía ver como un líder sino dependiendo por el respeto que él se merece de las personas que trabaja con él. Entonces a eso... tiene su mano derecha que es El Buitre, que a la final lo termina traicionando porque simplemente...; eh... así como La Parca tiene una agenda oculta El Buitre "jala pa' su lao". Que digamos en muchos países en los que la gente ta' tratando de sobrevivir el día a día, todo el mundo jala para su lado y de allí, es de donde viene su inspiración de ese Buitre, pues, pero La Parca es alguien que no habla mucho, que representa como lo más oscuro de cada uno de nosotros.

OT - ¿De qué edad te lo imaginas?

DV – Yo siempre me lo imagine como eso de los treinta, veintiocho, veintinueve... Em... por ahí, o sea, nunca lo especifiqué, porque de nuevo siempre trato de dejarlo ambiguamente abierto para que la gente lo pueda interpretar como más le guste.

OT - Y, ¿El otro personaje del que me hablas?

DV – El otro personaje, el doctor Ricardo, era un personaje que originalmente estaba escrito, basado en que una persona que es un doctor que pierde la vocación de médico, porque al salvar la vida a un paciente el paciente lo robó. Entonces, agarró miedo al entorno donde está viviendo y llega una crisis donde no sabe si, para qué está haciendo lo que está haciendo y empieza a cuestionarse de que quizás sea mejor que algunas personas mueran, porque no merecen vivir. Y ese fue, el arco de él fue de agarrarle miedo a la vida a tener coraje, enfrentar y hacer lo mejor que pueda hacer en la vida. Pero el actor es Wilmer, un actor muy inteligente, trajo fresco ese material donde él sentía que el doctor era una persona que vivía en el mismo barrio donde vivía La Parca y que el tipo perdió la vocación simplemente porque perdió el camino, se cansó, se contaminó del entorno que lo tenía... –se queda pensativo y deja la frase incluida–. Y su arco es pasar de hacer lo imposible, hacer lo que nunca haría un doctor dejar morir un paciente a dar su vida por salvar un paciente. Entonces, ahí es que se vuelve interesante que uno como escritor, uno como director, crea algo; pero luego, tú como artista trabajas con un equipo de gente creativa, tienes que abrirte al proceso de que ellos colaboren y que ellos hagan ese proyecto suyo. Y el actor que interpretó al doctor Ricardo trajo una profundidad que no estaba escrita en el papel y que resaltó eso, pero, digamos el personaje original de Ricardo es como clase media, que ha luchado mucho para salir adelante y que vive en un mundo que quizás no juega justo y que él..., em..., tiene que decidir si no violar su propia ética y seguir siendo justo con la vida o montarse..., em..., antes que alguien se monte encima de él. Que nos pasa mucho en Venezuela, en ese sentido.

OT - Em... si tuvieras que hacer, bueno, que ya me estabas comentando, que tienes en proyecto un nuevo film y que también incluye personajes jóvenes ¿no?. ¿Cómo sería la psicología de esos dos personajes, de esos hermanos que estás concibiendo tú para la película que estás trabajando?

DV - Bueno, no son hermanos, son una pareja y...

OT – Ah, ok.

DV - Sí y, es un, una situación completamente distinta que aún estoy formando y no puedo hablar mucho de la cosa.

OT - Te entiendo.

DV – Pero, en el caso de, lo interesante es que en lo de La Hora Cero, fue que traté de romper un poquito los paradigmas de buscar un doctor que no le guste curar, de buscar un político que pareciera estar protegiendo a los, a las personas de la sociedad y en verdad está perjudicando, ¿sabes? A un malandro que pareciera que es el tipo más malo y en verdad está tratando de redimirse. Y, en eso traté, entonces, de que también creciendo, viendo películas gringas, siempre como que vi que en las películas gringas se inventan como que la imagen de los policías o la imagen de los bomberos es una imagen a veces positiva y a veces negativa. Pero como que al nacer niño, uno como que los niños gringos o de otros países creen, crecen como que con ese (...) y quieren ser policía. Pero, la imagen en Venezuela del policía estaba muy mala, está muy deteriorada, y yo he conocido policías muy buenos y policías muy honestos que se frustran con. Pero ese rol nunca lo vi reflejado en algunas películas, en muchas películas venezolanas ni en televisión. Muy pocas películas como Cangrejo y eso, coye, refleja la policía de verdad dedicado a su vocación. Y por eso hice el personaje del Comisario Peña, que es el tipo más tosco o más débil que pareciera; pero, en verdad es el único que se sacrifica y que entra casi que desnudo en la boca del lobo, creyendo en lo que quiere hacer y dispuesto a sacrificarse para salvar a la gente que está adentro y para demostrar que no todos los policías son malos en ese sentido tampoco.

OT - Sí, te entiendo. Em... ¿A qué públicos Diego, crees que va dirigido tu cine, tus películas?, ¿A quién le escribes tú?

DV – Yo le escribo a mí mismo, o sea yo trato de escribir las películas que a mí me gustaría ver en el cine. Y a mí me gusta mucho el cine de acción, a mí me gusta el cine de género, me gusta el cine, em... No necesariamente tiene que ser comercial, pero si me gusta el cine vertiginoso. Me gusta el cine que te haga sentir emociones y,

entonces, siempre traté de..., eh..., ese sentido humor y esas acciones que digamos en Venezuela el día a día que no lo veía reflejado en el cine traté de reflejar esa realidad que yo siempre he estado fascinado en el día a día del venezolano. Y quería tratar de plasmar lo que yo veía de una forma u otra... em..., en el día a día en Venezuela.

OT - ¿Tú crees que en tu cine hay lecciones, hay significados, hay valores que tú estás transmitiendo con los contenidos de tus guiones?

DV – Sí, yo creo que, o sea todo el mundo trata de, todo artista que se expresa trata de decir algo, trata de, sacarse el demonio que tiene encima, que tiene adentro. En ese sentido, y yo me esforcé mucho para que en la temática que refleja La Hora Cero nada es blanco y negro, que entre blanco y negro hay una escala muy grande de grises. Y entonces, estando fuera de Venezuela yo veía que la gente en Venezuela se reflejaba con polos opuestos, o eres rojo o eres azul, o eres alto chavista, revolucionario, patria o muerte o eres súperescuálido, qué sabes, que no quiere saber nada y botaste la ropa roja. Y entonces, la gente juzga a todo el mundo a su alrededor según esos criterios y la realidad es que nadie es cien por ciento una cosa u otra. Entre esas dos cosas estamos todos ahí tratando de sobrevivir. Y entonces traté de reflejar eso con la temática visual de los colores. O sea, si tu vez la película, todo es rojo y azul. Y es para mostrar un poquito ese bombardeo de los dos colores que vivimos en la sociedad de Venezuela. Y traté que esos personajes fueran así de coloridos y no quería sermonear y no quería tampoco prejuiciar a los personajes. Entonces, traté de mostrar, em..., los defectos y mostrar las virtudes y que la audiencia decidiera por sí sola con quién se llevarían bien y con quién aprenden lo que deben aprender. Pero, claro, originalmente mis intenciones son, es abrir el debate y que la gente pueda pensar de que, hasta que no camine en los zapatos de otra persona no puedo juzgar por las acciones que ellos hagan. Nadie es malo, nadie es bueno dependiendo de las circunstancias donde lo ves. Y esa realidad era lo que quería reflejar.

OT - Sí, em... tú crees que hablando un poco de la generación de cineastas, de este grupo de gente que está haciendo cine bueno..., ¿qué es lo que te tiene que hacer el cine venezolano en cuanto a qué historia contar?

DV – Sí, yo digo siempre digo, que en Venezuela todo el mundo es mecánico, doctor y director de cine, mecánico en sentido de que si pasa algo con el carro es "mire cámbiale la bujía", doctor que si cualquier dolor que tienes alguien te receta una medicina, tómate estas dos pastilla que me la mando mi tía y son buenísimas', y director de cine, porque todo el mundo jura que sabe cómo hacer cine y tiene una opinión que le encanta expresar. Eh, de nuevo, yo creo que cada uno ve el mundo según el lente con el que ve su entorno ¿no?. Em, yo no puedo hablar por los demás, yo.... Me gustaría a mí que en el cine hubiera, reflejara historias de que, que son, ¿sabes? de alguna manera tienen esencia verídica, que te produzcan emociones, que te entretengan y que te abran la mente a una nueva realidad. Esa es mi intención, que yo hago cine y no puedo hablar por las demás personas, sino lo único que siempre digo es que, de que todo el mundo que haga cine que trabajen eso lo más que puedan; porque, lamentablemente, existe la mala tendencia de filmar muy rápido sin trabajar y sin depurar exactamente lo que se quiere decir. Entonces, lo que termina es, eh..., tratando de decir mucho, pero al final no queda nada.

Anexo 6
Entrevista a José Pisano. Transcripción

Director general de la empresa Cinematográfica Blancica, director del Trasncho Cultural, miembro de la Junta Directiva de ASOINCI y del Circuito Gran Cine, crítico cinematográfico

Fecha: 1 de agosto de 2013. Hora: 11 a.m.

Lugar: Oficina del señor Pisano en la empresa Cinematográfica Blancica, ubicada en Sabana Grande, Caracas.

Presentes: José Pisano (en adelante será presentado con las siglas JP) y Olga Toledo (siglas, OT)

A manera de introducción, es importante destacar que antes de iniciar el seguimiento del guión de la entrevista la investigadora y el entrevistado sostuvieron una conversación preliminar para consultarle algunos detalles, en vista de la data de películas utilizada en la investigación fue suministrada por el entrevistado en su condición de representante de ASOINCI. Esta parte preliminar de la entrevista se reproduce al final de este apéndice.

A continuación se reproducen los aspectos de la entrevista relacionados con el guión:

OT– (...) Bueno, mira, vamos a entrar de lleno en el tema, te cuento que es lo que vamos a hablar. En principio me gustaría que me contaras qué tipos de historias y personajes reconoces tú que hay en ese cine venezolano reciente, acuérdate que yo estoy trabajando 10 años del 2002 al 2012.

JP – Ujum...

OT – Ok, en estas producciones cinematográficas y a quiénes crees tú que va dirigido ese cine venezolano de estos tiempos...

JP – ¿La audiencia principal de hoy en día?

OT – Ujum, sí.

JP – A ver es un tema un poco complejo, por un lado yo siento que el gran éxito del cine venezolano reciente es que le ha permitido romper un paradigma contra ciertos prejuicios que existían en relación al cine venezolano. Eh, en lo personal yo considero que, bueno, el cine de una época, digamos lo que fue la época de oro del cine venezolano entre los 70, los 80 y los '90, sí reflejaba más un sector importante de la

población, sobre todo un sector mucho más marginal, de menores recursos. Y no solamente, digamos, su forma o su modo de vida particular sino además cómo afectaba al resto de la sociedad, películas como no se –Soy un Delincuente”...

OT- Las de Chalbaud, las de Román

JP – Es correcto, exacto, todas las de Chalbaud, que para mí es como nuestro Buñuel, de alguna manera. Bueno, él recreó ese mundo, un mundo fantástico. Las mejores películas para mí –La Oveja Negra” y –El Pez que Fuma”, digamos, son un poco esas fantasías dentro de esos niveles, digamos de pobreza o de personajes que se mueven dentro de ese sector, ¿no? Hoy en día más bien yo siento que y retomando el tema, o sea, que el éxito ha sido romper un poco eso y creo que además en el mayor número de producción ha estado el éxito, porque nos ha permitido tener películas de veteranos y de gente joven. Más bien los jóvenes son los que percibo que han logrado separarse un poquito más de ese discurso y dar una visión un tanto más distinta. A mí me sorprende y celebro una película como –Esclavo de Dios”, hoy en día en cartelera, que trata de un tema, un conflicto palestino- judío, que quizás a nosotros directamente no nos involucre, no nos afecte, pero de alguna manera, en su estructura narrativa él crea un vínculo con el país, en base a los sucesos del año 94 de los atentados del Amia en Buenos Aires. Claro, bueno, habla, ¿no sé si has visto la película?

OT - No, no.

JP - De un palestino que estuvo involucrado en el tema y que vivió en el país durante un tiempo, digamos en un proyecto de ficción; pero, bueno, es quizás la película y la menciono también porque creo es como la más, la que toca el carácter, un tema más, más universal y menos localista de lo que ha venido sucediendo con el cine venezolano. Fundamentalmente, creo que va dirigido al público joven y al público que principalmente es el consumidor de cine. Um, estamos hablando, bueno, desde adolescentes hasta 24, 25 años. Si bien no hay estudios tampoco, digamos, del comportamiento reciente en el cine ese es el público que mayoritariamente consume cine en el país.

OT- ¿Van más muchachos que muchachas?

JP - No, entiendo. ¿A ver? Que yo recuerde, a nivel estadístico, la proporción es más o menos igual, si estamos hablando 50 y 50. Siempre ha habido el tema que las chicas hablan más que los chicos de ir al cine. Por lo general es la mujer la que dice quiero ver la película y es la que digamos, somete un poquito esa capacidad de decisión. Eh, que más exacto, a ver, bueno ese es el público joven. Por lo general suele ocurrir que a partir de una cierta edad, yo digo que bueno la gente se apoltrona en casa, se -empantufla”, ya deja de disfrutar el cine y quizás, claro, lo hace como algo más como una actividad social de compartir quizá con una pareja, un grupo de amigos o con la familia igual se nota. Los principales títulos más taquilleros del año por lo general son películas de carácter familiar. Este año la más vista -Mi Villano Favorito”...

OT – Y, comedias, ¿no?...

JP- Sí, de alguna forma más que el drama. Pero las películas, particularmente las películas de dibujos animados de gran producción, son las que suelen y ahora podemos ver en los últimos 15 años y por lo general son los títulos más vistos.

OT- Interesante...

JP- Hubo un caso excepcional que fue -Secuestro Express”, que fue la película más vista en Venezuela ese año. Una película, por un lado venezolana y por otro lado, una película que era censura -G”, tratando un tema a más violento.

OT – En la base de datos que tú me mandaste, la segunda era -La Hora Cero”.

JP- Es correcto.

OT- Y la quinta era -Hermano”.

JP- Sí, sí, sí.

OT- O sea, siento que...

JP- Bueno, —Secuestro Express”, en ese año fue la película más vista en todo el país.

OT- ¿En todo el país? ¿Incluso comparada con películas internacionales? Ah, interesante.

JP- Sí, sí, sí es correcto, antes era un fenómeno que una película superara el millón de espectadores en un país que estamos hablando de aproximadamente 30 millones y que aproximadamente vende el mismo número de boletos que población. Estamos hablando de que el año pasado, digamos, considerando la población aproximadamente en 30 millones, se vendieron 30 millones de boletos, lo que es un valor que, digamos, se utiliza para evaluar el comportamiento de un país respecto al cine. Una visita promedio. Bueno, también entendemos que, claro, es un sector menor de la población que, bueno, va al cine en más de una ocasión. Pero ese promedio es bastante bueno. Países europeos están aproximadamente en 5, estaba leyendo que España ha bajado y está en 2, ha vendido el doble de boletería que la población y claro hablan de una crisis importante porque es una subida del IVA, un aumento del costo del boleto, etc., etc.. Pero, para América Latina es un valor bastante bueno. México es de los países que más se ha industrializado en ese sentido, está en 2 punto y algo. Y un Puerto Rico que quizás para muchos valores estadísticos lo consideramos como América Latina, si bien lógicamente sabemos la relación con los Estados Unidos, Puerto Rico está 4-1, su población va aproximadamente 4 veces al cine al año. Pues, claro, digamos, una manera importante de verlo es un valor que básicamente en nuestro país se ha venido manteniendo con pocas alteraciones. Si bien sentimos que por la cantidad de salas que han abierto ese valor ha debido incrementarse un poco más; pero bueno, entendemos también, que hay otros factores.

OT- Eso son al año, ¿30 millones de boletos al año?

JP- 30 millones anuales son la cantidad de boletería vendida en Venezuela en el año 2012.

OT- Y, el promedio que debe tener una película de audiencia, de boletería vendida para considerarse un éxito de taquilla, ¿cuál sería?

JP - Eso es un valor muy relativo.

OT- Secuestro Express tenía 900 y tantos...

JP- Efectivamente y “Azul y no tan Rosa” tuvo 560 mil espectadores el año pasado y fue considerado un éxito importante. Claro, la podemos medir como una película, en el caso de “Azul y no tan Rosa”, es difícil precizarla, porque se estrenó a finales de noviembre. Entonces, claro, tuvo una asistencia que cabalgó entre 2 años. Claro. Pero nosotros siempre medimos la estadística por año calendario 2012 y este año 2013.

OT- Um, entiendo

JP- Digamos, una película de medio millón de espectadores puede estar entre las 20 películas más vistas en el país en el año, lo cual da una cantidad importante para un país que puede estar estrenando 150 ó 200 títulos.

OT - Antes, me hablabas de Chalbaud, ubicándonos en la época actual, eh, ¿podrías de manera general, ubicar cuáles son esos temas y esos personajes y esos cineastas venezolanos que están marcando la pauta hoy en día, que han hecho trabajos como más emblemáticos?

JP- Bueno, sin duda alguna un punto importante lo ha sido Diego, perdón, Marcel Rasquin con “Hermano”. Creo que “Hermano” significó un relanzamiento. En el cine la película, sin mal no recuerdo, tuvo como 360 mil espectadores. No fue un número alto considerando lo que hemos hablado. Pero, para inclusive, para el cine es una película estimulante y ese año, inclusive, fue como una cresta de ola que ayudó que películas como “Habana Eva” de Fina Torres tuviesen sobre los 200 mil espectadores y alguno otro título que ahorita no me estoy recordando. Pero sí recuerdo apoyó a que esas cifras se incrementasen de manera importante. Creo que, sin duda, se ha convertido en una referencia hoy en día fundamental. De otras personas pudiesen estar marcando pauta, yo me atrevería a mencionar a Carlos Malave, Carlos Malave es una persona que ha estado manejando este concepto de cine guerrilla, quizás a uno como espectador y con un digamos, un criterio cinematográfico un tanto más allá pueda encontrar que su cine adolezca de muchas, digamos de muchas imprecisiones, de fallas, etc., etc.; pero, de alguna manera, ha tenido la visión de tratar de ver el cine como una industria y ha creado una maquinaria que le ha permitido estrenar dos películas al año, participar en algunas otras. O sea él está detrás de estas películas como “Las Caras del Diablo”, “Azotes de Barrio”. También, porque codirigió la película que sabes muy bien que fue una película hecha muy clandestinamente en Petare, la película se convirtió como en un gran éxito underground en DVD y finalmente él

abordó al director de esta película e hicieron un producto con la calidad cinematográfica para exhibirla en cines y la película está sobre 160 mil espectadores que digamos, relativamente es una película exitosa, es la tercera película venezolana más vista en lo que va de año 2013. Y él ha creado como un poco esa estrategia de filmar con pocos recursos, querer trabajar con su propio equipo y le ha permitido hacer películas más allá de las ayudas del CENAC. Yo siempre admiro, digamos, la actividad quijotesca de hacer cine es costosísima, es compleja, muchos de ellos siempre se endeudan, o sea, es la verdad muy, muy cuesta arriba y por otro lado, si el mercado no se amplía es muy difícil recuperar localmente, salvo lo que sea una película de un millón de espectadores o de medio millón. Porque, digamos, entendiendo que el costo de una película va a estar entre 800 mil y 1 millón de dólares. Una película como debe ser el mercado nacional no da para poder recuperar esos valores. Entendiendo, por otro lado, que el cine es el principal eslabón de la cadena de comercialización cinematográfica que, digamos, su segundo paso es el video, que en Venezuela murió hace mucho tiempo por el tema de la piratería. Inclusive, tres compañías que existían legalmente consolidadas en el país tuvieron que cerrar en un determinado momento, porque prácticamente un título exitoso vendía 1.000 unidades y, digamos, un título exitoso no podía ser la película que hubiese hecho un millón de espectadores en cine.

OT- Ya.

JP - Porque claro, la piratería lo mataba. Entonces, nada, terminó cerrando y hoy en día, la única forma de acceder a un DVD es de manera pirata o un acceso por una vía internacional que sabemos también, que con todos los temas de control cambiario, se hacen cada vez más complicados. Después allí, va la televisión por cable, que primero va la señal, digamos lo que es la televisión por cable, la película, el video que mandan todo esto, hasta que finalmente es el cable señal abierta; pero, lógicamente, limitada, hasta la última que es la televisión, lo que llamamos el *free tv*, digamos, los canales Venevisión, Televen, TVes, etc., ya como la última cadena de comercialización. Y por lo general, ellos también tienen, digamos, varias posibilidades de repetir la película en un determinado periodo de tiempo y esto se habla en un período del cine hasta la televisión señal abierta hasta aproximadamente dos años de tiempo. Pero, en la medida que la película venezolana quede restringida al ámbito local su comercialización es muy complicada, porque básicamente, entendiendo, que el video no existe que la televisión por cable, yo siento que también se ha ido ampliando y sobre todo, claro está Cine Latino. Hay canales que se han venido

especializando en un cierto número de productos y el cine local ha podido tener entrada allí, entre lo que es, digamos, televisión señal abierta. Que por lo general la negociación es muy complicada también, digamos, lo que el canal paga por los derechos de exhibición no es una cifra muy significativa y en el pasado por lo general, se hacía un intercambio de publicidad contra derechos de exhibición en televisión. Y, por otro lado, también de allí vamos a otro tema, digamos la dificultad de integración de lo que es la región Latinoamericana, es muy difícil que una película de un territorio viaje a otro de una manera exitosa. O sea, más bien, el cine argentino que lo ha hecho muy bien, ha logrado como trasladar fronteras, pero más bien en España que en el resto de la región. Entonces, claro, algo puntual, como un Juan José Campanella con "El Secreto de sus Ojos", "El Hijo de la Novia". También, del mismo Campanella con Ricardo Darin han logrado trascender fronteras, pero en el caso venezolano por ejemplo siguen siendo películas de muy reducida audiencia.

OT- Secuestro Express, pero tampoco fue aquí en Latinoamérica.

JP - Secuestro Express fue un éxito en América Latina, pero funcionó muy mal fuera del territorio venezolano, entiendo que ha tenido un relativo éxito en video en el mercado hispanoparlante norteamericano.

OT- Así me estaba contando Bellame, él le está vendiendo los derechos del "Rumor de las Piedras" a HBO.

JP – Sí.

OT- Y bueno, él viene de una productora, los comerciales...

JP – Así es, así es, pero hacer cine la verdad, las capacidades de supervivencia son muy limitadas y yo también un poco me refiero a eso con una experiencia de otro venezolano Stan Jakuvowicz, primo de Jonathan que se dedicó a la parte de producción.

OT - Ajá, sí.

JP- Y +el produjo una película llamada "La mujer de mi Hermano", basada en una novela de Jaime Bayly y fue una película que se hizo con una intención comercial de

funcionar en la región. Novela de Jaime Bayly, peruano, director chileno, de actor protagonista estaba Manolo Cardona que es colombiano, estaba Christian Maier, peruano y estaba esta chica Bárbara Morí que es uruguaya, cuenta la historia en México que maneja muy bien el acento mejicano por lo que pareciese actriz mejicana y estaba Gaby Espino actriz venezolana. Entonces, la película tenía como ciertos ganchos para diversos países de la región y funciona muy bien en unos 4 países de América Latina, lo que es un caso, digamos, muy significativo.

OT- Pero fue concebida con esa finalidad...

JP- Fue concebida con esa finalidad, fue filmada con un acento medio neutro, en Chile no sabíamos bien si era México o no era México pero digamos, tenía esa intención y es la única película que pudo hacer un poquito como ese (...) regional. Pero, siempre hay como mucho perjuicio en Venezuela el ver el cine colombiano, en Colombia ver el cine venezolano o peruano.

OT- No me digas, menos.

JP- Exacto, tan es así que yo que estoy involucrado en este tema a través, bueno, por mi relación con el Trasncho, con Grassine, nosotros hemos impulsado la realización de un Festival de Cine Latinoamericano. Festival con un nombre ambicioso. Es una muestra de cine Latinoamericano, pero un poco para romper esas barreras, esos paradigmas lo veníamos haciendo cada 2 años y ahora lo estamos haciendo anual. Pero, son, digamos, festivales que tiene, tienen un éxito relativo durante las 2, 3 semanas que se muestran. Luego, uno puede estrenar una película y trasciende un poco más allá y un poco porque hay cierto público que ya va al Trasncho o que va al Centro Plaza que son como nichos muy puntuales donde el público suele preferir ver una cinematografía alternativa.

OT- Y además me estás hablando solo de Caracas.

JP- Así es, en la provincia es mucho más complicado por lo general se hacen a lo mejor funciones de 1 día, 2 días muy, muy reducido.

OT- Siendo así esto que tú me cuentas, verdad, ¿hacer cine no es para hacer dinero?

JP- Sí, sí.

OT- ¿Cuáles son las motivaciones que mueven a estos cineastas jóvenes, esta nueva generación de cineastas para seguir haciendo estas películas, seguir contando nuestras historias?

JP – La pasión, la pasión –risas–, para hacer cine. El cine es un hecho cultural, por lo cual está protegido por el Estado y, digamos, cuenta con aportes importantes del Estado para su realización, mucho más allá del hecho meramente comercial, presumo que ya estarás al tanto un poco de todo lo que ha sido la nueva Ley de Cine y los aportes que han establecido, no sé si te ahondo un poquito allí.

OT - Cuéntame algo...

JP- Digamos se creó unos aportes que, digamos, a los cuales participan toda la cadena comercial desde la exhibición, la distribución, los productores, pagan un porcentaje de sus ingresos.

OT- A través del fondo este...Alejandro me contó.

JP- Fondo Cine, Fondo de Promoción Cinematográfica

OT- ¿Cómo se llama en sus Siglas?

JP- FONPROCINE.

OT – FONPROCINE.

JP - Fondo de Promoción Cinematográfica.

OT - Ujum...

JP - Yo formé parte de ese directorio, porque en realidad ese directorio está conformado por un representante de cada uno de los medios que aportan, que contribuyen a ello y allí está también la televisión de señal abierta, la televisión por cable, etc., y en valores distintos. Eh, la televisión por cable es la que porcentualmente

más dinero aporta al fondo, porque es el sector más lucrativo de la cadena de comercialización, aunque parezca un poco extraño.

OT – Sí.

JP - Y así te puedo comentar otro tema con lo que tiene que ver con la comercialización de películas internacionales en Venezuela y en América Latina, pero digamos, para cerrar un poquito ese fondo tiene una junta administradora que lo que hace básicamente es velar porque ese dinero se distribuya de una manera adecuada, según lo que establece la Ley de Cine. Básicamente, el dinero lo solicita el CENAC y al hacer su solicitud debe indicar para qué lo requiere y la Ley establece que al menos un 60% de ese dinero debe ir a la producción cinematográfica, el otro 40 no puede ir más de un 10% para los gastos administrativos del CENAC y el resto para fondos de previsión social o formación, etc., etc..

OT- Ah, o key, para el gremio.

JP - Si, es correcto, exacto.

OT- Ah está bien, no recuerdo que FONCINE lo tuviera...

JP - FONCINE, que yo recuerde no. Inclusive, Iraida Tapias, creó en INPRETC, que era el Instituto Nacional de Previsión del Trabajador Cultural, que era lo único que, digamos, se aproximaba, que daba servicio al sector cultura. Pero era en general; o sea, el trabajador cultural, que estaba totalmente desamparado, a través del INPRETC, porque el INPRETC, hizo una asociación también con una aseguradora, no recuerdo (...). Pero el INPRETC cierra y fallece por esas limitaciones. Pero hoy en día sí existe y se creó un Instituto que de ese si no recuerdo el nombre, creo que es un Instituto de Protección Social para el Trabajador Cinematográfico, que entiendo que está Román Chalbaud en la directiva, con otras personas allí. Pero, bueno, digamos, cuenta con recursos que pueden provenir de este fondo; lo que por otro lado, digamos, facilita una cierta independencia del Poder Ejecutivo, o sea, se puede seguir haciendo cine sin que de repente el Ejecutivo decida cortar recursos, por decir, en un determinado año.

OT – Me contó Bellame, y que hay una representación allí.

JP - Amplia y heterogénea...

OT - Exacto, que de alguna manera, garantizan que las cosas se den y que todo el mundo tenga acceso de manera más o menos...

JP – Ahora claro, estos proyectos para poder acceder a estos fondos, tienen que pasar por una evaluación, por una comisión de estudio de proyectos del CENAC, que también, digamos, está conformada, es bastante plural. Yo estuve durante un año hasta la última convocatoria. O sea, la CENAC establece cortes trimestrales y al final de esos cortes trimestrales se evalúan esos proyectos, si cumplen con los requisitos formales de participación y hay una junta que los evalúa. Primero, evalúa, digamos, el guión, de manera anónima, no se debe saber quién está presentando su proyecto. Se elaboró el guión, se hace una evaluación por escrito que después se le entrega al autor y si la junta considera que el guión ya, digamos, está apto, está maduro para poder ser trabajado o filmado, se evalúa la segunda parte, que es la parte más técnica, la producción. Hay proyectos que hacen la primera parte y se caen en la segunda. Ha ocurrido, porque, bueno, la producción está montada muy en el aire, no están estimados bien los costos y en el entendido de, digamos, la cantidad de dinero que requiere un proyecto, si no está bien estructurado allí, no pasa. Hay veces que, digamos, los errores o las deficiencias que ha presentado ese proyecto o son pequeñas y bueno, se recomienda una aprobación con la consideración de que deben corregirse tales partidas o si no, se recomienda que corrijan todo y que vuelvan en otra convocatoria.

OT – Y José, te voy a traer de nuevo al tema, fíjate, em, esto me interesa también porque la verdad, es que no hay información, salvo lo que me han contado las personas que he entrevistado, no hay información pública. ¿Tú crees que exista alguna relación entre estas historias y estos personajes de esta etapa del cine que estamos analizando con la realidad actual del país?

JP – Yo pienso que sí, y sobre todo considerando que la realidad actual del país es bastante particular. Sobre todo por esta división que, bueno, ha venido ocurriendo, lamentablemente, en crear dos Venezuelas; cuando, bueno, somos una y debemos tratar de conciliar intereses y reconocernos el uno al otro. Porque siento que, bueno, tanto un lado como el otro ha pecado en tratar de no reconocer al otro y de crear esa

división y esa línea que no debería ocurrir. Yo, también, allí lamento cuando se presentan casos como que intentan ir hacia una vertiente por encima de la otra. Pero, siento que, en general, hay un equilibrio y que sí, digamos, el cine, está logrando surcar este mar, de una manera bastante equilibrada.

OT – Sí, así me comentan los cineastas con los que he tenido la oportunidad de conversar hasta ahora. ¿Tú compartes esta opinión, bueno, que en el principio cuando estábamos conversando de alguna manera ya me lo habías dicho, que tienen algunos expertos en cine, unos críticos, de que el cine venezolano se ha enfocado mucho en la misma temática, de la marginalidad, de la violencia?

JP – Yo, siento que eso ya ha sido superado. O sea, sí. Y es lo que en este momento me refería un poquito como que el prejuicio que existía contra el cine venezolano. Pero hoy en día es lo que hablaba, por ejemplo, como “Esclavo de Dios”. Otra película como “Nena, salúdame al Diego”, que tiene que ver con un tema adolescente, un tema de emigración, una chica venezolana que estudió afuera, que claro no se siente como venezolana, quiere ir a Argentina, o sea, se está planteando como también estos jóvenes, pero otros temas. Por otro lado, claro, también es destacable lo que habíamos conversado, el éxito de una película como “La casa del fin de los tiempos”, que a la fecha es la película venezolana más vista en lo que va de año, ya va a llegar pronto a los 300 mil espectadores y una película de género suspenso-terror, que si bien es un género cinematográfico bien, bastante trabajado a nivel internacional y con cierto éxito local, por lo general, en nuestra cartelera cada dos o tres semanas se está estrenando una película de terror, “Fenómeno Paranormal” o La casa del, no sé que, del terror. O sea, películas intrascendentes, que no se habían tratado prácticamente en el cine venezolano, o sea, como cosas muy particulares. Y en este caso se ha hecho con Ruddy Rodríguez, que entiendo lógicamente, ha sido un atractivo de taquilla importante. Y la película va casi por 300 mil espectadores y todavía con la fuerza suficiente como para seguir convocando mucho más público. Es decir, bueno, hay algo que celebro también que se estén explorando estos otros géneros que antes no se habían tocado...

OT – No, y la comedia...

JP – La comedia pienso yo que también hay muchísimo que trabajar, porque además es un género muy apreciado por el espectador, por el venezolano y sobre todo en

épocas como la actual el público agradece una buena comedia o por lo menos, exacto, pasar un rato de distracción mucho mas allá, digamos, de la risa fácil, al humor un poco más inteligente. Claro, ya estás dependiendo de la capacidad de cada quien. Películas como, bueno, “Er conde Jones”, bueno, yo siempre tengo que pensarlo bien, porque fue la primera, fue la película más vista en su momento, fueron casi 700 mil espectadores, con un producto de calidad bastante particular, deficiente de una manera.

OT – Estaba Diego... Diego Velasco

JP - ¿Participó con El Conde?

OT – Sí, él fue el director de fotografía, algo así...

JP – Yo eso, no lo sabía... No, quizás es la segunda...

OT – O sería en la segunda.

JP – Porque “Er Conde Jones”, la verdad, a ver... ese caso también fue muy particular. Porque, Benjamín Rausseo, El Conde del Guácharo, yo venía oyendo que él estaba haciendo una película, estando en la industria no habíamos oído mayor cosa de la película. Finalmente, se nos aproxima a nosotros y nos ofrece una película que ya tiene hecha. Claro, hecha como muy tema hermano, el quiso hacer algo y la película tenía muchas deficiencias. O sea, primero, que está hecha como muy precaria y con un guión bastante deficiente. Entonces, claro, lo que, el éxito de la película lo que demostró en la capacidad de convocatoria de él hacia un público. Pero, digamos, con un resultado que finalmente el público lo castiga. Hace su segunda película al año siguiente “Er Conde Bond”, justo el año pasado. O sea, es decir, que estamos hablando que “Er Conde Jones” fue en el año 2011, con un guión mucho más estructurado, una mejor factura técnica de la película. Es decir, un producto mucho más digno y recibe la mitad de los espectadores que recibió la primera. O sea, tuvo 350 mil espectadores, que también, relativamente, es una cantidad importante; pero si lo comparamos con las 300 mil personas que lo habían visto antes, él perdió el 50% de los espectadores y en gran medida es porque, digamos, esos seguidores se sintieron decepcionados del trabajo que él les había ofrecido y no quisieron

aventurarse a invertir un dinero para comprar una entrada de cine en un segundo producto, que quizás podía tener las mismas deficiencias del primero.

OT – Fíjate...

JP – Entonces, claro el humor, no ha terminado de ser explotado totalmente. Ha habido películas como “Solo en casa”, por ejemplo, más bien humoristas, que han tratado de trascender un poco más allá de la pantalla, pero siento que es un género que todavía merece un mejor tratamiento.

OT – Sí, todavía le falta y como tú dices podría ser bien apreciado por el público nacional, el venezolano tiene mucho de ese carácter de humor. Em, mira, en particular, cuando hemos tratado, cuando estos cineastas han tratado el tema de los jóvenes y de la delincuencia en esta etapa actual. Cómo lo ves tú en relación con la manera como lo hicieron en el pasado, por ejemplo, gente como De la Cerda o el mismo Chalbaud. ¿Cómo ves ese tratamiento de ese personaje, del joven pobre, del joven marginal? ¿Cómo lo ves tú en la cinematografía actual haciendo esa comparación con cinematografía de los 60, perdón, de los 70, 80, a la época de ahora?

JP – También, a ver, quizás en lo personal, lo primero que me viene a la mente quizás en esa época está visto más como un tema, una problemática social o como un tema social particular. Yo pienso que, por ejemplo, un éxito como “Hermano”, que quizás uno la pueda ver fijamente y pueda, digamos, compararlo con ese tipo de cine y también el mismo “Rumor de las Piedras” es, digamos, que son básicamente una historia de amor. O sea, está el tema de la historia de amor de los dos hermanos, la historia de amor de la madre con el hijo. O sea, es trascender un poco más allá del tema social a lo humano. Entonces, claro, ahí da esa capacidad que para mí eso es lo que hace exitoso o no el cine, que es la capacidad de conmover al espectador. O sea, de hacerte llorar, hacerte reír, de hacerte reflexionar mucho más allá, digamos, del, de lo que físicamente, puedo decir básico, como una carcajada, un tema como muy superficial. O sea, siento que el éxito hoy en día es poder hurgar un poco más allá y llegar al corazón del espectador a través de estas historias y que básicamente, bueno, son historias de amor, que siempre es el tema universal, el tema que al final del día más éxito va a tener.

OT - ¿Tú crees que, qué lectura podríamos extraer de películas como las que me estas mencionando? Bueno, incluyamos también otras, -La Hora Cero". Incluyamos -Secuestro Express", incluyamos, incluso, -Gyranó Fernández". Todas esas están dentro de estas historias que tratan el tema del joven masculino, yo trabajo con el universo justamente masculino, en esta etapa de mi investigación y son de esta etapa del cine que estamos investigando.

JP - Sí, la pregunta particular sería como... qué podría pensar yo como, qué lectura...

OT - ¿Qué crees tú que hay detrás de esas películas? ¿Qué lecturas podríamos extraer?

JP - Mira, la necesidad de superación. O sea, tanto a nivel personal y que lógicamente va relacionada con el entorno en la cual están circunscritos esos personajes. O sea, una necesidad de éxito, de trascendencia, de salir un poco más allá de lo que puede ser esa rutina del día a día que los tiene, digamos, encerrados, ensimismados dentro de, digamos, una actividad constante diario ¿no? O sea, siento que a todos ellos le ocurren situaciones excepcionales que le provocan ese cambio en la vida que, bueno, es más o menos dramático, según la situación que cada uno de ellos en particular enfrenta en ese momento. Pero sí, a primera, lo que me viene a la mente un poco de tratar de buscar una vía común es esa, esa capacidad de superación y de búsqueda de escape del entorno al cual están sometidos diariamente.

OT - No sé José, si quieres agregar algo más, yo por mi parte ya...

JP - No.

OT - Bueno...

JP - No, no, no, creo que hablado un poco de todo, en algún momento un poquito desordenado pero bueno, para eso está el grabador y tú después, exacto, digieres...

OT - No, bueno, yo realmente... (Sigue el agradecimiento y despedida).

Conversación preliminar a la realización de los aspectos contemplados en la guía de la entrevista

OT – Ok, nos podemos poner por acá.

JP – ¿Si?

OT – Um, jum...

JP – La información que yo suministré respecto a, digamos a los valores estadísticos de las películas señalas en ese momento viene dada, viene dada por ASOINCI, ASOINCI es la Asociación de la Industria del Cine. Esta es una asociación civil sin fines de lucro que se crea a principios de 1990, como en el „91 o „92 yo no tengo la fecha exacta, y básicamente obedece a la necesidad por parte de los estudios de Hollywood de las cuatro compañías que las crean, Disney, Fox, Columbia y Wagner, para poder tener un registro estadístico de la industria cinematográfica en Venezuela, cosa que no existía por que digamos si bien esa base y que bueno hoy en día, si lo está asumiendo ya el Centro Nacional Autónomo de Cinematografía, digamos lo debe llevar un ente oficial en aquel momento que era FONCINE el anterior CENAC no lo llevaba regularmente y, porque digamos, la ley de cine siempre ha establecido que todos los cines, digamos por parte de sus obligaciones deben enviar una copia de lo que llamamos el Borderó o el Registro de Taquilla del cine diario, digamos en su origen era simplemente una planilla donde se anotaban las diversas funciones del día, el título de la película y cuantos boletos se habían vendido a precio completo, a mitad de precio o si había alguna promoción, eso normalmente siempre fue un control porque de alguna manera digamos, el registro de venta del cine que se le enviaba al distribuidor que es el representante o dueño de la película para digamos, poder el distribuidor facturarle al cine por los derechos de exhibición de ese título y al CENAC para información estadística y en casos más recientes ya, para pagos de impuestos vinculados con la taquilla cinematográfica.

OT – Ok, es para citarlo bien, también, entonces más bien la fuente, yo pensaba que era otra. Yyo pensaba que la fuente era CENAC, más bien ustedes alimentan al CENAC.

JP – Nosotros ASOINCI no, por eso quiero que quede claro, quien alimenta al CENAC y quien nos alimenta a nosotros son básicamente las salas de cine, o sea digamos, la información oficial debe ser la del CENAC, Centro Nacional Autónomo de Cinematografía que, entiendo que tiene una dirección nacional de estadística y que tengo la impresión de que hoy en día está funcionando mucho mejor, por lo general como mucha gente, siempre me aborda para solicitarme información, los envió el

CENAC. El CENAC siempre los rebota, porque no tenía la información al día, entonces de alguna manera digamos, ASOINCI, si bien no es la data estadística oficialmente reconocida es la que mejor ha funcionado durante todos estos años. Las pequeñas diferencias que puedan tener con respecto al CENAC es porque, bueno ASOINCI recibe información diaria, recibe información de cines que simplemente los llaman por teléfono, le dejan en la contestadora un mensaje o bueno, ya cada vez es menos, le envían un fax o ellos envían un correo electrónico. Esa información sobre todo con los circuitos más independientes, porque digamos en el 93% que son los circuitos más grandes vienen de forma electrónica, hay una transferencia de datos automáticamente y el sistema ya toma; entonces, no hay lugar a que haya un error humano de transcripción cosa que podía ocurrir antes o también, ha podido ocurrir con un cine no reportado un día y lo deja de reportar y ASOINCI se ha descuidado, digamos, una de sus obligaciones es la de estar pendiente de poder tener toda la data diaria de cada sala de cine, entonces por eso pude hacer una pequeña diferencia, la diferencia digamos que como va la rutina del día a día de repente se pasa un cine, no lo reportó se le pasó reportarlo y hay puede haber una pequeña diferencia.

OT – Estoy pensando cómo citar eso,...

JP – Prácticamente el 99% de la taquilla, de los valores registrados por ASOINCI, deben coincidir con la data del CENAC.

OT – O sea, esa data que tú me diste es de ASOINCI.

JP – Es de ASOINCI.

OT – Es de ASOINCI.

JP – La del CENAC yo la manejo, exacto, en caso de requerir acceso a ella lo que te recomiendo es, creo que es Mildred Gómez la persona que viene a estar a cargo de ello y creo que está bastante al día porque justamente la contacto un chico de la Universidad Central que está haciendo un trabajo de, bueno el de él es, de Pregrado, no está a nivel de Postgrado y me comentó que el CENAC le había pasado la información. Él está estudiando particularmente el documental en el cine venezolano de los años „90 ahora y comercialmente como ha funcionado en las salas de cine y me dijo que tenía ya una información estadística que se la había suministrado el CENAC, por lo que presumo que ya ellos están...

OT – Más actuales...

JP – Exacto o por lo menos, actualizaron en esa data, pero con lo que yo te di...

OT– No, es perfectamente fiable.

JP – Es fiable, exacto, el error puede ser mínimo.

OT– La moneda es en bolívares, ¿verdad?

JP – Sí, sí...

OT – Me refiero en bolívares cambiantes porque hubo lo de la devaluación.

JP – Absolutamente...

OT– Por eso se ve la diferencia...

JP- Absolutamente.

OT- O key, bueno, de todas maneras mi trabajo va más hacia el contenido...

JP – Claro, tengo una data de estadística la verdad, bastante plana y básica porque simplemente se registra título original, título en castellano, espectadores y bolívares.

OT – No, para mí ha sido sumamente útil de verdad que te lo agradezco, esto ha sido la base.

JP – Para nosotros es un poco el tema es que, si no tenemos el título exacto de la película no la ubicamos y la base esta introduzco el título y me trae la data de la película pero no hay una información más precisa quizás por nacionalidad, o sea no sé si quisiera ver las películas italianas en Venezuela no tenemos esa posibilidad, o sea tendría que buscar toda la data lo que significa toda la ruptura del año „90 para acá, 20 y pico de años de digamos clasificar por nacionalidades.

OT – Sí.

JP – Yo sí, últimamente estoy intentando como que año a año y bueno por mis contactos ahora con la gente afuera, los franceses me piden cómo se comportaron las películas francesas en Venezuela, entonces claro, me agarro un día y coloco las nacionalidades de cada quien que es con un filtro que después muy fácilmente es con Excel y ya después saco las francesas o coproducción.

OT – Fue lo que hiciste con lo que yo te pedí también, ¿no?

JP – Yo no recuerdo exactamente, sí...

OT – Tú me mandaste solo las distribuidoras venezolanas, había alguna que otra colombiana allí, pero con María Fernanda depuré y después revisé una por una, eran „80 y pico. Me metí una por una a “googlearlas” y a buscarlas y ahí fue donde encontré, saqué algunas que eran pocas la verdad es que la mayoría eran...

JP – Por eso es que yo recomiendo la del IMDb, Internet Movie Database, www.imdb.com, que es la página digamos de, información geográfica...

OT – ¿IMDb?

JP – Sí...

JP – Allí hay información digamos, de ficha técnica...

OT- ¿Ficha técnica?, perfecto, entonces sí me sirve...

JP – Es muy probable que de alguna película, yo estoy casi seguro inclusive que las películas venezolanas están, claro es mucho más precisa, esta es la página, yo casi siempre la tengo abierta...