



Universidad Internacional de La Rioja
Facultad de Empresa, Marketing y Comunicación

TESIS DOCTORAL, 2018

La representación social y cultural de
la niñez y la adolescencia en el
discurso narrativo de la
cinematografía venezolana.
2010 – 2015

María de la Cruz Ríos Rondón

Directores
Prof. Dra. Inmaculada Berlanga Fernández
y Prof. Dr. Luis Deltell Escolar

Resumen

La representación social y cultural de la niñez y la adolescencia en el discurso narrativo de la cinematografía venezolana. 2010 – 2015

Esta tesis doctoral propone un estudio del cine venezolano de ficción hecho entre los años 2010 al 2015, a través de los filmes: *Hermano* (2010), *El rumor de las piedras* (2011), el cortometraje *Hija de puta* (2011), *Azul y no tan rosa* (2012), *Pelo malo* (2013), *Desde allá* (2015). Se persigue evidenciar los rasgos sociales de la infancia y la adolescencia presentes en dicho cine, para segmentar aspectos del discurso narrativo utilizado por los cineastas venezolanos, concretamente en su confrontación como espejo social. Estas perspectivas sociales provienen de los imaginarios colectivos, presentes en el cine de la actualidad, cuyo contexto cultural y social plantea resoluciones propias y particulares de las temáticas abordadas en este cine como medio de expresión. Con una extensa revisión documental acerca de la narratología, las teorías fílmicas, el concepto de imaginario, y con el análisis de los filmes seleccionados en la muestra, se confirma al cine venezolano como un medio para comprender los sectores de la sociedad actual, particularmente la infancia y la adolescencia afectada por la disfunción familiar, la pobreza y la violencia. A su vez, se señala el estilo propio y el crecimiento en calidad artística del cine social venezolano en el periodo de estudio.

Palabras clave

Venezuela, cine, sociedad, largometraje, cortometraje, infancia, adolescencia, imaginario, juventud, espectadores, familia.

Abstract

The social and cultural representation of childhood and adolescence in the narrative discourse of Venezuelan cinematography 2010 – 2015.

This is a study of Venezuelan fictional cinema from 2010 to 2015. This doctoral thesis do focuses on the films *Hermano* (2010), *El rumor de las piedras* (2011), *Azul y no tan rosa* (2012), *Pelo malo* (2013), the short film *Hija de puta* (2011), and *Desde allá* (2015). It highlights the social features of childhood and adolescence in these films in order to distinguish among the narrative discourses used by the Venezuelan filmmakers and to demonstrate how the confrontation among these discourses provides a mirror of society. These social perspectives emerge from collective imaginaries whose cultural and social context proposes unique resolutions of the issues addressed in the films. Through an extensive documentary review of narrative discourse, film theories, and the concept of the imaginary, as well as a study of Venezuelan cinema and a detailed analysis of the selected films, the study concludes that Venezuelan cinema is a means to understand how childhood and adolescence are affected by family dysfunction, poverty, and violence in contemporary society. At the same time, it highlights how Venezuelan social cinema grew in artistic quality and developed its own style during the period of study.

Keywords

Venezuela, Cinema, Society, Feature film, Short film, Childhood, Adolescence, Imaginary, Youth, Spectators, Family.

Agradecimientos

El proceso de elaboración de esta tesis ha incluido una importante misión personal. No termina al concluirla, ya que con ella he llegado al encuentro con la manifestación del calor humano de importantes seres que me abrigaron en este asombroso camino.

Agradezco a la Universidad Internacional de la Rioja, quienes me han formado. Sembraron en mí la motivación, y el más profundo respeto por el conocimiento. En este proceso pedagógico encontré en la UNIR, todo lo que fue necesario para el logro de este propósito profesional. Sin el inestimable apoyo que me dedicaron desde que comencé el doctorado, no habría sido posible llegar hoy a esta meta académica. Hemos conseguido llegar a buen término con excelente resultado. No será suficiente agradecerles, quedo al servicio de ustedes por siempre.

A mi familia, mi gratitud eterna por el acompañamiento amoroso. Gracias por creer en cada uno de mis sueños y proyectos, por cada grano de arena aportado con tantísimo sacrificio, por cada momento vivido, por tanta paciencia. A ustedes entrego este fruto como símbolo de una ofrenda de trabajo. A la memoria de mi Padre y hermanos. Hoy honro el abnegado camino de sus vidas. Sus huellas en mi corazón me han permitido soñar.

A mis directores de tesis, Inmaculada Berlanga y Luis Deltell, fuente inagotable de sabiduría. Sistematizaron con mucha paciencia la materia que traigo, para permitirme llegar a ser, aquello que como posibilidad soy. Sin la dedicación y el esmero de ustedes, no habría sido posible llegar aquí.

A mis amigos, Juan Carlos Lossada, Alejandro Padrón, Tepey Matos, Flor Salcedo, James Suggett, Martha Serrano, Govinda Smitter, Claret Canelón, José Peguero, Alejandro Betancourt. Fueron mi comunidad hermana de afecto, apoyo, entrega y solidaridad. Gracias por profesarme cada uno su amistad de forma especial cuando tanto lo necesité.

A mi tutor Francisco Segado Boj. La confianza que has depositado en mí, en cada paso dado, me ha llenado el corazón para continuar en los duros momentos. Gracias por la certidumbre demostrada para este propósito.

A la Universidad de Los Andes, mi casa de estudios, mi primer referente de la cultura y la educación.

A la Universidad Complutense de Madrid, España, y a la Universidad Nacional Autónoma de México, por abrirme las puertas hacia el saber, hacia el pulcro sendero del conocimiento.

ÍNDICE GENERAL

Resumen	3
Palabras clave	3
Abstract	5
Keywords	5
Agradecimientos	7
CAPÍTULO I. PRESENTACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN	20
1.1 Objeto y su contexto.....	20
1.2 Justificación	27
1.3 Finalidad y Relevancia	32
1.4 Estructura de la Tesis	34
CAPÍTULO II. MARCO TEÓRICO CINEMATOGRAFICO.....	40
2.1 Géneros cinematográficos	41
2.2 Narración.....	46
2.2.1 Narración y su sistema formal	49
2.2.2 Actualidad narrativa, nuevas fronteras	52
2.3 Teoría analítica.....	55
2.3.1 Teorías sesgadas	60
2.3.2 Teorías de consultas	62
2.3.3 Teorías pedagógicas	65
2.3.4 Teorías analíticas	67
2.3.5 Mapa de teorías fílmicas	72
CAPÍTULO III. DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN	79
3.1 Paradigma metodológico	79
3.2 Preguntas de investigación.....	81
3.3 Objetivos.....	82
3.3.1 Objetivo general	82
3.3.2 Objetivos específicos	82
3.3.3 Actividades de Investigación	83
3.4 Hipótesis	85
3.5 Técnicas metodológicas.....	86
3.5.1 Búsqueda documental.....	86
3.5.2 Análisis fílmico.....	88
2.5.2.1 Corpus de estudio y criterio de selección cinematográfica	88
CAPÍTULO IV. EL CINE COMO ESPEJO	96
4.1 En torno al imaginario en el cine	97
4.1.1 Ficción y no ficción. Dos maneras de crear	105
4.2 La infancia y adolescencia en el cine de ficción: una mirada a los actores sociales	109

4.3 Referentes del cine urbano.....	131
CAPÍTULO V. EL CINE ACTUAL EN VENEZUELA (2010-2015).....	148
5.1 Antecedentes.....	148
5.2 Estudio del imaginario de la infancia presente en el cine venezolano 2010-2015.....	164
5.3 Realidad sociocultural reflejada en el cine de ficción venezolano (2010- 2015).....	170
5.4 Interpretación de cifras y datos de los filmes <i>Hermano, Pelo malo, El rumor de las piedras, Azul y no tan rosa, Desde allá</i> , aportados por el Centro Nacional Autónomo de Cinematografía de Venezuela (CNAC).....	195
5.5 Participaciones de películas venezolanas en festivales internacionales de cine año 2014	213
CAPÍTULO VI. ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE LOS DATOS: CORPUS ANALÍTICO APLICADO	220
6.1 Fundamento analítico	221
6.2 Unidad de análisis del filme <i>Hermano</i> (2010).....	229
6.3 Unidad de análisis del filme <i>El rumor de las piedras</i> (2011).....	234
6.4 Unidad de análisis del cortometraje <i>Hija de puta</i> (2011).....	238
6.5 Unidad de análisis del filme <i>Azul y no tan rosa</i> (2012)	242
6.6 Unidad de análisis del filme <i>Pelo malo</i> (2013).....	246
6.7 Unidad de análisis del filme <i>Desde allá</i> (2015).....	254
CAPÍTULO VII. DISCUSIÓN.....	261
7.1 Interpretación.....	261
7.2 Rasgos comunes y distintivos	263
7.2.1 La infancia en la familia	263
7.2.2 La violencia.....	274
7.2.3 Contexto social	286
7.3 Triangulación.....	298
CAPÍTULO VIII. CONCLUSIONES.....	317
8.1 Contraste de las Hipótesis.....	322
8.2 Conclusiones que van más allá de las hipótesis.....	328
8.3 Prospección y líneas de investigación futura	330
8.4 Limitaciones	331
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	335

Índice de tablas

Tabla 1 listado de obras cinematográficas estrenadas en el año 2014	199
Tabla 2 premios por año	200
Tabla 3 cifras de espectadores y de recaudación filme hermano	201
Tabla 4 cifras de espectadores y recaudación filme <i>el rumor de las piedras</i>	203
Tabla 5 cifras de espectadores y recaudación filme <i>pelo malo</i>	205
Tabla 6 cifras de espectadores y recaudación filme <i>azul y no tan rosa</i>	206
Tabla 7 cifra de espectadores y recaudación filme <i>desde allá</i>	208
Tabla 8 síntesis de información espectadores y recaudación	210
Tabla 9 espectadores	211
Tabla 10 recaudación	211
Tabla 11 rasgos comunes entre los filmes	263
Tabla 12 triangulación 1	298
Tabla 13 triangulación 2	304
Tabla 14 triangulación 3	311

Índice de Ilustraciones

Ilustración 1 barrio de Caracas	184
Ilustración 2 barrio de Caracas	185
Ilustración 3 esquema de análisis	225
Ilustración 4 ficha para análisis del documento filmico	227

Índice de Figuras

Figura 1 Mapa de las teorías fílmicas	72
Figura 2 Fotograma <i>Pelo malo</i>	
Figura 3 Fotograma <i>Pelo malo</i>	136
Figura 4 Fotograma <i>Pelo malo</i>	
Figura 5 Fotograma <i>Pelo malo</i>	137
Figura 6 Fotograma <i>Pelo malo</i>	
Figura 7 Fotograma <i>Pelo malo</i>	138
Figura 8 Fotograma <i>Desde allá</i>	
Figura 9 Fotograma <i>Desde allá</i>	139
Figura 10 Fotograma <i>Desde allá</i>	
Figura 11 Fotograma <i>Desde allá</i>	140
Figura 12 Fotograma <i>Desde allá</i>	
Figura 13 Fotograma <i>Desde allá</i>	141
Figura 14 Fotograma <i>Desde allá</i>	
Figura 15 Fotograma <i>Desde allá</i>	141
Figura 16 Fotograma <i>Desde allá</i>	142
Figura 17 Fotograma <i>Azul y no tan rosa</i>	
Figura 18 Fotograma <i>Azul y no tan rosa</i>	143

Figura 19 Fotograma <i>Azul y no tan rosa</i>	
Figura 20 Fotograma <i>Azul y no tan rosa</i>	143
Figura 21 Fotograma <i>Azul y no tan rosa</i>	144
Figura 22 Fotograma <i>Hermano</i>	181
Figura 23 Fotograma <i>El rumor de las piedras</i>	181
Figura 24 Fotograma <i>Azul y no tan rosa</i>	
Figura 25 Fotograma <i>Desde allá</i>	264
Figura 26 Fotograma <i>El rumor de las piedras</i>	
Figura 27 Fotograma <i>Hermano</i>	265
Figura 28 Fotograma <i>Hija de puta</i>	
Figura 29 Fotograma <i>Hija de puta</i>	266
Figura 30 Fotograma <i>Pelo malo</i>	
Figura 31 Fotograma <i>Pelo malo</i>	267
Figura 32 Afiche Del Largometraje <i>Hermano</i>	268
Figura 33 Afiche Del Largometraje <i>El rumor de las piedras</i>	269
Figura 34 Afiche Del Largometraje <i>Azul y no tan rosa</i>	270
Figura 35 Afiche Del Cortometraje <i>Hija de puta</i>	271
Figura 36 Afiche Del Largometraje <i>Pelo malo</i>	272
Figura 37 Afiche Del Largometraje <i>Desde allá</i>	273
Figura 38 Fotograma <i>Hermano</i>	
Figura 39 Fotograma <i>Hermano</i>	275
Figura 40 Fotograma <i>Hermano</i>	
Figura 41 Fotograma <i>Hermano</i>	276
Figura 42 Fotograma <i>El rumor de las piedras</i>	
Figura 43 Fotograma <i>El rumor de las piedras</i>	277

Figura 44 Fotograma <i>El rumor de las piedras</i>	
Figura 45 Fotograma <i>El rumor de las piedras</i>	278
Figura 46 Fotograma <i>El rumor de las piedras</i>	
Figura 47 Fotograma <i>El rumor de las piedras</i>	279
Figura 48 Fotograma <i>Azul y no tan rosa</i>	
Figura 49 Fotograma <i>Azul y no tan rosa</i>	280
Figura 50 Fotograma <i>Azul y no tan rosa</i>	
Figura 51 Fotograma <i>Azul y no tan rosa</i>	280
Figura 52 Fotograma <i>Azul y no tan rosa</i>	
Figura 53 Fotograma <i>Azul y no tan rosa</i>	281
Figura 54 Fotograma <i>Hija de puta</i>	
Figura 55 Fotograma <i>Hija de puta</i>	282
Figura 56 Fotograma <i>Hija de puta</i>	
Figura 57 Fotograma <i>Hija de puta</i>	283
Figura 58 Fotograma <i>Pelo malo</i>	
Figura 59 Fotograma <i>Pelo malo</i>	284
Figura 60 Fotograma <i>Desde allá</i>	
Figura 61 Fotograma <i>Desde allá</i>	285
Figura 62 Fotograma <i>Desde allá</i>	
Figura 63 Fotograma <i>Desde allá</i>	285
Figura 64 Fotograma <i>Hermano</i>	
Figura 65 Fotograma <i>Hermano</i>	287
Figura 66 Fotograma <i>Hermano</i>	
Figura 67 Fotograma <i>Hermano</i>	288
Figura 68 Fotograma <i>El rumor de las piedras</i>	289

Figura 69 Fotograma <i>Azul y no tan rosa</i>	290
Figura 70 Fotograma <i>Azul y no tan rosa</i>	290
Figura 71 Fotograma <i>Hija de puta</i>	
Figura 72 Fotograma <i>Hija de puta</i>	291
Figura 73 Fotograma <i>Hija de puta</i>	291
Figura 74 Fotograma <i>Pelo malo</i>	
Figura 75 Fotograma <i>Pelo malo</i>	292
Figura 76 Fotograma <i>Pelo malo</i>	
Figura 77 Fotograma <i>Pelo malo</i>	293
Figura 78 Fotograma <i>Desde allá</i>	
Figura 79 Fotograma <i>Desde allá</i>	295
Figura 80 Fotograma <i>Desde allá</i>	
Figura 81 Fotograma <i>Desde allá</i>	296
Figura 82 Fotograma <i>Desde allá</i>	
Figura 83 Fotograma <i>Desde allá</i>	297

CAPÍTULO I

PRESENTACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN

CAPÍTULO I. PRESENTACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN

1.1 Objeto y su contexto

El objeto de estudio de la presente tesis doctoral se centra en la comprensión del discurso narrativo del cine venezolano más reciente en su faceta de espejo social, concretamente, de la infancia y la adolescencia en la familia.

Un primer foco de investigación se fija pues en los procesos narrativos a través de los géneros y estilos cinematográficos heredados del siglo XX: conceptos de cine como fenómeno comunicacional, nuevas fronteras y teorías analíticas, imaginario, cine social y urbano, etcétera.

Durante la última década, el cine venezolano ha experimentado una significativa presencia en las 450 salas de cine del país, con una excepcional aceptación del público, fenómeno novedoso dentro de una sociedad que otrora tuvo una opinión poco favorable del cine hecho en el país. En 2014 se superó la cifra histórica de número de espectadores del cine venezolano, alcanzando 4.500.000 espectadores, lo que rebautizó la relación espectadores-cine. Este hecho sin duda nos habla de la importancia y avance del cual goza hoy dicha cinematografía, y lo más interesante es que este cine no solo es visto y aceptado por el público, sino que también asegura la movilidad de técnicos, infraestructura, escuelas, talentos, e industria tecnológica.

La ley de cine en Venezuela en su artículo 36, da lugar a la creación del Fondo de Promoción y Financiamiento del Cine (Fonprocine), que favorece dicha cinematografía, pues permite el estímulo, el fomento, la promoción, el

desarrollo y el financiamiento de la industria cinematográfica nacional. Este fondo está adscrito y administrado por el ente rector del cine en Venezuela que es el Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC). En 2005, en la nueva Asamblea Nacional cuando se logra reformar esa Ley de Cine, no solo con los votos de la bancada del partido de gobierno, sino con absoluta unanimidad. Y en palabras de Juan Carlos Lossada, ex presidente del CNAC “con la reforma se creó el Fondo de Promoción de Financiamiento del Cine, y así, desde el 2005, el cine venezolano no ha parado de crecer a partir de un marco legal con unas condiciones extraordinarias” (Lossada, 2014).

Este considerable avance merece ser destacado cuando se compara con el de otros países latinoamericanos; especialmente si observamos que el financiamiento de un ingente número de proyectos al año garantiza una sorprendente regularidad de estrenos que sostienen la cuota de pantalla, tal como está contemplado en la ley de la cinematografía nacional. De esta manera se mantiene el compromiso de no perder espacios conquistados ante el público, con un cine propio.

Venezuela es de los pocos países en el mundo que tiene no sólo una cuota de pantalla de obligatorio cumplimiento para los exhibidores, sino también una cuota de distribución. Cada distribuidor que opere en Venezuela debe destinar al menos el 20% de su portafolio al cine nacional, y cuando no hay suficiente obra nacional, ésta debe suplirse con películas latinoamericanas. De tal manera que nuestra Ley de Cine consagra prácticamente la homologación del cine latinoamericano con el

venezolano, y es algo en lo que creemos profundamente, porque ninguno de nuestros países va a resolver el asunto de los imaginarios si no nos reconocemos en una unidad cultural, en una unidad mucho más grande de la que está contenida en nuestros territorios nacionales (Lossada, 2014).

No obstante, en Latinoamérica se evidencia una importante actividad en el cine producido en las distintas naciones que la conforman, lo que renueva la condición originaria del cine latinoamericano, ratificado por la continuada búsqueda de temas y realidades propias planteadas en el Nuevo Cine Latinoamericano (NLC).

Tal tendencia ha servido para posicionar temáticas actualizadas del cine de ficción, del cine infantil, de antropología visual, del cine indígena, del cine de acción, de documentales y animaciones, entre otros géneros, que han dado lugar a la conquista de premios en festivales clase A¹, y en festivales de antigua tradición e importancia mundial. Es la FIAPF, que corresponde a las siglas en francés: Federación Internacional de Asociaciones de Productores Fílmicos, la que adjudica a cada festival una clasificación. La llamada clase A se refiere a “festivales competitivos no especializados”. En ellos solo se puede presentar a

¹ Los festivales de cine clase A son aquellos festivales de carácter competitivo que cumplen los estrictos estándares de la FIAPF, la Federación Internacional de Asociaciones de Productores Cinematográficos. Entre los requisitos exigidos destacan: el nivel de organización, la calidad en la selección de películas y jurados, las infraestructuras para espectadores, jurado y prensa, las medidas contra la piratería, su apoyo a la industria cinematográfica local, sus medidas de prevención ante pérdidas, robo o daños de las películas y el elevado criterio relacionado con las publicaciones y el manejo de la información. Todo esto garantiza que estos festivales tengan unos mínimos de calidad y se erijan como los más importantes del mundo. *Cfr.:* www.fiapf.org

concurso películas que no hayan competido previamente en otros festivales reconocidos por la FIAPF, e invitar al menos diez países. “Éstas son las cláusulas fundamentales... y las más difíciles” (Galán, 2004: 28).

En este marco es donde se abre paso nuestro objeto de estudio: el discurso narrativo del cine venezolano más reciente, en su faceta de espejo social, concretamente de la infancia y la adolescencia.

Desde la perspectiva del investigador, se ha examinado una relación potencial entre la cinematografía venezolana y su sociedad. Y se hace un especial énfasis en películas con niños y adolescentes, en donde se presenta a la familia en condiciones en las que existe un cuestionamiento por su conformación y por el símbolo nuclear del imaginario que ella representa en la sociedad venezolana del siglo XXI.

Este estudio se hace con la intención de unir elementos aislados que explican la infancia, la adolescencia y la familia en el cine venezolano. Con ello se busca relacionar y confrontar desde el presente y con filmes actuales, las teorías tradicionales del cine. Es un compromiso con Venezuela, con su cine, con los académicos interesados en el campo de la reflexión y el análisis fílmico, para llegar a una posible comprensión de la temática social que hay en el discurso del cine estudiado.

Es importante hablar de la edad del país como nación, como cultura y en consecuencia de sus jóvenes generaciones, ya que Venezuela, es un país demográficamente joven, conformado mayoritariamente en su pirámide poblacional por jóvenes y niños. Así, según el INE (agosto 2011), la edad

promedio del venezolano es de 27 años. El instituto estima que un 53% de la población femenina tiene de 0 a 29 años y un 56% de la masculina se encuentra dentro de ese mismo grupo etario (Toledo, 2015).

En el cine de este estudio se aborda al niño y al adolescente. Al niño se representa como intérprete de una realidad en el plano de su vulnerabilidad. Lo presenta como protagonista, algunas veces como líder, otras veces como víctima de las situaciones dadas en la familia, y producidas en este entorno muchas veces marginal- en contexto de barrios y contextualizadas en un discurso de cine social.

Es prudente señalar que en Venezuela la palabra “barrio” denota un enclave construido desordenadamente, de forma espontánea, donde habita un conglomerado social que no ha disfrutado de los beneficios que la sociedad ha brindado a otros estratos mejor provistos con acceso a buenos ingresos, educación y mejores condiciones laborales que, generalmente, habitan en urbanizaciones. Por lo general estas personas carecen de un capital cultural conformado por libros, diccionarios, bibliotecas, y pocos tienen acceso a la educación formal. Naturalmente, lo que describimos como barrio, se constituye así en una unidad cultural con características únicas que le son propias y que lo diferencian radicalmente del resto de las agrupaciones en las cuales se organiza la sociedad para vivir.

Estas particulares características están en el cine de ficción, pero también es posible observarlas en filmes de otros géneros sobre el tema, ya que existe una posible recurrencia temática en una considerable muestra de la totalidad filmada.

Una de las posibles causas de esta recurrencia radica en el hecho de que, en el segmento social que se cuestiona en estas películas, la crisis por la decadencia de valores morales y por el ablandamiento o transformación de reglas en la crianza de los hijos se ha agudizado considerablemente como producto del deterioro del núcleo familiar. Este deterioro es notable en el devenir cotidiano de familias con niños y adolescentes, y así se refleja en las ficciones escogidas para esta investigación, seis obras cinematográficas (cinco largometrajes y un cortometraje) cuya elección justificaremos más adelante: *Hermano* (2010) de Marcel Rasquin, *El rumor de las piedras* (2011) de Alejandro Bellame, *Hija de puta* (2011) de Alexandra Bas, *Azul y no tan rosa* (2012), de Miguel Ferrari, *Pelo malo* (2013) de Mariana Rondón, *Desde allá* (2015) de Lorenzo Vigas.

La época seleccionada para esta investigación ha sido delimitada de 2010 a 2015, pero sin duda desde antes se ha observado esta relación, y que explicaremos más adelante. Entre el 2015 y el 2017 siguen apareciendo nuevos filmes en los que se reitera este vínculo encontrado, como lo es el filme *La familia* (2017) del realizador Gustavo Rondón. No obstante, en el período escogido se encuentra una considerable muestra del tema seleccionado en esta tesis doctoral.

Un aspecto fundamental que ha sido considerado para la selección de estos filmes, es la condición socioeconómica reflejada en el entorno marginal de los barrios donde conviven los niños y adolescentes. Parece ser que el abandono, la pobreza extrema, las familias disfuncionales, terminan por configurar la plataforma que expone a los protagonistas a situaciones comprometidamente

sórdidas en escenarios marginales en buena parte de los casos traídos a este estudio, y se argumenta desde la potencialidad de construir una trama que hilvane el punto de encuentro de estos discursos comunes de los seis realizadores. Más allá de ofrecer un estudio de caso, se busca trabajar en la consolidación de un texto que encuentre el común denominador en la preocupación de estos cineastas por la creación.

Así llegamos al cine venezolano del siglo XXI cuyo contexto cultural y social plantea resoluciones propias y particulares de las temáticas abordadas en este cine como medio de expresión.

1.2 Justificación

Esta investigación se justifica por la aspiración de formalizar, a través de una producción intelectual y con una finalidad exclusivamente académica, una tesis doctoral que aborde asuntos planteados en el campo del cine venezolano de una época específica, así como su relación con la sociedad en la que se han producido estos contenidos por la concordancia que guardan.

El interés por el cine venezolano bajo esta perspectiva emana de un perfil de formación académica en cinematografía en la autora de esta tesis, unido a la posesión de estudios formales en antropología y música, circunstancias que otorgan una particular perspectiva que enriquece la mirada para tejer el entramado teórico multidisciplinario que exige esta investigación.

En mi caso, asumí este proceso de encuentro con el tema, en medio de unas condiciones muy particulares que me comprometen a desarrollar esta tesis con una precisa convicción y que parece oportuno relatar para su mayor comprensión.

Uno de los aspectos que ha sido capital en la sensible mirada hacia la infancia y juventud venezolana que se representa en el cine de esta tesis, se relaciona con el hecho de haber sido miembro del sistema de orquestas juveniles e infantiles de Venezuela, fundado por José Antonio Abreu. El proyecto musical del doctor Abreu es modelo de vida social, se podría decir que a escala mundial. Este hecho me permitió seguir desde muy cerca casos de niños y jóvenes de muy escasos recursos y con duras condiciones de vida, quienes, gracias al poder de la música, se enriquecieron espiritualmente a través de este arte,

gracias a esta experiencia transformadora que nos brindó la orquesta a todos por igual.

Tuve la valiosa oportunidad de ser directora de la Escuela de Medios Audiovisuales de la Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad de Los Andes. Entre varios compromisos que atendí, fui jurado evaluador consecutivamente entre los años 2012 al 2014 en festivales de cine venezolano locales, nacionales, así como la asistencia a un festival fuera del país. Estuve en el Festival del Cortometraje Nacional Manuel Trujillo Durán (Zulia), Festival del Cine Venezolano (Mérida), Caracas Doc, Festival Clemente de la Cerda (Anzoátegui), V Festival del Cine Latinoamericano y Caribeño de Margarita (Nueva Esparta), y fui invitada al Festival Internacional de Cine de Guadalajara (México).

Volví por segunda vez al Festival del Cine Latinoamericano y Caribeño de Margarita (Nueva Esparta) en el año 2013, a participar como jurado en la categoría del premio “Octavio Getino” de Investigación sobre el Espacio Audiovisual de América Latina y el Caribe. Gracias a estas experiencias pude ampliar y actualizar significativamente mi panorama fílmico, a través de este particular acercamiento al cine venezolano y latinoamericano, visto a lo largo de esas horas frente a la pantalla.

He visto con mucha curiosidad que hay algo latente en el cine venezolano, que me lleva a pensar en mi pasado, en mi infancia, en mi adolescencia y en la vida que tuve tres décadas atrás.

En la etapa final de la escolaridad del doctorado, en marzo del 2016, me enteré por un hallazgo casual que padecía cáncer. Esta noticia me llevó a evaluar mi presente y mis sueños a la edad de 37 años. Además, tuve que sumarle la dificultad de organizar en duras condiciones de contexto, la cirugía y el tratamiento terapéutico. Evidentemente una experiencia de esta magnitud, para mí fue un llamado a un encuentro conmigo, en busca de la sanación de la materia, para finalmente renacer a partir de esa vivencia.

Sin duda, eso me obligó a demorar los compromisos académicos y laborales, para ocuparme de garantizar mínimamente mi existencia, con las más estrictas instrucciones de los médicos de cabecera, y el apoyo de mi familia, que fue la medicina de mayor efecto sanador. La comprensión que tuve de parte del tutor y de los directores de mi tesis, me brindaron una serenidad esencial para retomar y continuar a tiempo, con los compromisos adquiridos académicamente.

Posteriormente, al momento de reencontrarme nuevamente con el doctorado y la tesis, un año después de lo descrito, tuve la necesidad de plantearle a mi casa de estudios, la Universidad Internacional de la Rioja, una solicitud de ayuda para financiar una estancia doctoral fuera de mi país de origen, Venezuela. Evalué con el tutor y los directores de tesis varias opciones, y consideramos oportuno ir al departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad I, de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid, España, en el cual trabaja el Dr. Luis Deltell, uno de los dos directores de mi tesis.

Para esto fue necesario diseñar un plan de actividades que me permitiera abarcar en tres meses, un primer acercamiento a la bibliografía principal que debía revisar para la escritura de la tesis. Eso lo hice en la biblioteca de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid; en la biblioteca de la Filmoteca de Madrid; y en la Biblioteca Nacional de España.

Al regreso a Venezuela, vi que era necesario completar aquella experiencia académica para garantizar el desarrollo y la finalización de la tesis por el encuentro con la bibliografía necesaria.

Entonces decidí emprender una segunda estancia académica, esta vez en México. Para ello puntalicé un plan de trabajo, y para este fin contacté a la Filmoteca, y al Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), ambos de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), quienes inmediatamente aceptaron recibirme como investigadora.

Posteriormente, se contó con la posibilidad formativa de tomar un seminario de estética cinematográfica, así como la participación en dos seminarios distintos de análisis cinematográficos organizados todos por la Universidad Nacional Autónoma de México.

Conté nuevamente con el apoyo a la Universidad Internacional de la Rioja, que ha creído en el propósito de mi formación doctoral, y me ha brindado el apoyo necesario para efectuar esta segunda estancia de seis meses en la capital mexicana. Si inicialmente pensaba que lo que quería era hacer una tesis de análisis cinematográfico, a mitad del proceso me planteé una “vuelta de tuerca”.

Así, tras varios meses de reflexión e investigación diseñé un mapa más amplio: además de pensar y escoger la escuela analítica de mayor cercanía a mi propósito de estudio para producir el análisis, entendí poco a poco como mi tema comprometía tangencialmente otros asuntos que eran muy importante concretar para explicar lo que me planteaba.

Comprendí que no podía hablar del cine venezolano del 2010 al 2015 como está delimitado, sin tocar asuntos que anteceden ese cine. Al querer hablar de la infancia, tenía que hablar de la familia y de la sociedad. También precisé que, al abordar Venezuela y su cine, era de importancia hablar de las riquezas y pobreza de la nación. Esto me dio una mejor base para contextualizar al cine seleccionado como objeto de estudio.

Con relación a la selección de la escuela de análisis vi que en mi país no hay una teoría propia. Hasta el momento (2018) no he encontrado alguna teoría de análisis cinematográfico venezolano con la que pudiera abordar el capítulo sexto de la tesis, que es el lugar para ello. Entonces en el proceso de investigación retomé a los autores europeos y americanos que me dieron una idea muy clara de las teorías del cine y de las formas de análisis, lo que de alguna forma me llevó a seleccionar específicamente una para el trabajo que presento en ese sexto capítulo.

Este particular proceso de visita y estancias académicas entre Madrid, y Ciudad de México se inició en abril de 2017, y continúa su curso hasta el depósito y presentación de dicha tesis ante el tribunal designado.

1.3 Finalidad y Relevancia

El propósito de esta investigación, con todas las propuestas, reflexiones y resultados finales que puedan originarse en su desarrollo está dirigido a un amplio abanico de receptores. En primer lugar, a todos los investigadores del audiovisual, muy particularmente a los del cine venezolano. La investigación se plantea determinar el estado actual del proceso del cine del siglo XXI a través de la revisión de filmes puntuales, datos, hipótesis y postulados teóricos, con la idea de comprender las múltiples prácticas y los escenarios que se muestran en el desarrollo de discursos actuales del cine venezolano. Cine donde la presencia de la niñez y la adolescencia marca un significativo punto de interpretación de la sociedad actual.

Se piensa que también son receptores interesados los sociólogos, educadores y profesionales relacionados con el campo de la infancia y la adolescencia que, sabedores del poder de los medios de comunicación como grandes trasmisores de valores, modelos sociales y pautas, encuentran en el cine un espejo y un instrumento de reflexión, estudio y aprendizaje.

Finalmente se dirige a un público general, lector y consumidor de ficciones audiovisuales, amantes del séptimo arte.

El estudio se hace con la intención de unir elementos que aparentemente están aislados pero que explican el cine de ficción de Venezuela de los años 2010 al 2015, de forma que dan respuesta a la comprensión de lo social plasmado en este medio y, en consecuencia, a la manera de hacer la teoría cinematográfica del presente.

El aporte significativo consistirá, pues, en la producción de un texto teórico-analítico que evidencie una teoría que inscriba el cine venezolano del siglo XXI, en su particular estilo de conformación discursiva.

Secundariamente, por la extraordinaria capacidad que el cine posee para reflejar las realidades sociales y los problemas de la humanidad, construiremos un instrumento para dibujar la realidad y hacer reflexionar sobre nuestro mundo de hoy.

1.4 Estructura de la Tesis

La tesis doctoral que se presenta se compone de siete capítulos, a través de los cuales se hace un recorrido sobre el objeto de estudio y su andamiaje teórico.

El primer capítulo es la “presentación de la investigación”, que evoluciona ordenadamente apoyándose en los elementos siguientes: objeto de estudio, contexto del cine venezolano, justificación de la elección y punto de vista de la investigación, evolución y proceso, relevancia y estructura de la tesis.

El segundo capítulo se titula “diseño de la investigación” y se desarrolla considerando secuencialmente, los objetivos de la investigación en sí misma, las hipótesis planteadas, la metodología a utilizar y las preguntas que la originan.

En el **tercer capítulo** se desarrolla el “marco teórico” en el cual se hace una revisión de los importantes conceptos de narración y de análisis fílmico que es el método de trabajo que se propone como el medio para llegar a la información presente en cada filme de los seleccionados para este estudio. Su estructura interna se compone de los siguientes puntos: narración y su sistema formal, actualidad narrativa, nuevas fronteras, teoría analítica, análisis fílmico, descripción, análisis e interpretación.

El cuarto capítulo se titula “el cine como espejo”, y en él nos acercamos al estado de la cuestión, ya que se reflexiona a través del pensamiento de diversos autores que han escrito sobre aspectos medulares para esta investigación, sobre el imaginario, su concepto en el cine. También se revisan

aspectos conceptuales de la ficción, todo ello en su específica relación con el cine social que se ha seleccionado para esta tesis. Se estructura a lo largo de los tópicos siguientes: en torno al imaginario en el cine; realidad y ficción. Dos mundos; la infancia adolescencia en el cine de ficción: una mirada a los actores sociales, y por último referentes del cine urbano.

El quinto capítulo, se titula “el cine en Venezuela (2010-2015)”, aborda dos puntos importantes de este estudio: el primero se compone del análisis de la realidad sociocultural reflejada en el cine de ficción venezolano 2010-2015 y el estudio del imaginario de la infancia presente en el cine venezolano de estos mismos años; y otro, que recoge una interpretación del comportamiento de la audiencia en las salas de cine medido en cifras de espectadores de estas películas, a partir de los datos aportados por el Centro Nacional Autónomo de Cinematografía de Venezuela, información disponible para consulta pública en su página web: <http://www.cnac.gob.ve>.

El sexto capítulo se titula “análisis e interpretación de los datos: corpus analítico aplicado”, el cual está dedicado al análisis de las películas seleccionadas para este estudio. Este importante apartado es el punto de llegada a la esencia analítica de esta investigación. El análisis que se propone no es un estudio de pertinencia cinematográfica exclusivamente ya que a través de esta herramienta de trabajo se propone hacer una interpretación de la relación cine-sociedad. Más bien es un estudio que mira el aspecto sociocultural filmado, y que interpreta los contextos, los personajes y los roles en la historia contada, el tema que se aborda y su relación con la realidad, todo enmarcado en una época de la historia de Venezuela.

El punto de interés de este capítulo es resaltar los rasgos comunes entre las películas seleccionadas, *Hermano* (2010) de Marcel Rasquin, *El rumor de las piedras* (2011) de Alejandro Bellame, *Hija de puta* (2011) de Alexandra Bas, *Azul y no tan rosa* (2012) de Miguel Ferrari, *Pelo malo* (2013) de Mariana Rondón, *Desde allá* (2015) de Lorenzo Vigas.

El séptimo capítulo, se titula “discusión”, es el lugar en el cual se ofrece el debate de los hallazgos encontrados en el procesos de revisión y análisis de los filmes objeto de estudio antes mencionados.

En el apartado final de la investigación, **capítulo ocho**, se presentan las conclusiones, así como las referencias filmográficas, las referencias bibliográficas, las referencias web.

CAPÍTULO II

MARCO TEÓRICO CINEMATOGRÁFICO

CAPÍTULO II. MARCO TEÓRICO CINEMATOGRÁFICO

En el siguiente capítulo se aborda la noción de géneros cinematográficos y narración para partir del modelo conceptual clásico.

Es muy importante el definir los conceptos de cine de ficción, de cine documental y de cine realista ya que en esta tesis se emplean estos términos para dar respaldo a la interpretación que se hace del cine objeto de estudio.

A continuación se propone establecer un puente con el cambio experimentado en los medios con el advenimiento de las nuevas tecnologías. Posteriormente nos hemos planteado la revisión de lo que es el análisis como teoría dentro de las disciplinas académicas del cine. El corazón de este apartado versa sobre las diferentes teorías del cine y sus autores, para comprender el panorama teórico de la escuela norteamericana, europea y latinoamericana.

2.1 Géneros cinematográficos

Los géneros cinematográficos han sido una de las bases fundamentales en las teorías cinematográficas, que han servido para dar respaldo a la expresión fílmica que ha planteado la herramienta para la clasificación de la producción de forma universal. Su origen se remonta al mundo clásico griego, específicamente a la comedia, y a la tragedia; y en este particular, la referencia inicial de mayor importancia en la historia es Aristóteles con su obra *Poética*.

Intentar conceptualizar lo que es género, nos exige pensar en la gran diversidad de expresiones narrativas que pueden establecerse en torno a ello.

Incluso una pregunta tan sencilla como cuál es el significado y el alcance del término género sigue resultando confusa, dado que el término se puede referir, indistintamente, a distinciones derivadas de múltiples diferencias entre textos: tipo de presentación (épica / lírica / dramática), relación con la realidad (ficción *versus* no ficción), tipos históricos (comedia / tragedia / tragicomedia), nivel de estilo (novela *versus* romance) o paradigma del contenido (novela sentimental / novela histórica / novela de aventuras) (Altman, 2000: 30).

Los géneros cinematográficos indiscutiblemente han heredado de la literatura parte de la clasificación y por esta razón poseen un peso importante en la tradición. Uno de los rasgos resaltantes en este particular es que por lo general,

los filmes abordan un tema y poseen una estructura, lo que puede hacerlos predecibles de alguna manera.

Al tratar a los géneros como categorías fijas, la tradición los presenta como una especie de lenguaje abreviado, una taquigrafía que asegura una comunicación inmediata y precisa entre productores y técnicos, estudios y espectadores, críticos y lectores. No se puede negar que dicha comunicación existe, en ocasiones. Hay suficiente consenso cultural sobre la existencia y naturaleza de ciertos géneros para establecer un buen entendimiento, sobre todo en el caso de géneros que combinan rasgos semánticos fácilmente identificables con una sintaxis estable (como el western y el musical) (Altman, 2000:155).

En el presente, el cine goza del privilegio de contar con una categorización amplia de diversos géneros entre los cuales tenemos: acción, comics, drama, ficción, comedia, aventura, documental, western, cine de arte y ensayo, melodrama familiar, cine negro, histórico, bélico, película de carretera, musical, ciencia ficción, romántico, aventura, suspenso, terror, épico, entre otros.

Un aspecto que es importante mencionar con relación a estas clasificaciones, es que existen los géneros canónicos que han sido convencionalmente establecidos y aceptados como los anteriormente mencionados, pero también hay películas que están hechas con formas híbridas, en las cuales se

entrecruzan más de un género, y en ellas las fronteras entre uno y otro se difuminan.

La variedad descrita, en el mundo de la industria que nutre al cine comercial, se dirige a un público determinado, y alrededor de ello se concreta una economía que hace posible el negocio de las empresas distribuidoras y exhibidoras, abasteciendo la cadena: producción – distribución – consumo.

Para adentrarnos en lo que circunscribe al género cinematográfico de ficción que se aborda en esta tesis, es necesario conceptualizar.

El debate en relación a la división existente entre lo que es: cine de ficción y lo que es el cine de no ficción o documental, es un asunto que se encuentra en revisión entre realizadores, ya que la representación de la realidad es un aspecto subjetivo en el cual cada realizador nos acerca a su visión del mundo, y por ende, a la realidad que él quiere presentar al espectador.

Pero para determinar a través de una cierta convención, se ha decidido establecer lo que es el cine de ficción, el documental y el cine realista.

Cine de ficción: cualquier película con hechos y personajes imaginarios. El término generalmente se aplica a la mayoría de los largometrajes y a las películas comerciales. Muchas películas de ficción utilizan lugares reales; algunas pueden incorporar a la historia personas y hechos reales, aunque la recreación que se hace de ellos es en gran medida ficticia. Algunas películas de ficción intentan crear un

aurea de verdad y verosimilitud empleando un estilo cinematográfico documental, pero no altera la naturaleza ficticia de la obra. Los puristas sostienen que hasta los documentales son obras de ficción, ya que el mero acto de seleccionar lo que se incluye en la película, la situación no natural de la propia filmación y el montaje de la obra crean un mundo que sólo existe en la pantalla y que ya no se parece a la realidad que supuestamente presenta (Konigsberg, 2004:88).

En una búsqueda honesta de lo que inicialmente se ha pretendido como cine documental, en el cual el propósito inicial fue filmar realidades, nos hemos encontrado con un crisis conceptual acerca de lo que es el documental en su evolución. Inclusive ello ha dado lugar a nuevos géneros que mezclan formatos, suman géneros, dando como resultado nuevas expresiones artísticas.

Lo que también ha saltado a la vista es que el cine documental se opone al cine de ficción en cuanto a su relación con el mundo, y en esa tensión discursiva que pretende separarse de todo lo que no es documental, se hace llamar cine de no ficción, sin embargo, esta ambición es un poco utópica, pues la necesidad narrativa tan presente en la ficción, ha ido contaminando el contrato de objetividad pretendido por los documentalistas, dando como resultado un cine documental muy parecido en estructuras y en convencionalismos al cine de ficción.

Como parte de la revisión conceptual necesaria, y para atender una definición de lo que se plantea como cine documental, tenemos:

Documental: película que aborda la realidad en vez de una ficción, que trata de transmitir la realidad tal como es en vez de alguna versión ficticia de la misma. Esta clase de películas se ocupa de personas, lugares, acontecimientos o actividades reales. El propio acto de trasladar la realidad a soporte cinematográfico debe modificarla en cierto modo. El cineasta se ve obligado a seleccionar el material que la realidad le brinda, a darle forma a configurarla, hasta el punto de que cabe hablar de los documentales en términos del grado de control que el documentalista impone sobre la realidad (Konigsberg, 2004:175).

El cine tanto de ficción como el documental, además de contar con esa cercanía a la realidad que se puede palpar en diversos documentales, en algunos casos acude a una proximidad con el realismo, que de alguna manera lo pone en contacto con el contexto que recrea. Para ello es importante revisar el concepto de realismo.

Realismo: uno de los términos más engañosos pero más utilizados en el campo de las artes. El “realismo” ha sido discutido y definido en innumerables ocasiones desde los orígenes del

cine. En su acepción menos sofisticada, el realismo en el cine se refiere a una visión directa y fidedigna de la verdad en la presentación de los personajes y de su entorno físico, en la que el punto de vista del cineasta o la técnica cinematográfica introducen un grado de distorsión mínimo. En este sentido, el realismo cinematográfico está relacionado con la tradicional idea estética de mimesis en pintura y en literatura, según la cual el arte debe ser una representación de la realidad, que incrementa nuestro grado de conciencia sobre el mundo que nos rodea (Konigsberg, 2004:465).

Para el caso que nos ocupa es muy importante haber considerado la clasificación más básica de los géneros de cine: el cine de ficción y el cine de no ficción. Las películas objeto de estudio en esta tesis doctoral son: cine venezolano actual de ficción, de corte realista, con una presentación dramática que ostenta ser un drama social, por el tipo de exploración de los problemas de la sociedad que representa.

2.2 Narración

Culturalmente somos beneficiarios directos de una herencia que de por sí es narrada y recreada en el uso del lenguaje como un gran armazón pedagógico ancestral de la cultura occidental, cultura que nace con la historia oral de los pueblos y que luego se asienta con la escritura. Es por esta razón que en la

literatura y el cine encontramos este estilo de contar historias en las que se incluyen descripciones tanto de acontecimientos como de lugares, personajes, narradores, etcétera.

Cabe decir que el acto de narrar es tan antiguo como el hombre mismo, ya que desde que los seres humanos han vivido en sociedad, han demostrado su necesidad de relacionarse con su entorno de acogida, y así también, de contar historias vinculadas a la vida en comunidad; por esto se afirma que la narración abarca toda la cultura y así se comprende toda la historia de la humanidad. Para sustentar esta idea, es oportuno citar a Sánchez quien sostiene que la cultura, podría decirse que nace alrededor de una hoguera y en forma de historias con principio, desarrollo y final, en forma de narraciones que desprenden conocimiento (Sánchez, 2006: 15).

Este punto de vista resulta uno de los primordiales acerca de lo que se puede pensar como el origen de la narración. Tiene directa genealogía con el teatro clásico, y una relación muy particular con las teorías estructuralistas sobre la interpretación de la narrativa.

Con el pasar del tiempo, las ciencias y las academias han abastecido sus repositorios, bibliotecas y recintos deslumbrantes que nos muestran la historia del hombre, la historia de la humanidad, la historia natural, la historia del arte, de la ciencia y del pensamiento, para hablarnos del pasado con estricto sentido y saber narrativo del que los autores son responsables. A su vez, nos presentan esos escritos (libros), desde su punto de vista de los hechos, como registros narrados para nosotros (los lectores) y así construir un saber científico legítimo, que inclusive, ya ha sido cuestionado por los intelectuales del siglo XX.

Es muy interesante no apartarnos aún del contexto histórico de la narración para, a partir de este punto, abordar la narrativa en su definición. Y en este punto vemos determinante citar a Ricoeur en Reis y Lopes, en su distinción entre narrativa ficcional y narrativa histórica.

La narrativa no cesa de afirmarse como modo de representación literaria preferentemente orientado hacia la condición histórica del Hombre, hacia su devenir y hacia la realidad en la que él se desenvuelve; en el sentido de subrayar tal orientación, P. Ricoeur ha notado irrecusables ligaciones homológicas entre la narrativa ficcional y la narrativa histórica: “la historia y la ficción se refieren ambas a la acción humana, aunque lo hagan con base en dos pretensiones referenciales diferentes. Solamente la historia puede articular la pretensión referencial de acuerdo con las reglas de la evidencia común a todo el cuerpo de las ciencias”, mientras que, a su vez, “las narrativas de ficción pueden cultivar una pretensión referencial de otro tipo, de acuerdo con la referencia desdoblada del discurso poético. Esta pretensión referencial no es sino la pretensión de re-describir la realidad según las estructuras simbólicas de la ficción” (Reis y Lopes, 1995:166).

Estos dos conceptos rozan los límites del asunto narrativo en el cine, por esto es pertinente considerarlo a favor de la explicación del discurso cinematográfico. Especialmente en el caso específico del cine de ficción, ya

que se trata de un aspecto de referencia obligada, y nos permitirá dar sostén a ideas que serán planteadas en la revisión de los filmes de esta investigación.

2.2.1 Narración y su sistema formal

En toda historia narrada encontraremos relatos con una ubicación espacial y temporal con el fin de comprender el lugar en el que transcurre la acción. También se nos dará como insumo el tiempo de la historia (época). Ello es posible asimilarlo a partir de lo que nos presenta el argumento. La historia puede ser presentada a través de una cadena de acontecimientos, con causa, efecto y estilo. Todo ello particularmente si se plantea a través de la estructura clásica narrativa aristotélica (principio, medio y fin) que se conoce como estructura en tres actos. Por esto es importante decir que la narrativa en el cine es el proceso en el cual se construye la lógica a través de la cual se comprende una película de forma coherente. Para Bordwell, “en el cine de ficción la narración es el proceso mediante el cual el argumento y el estilo del filme interactúan en la acción de indicar y canalizar la construcción de la historia que hace el espectador” (Bordwell,1996: 53).

Para comprender la narración ya desde otro aspecto es pertinente acudir a la distinción que se tiene a partir de Bordwell y Branigan.

El trabajo reciente sobre la cuestión de la narración en el cine ha avanzado en dos direcciones diferentes: una es la aproximación cognitiva avanzada por Bordwell y Branigan, que se centra principalmente en el proceso de lectura; la otra aproximación está influenciada por la narratología literaria y se preocupa fundamentalmente de

modelar la jerarquía de las «voces» narrativas en el cine, un tópico que se ha centrado recientemente en la «fuente» narrativa o «instancia de emisión» del discurso fílmico narrativo. Ambas aproximaciones han intentado sistematizar los atributos de la narración (Stam, Burgoyne y Flitterman, 1999: 131).

Para continuar en esta dirección, es importante decir que el aspecto de narración como asunto inherente al cine que nos interesa abordar en este estudio es el relativo al ser de la narración audiovisual, organizada en las imágenes y en el sonido que la componen. Es pertinente citar a Sánchez quien dice que la contar historias se cuenta con una narrativa dada por los sonidos y las imágenes. Del mismo modo que la relación sintagmática de formas verbales constituye una continuidad que tiende a entenderse como narrativa, la articulación de dos o más imágenes será contemplada por el lector/ espectador como una narración (Sánchez, 2006: 77).

Pero para ser más específicos debemos entender que, cuando empleamos el término audiovisual, estamos frente a una amplia gama de artefactos de la comunicación: radio, video, televisión, medios impresos y cine, entre otros. En nuestro caso nos circunscribiremos al ámbito del cine como medio de expresión y en él vamos a direccionar la información teórica y analítica de esta investigación para indagar en los aspectos formales.

Pero es imposible pensar en narración y no remitirnos a Aristóteles en su *Poética*, en la cual se tratan importantes asuntos inherentes al cine y a su forma. Así, se hace indispensable mencionar las teorías: a) diegética, referente

a lo oral, teatral, verbal; y b) mimética, como el hecho de mostrar, exhibir. Ambos aspectos son referentes ineludibles de la tradición narrativa que el cine como medio de expresión ha aprovechado incasablemente, pues se sirve de ello para su esencia de contar historias y mostrarlas.

Hay otro compromiso con la concepción teórica heredada de los filósofos griegos, como es el concepto de *mimesis* que ha sido trasladada al cine, específicamente al cine de ficción por su esencia pura de imitación de la realidad y su recreación a través del lenguaje oral y escrito, que también fueron aplicadas al teatro y a la pintura.

Para cumplir con la narrativa audiovisual, y especialmente con lo que nos remite al lenguaje cinematográfico, se debe decir que existe una cierta gramática que es un código universal utilizado para contar historias y para comprenderlas. Ello se discute en un plano teórico y metodológico que nos aporta herramientas sintácticas a la hora de escribir un guion, y por ende en la realización de este.

El cine, como se sabe, se muestra no se cuenta, y de aquí se deriva una economía de lenguaje. No se acude a la voz que narra para llevar a cabo el hecho funcional, comunicativo y hasta expresivo de un filme. En el relato, todo va a ser dado a través de las herramientas del lenguaje. Sánchez sostiene que no hay relato sin instancia relatora y que en el caso del cine y los medios audiovisuales tiene su propia disposición narrativa ya que nos muestran acciones sin necesidad de decirlas, apenas mostrándolas. Por lo tanto, el espectador de los medios audiovisuales podría tener la sensación de que en un filme los acontecimientos se explican a sí mismos, sin la mediación de una instancia relatora (Sánchez, 2006: 95).

Para continuar, en este campo es necesario presentar otra definición de narración que nos va a dar un sustento de base para la reflexión².

2.2.2 Actualidad narrativa, nuevas fronteras

Después de dar una primera y breve aproximación al asunto narrativo, es oportuno considerar que hoy, en el siglo XXI, no debemos quedarnos solo con esta idea de la narración como elemento formal o único, ya que sería una rigidez absoluta en medio de la vorágine de hipertextos, de múltiples narrativas audiovisuales. La era digital misma nos invita a intervenir la narración por sus contenidos y estructuras. Esto es porque actualmente en el siglo XXI estamos frente a una confluencia de paradigmas tecnológicos comunicativos que, en buena parte de los casos, es auto gestionada por los usuarios, y en el que internet termina siendo la plataforma para hacer circular todo lo necesario para disponer y difundir dichos contenidos.

Todo esto es posible gracias a la transformación social lograda en el rápido devenir del siglo XXI, en el que la potente evolución tecnológica cobra protagonismo en nuestra vida diaria. Otro aspecto de interés para considerar aquí es que gracias a la amplia variedad de dispositivos y/o soportes de exhibición que ha llegado a los espectadores, las narrativas audiovisuales

² Aquí entenderemos el término narración en su acepción más amplia en la teoría: como proceso y resultado de la enunciación narrativa, es decir, como una manera de organización de un texto narrativo.

Contemplada como acto y proceso de producción del discurso narrativo, la narración incluye forzosamente la figura del narrador como responsable de este proceso. También implica la referencia a los diferentes aspectos del acto narrativo, como el tiempo y el espacio en el que surge, o las circunstancias específicas que afectan a este espacio y a la ordenación del tiempo. Asimismo, es necesario tener en cuenta la relación del narrador con la historia narrada, la relación con las diferentes partes de esta historia y con el narratario al que se dirige (Sánchez, 2006:13).

están al alcance de todos de manera inmediata. En palabras de Sánchez (2006:10), la narración es fruto de una evolución histórica cuyos límites son a la vez sociales y culturales.

Entendemos pues, que en el ámbito de la comunicación y de la información, hemos heredado patrones de formas que, metafóricamente, son el espejo en el cual nos miramos para comprender y reconocer los clásicos modelos narrativos. Pero también debemos advertir que las narrativas audiovisuales están en permanente cambio y, tal vez, hasta en posible crisis. Dicho de otra manera y sirviéndonos del lenguaje musical, es un tema con variación un tanto alterada.

Por otra parte, comprendemos también, que el discurso audiovisual que cobra forma narrativa, y que se presenta como un excelente saldo de la era digital, tiene un cierto compromiso con lenguajes que van a dar cuenta de un gran salto tecnológico, con cambios de formatos de exhibición y de nuevos espacios para socializar contenidos, públicos concretos, y hasta sofisticados propósitos cognitivos muy específicos. Estos nuevos contenidos están siendo demandados por un público muy joven, al que hay que surtir aceleradamente en los nuevos medios de la información, lo que nos invita a modificar patrones de producción y de exhibición de contenidos. Por esta razón, es prudente ampliar el campo de comprensión de la implementación de procesos narrativos en la inmediatez de la comunicación.

Como puede destacarse, la intención es intentar desdibujar las fronteras del formato o de la condición narrativa para dar lugar a una nueva manera de comprender la narración. Por esto es muy importante entender, antes de

proseguir, que la narrativa es un proceso a través del cual un autor trata de organizar una sucesión de formas o elementos que conforman una historia, para que dicha sucesión se convierta en contenidos con forma narrada en cualquier soporte.

2.3 Teoría analítica

Las teorías analíticas en su esencia han surgido para dar sustento a la conceptualización que define al cine en su constructo formal epistemológico. Estas formulan idealmente principios con los cuales se trabaja para la comprensión del signo cinematográfico. Con el paso del tiempo, y también por los condicionamientos tecnológicos, e industriales, han surgido teorías que han sido influenciadas por su contexto académico de aparición, pero que finalmente algunas han sido reforzadas, reafirmadas, otras debatidas y depuestas. Sin embargo las teorías pueden permanecer intactas en el tiempo y en todo caso se pueden transformar, eso nos explica la razón por la cual hay tantas teorías del cine, y posibilidades de acercamiento al fenómeno fílmico, lo cual ha permitido tejer el entramado de relaciones del cine con lo artístico, lo cultural, lo tecnológico, lo social y lo académico.

Se dice que el análisis cinematográfico es tan viejo como el cine mismo. Ya los cronistas, en el ejercicio de sus comentarios de las películas en las nacientes sesiones del cinematógrafo, esbozaban un análisis de las obras que eran proyectadas en esos momentos.

El análisis de films no es en absoluto una actividad nueva ni mucho menos. Casi se podría decir, forzando un poco las cosas, que nació al mismo tiempo que el cine: a su manera, los cronistas que narraban las primeras sesiones del cinematógrafo, comentando con vigor los detalles de aquellas “vistas animadas” que acababan de descubrir, eran

ya en cierto modo analistas (a veces precisos, aunque nunca demasiado exactos).

Más tarde, los críticos especializados tomaron el relevo: en el caso de algunos, la atención que prestaban a los films era tan aguda que se convertía en verdaderamente analítica. (Aumont,& Marie, 1990: 11)

Con el paso del tiempo críticos e intelectuales agudizaron dicha destreza y fueron transformando aquellos primeros ejercicios analíticos en indiscutibles análisis especializados.

Sin embargo, no es sino hasta la década de los sesenta, que se fundaron las primeras asociaciones de los profesionales del análisis de cine, así como los programas académicos en universidades en Francia, Rusia, Estados Unidos e Inglaterra, y años después en Latinoamérica.

Todas las estrategias de análisis se han desarrollado paralelamente a la evolución de las mismas teorías de cine. Al nacer el cine, las reflexiones originarias (de 1895 a 1920) eran de carácter filosófico sobre la naturaleza del cine, y parecían estar en busca de una legitimación estética. Poco después (1920 a 1940) la teoría del cine se nutría de diversas extrapolaciones provenientes de las reflexiones sobre otras formas de arte y provenientes de las disciplinas sociales y humanísticas. A este período le sucedió (1940 a 1960) un conjunto de estudios en los que el cine era considerado como objeto de una de las ciencias sociales y las humanidades, y vieron la polémica

entre realismo y formalismo. En el siguiente período (1960 a 1980) se inició la institucionalización de los estudios de cine, y éstos se convirtieron así en una disciplina académica completamente legitimada, especialmente con el apoyo de la semiótica del cine. En el complejo período de 1980 a 1995 se observa una integración del psicoanálisis lacaniano, el marxismo althusseriano y una visión de género, produciendo una teoría pretendidamente universal, de carácter deductivo (llamada irónicamente la “Gran Teoría” por David Bordwell). (Zavala, 2010: 66).

Ese contexto académico fue el que abrigó la aparición de un interés por crear teorías cinematográficas, y entre ellas de análisis, que permitieron dar paso a lo que de mano de teorías humanísticas se conoció como teoría analítica estructuralista. En ella el cine coyunturalmente se emparentó con las importantes teorías estructuralistas de Claude Lévi-Strauss (inspirado en sus estudios de los mitos publicados por el año 1958), y fue apenas el punto de partida de los intelectuales del cine quienes siempre han sostenido una búsqueda metodológica con su soporte epistemológico.

Mientras las primeras discusiones sobre la estructura del relato en el cine fueron dirigidas por el formalismo ruso a finales de los años veinte, las dos influencias más importantes para el desarrollo del análisis del relato fílmico en los años setenta fueron la teoría estructuralista de Claude Lévi-Strauss y los estudios del Folclore de Vladimir Propp. Aquí,

aunque la terminología es diferente, encontramos un debate que casi reproduce la discusión formalista sobre la importancia relativa de la *fábula* o el estilo de la modelización del *syuzhet*. Mientras que Levi-Strauss tuvo un enorme impacto en todas las ramas de la investigación semiótica, su influencia en la teoría narrativa fílmica temprana fue especialmente pronunciada, inspirando una aproximación que utilizó la metodología de la lingüística para producir lecturas de ciertos géneros cinematográficos de amplio espectro cultural, especialmente el *western* y el musical. El trabajo de Propp, por otro lado, tuvo su influencia principalmente por su utilidad para analizar la estructura de la trama en películas individuales (Stam, Burgoyne y Flitterman, 1999: 98).

Con la aparición de esta reconocida forma de trabajo para el estudio de la crítica se le incorporó la semiótica estructuralista para dar interpretaciones a los análisis de corte formal, y con ello surgió la semiología estructural del cine que, de la mano de investigadores y profesionales, creció y se instauró como parte de la escuela francesa. Paralelamente a esta búsqueda, también surgía el interés por dar una explicación psicológica y psicoanalítica más o menos estrictamente freudiana al cine, con lo que se hizo análisis interpretativos importantes.

Por otra parte, Christian Metz hizo significativas aportaciones a lo que se estaba consolidando como una búsqueda de la teoría analítica pues estudió la

dimensión del montaje en la que se configuran el espacio y el tiempo de la diégesis.

Metz señaló que la organización de las imágenes en un relato era uno de los modos más importantes por los que el cine era como un lenguaje. La *Grande Syntagmatique* perseguía designar y clasificar los segmentos específicamente narrativos del lenguaje cinematográfico, que Metz entendía en términos de secuencias de planos, llamados sintagmas. Estos ocho sintagmas, que se distinguían fundamentalmente mediante el montaje, expresaban las conexiones espaciales, temporales y lógicas que formaban el universo de *la fábula*. Fiel a los métodos estructuralistas, Metz dividió los ocho sintagmas en grupos de oposiciones binarias.

Aunque fue ampliamente discutido y, de algún modo, influyente en los estudios cinematográficos, el contexto en el que la *Grande Syntagmatique* se puso en circulación no fue el de la teoría narrativa sino más bien el de la lingüística y la pre- tensión de comprender el cine como un lenguaje (Stam, Burgoyne y Flitterman, 1999:101).

Con el transcurrir de los años se desarrollaron distintas escuelas de pensamiento que fueron construyendo teorías, y así surgieron otras formas de análisis que han dado lugar a importantes textos teóricos hechos por estudiosos del cine. Entre ellos tenemos a Bordwell, Thompson, Aumont, Casetti, Di Chio, Chion, Carrière, Serger, Vernet, Vanoye, Vale, Zavala, Gómez Tarín, Baiz

Quevedo, entre tantos teóricos y analíticos de diversas partes del mundo, que han aportado su enriquecida mirada de lo que sin duda ha venido transformándose de forma gradual en el siglo XX y XXI, y de los que se hablará a continuación.

Los modelos teóricos o epistemológicos de las teorías del cine revisadas para esta investigación pueden ser organizados de manera formal por los autores que han trabajado en ellas. Para esto se propone organizarlos en cuatro grupos, lo que posibilita la comprensión del campo en el cual cada uno ha hecho su aporte teórico. Los grupos que se proponen son: teorías sesgadas, de consulta, pedagógicas y analíticas. Varias de ellas han sido utilizadas en citas y referencias a lo largo de los capítulos de esta tesis.

Es importante añadir que la teoría cinematográfica como disciplina también se puede organizar en cuatro grupos fundamentales, los cuales son: a) teoría sobre el lenguaje del cine, b) teoría sobre la historia del cine y el cine documental (contextuales), c) teorías sub-textuales sobre las ideologías de las películas, y d) teorías intertextuales sobre procesos de recepción.

2.3.1 Teorías sesgadas

En el caso de las teorías sesgadas se trata de presentaciones parciales que dan a conocer postulados básicos. Para este acercamiento contamos con: catálogo de autores, antología de textos, recuentos historiográficos y enciclopedias alfabéticas. Las teorías pedagógicas están organizadas en libros de texto y en manuales de análisis; y las teorías analíticas se componen de

discusiones polémicas, reflexiones propositivas y mapas epistemológicos. En los siguientes fragmentos se describirán las teorías y sus autores.

Las teorías sesgadas tienen una postura teórica particular y especial. En este ámbito se consigue un panorama general de las teorías generales del cine. Se puede decir que ellas tienen un sesgo explícito. En este tipo de teorías se encuentran como pioneros a los teóricos Robert Lapsley y Michael Westlake (1988), autores de la obra *Film Theory: An Introduction*; también está el teórico Antony Easthope (1993), con su texto *Contemporary Film Theory*, quien adopta una perspectiva de lo que más adelante llamarían, tanto Noel Carroll como David Bordwell, la gran teoría. Ellos trabajan en la línea althusseriana, marxista, lacaniana, y desde esa perspectiva, que más tarde compartirán teóricamente con Slavoj Žižek abordan todas las otras teorías del cine.

En 2015 en la colección *The Work Flower* de la Universidad de Columbia, la autora Felicity Colman, fue conocida porque hizo una muy importante antología de textos de filosofía y cine, y propone un mapa teórico desde una perspectiva estrictamente politológica, en la cual plantea que hacer teoría del cine es hacer reflexión filosófica sobre problemas de política. Al tener este sesgo, la mencionada autora no utiliza teorías de la semiótica ni del formalismo ruso, entre otras herramientas. Una de sus obras importantes es *Film Theory: Creating a Cinematic Grammar* (2015).

Existen otras teorías más objetivas y distanciadas de lo que dicha autora propone. Pueden ser llamadas teorías de consulta.

2.3.2 Teorías de consultas

En primer lugar, citamos los catálogos de autores, tradición importante ya que fue con ellos se inició la tradición de metateorías.

El primer gran libro conocido que ofrece un panorama importante de estas teorías es *The Major Film Theories. An Introduction*, del autor Dudley Andrew (1978), también traducido al español. En dicho texto se abordan las principales teorías cinematográficas. Andrew también retoma la discusión que se daba sobre todo entre la tradición realista de estos autores: 1) Andre Bazín (1966) autor de la obra en cuatro tomos *Ou'est ce le cinema* (también creador de la revista Cahiers du Cinéma), 2) Siegfried Kracauer (1960) con su obra *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*, y 3) la tradición formalista que venía de Eisesntein y de otros formalistas como Metz (1973), autor de *Langage et cinema* y el francés Jean Mitry (1978) con su obra *Esthétique et psychologie du cinéma* entre otros.

Es importante decir que hay otros autores más recientes que también adoptan esta especie de visión panorámica de las teorías de consulta, y que las organizan autor por autor. Un ejemplo puntual de ello es el número especial de la revista francesa *Cinemacción cuarenta y siete* de 1988.

Para hablar de una producción más recientemente tenemos al autor, director y guionista de cine Mario Bomheker (2001), quien escribió *El cine y sus teorías*. Se podría decir que es el libro de teoría de cine latinoamericano de mayor presencia hasta el momento. Fue publicado por la Universidad de Córdoba de

Argentina, y en él Bomheker trabaja a su vez a doce autores y va haciendo una presentación específica de cada uno a través de sus planteamientos.

Como ocurre con las teorías literarias, también las teorías del cine provienen de otras lenguas: alemán, francés, ruso, italiano; y posteriormente son traducidas al castellano.

Lo que se llama teoría del cine en Latinoamérica es lo que hay escrito acerca del cine latinoamericano como los modelos militantes de los años sesenta que se llevaron a cabo en Argentina, México, Bolivia. También está el de las poéticas de la creación, que son poéticas militantes muy fuertes. Se diría que la más notable fue la de Bolivia que se resiste de manera radical a ser difundida. El trabajo del cineasta Sanjinés, citado en esta tesis, está dirigido específicamente a sindicatos y a grupos de campesinos; y no está interesado en llegar a un público que no pertenezca a estos grupos sociales.

Hay otro grupo de trabajo que son las antologías de textos, que es una tradición muy olvidada como en el caso de la teoría literaria y que contiene comentarios de artículos canónicos.

El primer gran texto es del historiador y crítico de cine norteamericano Leo Braudy (1974) titulado *Film Theory and Criticism*, que tiene una serie de actualizaciones cada cuatro o cinco años hasta el año 2014, en las que se le van incorporando textos más recientes. Se trata de volúmenes muy extensos (mil seiscientas páginas aproximadamente).

También encontramos los dos volúmenes del muy importante teórico norteamericano Bill Nichols, autor de *Movies and Methods* 1976 (Vol.1) / 1984

(Vol. 2) que se publicaron un par de años después, que son canónicos y una referencia casi obligada como uno de los grandes teóricos del cine documental. En dicha categoría también está lo que se puede llamar recuento historiográfico donde se presenta la evolución de las teorías del cine. El número 60 de la misma revista *Cinema acción de Francia* propone una historia de las teorías del cine por décadas.

El español Alejandro Montiel (1992) en su obra *Teorías del cine el reino de las sombras* publicado en España hace lo que él llama un balance histórico, y se detiene en seis teorías a través de una cronología de carácter histórico de importantes dimensiones.

Ian Aitken (2001) de origen irlandés, propone en su obra *European Film Theory and Cinema A Critical Introduction*, un recuento de la teoría europea desde comienzos del siglo XX. La tesis planteada por Aitken sostiene que hablar de teoría del cine es hablar de teoría europea. Desde esa perspectiva, el autor dialoga con otras teorías producidas en los Estados Unidos, pero básicamente es una cronología de la teoría europea, incluyendo algunos de los autores que no son exclusivamente teóricos, sino que escriben reflexiones a partir de la producción propia; como son los casos de Eisenstein y Tarkovski.

Kevin McDonald en el 2016, en la colección de *The Basics* de varias áreas como semiótica, lingüística, etcétera, propone en el volumen *Film Theory: The Basic* una cronología de las polémicas teóricas, muy similar a lo que se ve más adelante en la enciclopedia de Warren Buckland (por ejemplo, las polémicas en los años sesenta entre realismo y formalismo). También hay otras polémicas que han estado atravesadas por la historia de la universidad europea y sobre

todo por las polémicas en los años sesenta en los Estados Unidos, y que han ido marcando el tipo de discusiones que se han dado en el interior de los departamentos de cine en relación con otros departamentos universitarios. Es una historia muy interesante por ese carácter dialéctico.

También hay las enciclopedias alfabéticas del cine. Una de las referencias es la de los conocidos teóricos franceses Jacques Aumont y Michel Marie (2001), titulada *Diccionario teórico y crítico del cine*, que ya fue traducida en el año 2013 y publicada en Argentina por la editorial La Marca Editora. Esta obra es de muchísima utilidad por el alcance de los términos que incluyen en el diccionario, que en algunos casos pueden orientar y ser guía para el análisis teórico de filmes, lo que nos da una idea de la amplitud y el alcance de una obra como esta.

Más recientemente, los profesores Antoine Baecque y Philippe Chevalier (2002), editores, en Francia hicieron el diccionario *Dictionnaire de la pensée du cinéma*. Este diccionario tiene la participación de 120 profesores de teoría de cine de toda Europa. Se realizó con la idea de ofrecer una visión sistemática y amplia del panorama teórico del cine.

2.3.3 Teorías pedagógicas

Hay este tercer grupo de materiales que pueden ser organizados como materiales de carácter pedagógico, y se encuentran en libros de texto.

El libro *Nuevos conceptos de la teoría del cine* de Robert Stam (1992), profesor en el departamento de cine de la Universidad de Nueva York, es probablemente de los más conocidos porque está traducido al castellano. Robert Stam escribe

una serie de ensayos de cinco a seis páginas para distintos teoremas de la discusión de teoría cinematográfica, muy organizados y al mismo tiempo muy amplios. Este libro es muy útil porque sintetiza las polémicas en la historia del cine.

Un segundo libro es de dos autoras, Christine Etherington-Wright y Ruth Doughty (2011), titulado *Understanding Film Theory* y publicado por Palgrave Macmillan New York. En él se abordan diecisiete teorías de carácter social y de carácter humanístico. Tiene un fin didáctico por lo que está ilustrado con ejercicios, recuadros, definiciones. Además, cada uno de los capítulos para cada uno de los diecisiete tipos de teorías se inicia con una definición de los términos, por ejemplo: formalismo, realismo, documental, etcétera, citando el diccionario *Webster*. El concepto es estándar: utiliza para el análisis, películas completamente conocidas por cualquier estudiante de cine.

También es de importancia citar el trabajo de Jim Collins, titulado *Film Theory Goes to the Movies* (1993) que coordina a catorce analistas que tratan películas muy conocidas de los años noventa.

Por otra parte, encontramos el trabajo de Richard Rushton y Gary Bettinson (2010) titulado: *What Is Film Theory? An Introduction to Contemporary debates*, publicado por la reconocida editorial McGraw Hill. Se trata de una introducción a debates contemporáneos con el fin de mostrar cuál de las teorías es más útil para aplicarse al análisis de películas. También introducen las nueve teorías que reseñan. A diferencia de lo que hicieron otros autores, aquí las películas no son las más conocidas sino películas más especializadas y prestigiosas.

2.3.4 Teorías analíticas

Por último señalamos las categorías analíticas llamadas meta-teorías.

Distinguimos cinco grupos:

- a) Por una parte, las que proponen una discusión sobre las mismas teorías del cine, empezando por el trabajo de Brian Henderson (1980) titulado *A Critique of Film Theory*, que retoma otra vez la polémica entre realismo y formalismo. Puede decirse que es la herencia sobre todo de los principios de los años sesenta, cuando Metz llegó a la conclusión de que las lenguas naturales no son el modelo para estudiar el lenguaje del cine, sino que hay que estudiar imagen, sonido, montaje puesta en escena, narración; pero también hay una herencia de esta tradición formalista, que está en polémica con la tradición de André Bazin. En esta misma época encontramos el trabajo colaborativo de Jean-Louis Leutrat y Jacques Aumont (1980) en el libro *La Theorie du film Colloque de Lyon*.
- b) En el año noventa y tres, un número especial, de la revista *Film Criticism* de Wisconsin se llamó *Interpretation Incorporate*, cuya traducción al castellano llevó por nombre *Interpretación y sociedad*. Se trata de 14 artículos de un congreso acerca de todo lo que giraba alrededor del teórico David Bordwell en ese momento. Hoy sabemos muy bien la trascendencia que tuvo la obra de este autor. Esos artículos están alrededor del modelo cognitivista y salen a la luz dos años antes de que se publicara su compilación de post teoría, de la crítica a la teoría althusseriana y lacaniana. Es un libro de carácter polémico, pero de interés histórico, y arroja una

visión panorámica del estado de la teoría en ese momento, la *Film Art: an Introduction* que escribe con Kristin Thompson (1979).

- c) La obra de Warren Buckland titulada: *Film Theory. Rational Reconstructions* (2012), es uno de los libros de referencia, básicamente el concepto de Warren Buckland se compone de la revisión de algunos de los textos canónicos de la historia de la teoría. Entre ellos se puede mencionar el trabajo de Laura Mulvey, quien en 1975 sentó las bases de la teoría feminista con un ensayo sobre el célebre filme negro de Billy Wilder titulado *Double Indemnity* (1941), *Perdición* en castellano y que luego desarrolla en su obra *Visual Pleasure and Narrative Cinema*.

El trabajo reciente de Edward Branigan (1984) sobre la muerte de la cámara equivalente a la muerte del autor en literatura propone un análisis de las formas de argumentación del artículo. Pretende señalar cómo todos los artículos, incluyendo los grandes textos canónicos de cualquier disciplina, a veces usan un atajo lógico para llegar a una conclusión consistente porque toman una postura específica. Es un texto de mucho interés, y una forma muy original de acercarse a estas teorías. Una referencia de suma importancia también es su obra *Point of View in the Cinema A Theory of Narration And Subjectivity in Classical Film*, prologado por David Bordwell.

- d) Más reciente es la enciclopedia que coordinó Warren Buckland con Edward Branigan, *Routledge Encyclopedia of Film Theory* (2014). Buckland con este proyecto consiguió integrar la semiótica con el cognitivismo que siempre habían estado en oposición, junto a Branigan, gran narratólogo que estaba estudiando la función de la cámara y del punto de vista. Ellos

coordinaron este mapa que no es realmente una enciclopedia tradicional: no pretende cubrir todas las teorías que sería muy amplio pues ya hay más de 100 teorías de cine importantes, sino que proponen un mapa de las conexiones entre las teorías y, una vez más, sobre las polémicas.

Se diferencia de la otra enciclopedia Rutlesh de teoría narrativa, que es más convencional porque se ocupa de mostrar qué ocurre en cada terreno, por ejemplo, en la narratología post clásica. En la de Buckland y Branigan, hay entradas en las que se hace una crónica para cada teoría de la polémica tratada y lo contrastan con otras polémicas; incluso proponen un mapa de estas polémicas.

- e) Por último, están las metateorías de reflexión propositivas que son propuestas originales para el estudio de las teorías del cine. Robert Stam presenta en un texto pequeños ensayos muy didácticos y útiles para la docencia, en el que maneja diversos conceptos para referencias y definiciones. Lo presenta como parte de una narración y una argumentación de las teorías abordadas.

Tenemos también el trabajo de Francesco Casetti (1994) titulado *Teorías del cine 1945-1990* quien hace una distinción de las teorías ontológicas en la que hay una visión muy eurocéntrica; y posteriormente la obra de David Bordwell y Noel Carroll (1996) *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*, un texto polémico en él que se critica la teoría de la tradición lacaniana, y crea una polémica con Zizek; también el trabajo de Thomas Elsaesser y Malte Hagener (2010), *Film Theory. An introduction Through the Senses*, que solamente toma algunas teorías que van de acuerdo con su propuesta

de estudiar las teorías a partir de los cinco sentidos. Este libro es muy ingenioso y entretenido y utiliza con frecuencia ejemplos y análisis de películas conocidas.

No menos importante y de considerable contribución tenemos al escritor y profesor venezolano Fran Baiz Quevedo (1997) autor del software de escritura de guion Scrip Doctor que es sumamente versátil y de extraordinaria utilidad. En su obra *Análisis del film y de la construcción dramática*, publicada por Litteræ Editores, en Caracas, hace un homenaje a Christian Metz, y aporta recursos de suficiente valor al lenguaje del cine.

Más recientemente aparece el crítico cinematográfico David Rodowick (2014) con su obra *Elegy for Theory* que tiene una visión también interesante.

Citamos a continuación los mapas epistemológicos de las teorías del cine desde una perspectiva filosófica. Tal vez el primero de estos fue el de Nicole Tredell (2008), *Cinema of the Mind. A Critical History of Film History*, una especie de antología comentada que lleva por nombre *Cines de la Mente*. Es una historia de epistemología crítica de la teoría del cine, muy breve y también muy accesible.

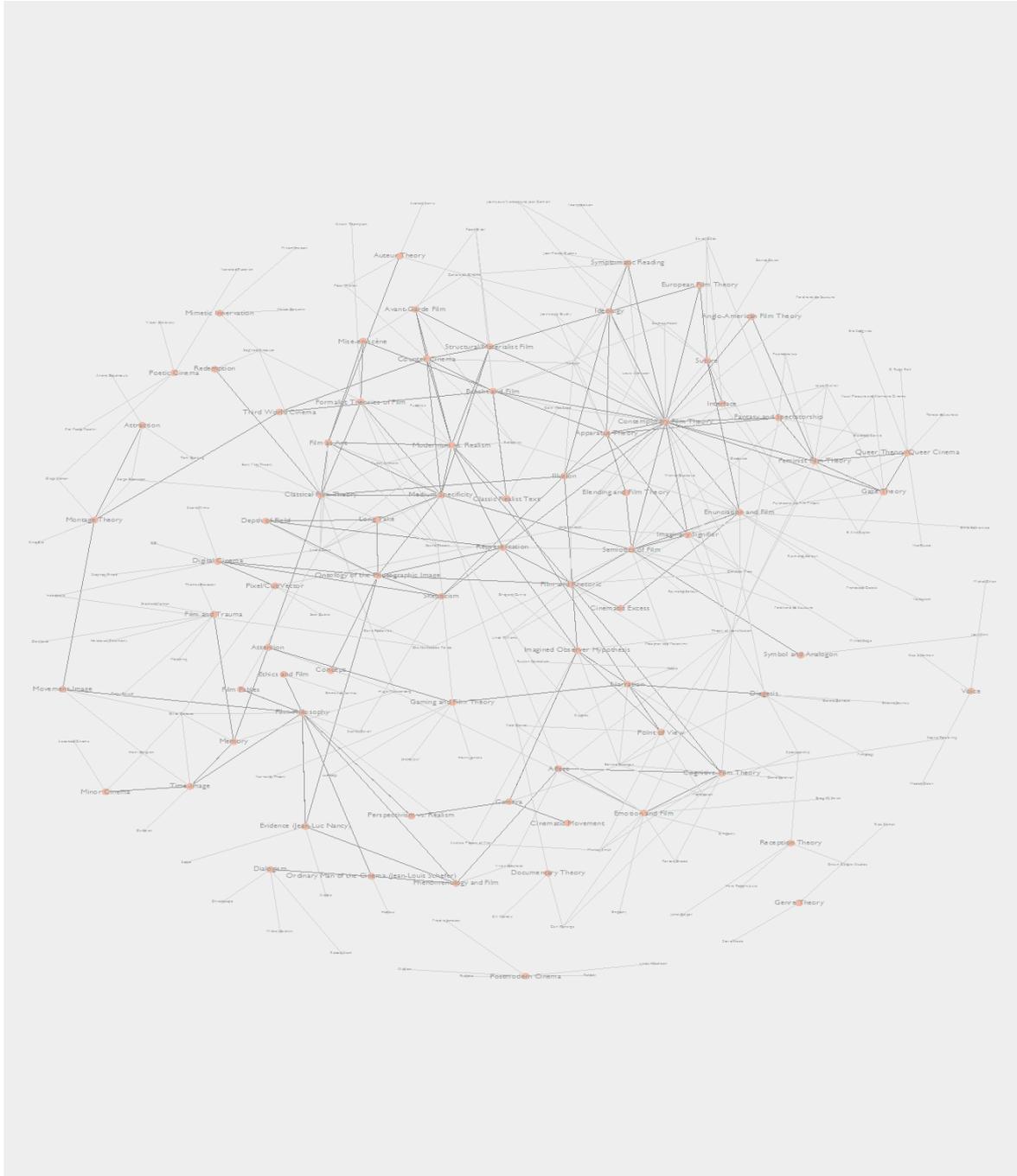
Otros trabajos son: el de Robert Sinnerbrink (2011), que se llama *New Philosophies of Film. Thinking Images*. Por las referencias que tiene sabemos que se está utilizando en algunos institutos de estudios de filosofía; y el trabajo

de Lauro Zavala *Para una teoría paradigmática del cine* (2017)³. Con estos mapas lo que se propone es la distinción de la tradición humanista y la tradición social y las teorías de la enunciación y del enunciado. Tenemos así cuatro tipos de teorías: texto, sub-texto, intertexto, y contexto.

³ Este libro aún no ha visto la luz en mayo del 2018 momento en el que se ha finalizado esta tesis doctoral.

2.3.5 Mapa de teorías fílmicas

figura 1 Mapa de la interconexión de las teorías fílmicas



Fuente:
https://tandfbis.s3.amazonaws.com/rtmedia/pdf/9780415781800/film_theory_c_luster_map.pdf

El análisis del cine consiste en una actividad intelectual que realiza un teórico, por lo general en el contexto académico, para evidenciar estructuras y significados que no son transparentes en una primera lectura - visualización.

Se puede decir que el análisis se caracteriza porque la descomposición y recomposición de la película analizada, parte de especiales presupuestos que se deben identificar, probar, interpretar, a partir de un marco conceptual más amplio, desde categorías propiamente cinematográficas, o de otra índole como filosóficas, culturales o políticas, para así hablar del cine en un sentido más amplio.

Para el análisis de una obra cinematográfica hay que interrelacionar diversos elementos que nos permitirán crear el instrumento necesario para llevar a cabo un desglose pormenorizado de los aspectos a estudiar dentro de un filme; también es importante tener las herramientas para lograrlo. Para ello hay que poner en práctica estrategias que permitan clasificar y jerarquizar la información objeto de estudio dentro del filme, y así dar lugar a que emerjan los indicadores necesarios que darán la pauta del análisis.

Con el fin de pensar una forma más científicista sobre el análisis, y desde un acercamiento técnico, traemos a colación el siguiente concepto:

El análisis cinematográfico es la disciplina que permite reconocer lo específico de una película particular, es decir, lo que la distingue de cualquier otra, y al mismo tiempo precisar aquello que tiene en común con todas las demás. El análisis cinematográfico es el producto de la segmentación de una película de ficción narrativa con el fin de

reconocer sus rasgos distintivos. Todo análisis se inicia con una descripción de la organización secuencial, lo cual permite acceder de manera sistemática a una interpretación específica (Zavala, 2015: 7).

Una de las ideas que se suele invocar como punto de partida en el estudio sobre estilos de análisis es que no se puede analizar a todas las películas con un mismo método de estudio o disección. Esto es debido a que en la tradición analítica existen varias formas de análisis que dará al teórico su pertinente herramienta de trabajo.

Uno de los propósitos que se plantea en esta investigación con el estudio analítico del cine es, además de comprender el discurso en las películas seleccionadas, mostrar el entramado sociocultural que enmarca la historia contada en el filme, los códigos de comunicación empleados, el impacto de ese mensaje en la sociedad, así como hallar el contenido de la obra cinematográfica como mensaje hacia sus interlocutores.

Sin embargo, en su sentido riguroso, el análisis cinematográfico no se limita a preguntarse qué expresa un filme a sus espectadores, sino que intenta responder a la pregunta por saber cómo un filme es usado o interpretado por cada uno de sus espectadores en diferentes contextos individuales y sociales. En este sentido, también puede examinar en un filme otros componentes como los códigos genéricos, la intertextualidad y la ideología, además de relacionarse con otras formas de análisis como el

psicoanálisis, el análisis del discurso, el análisis intertextual, el análisis semiótico, el análisis político, y el análisis literario, entre otros. (Glosario de términos audiovisuales artísticos y técnicos, 2012: 30)

No cabe duda pues, que las posibilidades del análisis son amplias y nos ofrecen un abanico de oportunidades para desglosar y digerir el discurso cinematográfico como una expresión en cuanto a obra de arte.

CAPÍTULO III

DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN

CAPÍTULO III. DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN

3.1 Paradigma metodológico

Nuestra investigación sobre el estudio de la representación social y cultural que describe la niñez, adolescencia y juventud presentes en el discurso narrativo de la cinematografía venezolana de los años 2010 a 2015, sigue un paradigma cualitativo y es de carácter exploratorio-descriptivo. La investigación descriptiva:

...comprende la descripción, registro análisis e interpretación de las condiciones existentes en el momento. Suele implicar algún tipo de comparación o contraste y puede intentar descubrir relaciones causa-efecto presentes entre variables no manipuladas, pero reales. (Ortiz, 2011: 129).

De acuerdo con la autora citada, la presente investigación deviene principalmente en una investigación descriptiva al proponer que se realice la revisión sistemática de los aspectos sociales característicos presentes en el imaginario social venezolano que refleja este cine. Y tiene un perfil de desarrollo teórico ya que desde su abordaje se pretende generar una teoría original a partir de los estudios presentados por diversos estudiosos del tema y en la cual se determine el estado actual del cine venezolano como un reflejo directo de la sociedad que ampara dicha cinematografía. La investigación teórica-descriptiva es pues, el fuerte de esta tesis, pero se complementa con un análisis fílmico de

seis obras representativas del cine actual venezolano en relación con la temática abordada.

Para complementar la descripción del carácter de nuestra investigación recogemos la definición de Ortiz sobre exploración: “Es el acto de indagar en el lugar dónde sucedieron los hechos, sean estos históricos, antropológicos, etcétera, y que van a permitir recoger los primeros indicios o evidencias del suceso para su posterior análisis” (Ortiz, 2011: 96).

A su vez, el diseño de esta investigación pertenece al campo de la teoría fundamentada que, en palabras de Cifuentes (2011: 80) posibilita cerrar la brecha entre la teoría y la investigación empírica. Y es así, pues se pretende hacer una revisión minuciosa y detallada sobre los componentes de la filmografía seleccionada, con el propósito de generar una teoría que abrigue las características y rasgos preponderantes del discurso cinematográfico de las obras escogidas. Y la teoría tiene como función guiar la investigación “en cuanto que fundamenta los hechos significativos que han de estudiarse, y orienta la formulación de las preguntas de la investigación propiamente dicha” (Ortiz, 2011: 209).

3.2 Preguntas de investigación

Las preguntas de investigación actúan como instrumentos que otorgan flexibilidad y libertad al trabajo de exploración de fenómenos en profundidad para guiar el proceso de estudio hacia la formulación de objetivos e hipótesis. En la justificación de este trabajo hemos apuntado diversas circunstancias que han confluído para motivar los interrogantes de esta tesis doctoral.

- 1.- ¿Hay una preocupación latente en la etapa de la niñez, adolescencia y juventud abordada en la cinematografía venezolana reciente?
- 2.- ¿Cuál es el imaginario del rol de la familia en los filmes seleccionados?
- 3.- ¿Cómo se unen en un tejido estético las películas del cine venezolano que estudiamos?
- 4.- ¿Cómo es el contexto que rodea las películas objeto de estudio?
- 5.- ¿Hay un compromiso político en el discurso del cine estudiado?

3.3 Objetivos

Los objetivos de esta investigación serán la guía que cimentará los pasos a seguir secuencialmente.

3.3.1 Objetivo general

Explicar de forma sistemática los aspectos de la representación social y cultural que muestran la niñez y la adolescencia en el discurso narrativo de la cinematografía venezolana de los años 2010 al 2015.

3.3.2 Objetivos específicos

- Situar la cinematografía venezolana de ficción del 2010 al 2015 que aborda escenarios sociales en los que se evidencia el perfil social, económico y político de la Venezuela de entonces.
- Reflexionar sobre la figura de la familia en relación a la representación infantil y adolescente que se ha plasmado en el discurso de las obras cinematográficas a estudiar en esta tesis.
- Analizar, siguiendo el modelo de lectura crítica, las películas seleccionadas en la muestra.
- Diseñar una entramado teórico que sirva de referencia bibliográfica sobre el tema de estudio en esta tesis.

3.3.3 Actividades de Investigación

- Seleccionar los filmes venezolanos que se van a estudiar (producidos entre 2000- 2015), en los que se aborde el tránsito de la niñez a la adolescencia en un contexto social y cultural.
- Desarrollar en un texto el hilo conector temático de la niñez, adolescencia y juventud expresado en los filmes seleccionados para este estudio.
- Exhibir la relación dada entre los filmes seleccionados con respecto a la niñez y adolescencia como común denominador en su relación con los imaginarios.
- Construir un texto crítico, en el cual se revele el entramado de recursos socioculturales temáticos abordados en las películas del cine venezolano seleccionado.
- Definir parámetros de estudio analítico que permitan la deconstrucción de manera científica del código fílmico y su relación con la niñez y la adolescencia.

Para llevar a cabo lo anterior, es importante hacer una categorización la información del análisis.

De acuerdo con lo señalado por Martínez (2006: 268) categorizar es clasificar, conceptualizar o codificar mediante un término o expresión breve que sean claros e inequívocos (categoría descriptiva), el contenido o idea central de cada unidad temática. En concordancia con este autor, las categorías más relevantes en este estudio son: la infancia y adolescencia, inmersas en contexto sociales presentes en el cine venezolano del 2010 al 2015.

Para explicar estas categorías es necesario hacer referencia al cine venezolano que antecede a estos filmes. También es de rigor, hablar de un cine latinoamericano específico que aborda estos mismos temas a través de lo que marcó la pauta como el neorrealismo latinoamericano y el Nuevo Cine Latinoamericano.

Estos elementos tan particulares por su condición generadora de registro de la realidad social en el cine de ficción de varios países fueron los que dieron paso a la creación de un discurso que ha sido estandarte de una época, y de unos ideales de compromiso social.

Es de mucho interés mencionar que este cine social de corte realista pasa a formar parte de la aceptación de las audiencias, lo que queda confirmado en la importante presencia en salas del público venezolano del momento. Esto podría interpretarse como un cambio al abrir paso al a este cine, y permitirle un espacio en el que cohabita con el cine comercial distribuido en las mismas salas de cine, todo ello hasta antagónico entre sí, dando lugar a una aleación del gusto en la cultura cinematográfica actual.

3.4 Hipótesis

Pretendemos demostrar las siguientes hipótesis de trabajo:

H1. El cine venezolano es un mapa cultural mediante el cual podemos comprender los sectores de la sociedad actual, particularmente el referido a la infancia y a la adolescencia.

Esta hipótesis a su vez se concreta en otras hipótesis particulares:

H1a) El cine venezolano refleja un modelo disfuncional de familia que repercute negativamente al crecimiento y desarrollo emocional de los niños o adolescentes.

H1b) En el imaginario en el discurso fílmico se refleja que la violencia es una constante en la infancia y adolescencia venezolana y que inciden seriamente en estos colectivos.

H1c) El cine venezolano de este estudio legitima nuestras creencias o ideas acerca de la pobreza de los barrios.

H2. El cine social venezolano de 2010 en adelante refleja un estilo propio unido a un crecimiento en calidad artística avalados por el número de espectadores y de premios internacionales recibidos.

3.5 Técnicas metodológicas

Como se mencionó anteriormente, la investigación se enmarca en el paradigma de estudio de la investigación cualitativa, y es de carácter exploratoria descriptiva.

De acuerdo con el planteamiento realizado por Rojas, "la investigación cualitativa se orienta hacia la construcción de conocimiento acerca de la realidad social y cultural a partir de la descripción e interpretación de las perspectivas de los sujetos involucrados" (Rojas, 2010: 57). El método cualitativo tiene la virtualidad de describir y conseguir a la comprensión y entendimiento a profundidad un fenómeno contextualizado que, en este caso, se hará a la luz del estudio sobre el cine, y esencialmente el cine venezolano. Es fundamental dejar claro que no se acudirá al positivismo como corriente metodológica de sustentación ni de procesamiento de la información que se va a derivar de esta investigación, pues lo que se busca hacer es una aproximación científico-humanista de corte reflexivo al tema de estudio.

El método seccionado será el de estudio de casos (la infancia en el cine venezolano de 2010 a 2015), y se entrecruzarán herramientas teóricas, analíticas y reflexivas. El estudio de casos nos permitirá tanto el diseño particular del propósito de investigación, como la identificación recurrente del objeto de estudio en los filmes de esta investigación.

3.5.1 Búsqueda documental

Esta técnica básica y precisa nos ha permitido tener un conocimiento preliminar del objeto de estudio, plantear la investigación, el marco teórico conceptual y

las hipótesis. También ha sido un proceso de investigación clave para el posterior análisis. Este proceso ha seguido sucesivos pasos.

- **Estudio sobre narratología.** Para presentar un análisis crítico del discurso fílmico ha sido imprescindible trabajar la narratología. Con este propósito se ha considerado necesario revisar al teórico David Bordwell en su texto *La narración en el cine de ficción*; a André Gaudrelaut en el texto *El relato cinematográfico*, y con especial importancia a Stam Robert con su obra *Nuevos conceptos de la teoría del cine*.

- **Teorías específicas de análisis del filme**, desarrolladas por teóricos como Lauro Zavala en su texto, *Elementos del discurso cinematográfico*; Jaques Aumont con su obra *Análisis del film*; los cineastas David Bordwell y Kristin Thompson en la obra *El arte cinematográfico*, o la lectura crítica de Nazareno Taddei, *La lectura crítica del filme* que este último autor propone constituye un procedimiento para la interpretación de la obra cinematográfica desde la perspectiva del espectador y es la elegida en esta tesis para el análisis concreto de las obras seleccionadas.

- Para comprender e introducir a modo general **el concepto de “imaginario”** como recurso del relato fílmico se ha considerado pertinente la **revisión de la teoría de Cornelius Castoriadis** en su obra *La institución imaginaria de la Sociedad*. Sin lugar a duda serán referencias precisas para este abordaje los autores Gérard Imbert y Ángel Carretero Pasín.

Aquí se puede añadir lo propio sobre Cine venezolano, social, infancia y adolescencia etcétera.

3.5.2 Análisis fílmico

Aumont y Marie (2009) afirman que no existe un método universal para analizar filmes, tarea que es, por otra parte, interminable por lo que siempre quedará, en diferentes grados de precisión y de extensión, algo que analizar. El capítulo tercero de este trabajo lo dedicamos precisamente a glosar las diferentes teorías al respecto.

Para el análisis narrativo de las obras cinematográficas venezolanas nosotros seguiremos la metodología usada por Nazareno Taddei. Como se ha apuntado más arriba, la lectura crítica del filme que este autor propone constituye un procedimiento para la interpretación de la obra cinematográfica desde la perspectiva del espectador, y en un proceso en el que se distinguen tres niveles: lectura concreta, narrativa y temática; la lectura situacional y contextualizadora; y la lectura valorativa, con juicio global sobre el filme. Creemos que este método ideado por Taddei se ajusta bien a los objetivos y al carácter de este trabajo doctoral: una aproximación científico-humanista de corte reflexivo al tema de estudio.

2.5.2.1 Corpus de estudio y criterio de selección cinematográfica

Una vez centrada la temática –infancia y adolescencia- y el punto de vista que nos interesa estudiar -la condición socioeconómica-, el criterio definido para la selección de la muestra es la presencia de estas películas en festivales y los galardones obtenidos.

Los festivales de cine, tanto en la industria como fuera de ella, son una vitrina de exhibición y acreditación. Cumplen con la misión estratégica de brindar visibilidad al cine y a los cineastas.

Los festivales vinculan actores, directores, editores, guionistas, críticos, promotores, estudiantes, cinéfilos y otros agentes involucrados en el cine. Son plataformas nacionales e internacionales para la difusión y promoción del cine, también cumplen con ser espacios para la promoción y difusión cultural, para el ejercicio y consolidación de una crítica especializada. Podríamos mencionar como festivales de tradición que son referencia y de suma importancia en Latinoamérica: el Festival de Cine de Guadalajara en México, el Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de la Habana en Cuba, el Festival de Cine de Cartagena en Colombia, la Mostra de Sao Paulo y el Festival de Río de Janeiro en Brasil, el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata en Argentina, y el Festival de Cine de Lima en Perú, entre otros.

A los festivales se les considera instancias de la cultura para auspiciar el rescate y la preservación de materiales históricos cinematográficos, y para el resguardo de la memoria fílmica que exhiben.

Los mercados que se llevan a cabo en los festivales son instancias en las cuales productores, distribuidores, directores, y exhibidores se encuentran para establecer un diálogo de colaboración en torno al negocio del cine, y para la cristalización de proyectos fílmicos.

Inicialmente una película antes de su estreno debe cumplir con un recorrido por festivales que le garantiza la apreciación entre expertos (jurados), que legitiman la factura artística y estética de cada pieza en competencia. También se ha dicho que los festivales son una instancia de negocios, ya que permiten alianzas y acuerdos de exhibición, llegando en buena parte a considerar contratos de distribución en otros lugares del mundo. Es cierto que también los

festivales sirven de plataforma a los filmes para que críticos, periodistas, especialistas y hacedores de la cultura cinematográfica puedan acercarse al filme y a su equipo, lo cual deja como fruto ese abordaje intelectual y cultural sobre el cine convocado en dichos certámenes de competición rigurosa, y como corolario, transmiten a los futuros espectadores (audiencias) sus impresiones al respecto a través de escritos en los diarios y los social media.

Es así como la muestra seleccionada para el presente estudio, que reúne cualidades semejantes -una significativa valoración y legitimación por los galardones obtenidos en el exterior, especialmente en festivales de categoría "A" según la clasificación del Federación Internacional de Asociaciones de Productores Cinematográficos FIAPF- agrega méritos para justificar su valor referencial como tema de estudio en este trabajo de investigación. Concretamente los años 2013 y 2014 fueron brillantes para el cine venezolano. En 2013 se participa en 180 festivales y se gana La Concha de Oro y 69 premios más, también internacionales. Esos premios estuvieron distribuidos en 28 títulos, entre ellos, *Pelo malo*. En 2014 el record de participación se supera (Lossada, 2014).

El resultado de la aplicación de estos criterios -tratar la temática de infancia y adolescencia, ser espejo de la sociedad y cultura venezolana, y haber obtenido premios en festivales de nivel- nos arroja una pequeña muestra de cinco largometrajes y un cortometraje. Obviamente no representa al completo el tratamiento que el cine venezolano ha dado al tema de la niñez y adolescencia, pero sí coinciden en las línea temática elegida para el objeto de estudio y comparten unos rasgos comunes: a) todas pertenecen al mismo género

cinematográfico, el cine de ficción, b) todas son parte del catálogo de cine venezolano, c) en un porcentaje representativo el tema de los niños, los adolescentes y la familia, es motivo de consideración y tratamiento, d) algunas escenas han sido rodadas en lugares reales, e) en ellas participan niños o adolescentes que no son actores profesionales, f) las locaciones se ubican en contextos sociales donde impera la pobreza, g) La violencia, con frecuencia, resulta ser un rasgo común.

Adicionalmente se trabajó una sexta película que también coincide con la temática de estudio. Se trata del cortometraje *Hija de puta*, dirigido por la cineasta venezolana Alexandra Bas.

La razón es que este cortometraje representa a un cine de las nuevas generaciones, ya que *Hija de puta*, está hecha por una cortometrajista joven de menos de 30 años. Ella se ha planteado el mismo tema recurrente que vienen tratando los cineastas consagrados. Fue hecho como un ejercicio académico, en un contexto universitario, planteado desde una perspectiva expresiva completamente distinta al cine tradicional venezolano.

Se trata de abarcar otro formato cinematográfico para demostrar que en tanto en largometrajes, como en cortometrajes se trabajó esta temática de la infancia.

Finalmente las películas que han sido seleccionadas para esta investigación son: *Hermano* (2010) de Marcel Rasquin, *El rumor de las piedras* (2011) de Alejandro Bellame, *Hija de puta* (2011) de Alexandra Bas, *Azul y no tan rosa* (2012) de Miguel Ferrari, *Pelo malo* (2013) de Mariana Rondón, *Desde allá* (2015) de Lorenzo Vigas.

CAPÍTULO IV

EL CINE COMO ESPEJO

CAPÍTULO IV. EL CINE COMO ESPEJO

El presente capítulo abordará el concepto de imaginario en el cine, su proceso de representación de lo que es el cine de ficción en sus fronteras con el cine de no ficción. También se analiza el rol del espectador en el estado de la recepción del cine como medio expresivo, así como el papel del cineasta como ente creativo en la experiencia de crear y narrar.

Posteriormente encontraremos una revisión de la figura de los actores sociales (provenientes de la realidad), con la perspectiva de la infancia y la adolescencia, objetos de nuestro tema de investigación.

Por último se hace un breve recorrido por el cine en las ciudades, lo que nos revela un personaje, un punto de vista y un lugar desde el cual contar las historias en el cine.

4.1 En torno al imaginario en el cine

Cuando abordamos aspectos que refieren al imaginario, nos ubicamos en un terreno en el cual, obligatoriamente, participan elementos que pertenecen al campo de lo psicológico. El imaginario es un asunto que está relacionado con el andamiaje que sostiene tanto las representaciones como las proyecciones personales y colectivas que el individuo elabora sobre las cosas del mundo en que está inmerso. También se refiere a cómo todos estos parámetros son validados a través de un discurso que lo recrea y que habita en la conciencia para sostener la imagen del mundo que representa. Es pertinente citar a Imbert sobre su conceptualización de imaginarios quien propone que al hablar de mitología, imagen e imaginerías se puede referir a constelaciones de signos (simbologías) creadas por el hombre para la inteligibilidad en torno a los objetos y sujetos sociales (hombre, mujer, juventud, cuerpo, violencia, sexo, muerte, etcétera.). Más ampliamente, estas imaginerías remiten a unos imaginarios colectivos, que definiré así: son representaciones flotantes, más o menos conscientes, que condicionan nuestra aprehensión de la realidad e inciden en la formación de la identidad social (Imbert, 2010:13).

Al acercarnos al ámbito del cine, el imaginario del cineasta es ese que está relacionado con el repertorio de elementos que han construido su perfil personal, compuesto por lo intelectual, lo humano, lo artístico, y con él, esa dirección que nos muestra su relación con el mundo. Por ello, eso que conforma su imaginario es lo que él plasmaría en sus intereses discursivos, para desde allí, hablarnos. Es un asunto que sin duda roza un aspecto ontológico, pues en ese intento de contar una historia, el cineasta busca direccionalmente explicar

el mundo desde su perspectiva. Morin afirma que “el mundo se refleja en el espejo del cinematógrafo. El cine nos ofrece el reflejo no solamente del mundo, sino del espíritu humano” (Morin,1961: 272).

Pareciera que el autor nos remite a dimensiones que nos invitan a mirar más allá del cineasta como vehículo de esa mirada del mundo. También nos lo expone como una experiencia del espíritu humano, lo que es ya una forma de universalizar la expresión cinematográfica.

Por otra parte, el imaginario del espectador, en esa relación espectador pantalla, está constituido por aquella misma estructura del cineasta (conformado por dicha sustancia humana). A diferencia de este, el espectador no utiliza esos recursos para contar historias, sino para recibir y dialogar con las historias que le han sido mostradas por los cineastas.

El espectador se ve doblemente implicado en la proyección: lo es, primero, por la parte de preocupaciones personales que introduce en el filme: es la identificación. Después, por el hecho de que es testigo del espectáculo; no hay película sin espectador eventual, como lo hemos ya notado; en nuestros análisis, veremos cómo se toma en cuenta el “lugar del espectador”. El espectador –testigo (entiendo por ello el espectador teórico, pero necesario, en ausencia del cual la proyección se limita al desenvolvimiento mecánico de una banda de celuloide ante una fuente luminosa) hace existir el filme; si sale un instante, si se distrae, si llega después del comienzo, cambia el sentido de la

realización; el filme es lo que él ve, lo que él escucha
(Sorlin, 1985: 117).

Muchas veces ese espectador, parte de ahí (a través de una función o identificación especular) para construir y legitimar asuntos que le son propios, y otros que les son dados para la consolidación de nuevos campos de significación de cuestiones de interés personal o colectivo, correspondientes a algún imaginario compuesto por universos simbólicos comunes.

Existe una dimensión sutil en la experiencia fílmica en la que el espectador no sólo proyecta y recibe vivencias personales en el desarrollo del tiempo diegético de la obra, sino que integra esa percepción (de forma consciente o no) en el imaginario que abastece un bagaje cultural común, en los contenidos que surten a la memoria colectiva de un universo simbólico compartido (Baca, 2004:101).

Por esta razón, no habrá manera de que alguna experiencia fílmica como espectador no deje su huella en cada cual; es decir, siempre ganaremos algo luego de ver una película por lo que nos abastece desde su contenido.

Otro asunto que invita a mirar con interés el imaginario es el efecto que puede tener un filme determinado en la conducta de las audiencias en los procesos de recepción. Se presume que puede haber repercusiones de orden psicológico que incidirían decisivamente en los individuos al exponerse a la experiencia estética del cine, pues como ha dicho Morin, "El cine es psíquico.

Sus salas son verdaderos laboratorios mentales en los que se concreta un psiquismo colectivo a partir de un haz luminoso” (Morin,1961: 272).

Es curioso situarse en el ángulo en el cual es visible una perspectiva que muestra la coexistencia por un lado, de una función imaginaria (ficcional) que permanece en el sentido del discurso de ambos (cineasta y espectador), y que no tiene cabida en el discurso público; por otro, una función que aborda la realidad de ambos. Para Aumont “La ficción es un contrato, suscrito entre un relato, en palabras o en imágenes, y un destinatario que acepta tomarlo en serio sin perder de vista su naturaleza de relato” (Aumont, 2016: 66).

Sin embargo, los aspectos relativos a la ficción no solo están rodeados de aquello que entre el espectador y el cineasta acuerdan como punto de encuentro sobre la obra, sino que también es muy importante reconocer eso que simboliza como imaginario representado de algo inexistente.

Lo típico del cine no es lo imaginario que eventualmente pueda representar, sino el que es, ante todo, el que le constituye como significativo (uno y otro no dejan de relacionarse; si tanta es su aptitud en representarlo, se debe a que la tiene; no obstante la sigue teniendo cuando ya no lo representa). El desdoblamiento (posible) que instauro el objetivo ficcional está precedido, en cine, por un primer desdoblamiento, consumado ya-siempre, que instauro el significativo. Lo imaginario, por definición, combina en sí una cierta presencia y una cierta ausencia, ante todo actuará el significativo (Metz,1979:46).

Esa correlación de los aspectos mencionados (ficción y realidad), pueden ser las dimensiones que tenemos como un asunto de provecho para tratar de comprender el interés por contar historias (por parte del cineasta), y de ir a consumirlas (por parte del espectador). Cineasta y espectador coincidirán en el común acuerdo de dialogar en ese campo imaginario, y del imaginario en el que se puede situar un determinado discurso fílmico. Morin nos dice que el cine proviene de la realidad humana, pero que está muy relacionado con la dimensión onírica. Esto es lo que nos aseguran todos los testimonios: ellos constituyen el cine mismo, que no es nada sin sus espectadores. El cine no es la realidad porque así se diga. Si su realidad es ilusión, es evidente que esta ilusión es al menos su realidad. Pero al mismo tiempo sabemos que lo objetivo está despojado de subjetividad, y que ningún fantasma va a turbar la mirada que fija al nivel de lo real (Morin, 1961: 15-16).

Esa tarea del cineasta desde la función adaptativa de la realidad hacia la ficción, de acortar la distancia entre lo real y lo posible para intentar el encuentro con la verosimilitud, es lo que le permite a él, llegar a concretar desde su propio imaginario, aquello que luego el espectador comprende como un filme para soñar con una historia ajena, y que no le pertenece.

El siquismo del cine no elabora solamente la percepción de lo real; segrega también lo imaginario. Verdadero robot de lo imaginario, el cine “imagina por mí, imagina en mi lugar y al mismo tiempo fuera de mí con una imaginación más intensa y precisa”. Desarrolla un sueño consciente organizado en todos los aspectos (Morin, 1961: 273-274).

Pero en un sentido distinto, o tal vez solo intercambiando un punto de vista, este asunto del imaginario nos compromete a pensar en la fibra de la que el cineasta toma la naturaleza o el sentido de una historia que le interesa contar. Con ello intentamos mirar el porqué de sus preguntas ante un tema que lo mueve sensiblemente para adentrarse en lo más profundo de un personaje, de una situación, o de un lugar que describe a detalle para llevarnos a través de su universo de significados, y seleccionar qué es lo que quiere decir, cómo lo quiere decir, para qué lo dice y a quién se lo dice. Esto es lo que, de alguna manera, provoca una reflexión sobre lo que puede haber en el sentido del discurso que se desenvuelve en una película. Reflexión válida para un cineasta que necesite hablar, ya sea desde un filme documental como uno de ficción.

Es ahí donde su identidad y su imaginario le proveen de ciertas pistas y le indican al cineasta la cartografía a través de la cual va a elegir lo que va a narrar desde un determinado estado mental que lo incita a ello, especialmente por lo que representa para él dicho asunto, esto es, lo realmente simbólico. Por eso es tan sensible este aspecto del imaginario, pues no todos los cineastas que decidan abordar el mismo tema lo mirarán a partir de un ángulo similar, o en una análoga perspectiva. Es muy interesante comprobar cómo cada cual acentuará elementos que le son exóticos, raros, bellos, sublimes, grotescos, honrosos, indignantes y denunciados. Todo esto es muy particular, es original, y auténtico en cada caso. Ahí radica el interés de esta cuestión.

Pero a su vez, ¿qué podría ser el cine, sino también una invención imaginaria? como bien lo dice Morin (1961) en su obra *El cine o el hombre imaginario*, es lo

que de alguna manera entendemos como la posibilidad misma de comprender y de tener en el cine, un artefacto que nos provee de cortos fragmentos de realidades posibles, imaginadas.

Esa necesidad de inventar y de consolidar instrumentos para la recreación del sueño de perseguir realidades es la preocupación latente que corona un anhelo obsesionante del hombre por la inacabable carrera por la tecnología y su apropiación como herramienta para lo posible, en este caso el cine mismo en la ampliación del mundo que se construye. Es considerable entonces hablar del valor agregado de lo que el cine le aporta al espectador en su encuentro, y como se va abasteciendo el espectador de esta relación. Como dice Sorlin, la cultura cinematográfica muy puntualmente nace del encuentro entre el espectador y el cine que ve. Esa relación debe ser organizada, algunos de los elementos de esta relación son fáciles de precisar, en tanto que otros resultan imprecisos y difíciles de definir; ya adivinamos cuál debe ser la influencia de la distribución, y cómo habría que estudiarla para conocer el stock fílmico de un período; en contraste, nos cuesta trabajo captar el origen de los espectadores, sus preferencias, sus reacciones (Sorlin 1985: 106-107).

Pero una arista de esta situación que nos hace dirigir la atención hacia la potencialidad del cine y su imaginario también debe dejarnos sembrada la inquietud de ese reflejo que hace el cine, de las realidades y de su proyección de lo social que en él se contiene.

Si no es social su esencia, ¿de qué es entonces la materia que constituye el cine? La materia de la cual se conforma y abastece, son historias de seres humanos, que viven en sociedades, que experimentan situaciones más o

menos complejas, ideales, reales o irreales; unidas por sentimientos, pasiones, emociones, idealizaciones, imaginaciones, sueños, y expresiones, todas características del devenir del ser humano. Por ello, el cine es una fuente inacabable de recursos imaginarios, que nos pone en un constante dialogo con nosotros mismos. También nos induce a buscar respuestas a múltiples angustias existenciales particulares, y muchas veces es ahí el lugar en el cual se da el trasvase de lo imaginado a lo real. En este sentido Morin dice:

Debido a que es espejo antropológico, el cine refleja necesariamente las realidades prácticas e imaginarias, es decir también las necesidades, las comunicaciones y los problemas de individualidad humana de su siglo. Así, los diversos complejos de magia, de afectividad, de razón, de irreal y de real que constituyen la estructura molecular de los films nos remiten a los complejos sociales y a sus componentes, a los progresos de la razón en el mundo, a la civilización de alma, a las magias del siglo xx, herencias de la magia primitiva y fijaciones fetichistas de nuestra vida individual y colectiva (Morin, 1961: 287).

El acto fílmico es entonces un repositorio de experiencias del yo, que construimos desde ese lugar que nos recrea inmensamente y que alimenta nuestro imaginario. De esa manera se comprende que el cine nos va a permitir recrear y construir la identidad en lo social (en un edificio común), es decir, somos un poco lo que vemos, y vemos un poco lo que somos, para luego ser, a partir de la experiencia estética desde lo audiovisual.

4.1.1 Ficción y no ficción. Dos maneras de crear.

Lo planteado en este debate pretende sugerir la posible relación que existe entre la realidad y la ficción, esa delgada línea que divide esos mundos que se retroalimentan y que están en el presente continuo del cine. Para Aumont, se considera que los límites entre la ficción y el documental son inconmensurables: “Es posible realizar una obra de imágenes en movimiento (cinematográfica, televisiva o de otra naturaleza) que mezcle, en las proporciones deseadas, elementos extraídos de acontecimientos reales y otros puramente inventados” (Aumont, 2016: 50).

Para dar una interpretación a lo que Aumont nos propone, se puede decir que en la obra cinematográfica puede haber aspectos de ambos géneros muy cercanos entre sí. También esto es posible en el discurso, pues hay un acuerdo tácito entre el cineasta y el espectador, como alianza que legitima el acto cinematográfico para asimilarlo tal cual se propone. Como realizadores pactamos con los espectadores la condición de comprender el acto fílmico como una experiencia estética. A esto se llega probablemente a partir de una simple convención para permitir que sea consumado el acto cinematográfico, tal y como sucedía en la antigüedad con la literatura, sus historias y personajes. Es pertinente traer a colación lo que nos dice Aumont en canto a estas fronteras.

La ficción no tiene límites y desde que fue inventado, incluso antes, el cine fue una máquina de vehicular de historias sobre el modelo de la literatura moderna, la del S. XIX (es decir, fue tomado de entrada por la ideología realista y los sobresaltos del

simbolismo). Es cierto que hubo, tanto del costado Lumière como del costado Edinson, un breve intervalo en el que solo registró fragmentos escogidos de la realidad menos elaborada, pero eso duró poco, e incluso este poco de puesta en escena era en todo caso una sola. Convertido de inmediato en una “fábrica de sueños”, el cine es desde hace un siglo y un poco más un vasto dispositivo de narración y seducción (Aumont, 2016: 18).

Lo referente al uso de la realidad o de la ficción como elemento que nos confronta con una historia y su potencialidad, es lo que nos mueve a comprender una de las funciones del cine como posibilidad narrativa, como relato cinematográfico, tal como lo refleja Aumont cuando afirma que “el cine otorga demasiada realidad a sus ficciones, pero también demasiada ficción a la realidad cuando se atreve a reproducirla” (Aumont, 2016: 19).

En gran parte del cine argumental existen elementos documentales –y hay movimientos como el cine soviético o el neorrealismo cuyas obras están a caballo entre ambos formatos-, de la misma forma que no pocos documentales poseen un argumento y hasta elementos dramáticos (Sánchez, 2002: 115).

El aspecto que puede ser de sumo interés aquí, en la inicial revisión que se ofrece entre ficción y realidad, es comprender desde qué ámbito nos hablan los realizadores del cine de ficción seleccionado para esta investigación, pues existen aspectos de cine que nos presentan, que nos llevan a transitar dicha

frontera. Dichos aspectos pueden ser la cámara en mano, el plano secuencia, la luz natural, los escenarios reales, los actores naturales (no actores), que nos van dando esa sensación que amalgama ambos géneros (documental y ficción).

¿Basta, pues, afirmar que todo es ficción? No, en la medida en que hacerlo de manera muy radical puede llegar a ocultar que documental y ficción pueden distinguirse, no en relación con sus referentes, sino en tanto estrategias diferenciadas de producción de sentido. Si todo film puede considerarse como un acto de hacer parecer verdad, que solicita que el espectador crea verdad a partir de un contrato de veridicción que se establece de manera implícita entre autor y espectador sobre la base de la verosimilitud de la propuesta, documental y ficción se presentan como estrategias alternativas, como prácticas diversas dirigidas a persuadir. Como acto comunicativo, todo film puede verse como una estrategia persuasiva y es precisamente la especificidad de su propuesta concreta la que debe ser interrogada en cada caso (Carmona, 1996: 37).

Para sostener dicha afirmación, anteriormente hemos hablado sobre el acuerdo tácito entre el cineasta y el espectador, pero en el caso que nos ocupa, del cine venezolano presentado para este estudio, se percibe que las obras filmicas en ningún caso ostentan ser documentales, y mucho menos obras de falso documental o de híbridos de géneros; ellas son en sí mismas obras representativas de la ficción, con un sentido realista.

Lo que aquí se pretende es intentar interpretar los contenidos y el discurso en dichos filmes en los cuales, se abordan asuntos que rozan muy cercanamente la cotidianidad relativa al tema de la familia, del hogar, de la violencia urbana, de la infancia y la adolescencia, y de la crianza en un modelo cuestionable.

4.2 La infancia y adolescencia en el cine de ficción: una mirada a los actores sociales

La infancia y la juventud en el cine latinoamericano constituyen una materia de sumo interés para esta investigación, pues se trata de un estrato muy especial desde el punto de vista social, en tanto que los niños y los adolescentes son espejos naturales de la expresión humana más espontánea de la primera etapa de la vida. Cuando decimos que es de interés, quisiéramos incidir directamente en aquel cine en el cual los niños y los jóvenes son actores protagónicos de historias de contenidos con densidad social.

Sabemos que la niñez es una categoría social permanente, que jamás desaparece de las sociedades, pues se renueva constantemente a través de las tasas de natalidad, para ir en tránsito hacia la adolescencia, seguir posteriormente a la juventud, luego hacia la adultez, y por último llegar a la vejez como período final del ciclo vital del ser humano en toda sociedad.

Los niños son fuente inagotable de esperanza, pero curiosamente son considerados seres que están al margen del Estado, por no formar parte de ninguna fuente productiva, política, ni religiosa. Igualmente participan de diversas formas de la vida social, especialmente la educativa, como consecuencia de la escolarización y socialización a las cuales son sometidos por sus representantes, que son los adultos, y por eso no son cuantificables de alguna manera productiva. En palabras de Vandromme, la infancia es una etapa que demanda de la sociedad más que ningún otro ser vivo. Si algún día llegasen a faltarle las instituciones establecidas mantenidas como instrumentos

de salvaguardia para protegerla, si los adultos olvidasen su deber de velar por la niñez, la infancia se perdería (Vandromme, 1960:47).

Como es bien sabido, los niños son sujetos de derechos sociales jurídicamente establecidos en las constituciones de múltiples naciones. No obstante, al margen de este poderoso privilegio, en contextos como el latinoamericano, es el estrato social al cual pertenecen el que dictaminará su condición de vida, para gozar de acceso ininterrumpido a la educación, a la alimentación y a la salud.

La estructura etaria de las regiones subdesarrolladas se caracteriza por el alto porcentaje de niños y jóvenes que las conforman. Es el caso de América latina y el Caribe. Cerca del 42 % de la población es menor de 15 años; su futuro dependerá, pues, de las condiciones en que nazcan, crezcan y se desarrollen. No es aventurado sostener que los niños y jóvenes constituyen el “potencial de la sociedad futura”. Sin embargo, las posibilidades de desarrollar ese potencial, en nuestros países, son desequilibradas y desiguales (Sotomayor, 1982: 11).

Es muy necesaria esta breve contextualización para comprender cómo se mira al niño desde el punto de vista de su condición humana, como sujeto de derecho y como ser humano. La definición de infancia que nos plantea Hillmann nos ofrece una referencia ineludible para consolidar este planteamiento:

Infancia. Primer capítulo de la evolución social del ser humano, que tradicionalmente se sitúa entre el nacimiento y los 7 años, aproximadamente. A mitad

del siglo XVIII apareció una prolongación, socioculturalmente determinada, de la infancia, que se alargó hasta los 14 años (el inicio de la mayoría de edad penal de la época). A la juventud que viene acto seguido se la relaciona ya con derechos y obligaciones en un sentido extenso. La infancia ha sido considerada en todas las culturas y épocas como una época de educación. En esta fase de la socialización (socialización primaria), al niño se le proporcionan, canalizados por el lenguaje afectivo e instintivo, valores, ideas, normas, pautas de conductas y habilidades de la sociedad que le rodea (construcción de la estructura de la personalidad básica).⁴ (Hillmann, 2001: 262).

Al ser la infancia, la adolescencia y la juventud el lugar de la reflexión de esta investigación, es importante hablar del acto cinematográfico de filmarlos, y más que desde un aspecto técnico, desde lo que simboliza este hecho.

La infancia tiene su propio modo de ser, su mirada, su gestualidad, su silencio, sus ensoñaciones, sus distracciones, su ritmo, su tempo, su dolor, sus sueños, su corporeidad y su comportamiento.

Esta cara del ser humano es la que frente a la cámara vemos como un hecho curioso y frágil, la que nos atrapa con cierta angustia por lo vertiginoso de ese momento, y por la belleza de su esencia. Los filmes de niños nos recrean ese

⁴ Ejercen una influencia especial: las condiciones de socialización específicas de clase, las experiencias e "impresiones" configuradas social y culturalmente; los distintos métodos sociales de las condiciones de socialización específicas del género; las repercusiones del *status* socioeconómico de la familia y de otros grupos de referencia sobre las posibilidades de desarrollo intelectual y emocional.

tiempo pasado que fuimos y que añoramos por la belleza o dureza intrínseca que tuvo esa etapa en cada uno de nosotros, quizá por la enorme carga de ingenuidad y pureza, o tal vez por esa primera impresión que nos hacemos acerca del mundo en ese primer diálogo con ese entorno inicial que abriga a los niños.

Al ver niños en la pantalla, percibimos en esa imagen, el tiempo del que habla Deleuze (1985), eso que fuimos; será que ¿nos remite a algún retrato propio?, ¿nos hace revisar si realmente somos algo de eso que fuimos? Indiscutiblemente a nosotros como espectadores nos sitúa en un punto de vista con un toque de nostalgia en lo que algunas corrientes de la psicología llaman ese niño interior que todos llevamos dentro, y nos remite a esa especial etapa de la vida.

Trabajar con filmes de niños también nos lleva a pensar en eso que es un interés particular de parte del realizador, ¿es acaso su necesidad hablar de niños?, ¿hay probablemente una búsqueda personal en ese discurso convertido en película?, o ¿es acaso esa necesidad que puede tener el cineasta de ofrecernos la mirada pura de un niño que nos enfrenta y nos confronta en nuestra esencia como adultos, para llevarnos a esa interrogación de lo que somos, obligándonos a conseguir una respuesta?

Es también importante hablar no solo de los niños como objeto de estudio sino de la imagen que nos regalan aquellos filmes en los que además de mostrarnos a los niños, también nos proponen su punto de vista (punto de cámara), o la mirada infantil de un hecho, pues es un valioso recurso. Es como una forma en

la que el cine nos permite ver el mundo a través de la perspectiva (ojos) de un infante. Larrosa dice, que abordando el punto de vista infantil, posiblemente si el cine no solo se fijara en los niños podríamos comprender otro universo. Es por ello que a veces vemos películas desde el punto de vista de ellos, por ejemplo, cuando coloca la cámara a la altura de esos ojos y cuando son los ojos de ese niño que mira los que dotan a lo visible de sus cualidades perceptivas o emocionales. Solo el cine puede hacer eso en la simplicidad de dos planos consecutivos: primero un niño que mira; luego, lo que ese niño está mirando. Y el silencio, que lo dice todo (Larrosa, 2007:22). Ineludiblemente, la infancia marginal en el cine latinoamericano es un tema que tiene absoluta cercanía con el objeto de estudio en esta investigación, lo que nos lleva a citar los referentes más interesantes que sobre este tema hay.

Naturalmente que el límite entre la infancia y juventud no es una línea divisoria y hay filmes que se mueven en la zona fronteriza, como *La Raulito*, que hemos optado por ponerla en la categoría de Infancia Marginal, y *Sicario*, a la que hemos clasificado en Juventud Marginal, tomando en cuenta no sólo las edades de los protagonistas, en la franja límite entre ambas categorías, sino también el tema y su tratamiento (Spotorno, 2001: 43).

Según este autor, en orden cronológico las trece películas referidas a la Infancia Marginal son:

Los olvidados, Luis Buñuel, México (1950)

Largo viaje, Patricio Kaulen, Chile (1967)

Valparaíso mi amor, Adolfo Francia, Chile (1969)

La Raulito, Lautaro Murúa, Argentina (1974)

Chuquiago, Antonio Eugino, Grupo Ukamau, Bolivia (1977)

Pixote, Hector Barbenco, Brasil (1981)

Alsino y el Cóndor, Miguel Littin, Nicaragua – México – Costa Rica, (1982)

Rodrigo D. No Futuro, Victor Gaviria, Colombia (1988)

Juliana, Fernando Espinosa y Alejandro Legaspi, Perú (1988)

Las tumbas, Javier Torre, Argentina, (1991)

La vendedora de rosas, Victor Gaviria, Colombia (1997)

Estación central, Walter Salles, Brasil (1998)

Gringuito, Sergio Castilla, Chile (1998)

Ahora bien, el recurso con el cual se busca cimentar esta investigación es aquel en el cual se puede diferenciar el rol que le han dado los cineastas venezolanos a los niños en sus filmes. Con este interés es que se plantea dicho exordio, luego se presenta el estudio y la potencialidad de dicha presencia en la narrativa de ficción del cine seleccionado en esta investigación.

En el cine venezolano de una época, probablemente no hubo presencia o participación infantil pues se revela en el texto de Molina, quien afirma que:

Algo llama la atención con alarma: la poca presencia de tres temas que han sido, son y serán fundamentales para comprender la sociedad venezolana: el petróleo, la niñez y el trabajo. El destino de este país a lo largo del siglo XX ha estado signado de muchas maneras por la industria de los hidrocarburos. En rigor, el cortometraje se ha ocupado más del asunto que el largo. Pero esta ausencia no es exclusiva del cine. También se

evidencia en otras formas de expresión, como la literatura y el teatro. Apenas *Oficina N° 1* de Miguel Otero Silva, y alguna otra novela que la memoria esconde. De la misma forma, los niños cuentan muy pocas películas venezolanas a su favor, aunque un par de ellas son remarcables (Molina, 1998: 75-76).

Según afirma el autor, hubo poco tratamiento o incorporación de niños en el cine venezolano de una época, hecho que se revierte en el período de revisión de esta investigación, en la cual prolifera esta temática.

En el discurso del cine latinoamericano de tradición, y con más énfasis del venezolano de la época que se ha seleccionado para esta tesis (2000-2015), se pudiera afirmar que hay una fuerte y reiterativa presencia de historias con niños. En la filmografía seleccionada para este estudio dicha presencia es rasgo común. Los niños en estas ficciones sociales filmadas contrapuestas en escenarios realistas son quienes muestran la cara de una sociedad que no les ofrece un repertorio consistente de posibilidades. En estos filmes los niños están situados en contextos que les roban la inocencia, la belleza y la pureza de esta etapa de la vida.

Los niños en estas historias son mostrados en situaciones de violencia, están expuestos al trabajo forzoso, al narcotráfico, a una abrupta sexualidad, a embarazos prematuros, al alcohol, el vandalismo, en escenarios de extrema pobreza en algunos casos, y en pocos casos hacia una educación formal. Todo ello apunta secuencialmente a una forma de marginalidad que los excluye de

lo que son sus derechos, consagrados en la Convención Internacional de los Derechos del Niño.

Es un hecho evidente que las desigualdades y desequilibrios existentes afectan con mayor intensidad a los niños y a los jóvenes, más que a la población adulta. Sin lugar a duda, esto constituye un obstáculo para alcanzar una sociedad más digna y justa. Algunos estudios preliminares sobre la estructura de distribución del ingreso muestran que aproximadamente el 40% de la población de América latina y el Caribe podrían ubicarse en el denominado estrato de “extrema pobreza” (Sotomayor, 1982: 12).

En este sentido Spotorno habla de tres marginalidades que rondan al cine latinoamericano y su tercera definición es la que nos interesa para el respaldo que de esta idea tenemos en la cual se sostiene que existe una tercera marginalidad que la compone el tema de los niños y la juventud. Ellos son marginales en cualquier sociedad evolucionada en la medida en la que no participan ni del proceso productivo ni de la toma de decisiones sociales y políticas. Están en crianza, están preparándose, creciendo. Son el futuro, aunque ellos tengan un presente, doloroso y gozoso que, con frecuencia, olvidamos que es su tiempo (Spotorno, 2000: 6).

Para ampliar el contexto un poco más, es necesario decir que en el cine de Latinoamérica, han cobrado especial protagonismo historias sociales, con o sin respaldo en la literatura (Julio Cortázar, Carlos Fuentes, João Guimarães Rosa,

Gabriel García Márquez), y en hechos tomados de la realidad, en los cuales se muestra a niños y adolescentes como habitantes de la calle, sin padre, o sin madre, sin hogar, sin educación y en consecuencia sin futuro, que se pueden interpretar como verdaderos semilleros de delincuencia. No es casual, que los cineastas de estos contextos, y quizás de otros también, hayan brindado especial atención a esto, para imbuirse en dichos temas y contarnos estas historias y comenzar a registrar ficciones inspiradas en la realidad, o en hechos que, de manera alarmante, son escandalosamente más potentes que la ficción. El verdadero problema de la infancia no es el resultado de algunos cineastas que han fijado su punto de interés en ello. Se trata más bien en un importante tema que parece que atraviesa distintas escuelas de cine contemporáneo, hasta el punto de convertirse en una cuestión fundamental que empezó a tomar fuerza en algunas obras presentadas en el Festival de cine de Cannes del 2004 y que, desde entonces, no ha dejado de surcar el paisaje audiovisual. La preocupación por el tema de la infancia se ha puesto también de manifiesto en el territorio del documental donde los problemas morales derivados por los abusos a los niños y las acusaciones públicas de acciones pederastas se han transformado en temas de máxima actualidad.

La temática del cine social descrito ha ido cobrando especial presencia para darles a los niños y a los adolescentes un importante lugar en las cinematografías latinoamericanas, consagrándolos en dicha palestra como actores sociales. Como sustento de lo expresado, José Ramón Novoa en Spotorno afirma que:

En Venezuela hoy en día – y creo que hay otros países que están aún en situación peor – hay alrededor de 600.000 niños en la calle que no tienen padre ni madre, ni nadie que se ocupe de ellos y que son menores de entre cinco y trece o catorce años (Spotorno, 2000: 7).

Esos niños que no son atendidos, educados, orientados, pasan a ser la amenaza latente de esas sociedades (y llegan a ser productos sociales agresivos), debido a que ellos en la mayor parte de los casos reales han sido el ardid de bandas y redes para sus fines vandálicos que los consagran como sicarios.

La población que, rodeada de pobreza extrema, está eximida del acceso a sus derechos por falta de atención, de inclusión, de recursos económicos, de educación y de orientación, es la que pasa a convertirse en actor social como producto de las situaciones extremas a que ha sido sometida.

Las gigantescas ciudades iberoamericanas, México DF, Caracas, Lima, San Pablo, de crecimiento explosivo en el siglo XX, se han rodeado de un cinturón de pobreza, de un caos de miseria desde donde emerge esta niñez desvalida a la que la pura supervivencia ha convertido en los pequeños predadores que protagonizan buena parte de las películas de esta muestra (Spotorno, 2000: 7).

El cine social como herramienta de expresión es un potente instrumento de registro de las sociedades, de sus situaciones, y de sus realidades, pues es el

elemento catártico por excelencia que nos oye, nos habla, nos muestra, nos reclama, nos induce, nos dirige, nos retrata, y nos exhibe. Eso es un poco lo que nos interesa resaltar de esta característica, que va a dar prueba de lo que hoy vemos reflejado en estos discursos fílmicos que son objeto de este estudio.

Es importante mencionar, para recrear un poco lo dicho, filmes de gran renombre en Latinoamérica como: *Los olvidados*, de Luis Buñuel (México,1950), *Los inundados*, de Fernando Birri (Argentina,1962), *Los cachorros*, de Jorge Fons (México, 1973), *Pixote*, de Héctor Barbenco (Brasil,1981), *La noche de los lápices*, de Héctor Olivera (Argentina, 1986), *Sicario*, de José Ramón Novoa (Venezuela,1994), *La vendedora de rosas*, de Víctor Gaviria (Colombia, 1998), *Huelepega: ley de la calle*, de Elia Schneider (Venezuela, 1999), entre otros títulos.

Se puede decir que, en el siglo XXI, es el cine de autor de la región el que hereda de manera directa esa tradición narrativa en la cual, necesariamente, emerge lo social imbricado en lo urbano; que aborda los conflictos humanos con intereses en temas propios por la necesidad de sostener contenidos sociales en los filmes, pues son asuntos que les son por el contexto, y que también les son próximos por su inevitable cercanía y condición temporal. Otro aspecto que los emparenta son elementos que tocan temáticas próximas, pero de lo que, hasta el momento, poco se ha encontrado que ofrezca alguna muestra sobre una relación entre ellas. Es pertinente señalar también que el movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano y del Cinema Novo, constituye un antecedente de mayor peso que se puede citar con relación al cine que estamos estudiando, pues compromete temática, ideología y formas de

producción que se entrelazan, y que tuvieron a su vez una inquietante proximidad con el Neorrealismo Italiano como expresión fílmica.

Fue probablemente en *La escalinata* (César Enríquez, Venezuela 1950) donde el neorrealismo surgió como alternativa de expresión y de producción, por primera vez en América Latina. Luis Buñuel realizaba entonces *Los olvidados* (México, 1950) con presupuestos ideológicos y dramáticos muy distintos y en un contexto productivo radicalmente diferente. Mientras los fundadores de Bolívar Films trataban de implantar los modelos industriales y genéricos de Argentina y México, *La escalinata* optaba por una filmación predominantemente en exteriores, en los cerros y quebradas miserables o en las calles y talleres de Caracas. En las modestas instalaciones de los estudios Civenca, del camarógrafo y productor peruano Antonio Bacé, fueron rodadas básicamente un par de secuencias situadas en el interior de una chabola (Paranaguá, 2003: 175-176).

Como parte de esta idea, podemos afirmar que esta época del cine latinoamericano que se emparentó con el neorrealismo italiano nos dejó, por una parte, una impronta casi indeleble en el sentido narrativo, al tratar de explotar lo contextual, y por la otra, esa poesía social que resalta el escenario natural de estas historias.

Otro movimiento cinematográfico europeo que ha sido de gran trascendencia para muchos de los

realizadores latinoamericanos del período fue la *Nouvelle Vague* francesa. Nacida como consecuencia de la incursión en la dirección de muchos de los críticos de la revista *Cahiers du Cinéma*, se caracterizó por plantear una postura de rebeldía ante el sistema de la industria cinematográfica tradicional, oponiéndose a la preeminencia del productor e instalando a la figura del realizador como autor cinematográfico. A su vez, se propuso innovar en el lenguaje alterando las estructuras narrativas lineales. En congruencia con el neorrealismo italiano, la *Nouvelle Vague* también fomentó el rodaje en exteriores naturales y una tendencia hacia el realismo (Flores, 2013: 76).

Todo ello es visible en la fusión existente entre contextos (locaciones) reales, que podrían ser interpretados como citas documentales, encajadas en ficciones que van desde, algunas por no pretender más que contar historias y diálogos sencillos e intimistas, hasta otras dramaturgias de mayor complejidad. En palabras de Paranaguá, se dice que el neorrealismo latinoamericano, con su raíz tan híbrida como la del italiano, se convirtió para muchos creadores en la fórmula de producción que derivó en un resultado perfecto creativo y comercial, en lugar de una verdadera ética o estética. La fusión entre formas de expresión y producción va a ser una de las características del período siguiente. El discurso rupturista de los años sesenta no debe ocultar el largo y complejo proceso de mutación de un cine de estudios concentrado en pocos focos de producción (México y Buenos Aires, esencialmente). Si los géneros del viejo cine eran híbridos, la renovación lo fue igualmente (Paranaguá, 2003: 199).

Pero en el caso que nos ocupa, lo que se puede considerar que una de nuestras películas de estudio, es nuevamente el condicionante, o común denominador discursivo, del niño o joven como personaje emblemático, ¿prototipo de antihéroe?, sin padre o sin madre, sin familia, en contextos pobres, y con futuro incierto. Este es, sin duda, el punto de encuentro de aquellas cinematografías y este estudio, sustentado en los filmes venezolanos seleccionados.

Es muy importante mencionar que, en las historias narradas por los cineastas escogidos para esta investigación, la familia como núcleo social no está constituida de la manera clásica, es decir, conformada por el padre, la madre y los hijos. En estas películas existe una alteración de este patrón tradicional, y más bien se puede observar que los guionistas y/o directores apelan a lo que actualmente se conoce como las nuevas formas de convivencia familiar. Dicho esto, se puede comprender también que la familia es un componente más bien dinámico de la sociedad, que sufre transformaciones, alteraciones y hasta podríamos decir, actualizaciones.

Detenerse en estos aspectos, necesariamente obliga a una revisión más exhaustiva de dicho asunto, lo cual compete al ámbito de los científicos sociales, pero lo que es capital, es asumir que el matrimonio como institución, es la semilla de la cual germina una familia en los términos tradicionales y más clásicos. Es a partir de este punto de vista desde el que observamos lo que nos presentan en transformación de ese código clásico de unión los directores de las películas objeto de estudio.

Para situar mejor la condición familiar que nos ofrecen estos filmes, hablaremos de familias monoparentales.

En definitiva, se puede definir la familia monoparental como aquella en que sólo existe el padre o la madre al frente del hogar. Es decir, aquellos hogares compuestos por menores y adultos, pero donde falta la figura de uno de los progenitores como responsable directo de la guarda y custodia de los menores (Fraile, 1998: 172).

Para comenzar a adentrarnos en el aspecto que nos refiere a los actores sociales, nos encontramos en la importante tarea de reflexionar en esa dirección conceptual e interpretativa.

Una de las características que nos enmarca el aspecto de un niño como actor social, tanto en el cine como en la realidad (en ambas dimensiones), es que todos los elementos que circundan la vida humana son hechos sociales, pues los seres humanos vivimos en sociedad. Nuestras elecciones, motivaciones y acciones son todas proyectadas en la interacción con la otredad, contenidas en la forma social en que vivimos. Ello es una de las condiciones que nos conduce a relacionarnos, y a encontrar un eco en el hacer, en el devenir individual y colectivo.

Por aquello de la obsesiva interpretación como angustia existencial, los seres humanos otorgamos un significado a todo lo hecho, le damos una interpretación al pasado, y conferimos esperanza a las acciones futuras que están por venir. El cine refleja perfectamente esto, pero no solo lo recrea, sino que también lo propone y nos alimenta la condición imaginaria de aquello que nos ahoga en

medio de las cosas, como lo es el tiempo, que también es propio de la interacción que nos otorga un sentido social en lo humano.

El texto fílmico puede funcionar, asimismo, como ejercicio de predicción de acontecimientos futuros, estimado a partir de la valoración de un porvenir que se considera determinado por momentos pasados y presentes, y cuya lectura precisa parece permitir atisbar el discurso evolutivo del ser humano. Sería ésta una práctica de prospectiva social magnificada por la resonancia masiva del medio y su capacidad para desarrollar discursos de fuerte apelación emocional. En última instancia, la ficción social que se despliega en el discurso fílmico no es tanto expresión del pasado reconstruido, o del futuro esperado, como de un espacio-tiempo virtual en el que se recrean acontecimientos estimados como relevantes a partir de un juicio que se lleva a cabo en el presente, parámetro temporal en el que éstos adquieren un sentido pragmático (Baca, 2004:103).

Es muy interesante la visión que nos brinda el autor acerca de su interpretación de lo que llamaremos: dispositivo “espacio-tiempo virtual”, que es lo que nos sostiene esos fragmentos reconstruidos de realidades que proyectan filmes como espejos de la vida misma.

Al retomar el punto del debate sobre los niños y jóvenes como actores sociales, insistiremos, como ya hemos dicho, en que ellos son parte de la familia como institución social, y eso es una condición que enmarca seriamente la condición de la niñez, como etapa pre-social, que diseña el futuro mundo de la vida adulta

que los espera en una sociedad como la occidental, con rasgos funcionalistas, y con el apoyo y la complementariedad de otras sucursales sociales como la escuela, la religión o los grupos de pares, entre otros.

Los niños entran en la cultura de una sociedad al nacer y a través de sus padres, pero, sobre todo en las sociedades modernas, empiezan pronto a participar en otras instituciones, y a interactuar con otros niños y con otros adultos. Y no sólo entran en esas culturas “locales”, sino que empiezan también, colectivamente, a reproducirlas, particularmente las culturas de iguales. Los niños no se limitan a adaptarse pasivamente y a aprender la cultura que les rodea, más bien participan activamente en las rutinas culturales que se les ofrecen en su entorno social, luego se apropian y reinterpretan sus elementos y, a través de esto, contribuyen también a la reproducción cultural y al cambio (Gaitán, 2006: 27).

Pero en la cinematografía que nos ocupa no es distinto: vemos historias de niños y jóvenes que se integran y se involucran en situaciones que le dan repercusión a su contexto, y que de alguna manera van a legitimar lo que en las realidades ocurre con una proximidad casi íntima. Por esto es de mucho interés encontrar ese punto medio, que incluso puede ser invisible: nos conecta con lo que yace en la estructura profunda del discurso de las personas, pero también de las ideas preconcebidas de la realidad en la cual se inspiran los guionistas y directores para contar sus historias.

Al volver a la idea del actor social, surge la inquietud sobre la aparición de estos niños y jóvenes en los filmes seleccionados para esta investigación que cumplen roles (papeles) en las historias que interpretan. Se podría decir que algunos de ellos no son actores profesionales, que no han estudiado actuación (por su corta edad), que no vienen de un mundo que los aclama como artistas o talentos calificados para la actuación, pues no poseen entrenamiento teatral ni cinematográfico alguno y participan en las películas que se propone revisar en esta investigación. En algunos ámbitos del mundo profesional se les conoce como no actores, o como actores naturales.

Por ello es de interés precisar la figura de estos niños que actúan y se representan ante la cámara, que pueden estar preparados por el *coach* de actores o no, y que han sido seleccionados por el director. En ellos también incide, a la hora de actuar, una idea personal proveniente de su propio universo infantil para imprimirle al papel rasgos propios de lo que están encarnando, y más bien apoyados en su repertorio personal de vivencias, al que acuden como detonantes para el logro de emociones. Ellos dan vida a la historia que se pretende contar, que a su vez es parte del imaginario del guionista y /o realizador de dicho filme, y en muchos casos hasta se les da la libertad de improvisar diálogos durante las acciones filmadas.

Según una entrevista que le hicieran al cineasta Glauber Rocha, en la cual conversan, entre otras cosas, sobre *Antonio Das Mortes* (Brasil, 1969):

-Entonces ¿qué es el guion?

-Los personajes, su descripción y la estructura de su evolución. Escribo un guion con diálogos, aunque no son los que luego dicen los actores.

- ¿Los actores improvisan?

-Si. Hablo con los actores antes del rodaje, y creo una rivalidad entre ellos. Les digo: “Tú eres mucho mejor que éste, ese es un pendejo”. Después hablo con el otro, luego con el otro y todos se sienten los mejores. Les digo “Tú inventas tu personaje, cuando él, por ejemplo, diga tal cosa, tú le contestas y así quedas mejor”. Antes tenía el problema del doblaje, ahora con el sonido directo es mucho más fácil (Torres, 2005: 113).

Es interesante como la condición o estrato social del cual provienen estos niños actores, marca específicamente la manera de hablar, caminar, reaccionar, reír, llorar y hasta de callar frente a la cámara. A lo anterior se le debe sumar la libertad, espontaneidad y tal vez hasta en algunos casos, cierta desinhibición o desparpajo, lo que también es parte de aquello que les permite asumir los roles que les exigen justamente para ciertos caracteres.

Todos estos recursos, por así decirlo, son la materia prima del realizador para pulir y sacar a flote al personaje que están buscando dentro de ese niño, o joven que tienen a disposición para ese papel protagónico, y así ir aproximándose al perfil específico que reclama la historia a rodar.

El cineasta parte, al inicio del viaje que es la película, cargado de ideas, imágenes, personajes. Pero las películas se tejen en las múltiples encrucijadas del

encuentro y el deseo del cineasta de realidades que lo pueblen y le abran camino. Cada plano se construye en la tensión entre lo deseado, imaginado y planeado por el cineasta y las rigurosidades, límites y sorpresas de esas realidades. Tras el encuentro, todo será hecho posible y aún está todo por hacer. El deseo del cineasta de filmar un niño, de crear un personaje, debe encontrarse con el niño que lo hace realidad al tiempo que lo transforma: el personaje será, en proporción distinta según el cineasta y la película, aquel que surja del encuentro entre el niño y la idea previa del director. Este niño (al que podemos llamar actor) no encarna el personaje, lo conforma (Aidelman y Colell, 2007: 27).

De esta manera se puede pensar en una mixtura de aspectos que se funden en este niño o joven que se suman al entrenamiento y ensayo para actuar en el filme en cuestión.

Por otra parte, además de ver al niño como personaje al que hay que esculpir y permitir ser en la medida de lo que se espera de él como individuo para personificar algo. También hay que mirar el contexto en el cual se va a insertar a este personaje para llevar a cabo la historia de contenido social y recrearla en escenarios reales (casas, lugares, calles, ciudades).

Entre el “método” actoral neorrealista, de protagonismo grupal diseminado, y la tragedia de corte clásico, donde los personajes concentran y representan el tipo, el juguete encarnado de un

fatum inexorable, Buñuel logra en *Los olvidados* que los actores (tanto los profesionales, como los debutantes “chamacos” del film), desarrollen una interpretación vertiginosa y en racimo, cuya intensidad no desmaya en ningún momento. Todos poseen su carácter y sus deseos, pero todos, también, se hallan determinados por las condiciones de un espacio social y político en el que son reclusos y nómadas a la vez (Ros y Crespo, 2002: 38).

Pensemos que se trata de películas de ficción que pueden ser absolutamente ficcionales- realistas, inspiradas en la vida real sin ser documentales, pero que de manera directa han sido rodadas en escenarios existentes, en lugares de las ciudades en los que la vida transcurre con su ritmo y pulso verdadero.

Pensemos en los extras, personas que en muchos casos tampoco son actores, que probablemente no han ido a un casting, o que no han sido contratados como en la industria para complementar humanamente las situaciones, o momentos que deben dar sustento a la narración, quienes hasta pueden acudir, con sus vestuarios, sus peinados y su forma natural de ser.

Entonces estamos frente a un cine de autor, de una estética específica, y con unos fines alejados de lo comercial, distanciado de los cánones de producción industrializados y de los modelos estereotipados en los que todo está pautado y controlado para mostrarse con absoluta preparación y control; un cine con ciertas pautas de rodaje que deben ser consideradas en la producción y en el plan de rodaje por asuntos de planificación, seguridad, alimentación y costos de producción.

4.3 Referentes del cine urbano

Una de las características que podría darse como un elemento significativo en la comprensión de las obras cuestión de estudio es la filmación en las ciudades, y también que el lugar por excelencia son los escenarios o espacios reales.

Los filmes en los cuales un porcentaje considerable de secuencias se ha hecho tomando la ciudad como escenario principal, indiscutiblemente van adquiriendo un toque naturalista, o realista en el discurso plasmado en estas obras, hecho que nos remite a consolidar una mirada especial de esta temática y de lo que se podría considerar un cine que se celebra en lo urbano.

Se sabe que en el caso del cine europeo, ya ha habido un importante interés en la ciudad como representación de esa identidad. Prueba de ello lo vemos en el cine del Reino Unido con el movimiento del *Free Cinema*, que tuvo una importante voluntad de hacer una cartografía urbana, centrando su mirada en urbanizaciones de obreros, sus espacios de ocio y en las problemáticas de este asunto. Este interés por la ciudad también es visible, por ejemplo, en el cine alemán de Walter Ruttmann en *Berlin - Die Symphonie der Großstadt* (1927) (*Berlín, Sinfonía de una ciudad*), así como en el cine francés de René Clair en su filme *Paris qui dort* (1925) (*París que duerme*), y en otro insigne ejemplo como es *Regen* (1929) (*Lluvia*) del holandés Joris Ivens. Continuando con este inventario de cine de ciudades podemos catalogar importantes obras como *Stramilano* (1929) del italiano Corrado D'Errico; y *Человек с киноаппаратом* (1929) (*El hombre de la cámara*) del ruso Dziga Vertov; *Douro faina fluvial* (1931) del portugués Manoel de Oliveira, y en São Paulo, *Sinfonia da Metrópole*

(1929) (*Sao Paulo, sinfonía de una metrópoli*) de Rodolpho Rex Lusting y Adalberto Kemeny, todas obras de principios del siglo XX.

Históricamente situados en la época de la Segunda Guerra Mundial, las ciudades europeas tuvieron una particular presencia en la representación que de ellas se hacía. Había una cara devastada, vacía y casi muerta por la reciente herida bélica. Ello definió un momento y con ello las imágenes de estas urbes tienen un sello en la memoria de generaciones. El cine neorrealista entra en un importante momento.

La lección del noticiario sobre la capacidad del cinematógrafo para capturar y documentar este vacío fue aprendida rápidamente por los hombres del neorrealismo italiano y especialmente por Roberto Rossellini, que consiguió hacer de *Germania, anno zero* (*Alemania, año cero*, 1948) una obra paradigmática en este sentido, aunque ya apuntará este camino en *Roma, città aperta* (*Roma, ciudad abierta*, 1945). También correspondería a los hombres del neorrealismo continuar la cultura social del cine, interesada en este período de posguerra en la representación de las transformaciones industriales, laborales y comerciales de la vida urbana, sobre todo a Vittorio de Sica, cuya representación de la ciudad de Roma desde *Sciusciá* (*El limpiabotas*, 1946) es ejemplar en este sentido. *Ladri di biciclette* (*Ladrón de Bicicletas*, 1948) y *Umberto D.* (1952) completan en este autor la documentación de esta transformación (Paradelo, 2015: 65).

Unido por un similar propósito encontramos al cineasta alemán Win Wenders en su obra *Alice in den Städten* (1973), (*Alicia en las ciudades*) entre otras obras cinematográficas de referencia.

Pero no solo en la Europa de la década de los setenta podemos pensar en considerar la ciudad como un escenario natural para las filmaciones, lugares en los cuales se recrearon historias muy relacionadas con su momento histórico. También en Norteamérica, existió una interesante inclinación en este particular. En palabras de Paradelo encontramos un verdadero recuento sobre la ciudad presente en un cine norteamericano que fue representativo como lo fue la época de las *Street tapes*; de las visiones de la ciudad como colector de muerte y violencia del insomnio americano, digamos *Mean Streets* (*Malas calles*, 1973) y *Taxi Driver* (1976), ambas de Martin Scorsese; de las documentaciones de los márgenes urbanos y sociales, desde *Last Chants for a Slow Dance* (1977) de Jon Jost hasta *Killer of Sheep* (1977) de Charles Burnett; o de la distancia y la percepción del extranjero, como es la visión de Nueva York que Chantal Akerman plasmó en *News from home* (1977). (Paradelo, 2015: 65).

En esta época también hay oportunidad para historias de otras clases sociales, las cuales evidencian movimiento de desplazados que van del campo a las ciudades. En estas obras como *Filipinas*, vemos la representación del mundo del trabajo, la exclusión, el éxodo del campo a la megalópolis, la noche, la prostitución y la violencia de la confrontación de clases y la explotación en todos los niveles, que muestra Lino Brocka en *Manyla: Sana mga kuko ng liwanag* (1975). (Paradelo, 2015: 65).

Otro referente de importancia es el cineasta norteamericano Woody Allen, quien en filmes como *Manhattan* (1979), *Hannah and Her Sisters* (1986), *Annie Hall* (1977), *Mighty Aphrodite* (1995), *The Front* (1976), *Manhattan Murder Mystery* (1993), *Broadway Danny Rose* (1984), *Another Woman* (1988), *Husbands and Wives* (1992), *Crimes and Misdemeanors* (1989), retrata magistralmente a la ciudad de New York. No podemos dejar de mencionar *Midnight in Paris* (2010), de el mismo autor donde vemos, desde la particular perspectiva de este cineasta, el París de 1920.

El asunto que brilla con más intensidad en esta relación cine-ciudad lo podemos resaltar en aspectos en los que las personas intervienen en esta dialéctica. Los aspectos que resaltan en esta relación tienen que ver con la presencia humana y con elementos inherentes a la sociedad.

Las ciudades son referentes sociales de formas de vida, de formas de organización, de avances tecnológicos. Ellas son muestras de condiciones socioeconómicas y evolutivas de un pueblo. También nos hablan del orden social establecido mundialmente para la convivencia humana. Por esta razón es de suma importancia su interpretación exacta en la búsqueda de comprensión estética y narrativa del cine en el que este aspecto sea un punto de reflexión.

Al plantearse la representación de la ciudad, el cine contemporáneo debe enfrentar la manera de reorganizar las contingencias del espacio urbano en términos audiovisuales y narrativos para poder presentar en la pantalla los matices que definen los intercambios entre la variedad de fuerzas que

conviven y compiten en el espacio urbano. Si se pretende otorgar un sentido a esa representación, extraer de ella un comentario sobre la realidad socio-económica y cultural que subyace en cada forma urbana específica, cualquier aproximación desde un naturalismo ingenuo, desde un realismo impresionista de imitación epidérmica se revela inoperante (Paradelo, 2015: 74-75).

El punto de vista de las ciudades que puede tener un cineasta o un fotógrafo no es el mismo punto a través desde el cual un urbanista o arquitecto pueda verla. El cineasta dialoga con los espacios desde la historia que necesita contar, ubica personajes que necesita insertar en ella. El fotógrafo encuentra en la ciudad los lugares y sus referentes para inmortalizar en una instantánea que busca a través de su objetivo. El cineasta contrasta espacios, los exalta, los pinta a través de la luz, asume el ritmo vibrante del flujo natural de la vida cotidiana que hay en ellas, lo que le permite contar con un instrumento con el que trabaja como set. Se apropia del imaginario urbano que existe en el perfil de la ciudad que ha escogido para contar su historia. La ciudad filmada, en consecuencia, es una representación de los seres que la habitan, y por eso es el espacio por excelencia para la socialización.

En el cine podemos ver aquellas dinámicas sociales que existen en las ciudades, pues a lo largo de diversos filmes rodados en los mismos lugares, se nos hace posible apreciar la huella del paso del tiempo, así como las ambiciones del hombre por la conquista de los espacios.

En esta investigación, hemos considerado reflexionar sobre este particular, ya que el cine venezolano estudiado, tiene un porcentaje considerable de planos de las locaciones urbanas de los lugares de Caracas, en los que se filmaron estas películas.

En el caso de *Pelo malo*, tenemos varios planos en los que podemos apreciar zonas de referencia de la locación 23 de Enero que es un símbolo de la capital caraqueña.

Figura 2 Fotograma *Pelo malo*



Figura 3 Fotograma *Pelo malo*



Figura 4 Fotograma *Pelo malo*



Figura 5 Fotograma *Pelo malo*



Figura 6 Fotograma *Pelo malo*



Figura 7 Fotograma *Pelo malo*



En el caso de la película *Desde allá*, también hay presencia de planos rodados en la ciudad de Caracas, lo que nos crea un punto de referencia con ese cine que retrata el perfil de las ciudades en las cuales ha sido filmado.

Figura 8 Fotograma *Desde allá*



Figura 9 Fotograma *Desde allá*

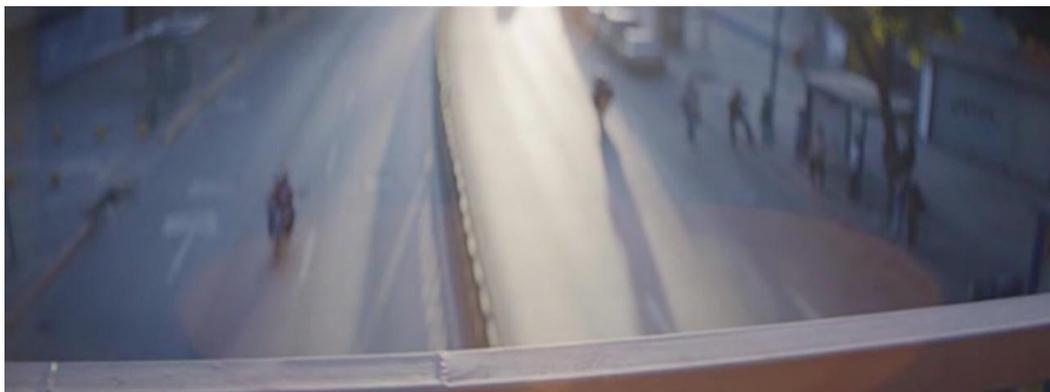


Figura 10 Fotograma *Desde allá*

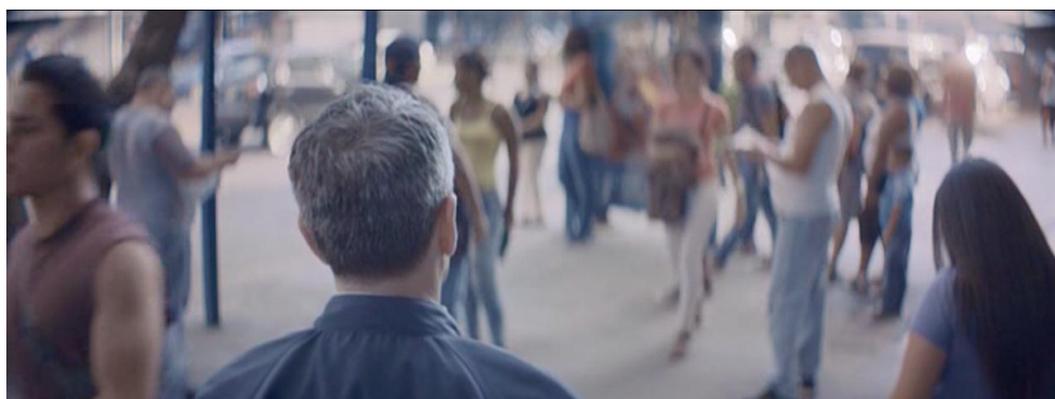


Figura 11 Fotograma *Desde allá*



Figura 12 Fotograma *Desde allá*



Figura 13 Fotograma *Desde allá*



Figura 14 Fotograma *Desde allá*



Figura 15 Fotograma *Desde allá*



Figura 16 Fotograma *Desde allá*



En la película *Azul y no tan rosa*, por momentos también se muestra la ciudad de Caracas, por eso es importante considerar sus planos.

Figura 17 Fotograma *Azul y no tan rosa*



Figura 18 Fotograma *Azul y no tan rosa*

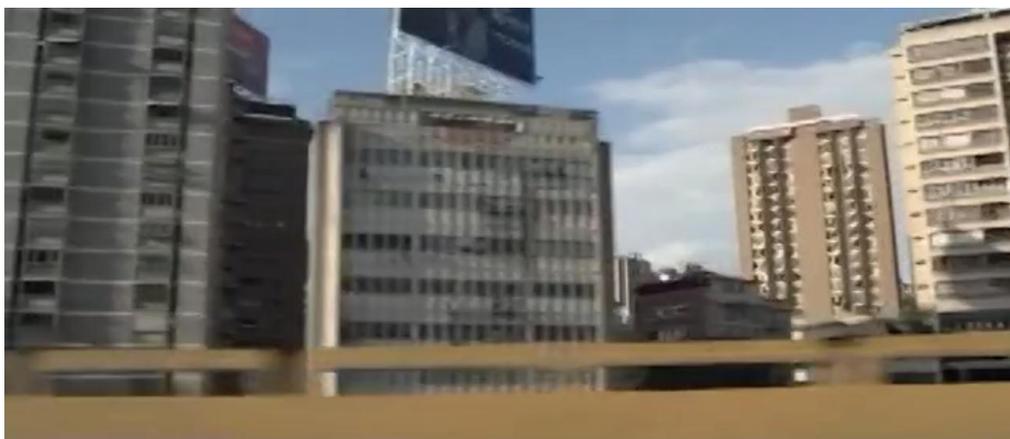


Figura 19 Fotograma *Azul y no tan rosa*



Figura 20 Fotograma *Azul y no tan rosa*



Figura 21 Fotograma *Azul y no tan rosa*



CAPÍTULO V

EL CINE ACTUAL EN VENEZUELA (2010-2015)

CAPÍTULO V. EL CINE ACTUAL EN VENEZUELA (2010-2015)

5.1 Antecedentes

Es un punto de honor mencionar el origen del cine venezolano como el primer referente del arte cinematográfico en esta región del continente. El cine en Venezuela nace oficialmente un 28 de enero del año 1897, a tan solo trece meses de distancia de la primera proyección de los hermanos Lumière en París. Este notable acontecimiento ocurre por el ingenio y empuje del legendario cineasta Manuel Trujillo Durán (1871-1933), quien también fue fotógrafo, astrónomo y periodista. Luego de adquirir en Nueva York, el Vitascopio, Trujillo emplea el valioso invento de Thomas Alva Edison, con el cual inauguró lo que fue la primera proyección en suelo venezolano con dos obras suyas: *Muchachos bañándose en la Laguna de Maracaibo* y *Especialista sacando muelas en el Gran Hotel Europa*.

Después de este gran acierto, y con la incorporación de otros artistas del medio cinematográfico, se consolida el crecimiento y la presencia del cine venezolano con obras de importancia, como *La dama de las cayenas* (1916) de Enrique Zimmermann, basada en la célebre novela de Alejandro Dumas titulada *La dama de las Camelias*. Es para el año 1928 cuando el cineasta Amabilis Cordero funda en Lara unos estudios cinematográficos y lleva a cabo el medimetraje *Los milagros de la Divina Pastora*.

Otro de los emblemas destacados fue *La venus de nácar* (1932), de Efraín Gómez primera ficción sonorizada y musicalizada del país. El lugar del primer

filme sonoro en formato de cortometraje, titulado *Taboga* (1937) de Rafael Rivero, y finalmente el primer largometraje sonoro, *El rompimiento* (1938) de Antonio Delgado Gómez.

Por lo general, las películas se apoyaban en temas de mero folklorismo o en historias de extremado melodrama o en el cómico de turno en la radio, el sainete teatral y, más tarde, en la televisión. Pero son muchas las producciones cinematográficas que se realizan en forma esporádica, sin continuidad o de manera poco coherente. Habrá que esperar la década de los setenta para que este esfuerzo comience a asentarse y a cristalizar. La constancia, empeño y capacidad de lucha de los cineastas venezolanos hicieron posible que, como consecuencia de las campañas en pro de una Ley de Cinematografía, se reunieran en un Foro y sobre una misma mesa de discusiones todos los gremios y asociaciones tanto públicas como privadas que tuvieran injerencia en el campo de la cinematografía⁵ (Izaguirre, 1983: 6).

Un momento estelar se vivió en 1940 cuando se funda en Venezuela la empresa cinematográfica de mayor tradición hasta entonces, Bolívar Films, por

⁵ Este foro dio como resultado que el Estado Venezolano dictase una serie de normas y estableciese criterios reguladores de la actividad cinematográfica y procediera a crear un Organismo que con participación de todos los sectores activara el desarrollo de la industria del cine en el país. En efecto, el 19 de octubre de 1981 en el Palacio de Miraflores todos los sectores cinematográficos (cineastas, productores, distribuidores, exhibidores, críticos, cineclubistas, etc.) firmaron, al lado de los representantes del sector público (Ministerios de Fomento, Relaciones Exteriores; de Estado para a Cultura, Consejo Nacional de la Cultura, Congreso Nacional, etc.) el Acta Constitutiva y los Estatutos del Fondo de Fomento Cinematográfico (Foncine).

iniciativa del cineasta Luis Guillermo Villegas Blanco, quien intenta dar un sentido industrial al cine que se hacía entonces.

En el cine venezolano de la década de los cincuenta brilla con luz propia obras documentales de la magnitud de *Reverón* (1952), y *Araya* (1959), de la cineasta Margot Benacerraf, muy influenciada por el cine europeo de su época. Téngase en cuenta que Benacerraf fue egresada del Instituto de los Altos Estudios Cinematográficos de París. Otra referencia de los cincuenta es *La balandra Isabel llegó esta tarde* (1950) de Carlos Hugo Christensen.

Muchos fueron los filmes de renombre con trasfondo político, cultural y social que se realizaron entre las décadas de los cincuenta y los sesenta, por todo el efervescente y convulso panorama mundial de ese momento particular. Entre los cineastas que de ese entonces tuvieron protagonismo en el cine nacional encontramos a Carlos Rebolledo, Jesús Enrique Guédez, Armando Arce, Alfredo Anzola, Donal Myerston, Jacobo Borges, y a los chilenos Jorge Solé y Ugo Ulive.

En la vida del cine nacional, otro hito importante fue el Departamento de Cine de la Universidad de Los Andes (ULA), institución pionera en la producción nacional de cortometrajes, medimetrajes y largometrajes. Fue fundado en el año 1969, y se mantuvo con un importante catálogo de obras de cine documental y ficción, y fue una referencia de mucho brillo internacional por su trayectoria y por haber sido la sede del Encuentro de Cineastas Latinoamericanos de 1968. Esta instancia institucional de la ULA sirvió de casa productora, hizo alianzas y coproducciones con latinoamericanos en pro de hacer crecer el cine de la región (México, Argentina, Colombia, Cuba) y brindar

apoyo a su actividad cinematográfica. Como resultado del proceso evolutivo de la actividad cinematográfica dentro de La Universidad de Los Andes, hacia el año 1998 nació de esta insigne institución de la cinematografía nacional la Escuela de Medios Audiovisuales, como una respuesta a la necesidad de abordar la formación académica y universitaria del arte cinematográfico. Fue la Universidad de Los Andes, ubicada en Mérida-Venezuela, la institución que abrió las puertas de esta casa de estudios, hoy día referente del cine nacional.

La coproducción y colaboración con las cinematografías latinoamericana y nacional independientes, es la actividad consagrada en la constitución del Organismo, y es una modalidad que crece constantemente. Ha permitido la asociación en proyectos con reputados directores como Jorge Sanjinés (*Fuera de aquí*, 1978); Patricio Guzmán (*Rosa de los vientos* 1982); Fernando Birri (*Rafael Alberti*, 1982-83); Thelman Urguelles (*La boda*, 1982); César Cortez (*Puros hombres*, 1982); Diego Riskey (*Orinoko*, 1981); Fina Torres (*Oriana*, 1985), al tiempo que facilita las condiciones para que jóvenes y valiosos cortometrajistas nacionales produzcan sus trabajos como: Carlos Azpurua (*Yo hablo a Caracas*, 1978; *Caño mánamo*, 1983); Jacobo Penzo (*Afinque de Marín*, 1978; *La pastora resiste* 1980); Oscar Garbisu (*El patio se está hundiendo*, 1983); Abrahám Rojas (*El chichero*, 1983); John Petrizelli, Mateo Manaure, Alejandro Padrón y otros⁶ (Souki, 1969: 461).

⁶ Largometrajes de ficción, además de los arriba señalados, son: *La rosa de los vientos* (Michael New, 1978). Con créditos acordados por FONCINE: *Cubagua* (Michael New), coproducción internacional, en conclusión y *Diles que no me maten* (Freddy Siso). Igualmente

Un punto de importancia lo marca la significativa y prolífica obra del cineasta merideño Román Chalbaud quien, en la década de los setenta, presenta *Carmen la que contaba 16 años* (1978), obra que resultó de la adaptación de la novela *Carmen* del autor francés Prosper Mérimée.

Desde la década de los setenta y hasta los noventa aproximadamente, el cine en Venezuela históricamente ha abordado temáticas de corte social. Así se hizo muy común el tratamiento en el discurso fílmico de ciertos estereotipos a partir de la recreación de temas como la vida nocturna, la presencia de los policías, la violencia de la calle y, en algunos casos, el sexo, el alcohol, y las drogas. Según Aguirre y Bisbal (1980) desde la película *Cuando quiero llorar no lloro* (1973) de Walerstein, casi todo el cine que aborda la marginalidad se coloca como observador al fenómeno exterior para describirlo, salvo contadas excepciones, a través de unas situaciones estereotipadas: “contorno de los cerros, de Caracas, y barrios del Litoral, escenas de drogadicción, orgías, robos, venganzas de pandillas, corrupción en los penales, represión policial...” (Aguirre y Bisbal, 1980: 134).

Renombradas películas como *El pez que fuma* (1977) de Román Chalbaud, *Homicidio culposo* (1984) de César Bolívar, *Oriana* (1984) de Fina Torres, *Soy un delincuente* (1976) de Clemente de la Cerda, *Macu* (1987) de Solveig

coparticipó en la realización del filme de Fina Torres *Oriana*. Al final de 1985 colaboró en la terminación del largometraje documental sobre Nicaragua *Las nuevas voces*, de Román Chamorro. Entre los cortos y medios de ficción, existen sobre los diez títulos. Además de los arriba mencionados, señalamos: *Un día de suerte* (Roberto Siso, 1980); *Struthio mobilditine* (Andrés Agustí, 1980); *35 mm* (Michael New, 1981); *El banquete* (Bernardo Cequera, 1983); *Los dolientes* (Armando Arce, 1980).

Hoogesteijn, *Sicario* (1995) de José Novoa, ocuparon un espacio central dentro de la historia del cine venezolano y latinoamericano del momento; sin duda consolidaron una cinematografía demostrativa de la cultura del venezolano, legitimada por el público de esas generaciones por ser un espejo fiel de ese imaginario colectivo, que se materializó en personajes, en locaciones y situaciones típicas de la Venezuela de entonces. Afirma Tabárez (2007) que una buena parte del cine venezolano ha contado con un referente real para la elaboración de los guiones, y que si en algo distingue al cine nacional es su clara vocación y orientación social. Esto será lo que determina que el cineasta se incline a presentar escenarios o “paisajes” donde predominan los contextos reales que sitúan constantemente al espectador en la ciudad por todos conocida, y cuya estética revela deterioro y oscuridad, una atmósfera opresiva y “la sensación de peligro auténticamente recreado, reconocible por un espectador que quizás lo ha vivido o escuchado” (Tabárez, 2007:115).

Es importante tener en cuenta la condición de manufactura y de contenidos del cine hecho en estos escenarios reales, y reforzados con talento humano propio del lugar, por lo que hoy día se conoce como actores naturales, y también como no actores, ya que esto sumó una importante fuerza narrativa que era propia de un cine realista.

En la década de los setenta, el nuevo cine social venezolano se constituyó como artefacto sociocultural y estético, productor cultural de realidades y de modelos de identificación que influenciaron la construcción del imaginario social del venezolano de estos años. Esta filmografía

adquirió mayor relevancia en la representación de algunas versiones específicas de nación, particularmente aquellas que vinculaban “lo venezolano”, a la cultura popular del país, haciendo referencias a ciertos íconos del mundo urbano-marginal y del mestizaje, propios de formas tradicionales de su representación. Lo popular se expresa como el referente central de la mayoría de las películas con mayor éxito comercial y de crítica en estos años (Martínez, 2012: 144).

Este interés por las realidades de esa sociedad es uno de los aspectos heredados del manifiesto del Nuevo Cine Latinoamericano, asunto clave que responde al interés y atracción de los cineastas por dichas temáticas.

Durante las décadas del sesenta y setenta del siglo XX, se desplegó en diversos países de Latinoamérica un movimiento en pos de la integración regional que afectó de manera visible al ámbito de la cinematografía. Este fenómeno estuvo estrechamente vinculado a una serie de cambios históricos de relevancia y a la aparición de nuevas concepciones ideológicas propuestas por intelectuales y activistas de la época. El horizonte cinematográfico que asomó en este período fue una expresión de esta creciente politización que alcanzó todos los ámbitos de la cultura. El cine de América Latina experimentó en ese entonces un renacimiento asociado a una independencia ideológica y un desprejuicio por el lenguaje cinematográfico tradicional, que derivó en la

producción de obras abocadas a las preocupaciones sociales y políticas nacionales. Como consecuencia de ello emergió lo que luego se conoció bajo el rótulo de Nuevo Cine Latinoamericano, término que comenzó a difundirse a partir del Primer Encuentro de Cineastas Latinoamericanos de Viña del Mar (Chile) en 1967. Se trató, en suma, de un conjunto de películas producidas con el objetivo de constituirse en herramientas de conocimiento crítico sobre la realidad nacional, poseedoras de diferentes grados de radicalidad ideológica entre sí, pero que a su vez coincidieron en la generación de un frente común contra la hegemonía del cine extranjero (Flores, 2013: 17-18).

El Nuevo Cine Latinoamericano (NCL) estuvo alimentado de obras de importantes cineastas de la región como Fernando Birri, Fernando Solanas, Humberto Ríos, Raymundo Gleyzer, Jorge Cedrón, Jorge Ruiz, Jorge Sanjinés, Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha, Miguel Littin, Patricio Guzmán, Tomás Gutiérrez Alea, Julio García Espinoza, Santiago Álvarez, entre otros.

Así, el cine venezolano de la década de los ochenta tuvo importantes momentos en los cuales varias obras figuraron, como *La boda* (1982) de Thaelman Urguelles, *La casa del agua* (1984) de Jacobo Penzo, *La revancha* (1985) de Olegario Barrera, y *La oveja negra* (1987) de Román Chalbaud.

Para los años noventa es de resaltar, además de la producción fílmica, la creación del instituto del cine nacional en el 1 de agosto 1994 bajo el nombre formal del Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC) a través del

decreto de la Ley de la Cinematografía Nacional (LCN), que sustituyó a FONCINE. En la gran pantalla se estrenan *Disparen a matar* (1991) de Carlos Azpurua, *Jericó* (1990) de Luis Alberto Lamata, y *Río Negro* (1991) de Atahualpa Lichy, *Sicario* (1994), *Huele pega: ley de la calle* (1997) de Elia Schneider, y *Garimpeiros la ambición del oro*, (1999) de José Novoa.

Con esta breve y puntual referencia del cine nacional, se da paso a lo que son los antecedentes precursores del tema de los niños en la pantalla, el cual es notablemente extenso. Sin duda existe un interés en la cinematografía mundial en plantear esta temática, sin embargo, es de importancia hacer un recuento de algunas obras que guardan cierta relación con el tema de la infancia y su desarrollo en contextos sociales, asunto de sumo interés para nuestro estudio y en estrecha relación con el cine venezolano presente en esta investigación.

En cuanto a lo cinematográfico y a escala internacional, es de sumo interés hablar de *Los olvidados* (1950), de Luis Buñuel, como un filme que recrea la vida de unos niños de la calle en México. Es una película que tiene una importante relación con el neorrealismo italiano, que ganó el premio al mejor director en el Festival del Cine de Cannes y que ha sido una obra de referencia en el cine latinoamericano.

Se dice que, en su momento, esa obra fue duramente criticada, pues no fue del agrado de la alta sociedad mexicana debido a que tocaba un tema que causaba un cierto escozor por el especial tratamiento a los niños en contextos de pobreza. Hubo tanta tensión con respecto al abordaje del tema de los niños de parte de Buñuel, que este tuvo que elaborar un final alternativo para suavizar

la obra, debido al fuerte realismo social que evidencia una la película donde el final era sumamente trágico e indigno para un niño.

De hecho, una de las demarcaciones más nítidas que ofrece el cine de Buñuel sobre las concepciones deterministas del discurso político atañe al concepto dogmático de clase. En *Los olvidados*, el protagonismo colectivo es otorgado a los excluidos, a los delincuentes: “lumpenproletariado” excluido también de la conciencia de clase, según el esquema marxista. Ello explicaría, en cierto modo, las reticencias que la película despertó entre algunos amigos surreal-comunista (Ros y Crespo, 2002: 78).

Cineastas, artistas, escritores y poetas han hablado de esta película por la trascendencia que tuvo el mensaje en su momento, tanto que ha llegado a ser un hito del cine latinoamericano.

Otra obra cercana a este estudio es la película colombiana *La vendedora de rosas* (1988) de Víctor Gaviria, en la cual hay un tratamiento central con los niños de la calle de Medellín, Colombia. Como se sabe, se trata de una adaptación del cuento *La vendedora de cerillos* del escritor danés Hans Christian Andersen. Inicialmente fue concebido como un documental y luego, al trabajar la adaptación de la literatura al cine, se hizo un filme de ficción. En él los actores son niños de Medellín que vienen de esa realidad y la representan ante la cámara.

Veinte años después Erwin Goggel, productor de dicha película colombiana, realiza el documental *Poner a actuar pájaros* (2017), obra que rescata lo que ocurrió con la vida de los actores de *La vendedora de rosas*. La cotidianidad mostrada en esta película es sumamente dura: habla de niñas y adolescentes y varones que, víctimas de la calle, entran en el mundo de la violencia, las drogas y la prostitución.

En Latinoamérica y en algunos otros lugares del mundo como en África o India, hemos visto esta situación en la que el arte cinematográfico es el vehículo para expresar estas problemáticas que, más allá de denunciar o de visibilizar dichos asuntos, es también un compromiso por hacer un cine de realidades. Prueba de ello son, el *Cinema Novo*, en Brasil, con especial énfasis en Glauber Rocha, el cine hecho en India por Bimal Roy, Mrinal Sen, Ritwik Ghatak y Satyajit Ray, el cine hecho en África por Abderrahmane Sissako y Simon Mukali, el cine iraní de Abbas Kiarostami (perteneciente a la Nueva Ola del Cine Iraní), y *El Nuevo Cine Latinoamericano*, que agrupó a cineastas de diversos países del continente.

Desde el punto de vista temático, la herencia de los nuevos cines de los años sesenta es patente en historias sobre pobreza y delincuencia juvenil, explotación laboral, denuncias del militarismo y la represión política, críticas al capitalismo, problemática de la mujer, etc. (Sánchez, 2006: 505).

A lo largo de la historia del cine hemos visto numerosas producciones que tocan artísticamente el tema social. Muestra de ello son algunas de las obras de

Chaplin, como *El chico* (1921), *Las Hurdes* (1933) de Luis Buñuel, y algunos otros documentales, como el largometraje documental mexicano *El cuarto desnudo* (2013), de la cineasta española Nuria Ibáñez. Todos ellos han sido referencia tanto en Europa como en Latinoamérica, en los cuales se ha abordado comprometidamente el tema que venimos considerando.

Es prudente también hacer mención del cine de Serguéi Eisenstein en las monumentales obras, *Octubre* (1928) y *El acorazado Potemkin* (1925), donde participa la población rusa. Vertov es otra figura destacable que, en la persecución por la realidad objetiva, nos deja el *Hombre de la cámara* (1929). Estas películas configuran también una importante referencia de un cine de realidades.

En el caso del cine venezolano, para el espectador habitual, ese lugar desde el cual se muestra el cine en cuestión, hecho con este perfil social, ya no es extraño. Incluso, se podría decir que, como audiencia, se acude a ver con cierta naturalidad, o incluso costumbre este cine, casi se procura encontrar a ese país filmado que nos habla desde la calle, ya con una frivolidad de los hechos.

Ese cine se caracteriza por el trabajo con actores naturales, con temas provenientes de esas realidades urbanas que circundan la periferia social y espacial de esa Venezuela que han decidido mostrar los cineastas de varias generaciones.

Una de las más viejas referencias fílmicas venezolanas en las cuales hay un punto de encuentro con el tema de la niñez lo podemos apreciar en la emblemática película de Clemente de la Cerda, *Soy un delincuente* (1976), en

la cual se cuenta la historia de Ramón Brizuela quien, en la búsqueda a una solución de sus problemas, acude a los peligros de la calle como salida.

Ramón Antonio Brizuela no se diferenciaba en nada de otros miles de jóvenes que sin una conciencia clara y empujados por el hambre abandonan la miseria de sus ranchos en los cerros caraqueños para internarse en la ciudad en busca de una solución a sus problemas. Desde edad temprana, Ramón supo lo que eran las calles, los retenes y las cárceles, donde aprendió a robar, golpear, violar y hasta matar, sin una opción sin otra defensa que la de su propia violencia. A la edad de doce años, Ramón era un subproducto de nuestra sociedad marginal, un delincuente común, un condenado a muerte. A los 21 años estaba plenamente convencido y lo declaró públicamente en su libro d que la delincuencia había que organizarla para constituirla en un poder. A los 21 murió ametrallado por la policía durante un asalto en la calle. *Soy un Delincuente* es una película de carácter testimonial filmada en los lugares donde sucedieron los hechos y con la notable participación de actores no profesionales que en la vida real habitan los barrios caraqueños (Izaguirre, 1983: 146-147).

En el caso del film hispano-venezolano *Maroa*, (2006) de la cineasta Nórdica Solveig Hoogesteijn, con una dilatada trayectoria en el cine venezolano, se trata de un antecedente importante ya que aborda el tema de una niña marginal del barrio El Guarataro que toca el clarinete, vive en el barrio y, pese a estar en un

contexto de violencia exacerbada, logra un refugio en la música. En esta película se trabajan temas como la delincuencia, el abuso de autoridad, la sexualidad, la ingenuidad, y la música.

Solveig acertó de nuevo dándole el protagonismo a alguien sin ninguna experiencia. Se convierte en la heroína de la película. Conoce las tentaciones y peligros de los barrios de la gran urbe latinoamericana. Dentro del grupo variopinto de amigos de Maroa están un maestro de música, un malandro y una joven prostituta, quienes la ayudan a sobrevivir en su hostil ambiente, huérfana de madre e incomprendida por su abuela, solo con la esperanza puesta en un clarinete. En relación con el rol de la protagonista, este tiene bastante similitud con el de Macu: personajes femeninos, de clase baja, provenientes de familias disfuncionales sin la presencia de la figura paterna, sufridas y confundidas, que manifiestan, desde temprana edad, atracción sexual y afecto por quienes en cierto modo vienen a llenar sus carencias (Delgado, 2013: 45,46).

En este nuevo punto de interés temático, la figura del niño ocupa un papel privilegiado en el sentido narrativo y protagónico, despertando nuestro interés como objeto de estudio.

Pasando a *Maroa* (2006), una niña de niña de la calle, en esta película de Hoogesteijn retoma algunas de las cuestiones sobre infancia y sexualidad, poder y violencia que había abordado en

Macu (1987), con el objetivo explícito de abordar la cuestión de los niños de la calle en tanto encarnación del umbral máximo de exclusión social. Al momento del estreno de *Maroá*, tanto el tema de la infancia marginal como el abuso del poder y la violencia urbana fuera de control, no sólo son recurrentes en la pantalla venezolana, sino que parecen gozar también del favor del público. Así lo demuestran películas como *Secuestro express* (2005), la más taquillera del decenio 1996-2005 (Getino, Cine 176), y las también muy exitosas *Huelepega: Ley de la calle* (2000) y *Punto y raya* (2004), ambas dirigidas por Elia Schneider, otra realizadora mujer que trabaja en tándem creativo junto a su marido José Ramón Novoa, cuyo primer largometraje cinematográfico, *Sicario* (1995), se transformó a su vez en la segunda película más taquillera de la década de los noventa - con más de cuatrocientos cincuenta mil espectadores (CNAC)- (Copertari y Sitnisky, 2015: 108).

Huelepega: ley de la calle, de Elia Schneider (Venezuela, 1999), es otra película importante, que nos narra la historia de Oliver, quien huye de las vejaciones y maltratos familiares para irse a las calles de Caracas donde se tropieza con vicios y peligros con los que tiene que negociar para sobrevivir, evadiendo la realidad inhalando pegamento, como muchos otros niños que están en su misma situación. De esta forma, pasa a ser parte de bandas callejeras en entornos de narcotraficantes, y no escapa a la explotación infantil.

5.2 Estudio del imaginario de la infancia presente en el cine venezolano 2010-2015

En los usos corrientes del vocabulario de las letras y de las ciencias humanas, el término “imaginario” , en tanto sustantivo, remite a un conjunto bastante impreciso de componentes. Fantasma, recuerdo, ensueño, creencia, mito, novela, ficción son, en cada caso, expresiones del imaginario de un hombre o de una cultura. Se puede hablar del imaginario de un individuo, pero también de un pueblo, a través del conjunto de sus obras y creencias. (Wunenburger, 2008: 13)

Para adentrarnos en esta etapa de la investigación, es importante iniciar una disertación sobre el imaginario, concepto planteado por Cornelius Castoriadis en 1975 en su obra *La institución imaginaria de la sociedad*, en su teorización sobre el imaginario en las sociedades, que esencialmente se relaciona con el ámbito social humano, la institución de la familia, y otros aspectos que nos dan prueba de importantes teorías sobre la sociedad y su interpretación teórica.

La discusión sobre el imaginario se extiende muchísimo en las ciencias sociales, aunque en la modernidad prescribe como concepto que da razón sobre los asuntos no cosificables de la explicación del mundo en las sociedades, en una búsqueda de lo racional, que derribó aquellas creencias relativas al universo simbólico-religioso que sirvió de soporte mental en la edad media.

Es especialmente en el proyecto de la postmodernidad cuando adquiere vigencia en el debate, ya que hay autores, como el sociólogo francés Maffesoli, quien explica el aspecto del imaginario social como una escena en la cual habitan posibilidades de explicación del mundo.

El resurgimiento actual de lo imaginario debiera, pues, ser interpretado a la luz del reconocimiento de las insuficiencias y el rechazo de una cultura consagrada a una lógica racional, utilitaria y productiva. De manera que lo posmoderno implicaría un “reencantamiento” del mundo, al reinstaurar aquello que fuera excluido por la cultura moderna; pero, es más, implicaría un retorno, en esta medida, de lo pre-moderno. La efervescencia actual de lo imaginario, colonizando éste diferentes órdenes de la vida social, estaría testimoniando, entonces, el agotamiento del programa moderno y por ende de su reductora racionalidad, además de la necesidad de reintroducir la imaginación en lo cotidiano con el ánimo de revivificarlo y amplificarlo. Lo imaginario tiene que ver, entonces, con un intento por luchar, por ir más allá de la *cosificación* auspiciada por el mundo moderno (Carretero, 2012: 25)

Es muy importante poner de manifiesto que las ideas que sostienen las diversas explicaciones del imaginario nos refieren al entramado simbólico cultural de las sociedades.

Lo que nos convoca en este caso, es aquello que nos refiere al imaginario que gravita entre lo imaginado y lo real; un préstamo hecho al cine en el que hay discursos entre documentales y ficciones que se nutren de esta idea. Lo imaginario es inherente a la cultura en la relación que puede haber entre la realidad social y las representaciones simbólicas que tienen una configuración plural en torno al sentido de los significados dirigidos, y que se concentran en el abordaje del cine.

Esta resistencia ante la racionalidad moderna, operante a través de la apelación al recurso de lo imaginario, actúa, nos dirá Maffesoli, a través de un fenómeno de «desdoblamiento» de la realidad cotidiana. La influencia de la primera parte de la obra de Edgar Morin va a ser decisiva en este punto. Para éste, el mundo imaginario posee una consistencia propia, existe con una entidad paralela a la del mundo real. Mediante este mundo imaginario, los seres humanos viven otra realidad distinta a la ordinaria, del mismo modo que el espectador cinematográfico se sumerge en un mundo de ficción en donde vive una realidad otra, en donde el ensueño y la fantasía ensanchan las limitaciones de su cotidianidad. De manera que la vida social, a través de lo imaginario, se ve amplificada, al introducirse en ella el ensueño, la fantasía, la magia, la ficción en lo más cotidiano. Lo imaginario se convierte, así, en un “recurso antropológico” mediante el cual se añade e insufla creatividad en la vida cotidiana. Lo real se trasciende en lo imaginario, así como lo imaginario coloniza finalmente a lo real, conformando lo imaginario y lo

real una simbiosis que estaría en juego en la mayor parte de la actividad cotidiana (Carretero, 2012: 26).

Es de mucho interés para nosotros, revisar el concepto del imaginario en el cine para sacar provecho de los elementos que se han escrito al respecto y para confrontarlo con aspectos referenciales al contexto cinematográfico de ficción. Es un debate por demás muy amplio pero en este caso permitirá orientarnos en cuanto a la proximidad que hay en el punto medio de dicho asunto como pretexto de una posible mirada de dichos límites.

Es de rigor aclarar que no se trata de crear una teoría a partir de este concepto, sino comprender la influencia de la realidad sobre el cine de ficción como hecho posible para la medición de la potencialidad que tiene este como escenario de las realidades que interpreta; todo ello de sumo interés en el ámbito de este estudio de los filmes venezolanos.

Interesa, tras plantear la disertación inicial, proseguir con la comprensión del cine de ficción seleccionado y su contracara con la realidad. Y, desde ahí, delimitar ese horizonte en las películas de ficción del cine venezolano seleccionadas para este estudio. De esta forma comprenderemos el imaginario que se intenta recrear como proyección de lo social, y su potencia lograda en el relato fílmico.

Al iniciar esta etapa de reflexión del imaginario en el cine es menester hablar tanto del imaginario del cineasta como del espectador, con la finalidad de comprender ambos roles y funciones. Para focalizar el concepto de imaginario planteado por Castoriadis, leemos:

Lo imaginario no es a partir de la imagen en el espejo o en la mirada del otro. Más bien, “el espejo” mismo y su posibilidad, y el otro como espejo, son obras de lo imaginario, que es creación *ex nihilo*... Lo imaginario del que hablo no es imagen *de*. Es creación incesante y esencialmente indeterminada (social-histórico y psíquico) de figuras/formas /imágenes, a partir de las cuales solamente puede tratarse de “alguna cosa”. Lo que llamamos “realidad” y “racionalidad” son obra de ello (Castoriadis, 1975: 10).

Por último, nos detendremos a describir e interpretar el imaginario que se evidencia en el cine objeto de estudio en esta investigación.

Para comenzar el paneo sobre lo que se ha considerado antes, es necesario apuntar una primera definición de Imaginario, a saber:

Se suele decir, y con razón, que el cine es una técnica de lo imaginario. Técnica, además, que corresponde a una época histórica (la del capitalismo) y a un estado de sociedad, la llamada civilización industrial. Técnica de lo imaginario, pero en dos sentidos. En el sentido común de la palabra, como muy bien ha demostrado toda una tendencia crítica que culmina con Edgar Morin, porque la mayoría de las películas consisten en relatos ficcionales, y porque todas las películas, a partir de su significante, se basan en lo imaginario

primero de la fotografía y de la fonografía⁷. (Metz, 1979: 12).

El concepto que nos plantea Metz es una materialización de lo que habita en la representación del imaginario perfecto para la conceptualización del yo, y del otro, en lo que respecta al cine en una posible función especular.

El imaginario de la infancia que vemos en el cine venezolano de este estudio es una recreación que está presente en el discurso de las películas que sitúan al niño ante rasgos característicos de familias disfuncionales en situación de pobreza. En los casos fílmicos abordados en esta investigación, encontramos un rango etario consistente que abarca desde niños recién nacidos hasta adolescentes.

En todos los casos, la representación de la realidad que encontramos en las películas objeto de estudio en los contextos de estos niños en precarias condiciones de vida siempre cuestiona a la familia. Por eso, el aspecto social más inmediato a ellos -el núcleo familiar- en todos los casos está alterado, bien sea porque la familia adolezca de la presencia de algunos de los miembros pilares como los padres, bien porque la crianza haya sido planteada por

⁷ En el sentido lacaniano, además, cuando lo imaginario, opuesto a lo simbólico aunque en constante imbricación con él, designa la fundamental hazaña del Yo, la huella definitiva de un *antes* del Edipo (que también continúa después), la marca duradera del espejo que aliena al hombre a través de su propio reflejo, que lo convierte en doble de su doble, la subterránea persistencia de la relación exclusiva con la madre, el deseo como puro efecto de carencia y anhelo sin fin, el núcleo inicial del inconsciente (rechazo original). Como dudar de que todo esto no se reactive con los juegos de ese *otro* espejo constituido por la pantalla cinematográfica, en tal aspecto un auténtico postizo psíquico, una prótesis de nuestros miembros originariamente disyuntados.

terceros que irrumpen en esos roles (del ideal familiar tradicional) para usurpar el lugar del padre o la madre.

En algunos casos la temporalidad narrativa de estos filmes nos permite acceder al universo que rodea la existencia de dichos sujetos (niños / adolescentes). Gracias a recursos como los diálogos con otros personajes conocemos sus compromisos, anhelos, sueños, proyectos futuros y sus necesidades inmediatas, lo que nos permite saber un poco más de ellos en su dimensión humana.

La construcción del niño como personaje es siempre la de un sujeto al borde, con el riesgo de pasar de situaciones precarias a situaciones límite, como descubrimos que ocurre en *Pelo malo*, *Hermano* y *El rumor de las piedras*. En estos filmes, los personajes nos revelan una niñez que está en el tránsito hacia una adolescencia que, más allá del proyecto escolar básico como la instancia social por excelencia de la niñez, no promete más que violencia callejera.

A estos niños los podemos ubicar alrededor de una estética que en sí misma, hace relación a una idea de pobreza generalizada; y se resalta inicialmente a través de la específica paleta de colores en los que se inscriben las tonalidades del vestuario, de los exiguos implementos que usan (juguetes) y de los lugares en los que son filmados.

5.3 Realidad sociocultural reflejada en el cine de ficción venezolano (2010-2015)

Tradicionalmente el cine en Venezuela ha abordado con frecuencia el lugar de la calle como recurso recurrente -en un sentido espacial- desde el cual se narra. Este espacio exhibe en un alto porcentaje escenarios sociales que, en su mayoría, están impregnados con una considerable carga de violencia.

En el cine seleccionado para este estudio, el espacio que vemos recurrentemente es la ciudad, en este caso Caracas y sus adyacencias. Vista de esta manera, la ciudad deviene necesariamente en un marco interpretativo de lo que está construido como un espacio para la convivencia pública pues siempre la vemos plena de gente transitando por sus calles. Llega a ser inclusive casi un personaje que reiteradas veces cobra vida en estas historias. Este personaje, Caracas, parece ser por momentos quien toma la palabra y nos narra estas historias que aloja y nos escenifica desde diversos puntos de vista, hechos reales e irreales del imaginario de la sociedad que la habita.

Esa Caracas que ha ido quedando registrada en los filmes del período estudiado y que ve el público de las salas de cine del país, indiscutiblemente remite al espectador que la reconoce, a su propio repertorio de recuerdos, para así evocar situaciones vividas o sentidas, a través de las cuales se identifica con el cineasta.

Ese es un punto interesante que, entre otras cosas, moviliza el sentimiento del público por un cine nacional, y que nace desde esa sensibilidad del cineasta por su entorno y contexto. En ese lugar que es la ciudad, punto de encuentro entre el cineasta y el espectador, podemos encontrar el reflejo de cambios socioculturales, políticos, arquitectónicos incluso demográficos, que la convierten en un espejo social que nos da cuenta de aspectos que

probablemente no van quedando registrados más que en el cine. Lo describe magistralmente como “un espectáculo de diversidad donde se confronta la existencia de los extremos y los contrastes; donde conviven la gente más estimulante y maravillosa con la más abominable”. Según este autor en la ciudad de Caracas “el horror es más horror y la belleza se saca de donde no la hay, pero se saca siempre”. Caracas es un lugar que “brinda la posibilidad de lo siniestro o de lo sublime” (Tabárez, 2007: 113).

Esta locación recurrente, sin duda le permite al espectador relacionar a Caracas con otros filmes que también han sido rodados en la capital venezolana y, a su vez, con otras capitales latinoamericanas, o con otras historias referidas de modo similar. No debemos perder de vista, además, que esta recurrencia nos brinda el extraordinario recurso de permitirnos sugerir, un vínculo visual entre aquellos espectadores que nunca han visitado esta ciudad y ella misma.

De esta manera, se hace evidente el abanico de posibilidades que brinda el cine a la sociedad como fuente de investigación y preservación del mundo urbano presente en el imaginario y en la memoria histórica de una nación.

Caracas has sido en el cine un lugar de encuentros, roces y choques donde la escena social se manifiesta en sus calles en las que se muere o se ama. Caracas se ha desplegado en el tiempo de diversos filmes, dando la oportunidad al espectador de solazarse en recomponer o asociar los lugares que ve. El cine venezolano ha dado cuenta de la temporalidad de Caracas, lo que nos hace ver sus “arrugas”, el paso del tiempo sobre sus habitantes y sobre su paisaje (Tabárez, 2007: 135).

Caracas es una de las urbes latinoamericanas más complejas en su ordenamiento y planificación por el aglomeramiento y la heterogeneidad social. Unido al incontrolado desorden en su crecimiento urbano hace que, hoy por hoy, sea una ciudad afectada por un alto porcentaje de marginalidad, con una numerosa población que sobrevive en paupérrimas condiciones de vida. En horas pico, gracias a la precaria dotación de afluentes viales de los que dispone la ciudad para satisfacer el abundante parque automotriz que la conforma, se genera un pesado tráfico vehicular cuya congestión se agudiza notablemente, gracias al gran número de motorizados que la transita, quienes habitualmente transgreden las normas de tránsito, lo que genera un estado permanente de anarquía en la circulación urbana.

Esta ciudad tiene una marcada presencia de representantes de la economía informal, conocidos como buhoneros, que dibujan a ciertos lugares un particular perfil social. A ello se suma la inseguridad por causa de la delincuencia, y la presencia permanente de hombres, mujeres, niños y ancianos que viven de hecho, en la calle, ejerciendo la mendicidad.

Uno de los aspectos culturales que conforma el perfil de ese Caribe urbano del que es parte Caracas y que ha estado presente en su gente a partir de la segunda mitad del siglo XX hasta la actualidad, es el género musical conocido como “salsa”, que además participa como banda sonora natural en lugares de la ciudad donde convive permanentemente con algunos grupos sociales de la ciudad. Este es uno de los más destacables atributos que caracteriza el gusto musical de los caraqueños de las clases populares. En palabras de Rondón

(2007), la salsa no es un ritmo y tampoco es un simple estilo para enfrentar un ritmo definido. Es una forma abierta capaz de representar la totalidad de tendencias que se reúnen en la circunstancia del Caribe urbano de hoy; “el barrio sigue siendo la única marca definitiva” (Rondón, 2007:50).

Otro elemento que también ha contribuido a conformar ese gusto musical, y que estuvo por generaciones en el imaginario caraqueño, fue la presencia de una emblemática orquesta musical venezolana, la *Billo's Caracas Boys*, contratada en la mayoría de los eventos públicos y privados que demandaban la presencia de alguna organización de intérpretes musicales de los géneros populares.

A continuación, ofrecemos una explicación de algunos aspectos que conforman el perfil del venezolano que vemos en el cine seleccionado para esta investigación. Creemos que para su comprensión es muy importante configurar un marco general descriptivo del contexto histórico que nos permita aproximarnos con más propiedad a dicho perfil.

Venezuela está conformada por un abanico cultural de una sorprendente diversidad que responde inicialmente a los procesos vividos en la conquista y en la época colonial. A partir de estos procesos la mezcla entre indígenas, españoles y africanos -como también ocurrió en casi toda Latinoamérica- dio lugar a una heterogénea herencia fenotípica y cultural muy particular. Afirma Betancourt (1976) que los aportes foráneos vinieron con el español y con el negro procedente de los barcos esclavistas que arribaron para trabajar en el socavón de las minas y en las haciendas cacaoteras de Barlovento. De esta forma, continúa el autor, todos los venezolanos tienen un poco de indio, negro

y blanco, tanto en la pigmentación de la piel como en las reacciones psicológicas. “Vallenilla Lanz, el cínico e inteligente teórico del despotismo gomecista, solía repetir, con razón y con sorna, que en Venezuela todos éramos “café con leche” (Betancourt, 1976: 76).

Con el pasar de los años, y como consecuencia de las migraciones generadas por la postguerra en Europa, Venezuela recibió una ingente cantidad de inmigrantes provenientes de todo este continente, la mayor cantidad de ellos, nacionales de Portugal, Italia y España, quienes, en un porcentaje considerable, fueron generosamente adoptados por el país, y lograron asentarse y estabilizarse, al punto de mezclarse con los nativos y crear nuevas familias, enriqueciendo y diversificando así el patrimonio cultural venezolano.

En consecuencia, parte de la cultura del venezolano de hoy está constituida por una cadencia tropical que escuchamos en su habla, en su ritmo al andar, y en su musicalidad espontánea. Por lo general, es de muy buen humor, y se destaca por su calidez, su solidaridad, su buena disposición a hacer amigos y su vocación de servicio. En la mejor de sus facetas, se caracterizan por ser personas trabajadoras y pujantes.

Conviene recalcar que en adición a su privilegiada ubicación geográfica, a Venezuela la han beneficiado estratégicamente sus bondades naturales y la riqueza petrolera que signó su medio de subsistencia. Como consecuencia de ello, en pleno siglo XX, una economía netamente agropecuaria, en la que la nación dependía principalmente de la renta obtenida por la exportación del cacao y el café, pasa a ser exclusivamente petrolera, cuando decide abandonar aquellas fuentes de ingresos que hasta entonces la habían sostenido. Hacia

1928 el país pasa a ser uno de los principales exportadores de petróleo de Latinoamérica.

Del petróleo tenemos noticias muy antiguas, pues se dice que los aborígenes venezolanos ya lo utilizaban en algunas prácticas de su vida cotidiana, ya que de la tierra emanaba. Según Quintero (1972) los grupos de indios pobladores de lo que geográfica y políticamente se denomina Venezuela conocían ya el petróleo. Se basa para tal afirmación en las palabras del cronista Oviedo quien registra su existencia en Maracaibo e informa que componentes de organizaciones de economía de caza y pesca lo usaban para capturar venados y otros animales haciéndolos quedar atascados en el petróleo derretido por la acción del sol. Según Quintero, el conocido cronista lo denomina *mene* y dice que es un “betún a manera de brea o pez derretida”. Algunos estudiosos consideran que los motilones lo conocían como *mino* y los de lengua crichana le decían *mene*. “Este nombre se mantuvo en la región occidental, mientras en la oriental lo corriente era denominarlo *brea, pez o chapopote*” (Quintero, 1972: 7).

Posteriormente, el descubrimiento para el uso industrial del petróleo hacia finales del siglo XIX, su explotación a principios del siglo XX, y especialmente el boom en la década del setenta, produjo importantísimos cambios políticos, sociales y culturales en la nación. Ello aceleró un proceso en el cual la sociedad venezolana dejó de ser rural para ser urbana, y en el imaginario colectivo, se instaura la idea de que Venezuela era un país rico e importante.

Todo esto además alimentó un mito alrededor de la industria del petróleo y sus bondades, instaurándose una cultura del petróleo en la sociedad venezolana

en la cual hubo importantes marcas sociales en diferentes ámbitos de aprovechamiento de este. Jóvenes provenientes de diversas regiones del país consideran que trabajar en la industria petrolera es mejorar, ya que al terminar la jornada diaria saben lo que han ganado, hecho que les permite vivir sin depender de la incertidumbre, por ejemplo, sobre el resultado de la cosecha (Quintero, 1972: 83).

Para quienes tuvieron acceso a las ganancias de la industria del petróleo hubo extraordinarios beneficios y posibilidades de crecimiento, pues además gozaban de todos los servicios y comodidades que les brindaba estar bajo el amparo de la bonanza de esta industria. De hecho, gracias al incremento en precio del petróleo durante los años setenta, hubo un impacto considerable en el aumento del ingreso per cápita de un sector numeroso de la sociedad. Se consolida una burguesía venezolana donde predominan rasgos de la cultura del petróleo impuesta por el capitalismo monopolista de Estados Unidos principalmente. Como recoge Quintero (1972: 177) este proceso de la penetración cultural y la transformación ideológica de grupos familiares enriquecidos mediante *negocios* que brotan con el auge de la explotación del petróleo ha interesado como tema a novelistas nacionales. Así, José Rafael Pocaterra en *Vidas oscuras*, *La casa de los Ábila*, y *Tierra del sol amada*, registra rasgos de estilos de vida de una burguesía raquílica signada por la cultura del petróleo. También la novela *Los Riberas* de Mario Briceño Irigorry es una interesante fuente de informaciones manejables por estudiosos de la antropología cultural gracias al realismo y riqueza de datos que aporta.

Venezuela obtuvo generosas ganancias, lo que le permitió posicionarse financieramente en el continente y el mundo, en una época que será recordada como la de la Venezuela saudita. Por otra parte, este gran cambio de paradigma económico permitió hacer una serie de reajustes internos en cuanto a la dotación financiera del presupuesto nacional. Esto, a su vez, gracias a la ausencia de una rigurosa estructura que regulara la administración del gasto público, dio lugar a groseras formas de corrupción administrativa signada por gasto dispendioso de los ingresos proporcionados por el nuevo rubro. Los historiadores nos revelan cómo el petróleo movilizó a generaciones de campesinos a las ciudades en busca de mejor vida alrededor de esta industria, aunque lamentablemente, las oportunidades no siempre estuvieron al alcance de todos.

Los primeros enriquecidos a la sombra de las torres de petróleo que en el interior del país levantan los técnicos extranjeros, ruedan en automóviles por las calles de Caracas, y proyectan urbanizaciones en las afueras de la ciudad. Paralelamente surgen en ésta los barrios populares cercanos a las primeras empresas fabriles. Poblados principalmente por trabajadores que ya encuentran qué hacer una vez terminadas las diarias jornadas: organizan gremios, formulan reclamaciones a los empleadores y hasta se declaran en huelga cuando no son satisfechas sus demandas (Quintero, 1972: 65).

Poco a poco, las urbes fueron densificadas, se crearon cinturones de miseria y pobreza, acentuando la desigualdad social, lo que generó una ocupación desordenada y sin planificación.

Las ciudades no estaban preparadas para recibir abruptamente a este volumen de población, lo que no permitió en aquellos tiempos la garantía de los servicios básicos como viviendas dignas, educación para todos, acceso a los servicios sanitarios, suficientes oportunidades de empleo y alimentación básica, pues la oferta no fue debidamente calculada para esta repentina densificación humana, ya que el país no estaba preparado para esta movilización.

La consecuencia más notoria de esta situación, que afectó a miles de venezolanos, fue la aparición de una voluminosa marginalidad que comprometió dramáticamente la calidad de vida de la población.

Buen número de los que llegan en busca de trabajo no lo consiguen, pero se quedan en la zona: aumentan el número de pobladores de las comunidades vecinas. Tienen que enfrentarse a un ambiente extraño, hostil. Abandonar proyectos forjados antes y convertirse en mesoneros de restaurantes modestos, sirvientes de comerciantes libaneses, vendedores de helados o empanadas, choferes de carritos por puesto, cargadores de maletas en los muelles, pregoneros del diario *Panorama* de Maracaibo, u obreros de pequeños talleres de latonería, carpintería o zapatería. Se integran en un conjunto humano que, sin ganar un

salario en las compañías petroleras, depende de ellas (Quintero, 1972: 87-88).

Gracias a los mismos procesos migratorios en los que se vaciaron los campos, esta situación la vivieron varios de los países de América Latina en el siglo XX, lo que condujo inevitablemente a que las ciudades se densificaran.

El proceso en el cual, desde el punto de vista social, se combinó lo geográfico con lo demográfico, se pone en evidencia con la aparición de fenómenos como la ocupación de zonas verdes urbanas para el asentamiento de barrios, conglomerados marginales carentes de los más elementales servicios mínimos. Y “evidentemente, esta migración masiva plantea una serie de diversos problemas, políticos, sociales, y humanitarios” (Jelliffe, 1982: 80).

Figura 22 Fotograma *Hermano*



Figura 23 Fotograma *El rumor de las piedras*



En consecuencia, la vivienda que prevaleció en los barrios fue el rancho (refugio fabricado en terrenos baldíos a partir de desechos de madera, cartón

y metal), emergió la marginalidad, signada por la pobreza, y con ella la violencia, el ocio, el analfabetismo, las enfermedades, la desnutrición, el embarazo precoz, el desempleo, la delincuencia, entre otros males colectivos, cultivados a la sombra de la ausencia de políticas públicas, para atender los problemas emergentes.

En 1950 César Enríquez realiza *La Escalinata*. Ésa es la primera película en acusar el impacto social del país. En ella se presentan crudamente las consecuencias del éxodo campesino a la ciudad: la conformación de barrios en los cerros de Caracas y el estallido de la miseria. El filme se contextualiza en la Quebrada de Caraballo ubicada en las faldas del Ávila (Cota Mil), en la parroquia San Bernardino.

La película nos presenta el cerro como testigo de la propagación de la ciudad, es el paisaje que le sirve de escenario a una madre que, dolida al ver los hábitos delictivos de su hijo, Juan, trata de enseñarle que a los que están abajo en el orden de las clases sociales se les hace imposible subir. En el filme la relación entre arriba y abajo se representa ubicando abajo la miseria, mientras arriba (adonde la cámara nunca llega) se encuentra la vida decente.

Enríquez nos muestra una imagen cruda y tremenda que muchas miradas prefirieron esquivar. Esta visión de la pobreza sorprendía a los espectadores, unos la vieron como una realidad ajena que no les tocaba de cerca, pero otros se encontraron reflejados en esos personajes y sintieron como propia su dura cotidianidad (Tabárez, 2007: 118).

Todo esto devino en una enfermedad social que comprometió a los gobiernos democráticos de la nación venezolana durante las últimas cuatro décadas del siglo XX, a trabajar por un país con una pirámide poblacional muy joven, que debía ser atendido en la satisfacción de sus necesidades fundamentales. Las ciudades de mayor desarrollo de la industria petrolera en Venezuela fueron Maracaibo, Coro, Barcelona, Puerto La Cruz, Maturín y El Tigre.

Existen en las ciudades petróleo islotes de personas víctimas del espejismo de una vida fácil por el simple hecho de su cercanía a centros productores de oro negro, personas que se quedan indefinidamente en la ciudad y se multiplican, fuentes de problemas demográficos, económicos y culturales. Gran parte de la población global de Venezuela vive en las ciudades petróleo; puede hablarse entre nosotros de un “urbanismo petrolero” que tiende a complicar los problemas existentes y a crear nuevos, en vez de solucionarlos (Quintero, 1972: 92).

En un estado ideal debía haber un inteligente aprovechamiento del oro negro (petróleo) en la construcción del progreso de la nación, con oportunidades para todos, y con una distribución equitativa de las ganancias de la renta petrolera, lo cual no fue el caso de Venezuela.

Esos asentamientos sociales en condiciones precarias que son los barrios, surgidos como consecuencia descontrolada en torno a la expectativa que prevaleció alrededor del petróleo, derivaron en una cultura de la pobreza,

extrema en sectores puntuales de las ciudades a lo largo de todo el país. Sabemos que entre los años 1959 y 1968 la estructura social de Venezuela mostraba una división de clases cada vez más acentuada, donde los elevados estamentos de la burguesía, siempre aliados al capital extranjero, se beneficiaban cada vez más con la vigencia del modelo petrolero rentista. Y, en palabras de Rodríguez (1996: 81), “la distribución del ingreso, a pesar de ciertos esfuerzos gubernamentales por introducir elementos que favorecieran un tanto a los sectores desposeídos, en realidad se tornó más regresiva”.

Ilustración 1 Barrio de Caracas



Fuente: <http://www.arqhys.com/>

En los barrios, como parte del insuficiente control policial existente, sus humildes habitantes viven a través de una cierta lógica de poder en la cual la

violencia es uno de los antivalores que dicta el proceder y actuar de algunos de sus residentes. Esto sin duda ha afectado negativamente a niños, jóvenes y adultos por igual. Datos demográficos nos señalan que en América Latina más de la mitad de los niños viven en “un submundo marginal” y hasta un 40% de estos niños en algunas áreas sufre un retardo mental. El doctor Hermán Montenegro, psiquiatra infantil, postula que, “así como es necesaria la nutrición adecuada, igualmente importante es el “alimento” de estímulos para el desarrollo de la inteligencia y de la personalidad del niño” (Piaget, 1982: 18).

Ilustración 2 Barrio de Caracas



Fuente: <http://www.larazon.net>

En contextos como estos hay bandas de delincuentes que trafican con drogas y armas, que imponen controles tan perversos como el “cobro de peaje”, es decir, la exigencia de un pago en efectivo para disfrutar del derecho de

circulación por las calles y veredas de los barrios. Por ello se vive en estados de tensión en momentos de enfrentamientos de estas bandas, que se enfrentan entre sí de forma violenta por el control del territorio ocupado, o por deudas, o diferencias personales, para imponer su control y poder entre ellos y los habitantes de esos lugares, sin contemplar la presencia de otros residentes quienes, aun ajenos a esas contiendas, pueden llegar a terminar heridos o muertos por “balas perdidas”.

Chalbaud es uno de los cineastas más singulares de América Latina, y no sólo por su obra más representativa, *El pez que fuma*, sino por el retrato colectivo de la otra sociedad venezolana del petróleo y del progreso: la de los burdeles, los malandrines, los pícaros y heterodoxos. Gordito, cálido, divertido, culto y discreto, Chalbaud, autor y director de teatro, cuentista, productor y cineasta, había visitado ya San Sebastián con su ópera prima *Caín adolescente*, y años después lo haría de nuevo con una de sus películas más populares, *Cangrejo*, en la que denunciaba la corrupción policial. Valiente, muy valiente Chalbaud ha ido derivando hacia un cine de mayor compromiso político, y en consecuencia no vive en el mejor de los mundos posibles (Galán, 2004: 37).

Son estos fenómenos particulares de la vida del barrio, entre otros, los elementos que recoge el cine que ha hecho irrupción en el ámbito nacional de las últimas décadas del siglo XX y principios del XXI. En la misma línea de *El pez que fuma*, y haciendo énfasis en el paisaje que dibuja la miseria, Román

Chalbaud realiza *Caín adolescente* (1957). En esta película el autor revela su interés por tratar los temas de los desamparados de una sociedad que arrastra los estigmas del subdesarrollo, la perversión del poder, cualquiera que sea la forma que asuma, y la corrupción manifestada en todos los niveles de la vida venezolana, componentes que para este cineasta son los básicos del melodrama nacional. Y no es arriesgado afirmar que esta película es el inicio de un cine que explora una cultura específicamente urbana, caraqueña y marginal, y revela que “una insospechada pureza de alma sobre la cual una hipócrita clase media y una burguesía viciosamente atrincherada en el poder vuelcan toda una terrible carga de prejuicios (Tabárez, 2007: 120- 121).

Sin duda alguna, síntomas como estos, reveladores de un estado de descomposición social que ha llegado a adquirir importantes dimensiones en varios sectores del país y que atenta contra la seguridad de todos, han terminado por convertirse en temas centrales de una problemática que reclama ser narrada a través de diversos medios de comunicación, y de los cuales, el cine nacional ha recreado sus mejores argumentos. Esta forma de vida, la falta de oportunidades y atención para este sector de la población ha marcado fuertemente las diferencias sociales de la población venezolana.

En estos contextos marginales descritos hay también muestras de deterioro del núcleo familiar, de la figura de la pareja, del matrimonio, y en consecuencia en los niños, lo que es una llamativa característica que nos expresa un dato hallado en los filmes que se han seleccionado para este estudio. Montenegro se pregunta por los antecedentes ambientales negativos que generalmente hallamos en estos niños. Y responde que con bastante frecuencia son el

producto de embarazos no deseados ni planteados, concebidos en forma accidental y frecuentemente por madres solteras. Y crecen en hogares donde generalmente no existe la imagen paterna y donde la madre no puede brindarles la estimulación afectiva necesaria ya sea porque físicamente debe entregarlos a otras personas o instituciones para su cuidado o porque existe un rechazo afectivo a un nivel consciente o inconsciente (Montenegro, 1982:160-161).

La cultura, específicamente el cine, se comprometió a tocar estos temas pendientes en la sociedad venezolana. Lo que inicialmente se hizo para hablar desde el espacio del oprimido, del silenciado, del marginado, conllevó a un compromiso por hacer un cine social. A partir de esta decisión se construyeron historias y argumentos, se rescataron personajes, y se filmó en estas locaciones, no solo por el hecho de ir a apropiarse de espacios y mundos que tal vez no les pertenecen a los cineastas, sino también por un gesto político, y desde esos contextos hablar del mundo y al mundo. Lo explica Mario Handler en el artículo de Cruz:

Además, casi todas las películas que han tenido éxito de público se basan en crónicas, en reconstrucciones de la realidad. *El rey del joropo* existió, su historia es verdadera. Y todos participamos de ese pensamiento. La película de Clemente de la Cerda *Soy un delincuente*, está basada en el relato autobiográfico de un preso. Y a mi me parece que la simbiosis entre el documental y la ficción sigue siendo muy poderosa en todo el mundo. El que hace un documental simplemente

descriptivo obviamente no funciona; pero tampoco llega muy lejos aquel que hace algo que deriva de sus fantasías personales o de sus relaciones exclusivamente inmediatas con la sociedad. La amplia realidad social bien estudiada y transformada en drama es lo que está funcionando (Cruz, 1982: 6).

Este proceso, en el que se han abordado las realidades particulares del barrio como asunto expresivo, ha devenido en un discurso complejo, con una postura ideológica definida, en la que de forma sutil se denuncia tal abandono por parte del Estado, y se dialoga con el imaginario del pueblo. En otros casos llega a ser inclusive, una postura en la que el hambre y pobreza sean atractivos como tema. Son muy significativas las palabras que Rocha (1970) dedicó al tema del hambre en Latinoamérica:

Por eso, el hambre del latinoamericano no es solamente un síntoma alarmante de la pobreza social; es la ausencia de su sociedad. De ese modo podemos definir nuestra cultura de hambre. Ahí reside la práctica originalidad del nuevo cine con relación al cine mundial: nuestra originalidad es nuestra hambre, que es también nuestra mayor miseria, resentida pero no comprendida.

Sin embargo, nosotros la comprendemos, sabemos que su eliminación no depende de programas técnicamente elaborados, sino de una cultura de hambre que, al mirar las estructuras, las supera cualitativamente. Y la más auténtica manifestación

cultural del hambre es la violencia. La mendicidad, tradición surgida de la piedad redentora y colonialista, ha sido la causa del estancamiento social, de la mistificación política y de la mentir fanfarrona. (Rocha,1970: 166 -167)⁸ .

La realidad sociocultural reflejada en el cine de este estudio muestra en definitiva cómo la población de América latina afronta uno de los más graves problemas de marginalidad, donde abundan los menores en situación irregular, en la que los niños, los adolescentes y los jóvenes están en un contexto que demanda de ellos una particular actitud para asimilar dificultades. Algunos nacen en el seno de un hogar con las dificultades que sus contextos les imponen y que ellos terminan por sortear, convirtiéndose en héroes en esos duros escenarios. Les falta la vivienda adecuada, existe hacinamiento, insalubridad, falta de empleo para los padres, carencia de servicios de salud y educación, etc. Estas exigencias los obligan a construirse solos, y en la mayoría de los casos es la marginalidad, la criminalidad, la delincuencia y los vicios, los referentes a seguir para salir adelante en la vida. Como afirma Montenegro, “todo esto redundando en un serio obstáculo para que lleguen a ser ciudadanos productivos” (1982: 158).

⁸ El comportamiento normal de un hambriento es la violencia, pero la violencia de un hambriento no es por primitivismo: la estética de la violencia, antes de ser primitiva, es revolucionaria, es el momento en que el colonizador se da cuenta de la existencia del colonizado (Rocha,1970: 166 -167).

Retomando un punto de interés, ¿será acaso ese cine social el representante de una alteridad que le habla al otro venezolano?, ¿o será que el espectador promedio que va a verlo en la pantalla se identifica con él?, ¿o será este cine la perfecta oportunidad que tenemos para mirar hacia estas realidades sociales? Después de todo, ¿qué quieren mostrar los cineastas al hablarnos desde un cine social?

Coincido con Rebolledo. Tratar de reducir la expresión de una sociedad a una etiqueta (“Identidad nacional”) es muy peligroso. Es convertir algo que es dinámico en un hecho ya plasmado y estático. Hay mucha gente que ha manipulado esta expresión y mucha que ha caído en la trampa. Estas reducciones provienen de algunos antropólogos y sociólogos que se manejan con un campo que tiene menos variables que el cine. La identidad nacional incluye todo, hasta esas corrientes inmigratorias de exiliados de las que Mario hablaba antes, y que ya forman parte de la sociedad venezolana. Nosotros decimos que el cine venezolano, ante todo, es profundamente venezolano. Parece una frase simple, pero para nosotros es muy significativa. Tenemos influencias de todas partes del mundo, pero el producto final es únicamente venezolano. Y eso es lo que ha producido una identificación en el público. Esto tiene que ver con dos hechos: por un lado, que los realizadores somos productores de nuestras propias películas, de modo que ha desaparecido esa imagen del productor que impone sus propias intenciones y, por otro, ese convencimiento del público del público venezolano,

que siente que ese cine lo está expresando. En Venezuela prácticamente no se producen películas con esquemas comerciales importados. Los escasísimos intentos de hacer ese cine han fracasado rotundamente. Y las películas más taquilleras son películas con una actitud profundamente crítica de nuestra sociedad (Llerandi,1982: 455-456).

Es curioso como se ha sostenido en el tiempo esta intención narrativa y estética que pasa de un cineasta a otro a través de las generaciones. Esta forma de contar las historias se trasmite no solo entre los cineastas, sino también de unos actores a otros, hablando casi siempre desde un lugar común que es la calle, tal como ya lo hemos venido señalando. Como antecedente de mucho interés en nuestro tema de investigación, así como de proximidad temática con el cine venezolano, también en el cine de Bolivia de una época observamos una tendencia semejante. Así, las primeras películas del grupo llamado Ukamau, realizador de otras obras de contenido y crítica social, mostraban el estado de pobreza y miseria de algunas capas de la población. Según Sanjinés (1987) estas películas recordaban a las clases medias y a la burguesía que asistía a su proyección, que existía otra gente muy cercana o en las minas y en el campo que vivían en un estado de deplorable miseria, callada y estoicamente.

Entonces surgió la pregunta: ¿qué es lo que le interesa conocer al pueblo, puesto que es al pueblo a quien hay que dirigirse? La respuesta, entonces

era clara: al pueblo le interesará mucho más conocer cómo y por qué se produce la miseria; le interesará conocer quiénes la ocasionan; cómo y de qué manera se los puede combatir; al pueblo le interesará conocer las caras y los nombres de los esbirros, asesinos y explotadores; le interesará conocer los sistemas de explotación y sus entretelones, la verdadera historia y la verdad que sistemáticamente le fue negada; al pueblo, finalmente, conocer la causa y no los efectos (Sanjinés, 1987: 16-17).

Una idea que se desprende de esta cita de Sanjinés, quien nos acerca al punto medular de lo que estaban pensando los cineastas de Bolivia, guarda mucha proximidad con el caso del cine seleccionado para este estudio.

En lo referente a lo social, se comprende que en las sociedades existe una separación, unos estratos, unos mundos, diversas realidades, que se ubican frente a frente a la hora de identificar filme y espectador en una relación dialéctica.

Existe una línea que divide a la sociedad venezolana en dos partes, ¿tal vez una sociedad dual? como lo podemos apreciar, entre otras muchas evidencias, en las diferencias de clases y de niveles de vida, así como en el acceso a los recursos para la satisfacción de las necesidades básicas. Precisamente de esto nos hablan los cineastas.

No solo se resalta el caso de Venezuela como productor de este cine, también existe en Colombia una dilatada tradición fílmica que muestra reiterativamente

un cine social y realista, que dialoga con las iniquidades presentes en la vida de los sectores más deprimidos de la sociedad del hermano país.

Así, tanto en Venezuela como en Colombia el cine surgió como todo un género, abarcando desde los registros de “la porno-miseria” hasta francos intentos por incorporar la voz del “criminal” en el discurso cinematográfico (Gottberg 2008: 249).

Quizás surja una posible interpretación sobre este fenómeno si pensamos que, probablemente, en los cineastas que abordan dichas temáticas, exista un gesto político, un compromiso con los excluidos, con los actores sociales espontáneos, con los oprimidos por la sociedad, quienes son capaces así de mostrar algo que, en síntesis también es parte de la realidad cotidiana en la población venezolana: madres solteras, niños abandonados, violencia urbana, barrios, temas todos abordados en el cine abordado por esta investigación. En este sentido es de interés este texto que reproducimos a continuación:

De esa manifestación de la violencia política surgió el parentesco con la violencia criminal de origen social, el cual abrió las puertas al gran fenómeno del cine de los setenta: *Soy un delincuente* (1976), de Clemente de la Cerda. Sobre la base testimonial del libro de José Antonio Brizuela, el filme convocó a una sorprendente asistencia masiva de espectadores y definió un estilo personal que alguna vez denominamos entre ambos como “la estética del balurdo”. El submundo de la delincuencia dentro de la marginalidad social fue mostrado con crudeza. Una narración directa, sin mucha elaboración, mostró lo que el espectador ya sabía, pero

necesitaba reafirmar: *la desigualdad social genera criminales irrecuperables en un país dominado por la injusticia*. El esquema repitió su efectividad con *El reincidente* (1977) una secuela previsible y comercial, que, si bien no añadió elementos a la obra de De la Cerda, si estandarizó un tipo de *hacer cine* y de *ver cine* en el país: aquel que define la violencia como un discurso propio e ilustrativo del desequilibrio social venezolano (Molina: 1998, 77).

Esta recurrencia, de la que se da cuenta a lo largo de varias décadas en el cine venezolano más visto, constituye una muestra importante que sustenta los propósitos de las hipótesis de esta investigación.

5.4 Interpretación de cifras y datos de los filmes *Hermano, Pelo malo, El rumor de las piedras, Azul y no tan rosa, Desde allá*, aportados por el Centro Nacional Autónomo de Cinematografía de Venezuela (CNAC)

El mundo del entretenimiento y el espectáculo en Venezuela, específicamente en lo que a industrias culturales se refiere y, en particular, a lo que al cine respecta, se ha ido proyectando sostenidamente a nivel nacional e internacional, en los últimos veinte años.

Este avance en cuanto a visibilidad y notoriedad, con relación a la cantidad y a la calidad, se puede medir a través de los galardones y palmares obtenidos, así como también, a través de las cifras de espectadores que han visto dichas obras en salas comerciales.

Las políticas de financiamiento del Estado, la legislación vigente para este fin, las alianzas estratégicas para llevar a cabo coproducciones, la participación en convocatorias para la obtención de diversos fondos, y la participación en programas para el apoyo a las producciones, así como los nuevos modos de producción, han dado con la clave para encontrar las estrategias que han llevado al cine nacional al sitio que hoy ocupa. Prueba de ello son: la Concha de Oro para *Pelo malo*, de Mariana Rondón, en el Festival de San Sebastián en 2013, el Goya a la Mejor Película Hispanoamericana para *Azul y no tan rosa*, de Miguel Ferrari, en 2014, y más recientemente, el León de Oro para *Desde allá*, del realizador Lorenzo Vigas, en la 72 edición del Festival de Cine de Venecia en 2015.

En medio de este panorama, es de mucha importancia reconocer la gestión del Centro Nacional Autónomo de Cinematografía de Venezuela (CNAC), ente rector del cine nacional y con este, a la Gerencia de Desarrollo Cinematográfico a través del proyecto Estímulo y Fomento a la Creación y Producción Cinematográfica, el cual estableció mecanismos para promover y financiar, a

través del otorgamiento de recursos para la producción de obras cinematográficas a sus creadores, con la finalidad de continuar expandiendo el imaginario audiovisual venezolano.

A través de este mecanismo, el CNAC brindó apoyo a cortometrajes, medimetrajes y a un importante número de largometrajes anuales que han sido la savia que alimenta esta pujante cinematografía que, de continuar esta trayectoria, podría encontrar en el futuro las vías definitivas para convertirse en una actividad industrializada. Otro aspecto cuya importancia merece ser destacada, se relaciona al hecho de que, progresivamente, los modos de producción que el cine venezolano ha ido adoptando, emulan algunos esquemas del modelo universal de producción, pero adaptados a la realidad contextual, económica, cultural y creativa del país.

Para el desarrollo de este estudio, se ha decidido trabajar únicamente con un filme representativo por año, escogidos dentro del período que transcurre desde el 2010 hasta 2015. Para delimitarlo aún más, se ha hecho foco puntualmente en el año 2014 como el momento de mayor esplendor de los seis años mencionados.

Como es ampliamente conocido, desde que se instauró en Venezuela, casi un par de décadas atrás el control cambiario, naturalmente ha surgido un mercado paralelo en el cual circulan libremente las divisas extranjeras a un precio que fluctúa muy por encima de la cotización oficial establecida por el gobierno.

Ello ha constituido desde entonces, la fuente de acceso a los comerciantes y al público en general quienes no cuentan con las ventajas de tener acceso a las

divisas oficiales, las cuales han sido administradas de una manera considerablemente restringida.

Para el caso que nos ocupa, el negocio del cine en Venezuela estaba sometido a su vez a la adquisición de las divisas extranjeras en el mercado paralelo, y como consecuencia de ello, la labor de producir cine en dicho país, comprometía diseños de producción en los cuales era importante contar con fondos internacionales, y con inversión provenientes de acuerdos de coproducción en moneda extranjera para completar los costos de producción.

Es así que, para el 2014, el dólar oficial se cotizaba en 55 Bolívares, mientras que el dólar paralelo alcanzó los 200 Bolívares por dólar.

Como dato de importancia 2014 fue remarcable para la cinematografía venezolana, ya que es el momento en el cual se rompe el record de espectadores en toda la historia del cine de este país. De acuerdo con la información aportada por la Gerencia de Fiscalización del CNAC, a través de su Coordinación de Estadística, la cual actualiza información sobre la taquilla de cine a escala nacional, la cifra de espectadores que fue registrada en 2014, es de cuatro millones quinientos seis mil setecientos sesenta y seis (4.506.766) espectadores, lo que marca un hito en su historia en los números de la concurrencia por ser la mayor cifra de audiencia registrada en toda la historia del cine nacional hasta la fecha.

Papita, maní tostón (2013) dirigida por Luis Carlos Hueck ha sido la película más vista en toda historia del cine en Venezuela, hasta el presente (año 2018),

con un millón novecientos setenta y siete mil novecientos sesenta y nueve (1.977.969) espectadores.

Homicidio Culposo (1983) dirigida por César Bolívar, fue la película que se mantuvo por veintinueve años en el sitio de la película venezolana más vista, con un record un millón trescientos treinta y cinco mil trescientos sesenta y dos (1.335.362) espectadores. Otro de los aspectos que se consideran para la selección del 2014 como parte de este estudio, ha sido el número de estrenos de largometrajes venezolanos logrados.

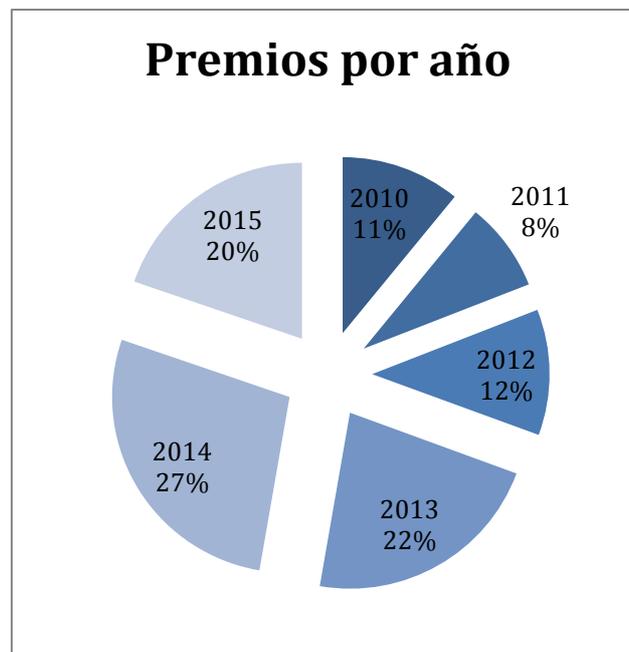
Tabla 1 Listado de obras cinematográficas estrenadas en el año 2014

25 obras cinematográficas estrenadas en el año 2014	
1	<i>Princesas rojas</i>
2	<i>Jacinto Convit</i>
3	<i>Pelo malo</i>
4	<i>Pippi mil, pupú dos lucas</i>
5	<i>Corpus christi</i>
6	<i>Las caras del diablo II</i>
7	<i>Cecilia y las muchachas</i>
8	<i>Verde salvaje</i>
9	<i>Amores peligrosos</i>
10	<i>Libertador</i>
11	<i>Edificio royal</i>
12	<i>Un conde suelto en Hollywood</i>
13	<i>Solo</i>
14	<i>La distancia más larga</i>
15	<i>Complot</i>
16	<i>El psiquiatra</i>
17	<i>Luz de fuga</i>

18	<i>Liz en septiembre</i>
19	<i>El río que nos atraviesa</i>
20	<i>Hay alguien ahí</i>
21	<i>Game over</i>
22	<i>Fuera del aire</i>
23	<i>Dos de trébol</i>
24	<i>Espejos</i>
25	<i>Mujer conejo</i>

Fuente: elaboración propia

Tabla 2 Premios internacionales del cine venezolano por año



Fuente: elaboración propia

En relación con las cifras de recaudación en Bolívares emitidas por la coordinación de estadística del CNAC sobre las películas objeto de estudio tenemos:

Hermano

Tabla 3 Cifras de espectadores y de recaudación filme Hermano

Salas de cine	Espectadores	Recaudación
Cines Unidos Anaco Center	359	6.547,00
Cines Unidos Box Centro sur	1.454	24.030,00
Cines Unidos Costa Azul	996	11.876,00
Cines Unidos El Marqués	23.223	434.178,00
Cines Unidos Galerías Paraíso	14.037	208.290,00
Cines Unidos Guatire Plaza	5.533	73.234,50
Cines Unidos Hyper jumbo	15.993	312.466,00
Cines Unidos Las Américas	17.974	338.280,00
Cines Unidos Las Trinitarias	13.176	196.698,00
Cines Unidos Líder	11	451,5
Cines Unidos Los Naranjos	2.516	54.830,50
Cines Unidos Metrocenter	15.867	213.332,50
Cines Unidos Metrópolis	12.204	223.906,00
Cines Unidos Millennium	21.171	442.491,00
Cines Unidos Orinokia	17.147	321.782,00
Cines Unidos Petroriente	1.887	27.336,00
Cines Unidos Regina	14.183	214.353,00
Cines Unidos Sambil Barquisimeto	18.273	289.819,00
Cines Unidos Sambil Caracas	24.555	468.440,00
Cines Unidos Sambil Maracaibo	17.793	345.886,00
Cines Unidos Sambil Margarita	15.139	278.120,00
Cines Unidos Sambil San Cristóbal	17.280	319.900,00
Cines Unidos Sambil Valencia	21.519	425.488,00
Cascada los Teques	608	13.633,00
Celarg 3	63	930,00
Charles Chaplin	15	100
Cine center la grita	118	1.627,50
Cinecity	292	4.510,00
Cinemall	271	3.588,00

Cinemateca Barcelona	85	0,00
Cinemateca Calabozo	12	60,00
Cinemateca Celarg	121	440,4
Cinemateca Macuto	45	0,00
Cinemateca Maracay	26	130,00
Cinemateca Mba	40	100
Cinemateca Pampatar	144	65,00
Cinemateca San Carlos	11	90,00
Cinemateca San Cristóbal	49	5,00
Cinemateca San Felipe	11	55
Cinemateca Valera	7	35
Cines Center	531	9.379,00
Cinex Buenaventura Araure	672	7.960,50
Cinex Concreta	7.390	141.696,50
Cinex Doral Plaza	772	13.829,50
Cinex Galería Plaza Maracay	6.387	82.945,00
Cinex Galerías Mall	753	8.873,50
Cinex Lido	43	1.062,50
Cinex Marina Plaza	2.325	36.755,00
Cinex Metrópolis	1.320	13.398,50
Cinex Paseo el hatillo	13.232	201.841,00
Cinex Sambil Paraguaná	817	12.483,00
Cinex San Ignacio	19.316	287.704,50
Cinex Tolón	16.725	255.165,66
Cinex Valera Plaza	3.365	53.357,00
La Previsora	637	3780
Lía Bermúdez	200	0
Los Salias	301	4660
Multicine El Dorado	213	3096
Multicine Rialto	31	294
Multicines El Valle	118	1365
Multicines San Remo	1.260	23100
Paseo	10.440	298758
Teatro Colonial	193	2504

Venecines	181	2336
Total Resultado	381.430,00	Bs. 6.723.448,06

Fuente: elaboración propia

El rumor de las piedras

Tabla 4 Cifras de espectadores y recaudación filme *El rumor de las piedras*

Salas de cine	Espectadores	Recaudación
Box Cinemas	378	6.912,54
Cines Unidos Box Centro Sur	1.877	36.574,00
Cines Unidos El Marqués	5.622	128.285,00
Cines Unidos Galerías Paraíso	4.612	87.486,00
Cines Unidos Guatire Plaza	826	15.566,25
Cines Unidos Hyper Jumbo	1.305	32.302,50
Cines Unidos Las Américas	3.929	94.145,00
Cines Unidos Las Trinitarias	857	17.921,50
Cines Unidos Líder	6.739	195.136,50
Cines Unidos Los Naranjos	2.292	64.841,25
Cines Unidos Metrocenter	616	11.601,00
Cines Unidos Metrópolis	3.697	88.485,00
Cines Unidos Orinokia	1.601	42.772,50
Cines Unidos Petroriente	537	10.712,50
Cines Unidos Regina	1.047	18.620,00
Cines Unidos Sambil Barquisimeto	6.067	158.052,50
Cines Unidos Sambil Maracaibo	1.385	34.185,00
Cines Unidos Sambil Margarita	2.648	60.590,00
Cines Unidos Sambil San Cristóbal	1.505	32.762,50
Cines Unidos Sambil Valencia	4.100	101.132,50
Cinemall	267	4.170,00
Cinemateca Celarg	113	244,2
Cinemateca Cumaná	3	6,00

Cinemateca Maracaibo	3	6,00
Cinemateca Mba	695	1.390,00
Cinemateca Pampatar	6	18
Cinemateca San Fernando de Apure	3	6
Cinemateca Valera	1	3,00
Cines Center	433	11.635,00
Cinex Buenaventura	1.612	35.490,50
Cinex Buenaventura Araure	1.959	29.540,00
Cinex Centro Plaza	3.906	90.083,70
Cinex Cima Plaza	920	20.721,00
Cinex Concreta	1.380	31.188,00
Cinex Doral Plaza	362	7.259,00
Cinex El Recreo	15.700	392.509,00
Cinex Galería Plaza Maracay	1.588	30.058,00
Cinex Galerías Mall	988	21.371,00
Cinex Marina Plaza	425	8.856,00
Cinex Metrópolis	1.994	34.490,00
Cinex Paseo El Hatillo	2.520	61.905,00
Cinex Pirineos	314	5.504,00
Cinex Plaza Alto Prado	1.558	35.119,00
Cinex Plaza Mayor	599	12.378,00
Cinex Sambil Caracas	10.117	236.691,00
Cinex Sambil Paraguaná	2.386	45.003,00
Cinex San Ignacio	4.085	97.025,00
Cinex Tolón	3.603	88.683,05
Cinex Valera Plaza	422	9.032,00
La Cascada Maturín	310	6.325,00
La Previsora	287	2340
Lía Bermúdez	955	0
Multicine El Dorado	182	3.722,00
Multicine Rialto	164	1.888,00
Paseo	2585	86.460

Total Resultado	114.085	Bs. 2.649.203,49
-----------------	---------	------------------

Fuente: elaboración propia

Pelo malo

Tabla 5 Cifras de espectadores y recaudación filme *Pelo malo*

Salas de cine	Espectadores	Recaudación
Anaco Center	105	5.670,00
Cines Unidos El Marqués	81	4.206,50
Cines Unidos galerías paraíso	9.957	504.323,50
Cines Unidos Las Américas	17.473	1.051.101,50
Cines Unidos Líder	18.100	1.603.968,00
Cines Unidos metrópolis	14.165	861.934,00
Cines Unidos Millennium	10.265	926.906,50
Cines Unidos Orinokia	16.219	1.120.685,50
Cines Unidos Petroriente	4.402	250.845,00
Cines Unidos Regina	8.925	506.789,50
Cines Unidos Sambil Barquisimeto	9.316	622.843,00
Cines Unidos Sambil Maracaibo	5.138	317331
Cines Unidos Sambil Margarita	7.999	450.423,50
Cines Unidos Sambil San Cristóbal	11.388	976.347,00
Cines Unidos Sambil Valencia	11.622	758.782,00
Charles Chaplin	150	0
Cine Costa Azul 3d	56	3.646,00
Cinex Buenaventura	1.713	130.096,15
Cinex Centro Plaza	4.778	297.454,50
Cinex Doral plaza	4.738	274.425,20
Cinex El Recreo	23.741	1.582.419,88
Cinex Las Virtudes	2.575	170.330,00
Cinex Marina Plaza	4239	271.060
Cinex Metrópolis	5.216	286.264,14
Cinex Multicine Cima Plaza	2.654	178.858,40
Cinex Paseo El Hatillo	6.000	539.284,66
Cinex Plaza Alto Prado	2.616	172.860,00
Cinex Plaza Mayor	463	0

Cinex Sambil Caracas	6.378	331.752,46
Cinex Sambil Paraguaná	1.541	93.280,39
Cinex San Ignacio	8.037	729.455,31
Cinex Tolón	6.459	552.226,73
Evenpro Cines Manzanares	1.908	159.523,16
La cascada Maturín	235	14.800,00
La Casona	331	22.830,00
La Previsora	118	2.205,00
Las Tapias	382	18.570,00
Lía Bermúdez	342	0
Multicine El Dorado	497	29.030,00
Paseo	6.804	580.870,00
Patio Trigal	693	20.790,00
Supercines Los Aviadores	4.444	280.385,00
Total Resultado	242.263	Bs. 16.704.573,48

Fuente: elaboración propia

Azul y no tan rosa

Tabla 6 Cifras de espectadores y recaudación filme *Azul y no tan rosa*

Salas de cine	Espectadores	Recaudación
Aquiles Nazoa	323	5.040,00
Cines Unidos el Marqués	20.039	728.609,50
Cines Unidos Guatire plaza	11.383	331.487,00
Cines Unidos Las Américas	58.223	2.438.764,00
Cines Unidos Las Trinitarias	14.176	458.498,50
Cines Unidos Líder	41.688	2.530.188,00
Cines Unidos Metrópolis	34.374	1.345.058,50
Cines Unidos Millennium	39.301	2.389.604,94
Cines Unidos Orinokia	34.132	1.423.740,00
Cines Unidos Petroriente	8.571	278.460,00
Cines Unidos Regina	17.550	674.788,50

Cines Unidos Sambil Barquisimeto	32.919	1.404.318,50
Cines Unidos Sambil Caracas	50.839	1.994.716,50
Cines Unidos Sambil Maracaibo	26.011	1.004.647,00
Cines Unidos Sambil Margarita	19.067	691.721,00
Cines Unidos Sambil San Cristóbal	24.338	909.624,50
Cines Unidos Sambil Valencia	41.533	1.662.921,76
Cascada Los Teques	3.080	132.006,00
Charles Chaplin	21	0,00
Cine Center La Grita	288	5.350,00
Cine Costa Azul 3d	150	3580
Cine Status	42	1.200,00
Cinacity	3.053	129.360,00
Cinemall	4.094	130.490,00
Cinemateca Calabozo	14	28
Cinemateca Macuto	7	0,00
Cinemateca Pampatar	117	0,00
Cinemateca San Felipe	68	0
Cinemateca Valera	3	0
Cines Ayacucho	237	7.090,00
Cines Parque Costa Azul	2.305	148.138,50
Cinex Buenaventura	2.605	137.237,56
Cinex Buenaventura Araure	1.486	58.274,93
Cinex Cima Plaza	2.990	149.846,40
Cinex Concreta	7.020	286.723,99
Cinex El Recreo	4.957	277.767,98
Cinex Galería Plaza Maracay	463	24.647,24
Cinex Galerías Mall	12.224	389.350,00
Cinex Lagunita	149	11699,91
Cinex Las virtudes	6334	199.545,00
Cinex Marina Plaza	6275	203666
Cinex Paseo el Hatillo	2.311	153.020,65
Cinex Plaza Alto Prado	12.349	397.609,75
Cinex Sambil Paraguaná	6.579	213.113,80

Cinex San Ignacio	23.232	1.235.158,10
Cinex Tolón	21.370	1.291.229,40
Cinex Valera Plaza	3.085	106.521,90
Evenpro Cines Manzanares	543	27.507,44
Lía Bermúdez	1.973	0
Multicine El Dorado	2.807	87.941,00
Multicine San Remo	1.923	78.974,00
Paseo	13.011	773.570,00
Patio Trigal	389	30.150,00
Redoma	368	11.265,00
Supercines Los Aviadores	1.015	39.718,00
Supercines Puente Real	1.994	78.157,00
Teatro Colonial	114	2.366,00
Venecines	140	3.708,00
Total Resultados	625.652	Bs. 27.098.199,75

Fuente: elaboración propia

Desde allá

Tabla 7 Cifra de espectadores y recaudación filme *Desde allá*

Salas de cine	Espectadores	Recaudación
Cines Unidos Galerías Ávila	590	489.648,57
Cines Unidos Galerías Paraíso	247	193.472,61
Cines Unidos Guatire Plaza	75	58.730,26
Cines Unidos Las Américas	541	562.165,35
Cines Unidos Líder	769	1.059.999,21
Cines Unidos Los Naranjos	353	542.478,79
Cines Unidos Metrópolis	229	207.474,77
Cines Unidos Millennium	482	662.070,96
Cines Unidos Orinokia	256	289.398,05
Cines Unidos Petroriente	260	259.515,53
Cines Unidos Regina	234	235.973,83

Cines Unidos Sambil Barquisimeto	415	484.491,02
Cines Unidos Sambil Caracas	576	522.958,96
Cines Unidos Sambil Maracaibo	566	709.950,36
Cines Unidos Sambil Margarita	378	437.634,00
Cines Unidos Sambil San Cristóbal	379	400.399,60
Cines Unidos Sambil Valencia	1.380	2.101.094,28
Cinema Ojeda	104	55.860,00
Cinemall	167	115.160,00
Cinex Buenaventura	209	176.366,78
Cinex El Recreo	630	510.384,61
Cinex Galería Plaza Maracay	264	149.566,25
Cinex Los Próceres	347	360.129,50
Cinex Metrópolis	221	154.494,39
Cinex Multiplaza victoria	94	59.991,79
Cinex Paseo El Hatillo	277	491.867,46
Cinex Sambil Paraguaná	189	118.175,22
Cinex San Ignacio	516	905.259,21
Cinex Tolón	382	673.429,88
Evenpro cines manzanares	122	197.889,97
Multicine el dorado	133	86.410,00
Multicines san remo	147	75.314,57
Paseo	4.837	3.488.404,02
Supercines costa mar	179	156.156,25
Supercines los aviadores	367	359.211,62
Supercines puente real	273	279.127,68
Total Resultado	17.188	Bs.17.630.655,35

Fuente: elaboración propia

Síntesis de Información

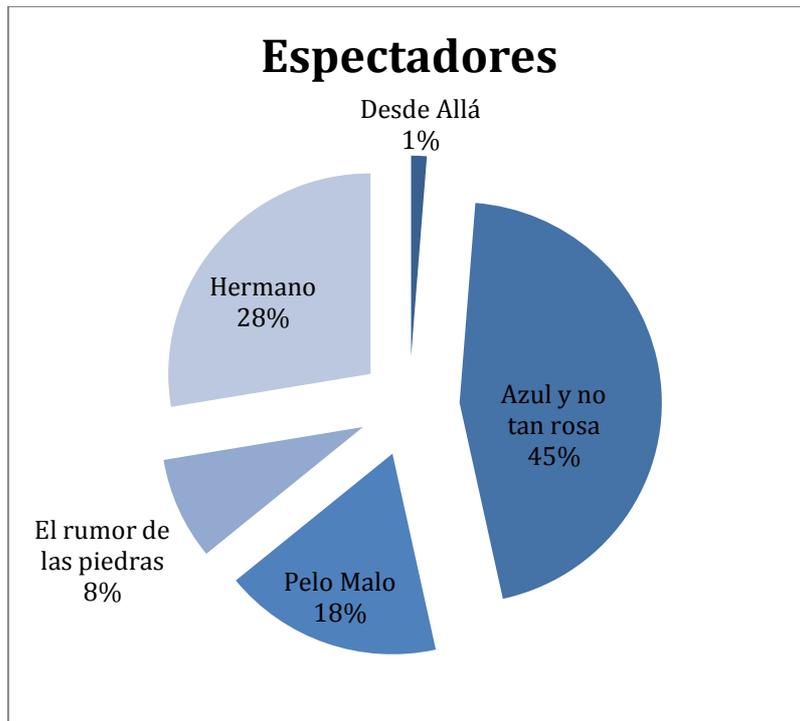
Tabla 8 Síntesis de información espectadores y recaudación

Filmes	Números de espectadores	Recaudación en Bolívares	Recaudación en Dólar paralelo	Recaudación en Dólar oficial
<i>Azul y no tan rosa</i>	625.652	27.098.199,75	135.491,00	492.695,00
<i>Desde allá</i>	17.188	17.630.655,35	88.153,00	320.557,00
<i>Pelo malo</i>	242.263	16.704.573,48	83.523,00	303.720,00
<i>Hermano</i>	381.430	6.723.448,06	33.617,00	122.245,00
<i>El rumor de las piedras</i>	114.085	2.649.203,49	13.246,00	48.167,00

Fuente: elaboración propia

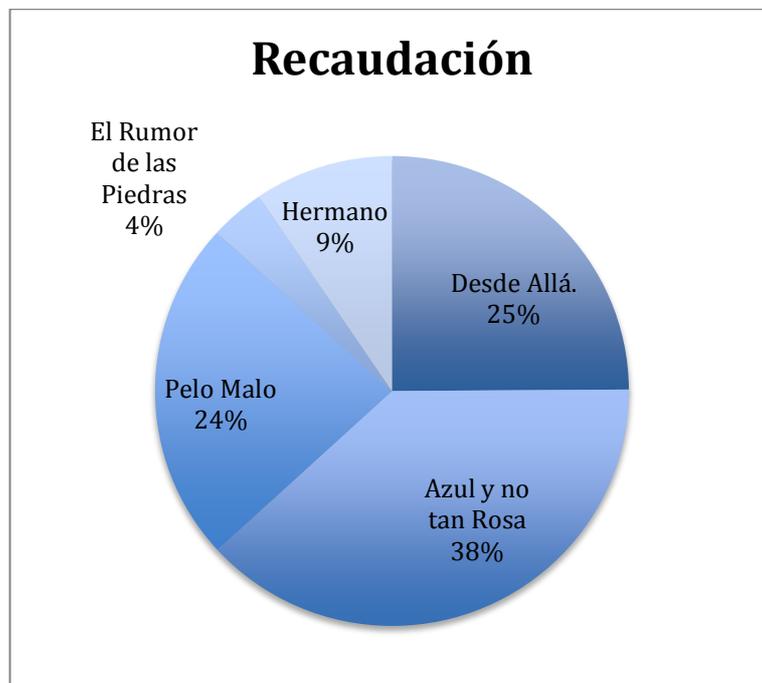
Como se dijo anteriormente, para el 2014, el dólar oficial se cotizaba en 55 Bolívares, mientras que el dólar paralelo alcanzó los 200 Bolívares por dólar. Esto al momento de la totalización de las ganancias en dólares, genera una pérdida del 363 % en virtud de la diferencia entre el dólar paralelo y el dólar oficial.

Tabla 9 Espectadores



Fuente: elaboración propia

Tabla 10 Recaudación



Fuente: elaboración propia

De acuerdo con los resultados medidos en cifras de espectadores, podemos afirmar que *Azul y no tan rosa* (2012) del cineasta Miguel Ferrari, es la película más vista de los cinco largometrajes en estudio, ya que acudieron 625.652 espectadores a verla, y obtuvo Bs. 27.098.199,75 en taquilla. Eso se interpreta como un extraordinario resultado para la economía de entonces.

La película que le sigue en cuanto al criterio de cantidad de espectadores es *Hermano* (2010) de Marcel Rasquin vista por 381.430 espectadores. No tuvo un monto tan elevado de taquilla pero fue una muy buena recaudación al alcanzar, Bs. 6.723.448,06. En continuidad con el criterio de número de espectadores, tenemos la película *Pelo malo* (2013) de la cineasta Mariana Rondón, la cual fue vista por 242.263 espectadores, y logró recaudar un muy buen monto de Bs.16.704.573,48. Prosigue el filme *El rumor de las piedras* (2011) de Alejandro Bellame Palacios la cual fue vista por 114.085 espectadores y tuvo un comportamiento en taquilla de Bs. 2.649.203,49. Finalmente presentamos la información del largometraje *Desde allá* (2015) que fue vista por tan solo 17.118 espectadores, pero que debido a la devaluación y al incremento en la boletería, llegó a la cifra de Bs. 17.630.655,35.

5.5 Participaciones de películas venezolanas en festivales internacionales de cine año 2014

La información que sigue da cuenta de la presencia y premios en festivales internacionales del cine venezolano durante el año 2014.

1.- Premio Goya de la Academia de las Artes y Las Ciencias Cinematográficas de España, 09 de febrero de 2014. *Azul y no tan rosa*

2.- Premio Mejor película Iberoamericana: *Azul y no tan rosa* en la 28° Edición de los Premios Goya de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas, celebrado en España, 09 de febrero de 2014.

3.- Premio Mejor Cortometraje para niños: *Soledad* en el 10° Festival Internacional de Cine por la infancia y la juventud, celebrado en Sousse, Túnez, del 23 al 29 de marzo de 2014

4.- 17° Festival Internacional de Cine de Málaga. España, del 21 al 29 de marzo de 2014. *Nena, Salúdame al Diego, El silencio de las moscas, Princesas rojas, Azul y no tan rosa, La distancia más larga.*

5.- Premio Dikalo al Mejor Largometraje: *Brecha en el silencio* en el 11° Festival Internacional Du Film Panafricain de Cannes, celebrado en Francia, del 23 al 27 de abril de 2014.

6.- 38° Hong Kong Film Festival. China, del 24 de marzo al 07 de abril de 2014. *Pelo malo.* 42° Festival Internacional de Cine de Huesca. España, del 16 al 21 de junio de 2014. *La distancia más larga.*

7.- 14° Ladakh International Film Festival. India, del 27 al 29 de junio. *El regreso*.

33° Vancouver Film Festival. Canadá, del 25 de septiembre al 10 de octubre. *Libertador*.

8.- 38° Mostra Internacional de Cinema. Sao Paulo Internacional Film Festival. Brasil, del 16 al 29 de octubre 2014. *Tres bellezas*.

9.- Premio Fénix, Mejor Película: *Pelo malo*, Mejor Guion: Mariana Rondón de Mejor Dirección: Mariana Rondón, Mejor Actriz: Samantha Castillo, y Mejor Música Original: Camilo Froideval. Celebrado en Ciudad de México, México, el 30 de octubre de 2014.

10.- Premio Mejor Video Musical: Versión corta para *Flamingo* en la 15° Latin Grammy, celebrado en Las Vegas EE. UU., 20 de noviembre de 2014.

11.- 19° International Film Festival of Kerala. India, del 12 al 19 de diciembre de 2014. *La distancia más larga*

La información que a continuación se presenta evidencia la ruta de festivales con los logros obtenidos en reconocimiento de premiación y selección oficial del cortometraje *Hija de puta* (2011).

1.-Premio del público sección (Programmes Off) Maison de l'Amérique Latine 2 of the "Brussels Short Film Festival". Bélgica 2014

2.-Mejor Guión en el III Festival Internacional de escuelas de cine FIDEC. "slate and action awards". España 2013

- 3.-Premio del Público en X "Obera In Short" Festival Internacional de cortometraje de Argentina
- 4.-Mejor Cortometraje en el Festival Iberoamericano de cortometraje, Caracas, Venezuela Viart 2013
- 5.-Mejor Guión y mejor actriz para Mena Greisy en el IV Festival internacional de cortometraje de Caracas Chorts 2012
- 6.-Mención honorífica Festival de Cortometrajes de Bogotá en el III Internacional Room Light (SIL). Bogotá, Colombia
- 7.-Mejor Cortometraje y mejor actriz para Andrea Ciccalé at II Festival de la espiritualidad en el cine venezolano (Fescive). Ciudad Bolívar, Venezuela.
- 8.-Mención especial a los derechos del niño en el Festival del cortometraje Nacional "Manuel Trujillo Durán". Maracaibo, Venezuela 2012.

Selección oficial en festivales de cine

- 1.-Short Shorts Film Festival & Asia
(A qualifying Film Festival for the annual Academy Awards®). Tokyo, Japan
2013
- 2.-23th Festival Internacional de cine de Paraguay
- 3.-Festival IMAGO - Courts métrages ibéro-américains. París, France, 2014
- 4.-30under30 film festival. New York, 2013
- 5.-KO & digital festival de Cine Solidario. Barcelona, España 2013

- 6.-1st festival internacional de cine por los derechos humanos. Bogotá,
Colombia 2013
- 7.-Caribbean Film Corner. Londres, UK 2013
- 8.-I Festival internacional de cortos de la Cuenca del Salado. Argentina 2013
- 10.-Cinesul - Festival Iberoamericano de Cinema e Vídeo. Rio de Janeiro,
Brasil 2013
- 11.-Festival de cortometraje México. Ciudad México, 2012
- 12.-VI Festival International de Villa de Leyva. Colombia, 2012
- 13.-Festival Internacional de Cortometrajes FENACO. Chiclayo, Perú 2012
- 14.-ÍCARO festival Internacional de cine de Guatemala, 2012

CAPÍTULO VI

ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE LOS DATOS:

CORPUS ANALÍTICO APLICADO

CAPÍTULO VI. ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE LOS DATOS: CORPUS ANALÍTICO APLICADO

Este capítulo contiene el análisis de las películas que se han seleccionado para esta investigación y en él se presenta el modelo que se ha seguido en el estudio sociocultural del discurso que en estas películas se plasma. Encontraremos un trabajo de campo que ha consistido en un enfoque de observación-análisis, y que, además de ser descriptivo, permite tener una perspectiva general a través de los cinco largometrajes y el cortometraje del significativo rol que la familia y la infancia tienen en estas historias, aspecto planteado en la fase I de esta investigación. Como se explicó en el apartado dedicado a la metodología, consideramos oportuno trabajar con la teoría de Nazareno Taddei (1979) y a partir de ella y para este estudio, se decidió una ficha de análisis de elaboración propia.

6.1 Fundamento analítico

La unidad de análisis en la investigación científica es comprendido como un sistema integrado que interactúa en un contexto específico con características propias. Ortiz afirma sobre la unidad análisis que es el elemento estructural de la hipótesis representado por personas u objetos cuyo comportamiento se intenta estudiar. Las unidades de análisis se caracterizan por unos atributos o características que las diferencian unas de otras, total o parcialmente (grado o modalidad); además pueden someterse a ordenación de acuerdo con algún criterio (Ortiz, 2011: 215).

El desarrollo de este trabajo pretende vislumbrar los elementos esenciales que constituyen al cine venezolano del 2010 al 2015, visto como una herencia del cine latinoamericano de ficción de corte realista, para así determinar el proceso de legitimación de un discurso social presente en el cine objeto estudio de esta investigación.

Inicialmente se ha procedido a una revisión del panorama del cine que antecede a los filmes seleccionados, y a continuación se ha realizado una revisión de las teorías fílmicas para, a partir de ahí, proceder a una interpretación de este cine desde la perspectiva del espectador. Nos serviremos de las herramientas de análisis que ofrece Nazareno Taddei como elemento discursivo que sustente nuestro estudio, y que explicaremos en breve.

El aporte que se deriva del enfoque elegido para la investigación pretende dilucidar el comportamiento de los aspectos sociales, de infancia y

adolescencia, familia, y pobreza que están en el discurso fílmico, para ofrecer una teoría particular nacida en este trabajo y dar así respuesta a los interrogantes planteados en la fase I de esta investigación.

El análisis del signo cinematográfico, además de centrarse en la profunda revisión formal de los filmes, también se ocupa de los asuntos narrativos y culturales que movilizan una película. Desde allí es posible construir explicaciones que abarcan tanto al cine mismo como a los diversos contextos en que se produce y consume. Visto de esta manera, el resultado del análisis es un nuevo conocimiento que, además, genera conciencia y crea debate. Es por esta razón, que en esta investigación se presenta un análisis enfocado hacia lo que abarca el significado discursivo, más allá de lo meramente estilístico en lo que al cine de ficción se refiere.

El enfoque que se propone no es en sí mismo un análisis cinematográfico técnico al estilo de los formalistas rusos, ni semiológico estructural; tampoco se refiere al montaje, la iluminación, el sonido, la producción, ni versa sobre la relación plano a plano que pueda darse en las películas objeto de estudio.

Lo que se plantea se acerca más a un análisis argumental, centrado en una reflexión que ofrece una mirada reveladora de un reporte social con una aproximación a la interpretación de la realidad presente en cada película estudiada. En él se expone lo que hay en el discurso fílmico de los realizadores de la muestra seleccionada, y con ello se confronta la evidencia de una sociedad que ha sido registrada a partir del cine ficcional. Se pretende entonces aprovechar la potente herramienta cinematográfica, así como su relación con el contexto de la sociedad contemporánea venezolana para comprender la

realidad que recrea.

Desde lo fílmico propiamente dicho buscamos por lo general comprender el arte y la técnica del producto resultante, pero pocas veces nos detenemos a mirar lo que traduce el discurso en sí mismo, lo que nos está diciendo, lo que en esencia es, y lo que guarda como testimonio de la realidad que representa.

La ideología como conjunto de ideas fundamentales que caracteriza el pensamiento de una persona, colectividad o época, de un movimiento cultural, religioso o político, etc. nos permite una narración desde la cual construir la realidad, que no deja de ser una proyección en un espacio vacío. La ideología es lo que sostiene la realidad, ya que ésta es su construcción simbólica-imaginaria, y nos da una identidad a partir de todo este conjunto de identificaciones. La función precisa de la ideología no es escapar de una realidad, sino construir una realidad (simbólica, imaginaria) desde la que escapar de lo real de nuestro deseo (Quiroga, 2011: 71).

Perdemos de vista que el cine pone en escena al mundo y también nos ofrece la impresión y los sueños que tenemos sobre él; nos ubica en una constatación dialéctica con la cuestión humana. Por esta razón, el análisis presentado está basado en un enfoque en el cual se ponen en práctica la interpretación de elementos diversos (personajes, tema, historia, contexto, época) para el estudio del fenómeno fílmico en cuestión.

Para ubicar apropiadamente en un contexto académico el análisis que se

presenta a continuación es de suma importancia alojarlo en una tendencia teórica como la teoría de la ideología de la forma, que permita su respaldo y aproximación formal. Para ello, en una búsqueda de referencias que permitan, si no usar una herramienta, sí la adecuación de las existentes, nos encontramos con:

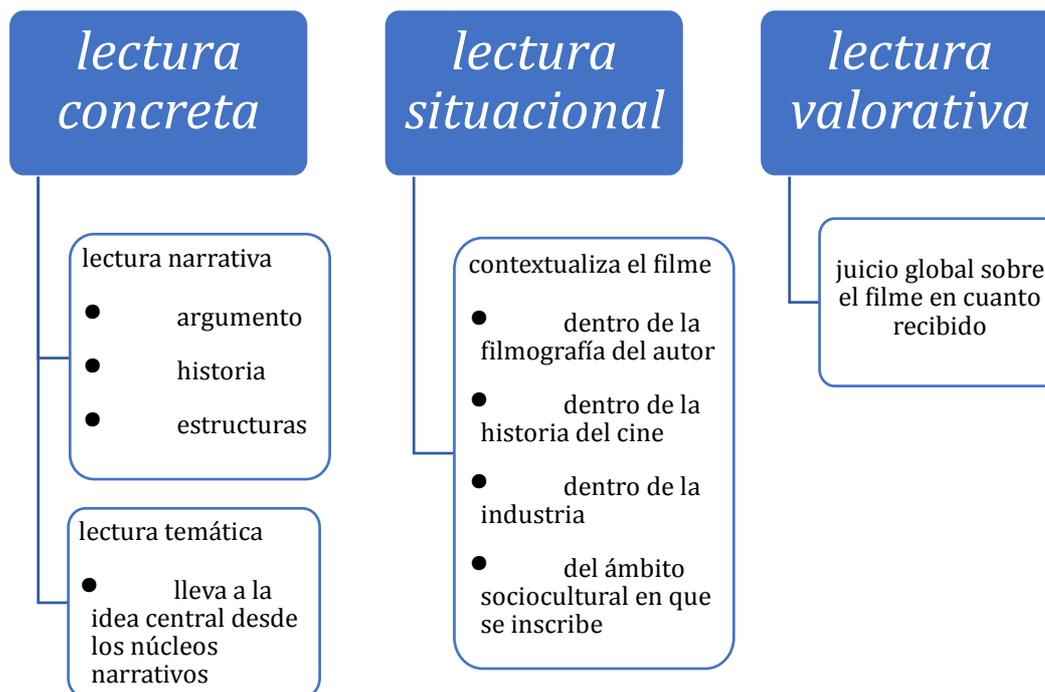
La ideología de la forma. Estamos acostumbrados a buscar diferentes tipos de significado en los procesos formales, pero ¿puede el propio tipo de forma que utiliza una película estar empapado de implicaciones ideológicas? ¿Hay un significado ideológico en el modelo narrativo mismo? Por ejemplo, ¿La noción de causalidad en Hollywood representa la idea de la acción individual como única posibilidad eficaz? Estas cuestiones han empezado a destacar en los estudios de cine sobre cine de los últimos años. Muchos estudiosos han empezado a considerar cómo las formas que utiliza para construir narraciones una sociedad se pueden interpretar como dotadas de un significado ideológico (Bordwell y Thompson, 1995: 100).

Esta teoría nos presta los elementos referenciales más adecuados. Y con este propósito usaremos lo que como teoría se denomina ideología general. Desde el punto de vista de la epistemología, la ideología aborda asuntos de identidad de raza, clase, género, etcétera. En el plano metodológico contempla compromisos éticos por su conexión con lo humano, y desde el punto de vista analítico, trabaja desde lo que se conoce como el punto de vista (POV).

Estos aspectos de carácter teórico -de suma importancia en su época y en las teorías del cine actuales de gran alcance- fueron difundidos en las revistas *Cinéthique*, *Cahiers du Cinéma* (desde el número 216 y 217 / 229 al 241), en *Cinéma et Ideologie* publicada en el año 1971.

Por otra parte, para complementar esta forma de abordaje en lo analítico, contamos con otro apoyo fundamental para sustentar el análisis de los filmes presentados. Hablamos de la lectura crítica de Nazareno Taddei antes mencionada. En palabras de Sánchez Noriega (2002) “La lectura crítica del filme que este autor propone constituye un procedimiento para la interpretación de la obra cinematográfica desde la perspectiva del espectador, lo que tiene lugar en un proceso en el que se distinguen tres niveles: a) lectura concreta es un análisis del filme que, a su vez, supone una lectura narrativa (argumento, historia, estructura, personajes, relato), una lectura temática que llevará a la idea central desde los núcleos narrativos; b) la lectura situacional que contextualiza el filme dentro de la filmografía del autor, de la historia del cine, de la industria y del ámbito sociocultural en que se inscribe; y c) la lectura valorativa por la que se hace un juicio global sobre el filme en cuanto recibido”. (Sánchez, 2002:59)

Ilustración 3 Esquema de análisis propuesto por Nazareno Taddei



Fuente: elaboración propia

A partir de esta teoría analítica -y sirviéndonos de ella como sustento- hemos elaborado una ficha de análisis que recoge las sugerencias de Vallejo Peña (2014) para el análisis de filmes, de forma que se refleje la realidad social más allá de los estándares de lenguaje cinematográfico impuestos por la industria hollywoodense.

Coincidimos con este autor en que “el séptimo arte actúa como reflejo de los fenómenos sociales” (Vallejo-Peña, 2014: 4) y si bien, como afirmó García Jiménez (2003) el principal fin sea la creación artística, el cine persigue transmitir al mismo tiempo las tesis que acerca de su realidad social y cultural que sus autores sostienen.

Ilustración 4 Ficha para análisis del documento fílmico

Datos básicos <ul style="list-style-type: none">• Título• Año• País• Género• Director• Guion• Producción• Reparto
Contexto sociocultural del país
Argumento <ul style="list-style-type: none">• Descripción completa de la historia
Dimensiones temáticas <ul style="list-style-type: none">• Indicación de la trama principal y de las subtramas
Representaciones destacadas <ul style="list-style-type: none">• Los papeles y sus antagonismos• Significación de los escenarios• Representación del ambiente
Tesis <ul style="list-style-type: none">• Interpretación del documento: ideas y mensajes subyacentes• Contrastación de los mensajes recibidos e interpretados con la visión del propio director
Conclusiones principales <ul style="list-style-type: none">• Desde la perspectiva de infancia, adolescencia y familia

Fuente: Elaboración propia a partir de Vallejo-Peña (2014: 6)

Las películas seleccionadas para el análisis no se presentan como una muestra representativa del tratamiento que el cine venezolano ha dado al tema de la niñez y adolescencia, pero en ellas se contiene un mensaje de importante significación con este contenido. Coinciden en la línea temática elegida para el objeto de estudio y comparten unos rasgos comunes como: a) todas pertenecen al mismo género cinematográfico, el cine de ficción, b) todas son parte del catálogo de cine venezolano, c) en un porcentaje representativo el tema de los niños, los adolescentes y la familia, es motivo de consideración y tratamiento, d) algunas escenas han sido rodadas en locaciones reales, e) en ellas intervienen niños o adolescentes que no son actores profesionales, f) las locaciones se ubican en contextos sociales donde impera la pobreza, g) La violencia, con frecuencia, resulta ser un rasgo común.

En virtud de la contextualización que caracteriza los filmes seleccionados y gracias a la descripción social que abordan, es evidente que consiguen superar las diferencias y características propias de cada una las obras cinematográficas en particular.

Estas seis producciones se analizan a continuación según el modelo descrito más arriba.

6.2 Unidad de análisis del filme *Hermano* (2010)

Datos básicos
Título: <i>Hermano</i>
Año: 2010
País: Venezuela
Género: Ficción
Director: Marcel Rasquin
Guion: Marcel Rasquin y Rohan Jones
Producción: Marcel Rasquin, Enrique Aular y Liz Mago
Reparto: Eliú Armas (Julio), Fernando Moreno (Daniel), Leany Leal, Gonzalo Cubero (Roberto), Marcela Girón (Graciela), Jackson Gutiérrez (Malandro), Gabriel Rojas (Eliecer), Alí Rondón (Max), Beto Benítez (Morocho), Vicente Peña (Taxista).
Contexto sociocultural
El contexto sociocultural en el cual se enmarca este filme es en el barrio La ceniza de la ciudad de Caracas, capital de Venezuela. El contexto muestra un importante signo de pobreza, y de vida precaria que está signada por la violencia callejera, que es parte de la vida cotidiana, en varios sectores marginales de Caracas, y de otras ciudades del país. La historia se desenvuelve y se lleva a cabo en escenarios reales. El ambiente y puntualmente, la atmosfera que se percibe es de mucha precariedad, pobreza, miseria. La esperanza del barrio es el juego de fútbol, tal como lo manifiesta, en un diálogo uno de los personajes del filme. El paisaje social que conforma este filme transporta directamente a una muy acentuada violencia que se evidencia de dos formas precisas: una de ellas, representada por la banda de jóvenes que comanda Morocho, un líder que dirige a los chicos y jóvenes del barrio; y la otra, por una banda de niños de la calle, con edades posiblemente comprendidas entre ocho y diez años, quienes están sumergidos en un mundo de drogas y se hacen llamar <i>los piedreros</i> .

Todos terminan muriendo a la vuelta de un asalto hecho a Daniel, vengado por otro joven del barrio, quien los ataca con disparos, y por accidente, asesina a la Madre de Daniel, quien pasaba por el sitio.

Argumento, descripción completa de la historia

Esta es la historia de dos jóvenes que son hermanos de crianza, y que luchan por el ideal que han soñado: jugar en una selección profesional de futbol. Se puede hacer la alegoría de que esta película está estructurada como un partido de futbol, en dos tiempos. El primer tiempo es en la semifinal del torneo inter-barrios, y el segundo es la final. Uno de los dos hermanos logra consumarse como jugador profesional, sin ser el más talentoso de los dos.

Dimensiones temáticas, indicación de la trama principal y de las sub tramas

La trama está estructurada en la teoría aristotélica que contempla principio, nudo y desenlace. En esta película el inicio se da con el abrupto encuentro con Daniel, apenas un bebé envuelto en unas telas en la basura. El nudo de la película representa el momento en el que el cazatalentos de futbol visita la selección de jugadores del barrio *La ceniza* para escoger al mejor jugador y ofrecerle un contrato en la selección profesional de futbol: *Caracas Futbol Club*. El desenlace lo vemos cuando el hermano mayor, Julio, está en el estadio cantando el himno para comenzar el partido en la selección en la que ambos habían soñado ser miembros, *la vinotinto*.

La película aborda temas cotidianos del barrio como son los asesinatos, el alcohol, las drogas y el embarazo precoz. La historia comienza con una impactante escena en la que a través de un paneo por un basurero, con el sonido de fondo del llanto de un bebé recién nacido. En el movimiento de la cámara vamos descubriendo a un niño envuelto en unas telas, entre los desechos del basurero. Prosigue la imagen de una joven madre con un niño de dos años aproximadamente, a quienes vemos entre muchas personas que suben por una escalera.

En el trayecto, el niño que va con su madre se percata de que hay un sonido que sale del basurero y lo confunde con un gato; a continuación se le escapa a

su madre y va hasta el basurero, ella lo sigue y cuando llegan al lugar, ven a un bebé llorando sobre la basura.

La madre toma a su hijo y se lo lleva, pero tan solo da unos pasos y se detiene, ya que el llanto del bebé no la deja continuar; regresa y recoge al bebé del basurero.

A través del montaje, y con el recurso de una elipsis, transcurren dieciséis años, y comienza el desarrollo de la trama. Nos encontramos en una cancha de fútbol en la que se encuentran jugando la semifinal de un torneo inter-barrios, con dos equipos de jóvenes y adolescentes que representan cada uno a un barrio: La ceniza y La vega.

Representaciones destacadas, los papeles y sus antagonismos, significación de los escenarios, uso del lenguaje representación del ambiente

El espacio en el que se está llevando a cabo el partido está en las afueras de un barrio. El realizador nos presenta el contexto de los alrededores del barrio, que son los cerros (otros barrios construidos en las montañas adyacentes). Todo transcurre en el barrio La ceniza, a excepción de la secuencia en la que Daniel va con el entrenador de su equipo a la entrevista con el cazatalentos del equipo Caracas Fútbol Club; y en la secuencia en la que Daniel lleva a su madre a la emergencia del hospital por el tiro que recibió en las escalinatas del barrio, hecho que pone punto final a la vida de ella.

Los escenarios son reales, y en ellos se exhibe una conexión lúdica con la tragedia, ya que el fútbol estará implicado en todo lo que va ocurriendo trágicamente en la historia.

El deporte nacional en Venezuela es el beisbol, pero ahí, como en toda Latinoamérica, el fútbol tiene unpreciado lugar, lo que lo convierte en el deporte por excelencia de numerosos países del continente. Este deporte es una de las expresiones populares que nos hermanan como latinos. En todas las localidades, urbanizaciones, barrios o vecindades hay canchas formales y otras improvisadas. Estas dan lugar al juego. Las empresas, las instituciones, y hasta los Estados conforman su selección para los juegos que frecuentemente se

organizan, y se llevan a cabo en sus respectivas representaciones.

A Daniel, el hijo recogido de la basura, en su adolescencia se le considera un astro del fútbol, pues va demostrando aptitudes excepcionales en el manejo de la pelota. Él parece ser el héroe de la historia, y persigue el sueño de entrar a la selección del Caracas Fútbol Club, pues lo va a visitar en la cancha un cazatalentos que aprecia sus dones.

Este chico, además de entrenar en la cancha y de abrigar ese sueño, diariamente se ubica frente a la televisión para realizar su entrenamiento físico, guiado por el contenido de una cinta en formato VHS que contiene la grabación de un juego de la selección de fútbol nacional que se llama *La vinotinto*. A través de esta práctica, Daniel consolida sus esperanzas de llegar a jugar en una gran selección, y así, cuando se involucra en su tarea física frente al televisor lo vemos entusiasmado, feliz y vigoroso.

Julio, en uno de los diálogos, le pregunta a Daniel, su hermano de crianza, cuántos goles lleva, y este le responde, que dieciocho. Esta información es clave para saber que además de verlo jugar en la selección de su barrio, él está muy bien posicionado para aspirar a una selección de fútbol profesional ya que es un goleador nato.

Tesis interpretación del documento: ideas y mensajes subyacentes
Contrastación de los mensajes recibidos e interpretados con la visión del propio director

Daniel y Julio comparten por azar una madre y un destino en la cancha. En esta historia encontramos aspectos que van desde lo sublime, hasta lo más sórdido de la vida en un barrio.

Pareciera que una de las ideas que nos presenta el realizador es que los miembros del barrio trazaran un pacto con la vida a través del juego, pues hay un punto de encuentro neutral entre quienes protagonizan tensiones y conflictos, que son atenuados en la cancha.

Una de las más interesantes alegorías a las que refiere el filme es que durante el juego el mundo externo se detiene, y en este momento no se vive la presión

del entorno, no se sufre y no se atenta contra la vida.

Conclusiones principales

En este filme podemos apreciar que existe una muy confrontada relación con una niñez y juventud, que está inmersa en el mundo de la violencia. Los niños y jóvenes son víctimas de una dinámica de la violencia que los atrapa hasta no dejar nada de ellos como seres humanos. Lo vemos en diferentes edades, desde los pequeños del colectivo *los piedreros*, hasta los protagonistas.

Cabe la pregunta acerca de si la película *Hermano* es un filme que nos narra desde la realidad o que la refuerza desde ese debate que plantea al presentar niños y jóvenes expuestos a esta dinámica deteriorada que no les ofrece un porvenir. Esta película, que al igual que otras de este estudio, es filmada en los callejones y escalinatas de un barrio, aborda aspectos de corte social en los que el realizador se compromete con un punto de vista particular acerca del modelo de la familia venezolana en el siglo XXI. En ella vemos la ausencia de la figura paterna en el núcleo de la familia, otro de los aspectos en los que coincide con la búsqueda planteada en esta investigación, ya que incluso desde la premisa inicial, se plantea existencialmente el valor de la vida y se cuestiona el lugar de la familia, hecho comprobable pues el realizador comienza esta historia con un neonato abandonado en un basurero público, sujeto al azar de la vida.

6.3 Unidad de análisis del filme *El rumor de las piedras* (2011)

Datos básicos
Título: <i>El rumor de las piedras</i>
Año: 2011
País: Venezuela
Género: Ficción
Director: Alejandro Bellame Palacios
Guion: Alejandro Bellame Palacios y Valentina Saá
Producción: Alejandro Bellame Palacios
Reparto: Rossana Fernández (Delia), Christian González (William), Juan Carlos Núñez (Santiago), Alberto Alifa (David), Verónica Arellano (Chela), Arlette Torres (Marisol), Laureano Olivares (El Fauna), Aminta de Lara (Raíza), Rubén Zapata (El Mota), Yonaikel Burguillos (Yeison).
Contexto sociocultural
Los hechos de “la tragedia de Vargas”, en los que se inspira el realizador, acontecieron en la Guaira (capital de Vargas) Venezuela, los días 15, 16 y 17 de diciembre de 1999. Un deslave de consecuencias catastróficas siguió a una semana de lluvias intensas, con corrimientos de tierra e inundaciones que alcanzó los estados costeros Vargas, Miranda y Falcón. En el caso de Vargas, una gran parte del terreno cedió arrastrando parcelas, vehículos, casas, edificios y urbanizaciones enteras, lo que cobró la vida de 16 mil personas aproximadamente según las estimaciones oficiales. Lo que más recuerdan los pobladores de la zona es lo que ellos dieron por llamar "el rumor de las piedras", a lo que se refieren como el sonido que se escuchaba en la montaña mientras ocurría esta tragedia. La película <i>El rumor de las piedras</i> , se inspira en estos hechos reales que conmocionaron al país. En el filme, se parte de la premisa de que en medio de aquel desastre, una familia pierde un miembro a quien se lo llevó el deslave; la hija menor de Delia. William narra, contándole a Santiago

dicho momento y nos muestra la evidencia del trauma vivido durante el trágico suceso.

Posteriormente se instalan en Caracas, donde llegan a vivir en un rancho localizado en un barrio, en medio de un entorno de pobreza y precariedad. Comparten su vivienda con la abuela Raiza (madre de Delia).

Argumento Descripción completa de la historia

El filme *El rumor de las piedras*, nos narra la historia de Delia, una joven madre soltera quien, en su empeño por una vida mejor, quiere salvar de la violencia callejera a sus dos hijos, William (17) y Santiago (10). Ellos conforman una familia de desplazados que tuvieron que salir forzosamente del Estado Vargas hacia la ciudad de Caracas, la ciudad más próxima geográficamente, para comenzar una nueva vida, luego de ser víctimas de un desastre natural, que se conoció como “la tragedia de Vargas”.

Dimensiones temáticas Indicación de la trama principal y de las sub tramas

En la trama de la película hay una permanente persistencia del tema de la muerte, evidente a través de los diálogos, como un reiterativo recurso que está presente en muchas de las situaciones manejadas en el discurso del filme.

Representaciones destacadas, los papeles y sus antagonismos, significación de los escenarios, uso del lenguaje, representación del ambiente

Raíza (madre de Delia), está siempre en casa y padece ceguera parcial. Ella vive sumida en un estado de añoranza que la sitúa durante toda la película en un pasado remoto (evocando su casa perdida y el entorno abandonado), conexión que mantiene a través de la radio, y de las viejas canciones caraqueñas que está siempre escuchando de la *Billo´s Caracas Boys*, así como su frecuente evocación al mar. En esta película se crea una tensión entre Delia, William y Santiago, quienes intervenidos por la situación de vida que los rodea en el barrio, experimentan las más duras consecuencias de la violencia. William se hace parte de una de las bandas, y en un momento de fuego cruzado, Santiago pierde a su mejor amigo y compañero de colegio. Raíza, la abuela, mantiene su obsesión de ver el mar antes de perder totalmente la vista, y por

supuesto antes de morir. A lo largo de todo el desarrollo del primer acto del filme, un porcentaje alto de los diálogos versan sobre las piedras, lo que anticipa el drama central de la narración, punto de partida o premisa de esta historia.

En la película hay otro personaje, la amiga de Delia, quien sirve para articular el propósito de la compra de la casa y se compromete a concretar su proyecto a través de su novio, un hombre que aparentemente trabaja en una oficina de una institución pública que atiende las necesidades de viviendas de los sectores menos favorecidos de la sociedad. Este personaje las estafa y se va con el dinero destinado a pagar la cuota inicial de las viviendas de ambas.

Tesis, interpretación del documento: ideas y mensajes subyacentes, contrastación de los mensajes recibidos e interpretados con la visión del propio director

En esta película también encontramos una referencia a la televisión, pues hay una secuencia en la que el realizador hace una crítica a la violencia. Este recurso fue incorporado a través de la transmisión de una noticia de un crimen en la que muestra a la madre de un niño asesinado por una bala perdida. Esto es habitual en la cotidianidad de los informativos de la televisión en Venezuela.

Una consideración que no debemos dejar escapar apunta al hecho de que ellos, aun como núcleo familiar desplazado y con una vida en condiciones muy precarias, enfrentan la existencia con esperanzas y hasta con un optimismo irrefutable. Es así como Delia persigue en su lucha el objetivo de comprar una vivienda digna para su familia (luego de que la fuerza de la naturaleza le arranca su propia casa). Para ello, día a día reúne el poco dinero que obtiene de la venta de arroz con pollo, que su hijo Santiago se encarga de distribuir, mientras ella asiste cotidianamente a su trabajo formal en una planta beneficiadora de pollos.

Conclusiones principales

En este filme podemos apreciar que la vida en los barrios está siempre vinculada a la dinámica de la violencia que imponen las bandas delictivas.

Estas, poco a poco, van captando a los más jóvenes, y son ellos quienes protagonizan las más descarnadas historias. En el caso de este filme, los niños y los jóvenes no tienen muchas alternativas que les permitan escapar de esta dura realidad que esos contextos imponen; unos mueren víctimas de las bandas, otros se hacen parte de ellas, sin que la familia como núcleo pueda intervenir ese destino fatal. Se aborda también el drama del trabajo infantil, pues uno de los protagonistas se encarga de vender comida para ayudar en la economía familiar. El manejo del cuerpo actoral infantil también es de niños que por su corta edad es posible que tengan una breve o inexistente experiencia en la actuación, lo que es un reto mayor para el director.

6.4 Unidad de análisis del cortometraje *Hija de puta* (2011)

Datos básicos
Título: <i>Hija de puta</i>
Año: 2011
País: Venezuela
Género: Ficción
Director: Alexandra Bas
Guion: Alexandra Bas
Producción: Livia Mata
Reparto: Greisy Mena Agudelo (Ana), Andrea Ciccale (Andrea), Daniel Isaac (Papá), Gonzalo Cubero (Hombre Llanero 1), Francys Díaz (La negra), David Zambrano (Bebé), Néstor Hernández (Hombre Llanero 2).
Contexto sociocultural
Este cortometraje está presentado en un contexto marginal, específicamente en una casa humilde, en un lugar con una calle de tierra, presumiblemente en el campo. En esta historia la protagonista tiene dos hijos, niño y niña, y por lo que se entiende no del mismo hombre. El padre de la hija se vincula a ella únicamente para reclamar la custodia de la niña con objeto de brindarle protección.
Argumento Descripción completa de la historia
Este cortometraje presenta la historia de Andrea, una niña quien convive con su madre, Ana, y su hermano, un bebé de menos de un año. La madre, es una mujer muy joven y en precaria situación económica, que se va a iniciar en el mundo de la prostitución. Andrea presencia la primera noche en la cual su madre incursiona en este mundo.
Dimensiones temáticas Indicación de la trama principal y de las sub tramas
El filme comienza con un conflicto entre Ana y el padre de Andrea, quien, al volante de un automóvil, les ha venido siguiendo y las aborda en una carretera

polvorienta próxima a la casa de Ana. Lo que podemos entender de esta discusión es que Ana no quiere permitirle al joven padre de Andrea ninguna interacción con la niña. Habiéndose percatado de la tensa situación, una mujer sale de la casa de Ana y, puñal en mano, se enfrenta al hombre obligándole a retirarse.

El padre demuestra hastío en su insistencia, pero, al mismo tiempo, exhibe una tenacidad tal por estar con su hija que provoca un desenlace que favorece a la niña.

El desarrollo de la trama se presenta cuando Ana se prepara para salir a esta primera noche de trabajo. Durante esta preparación sus hijos la acompañan. La niña la imita en el momento del maquillaje, y baila montada en su cama, al son de la música que suena en una pequeña radio que tienen en la habitación. El bebé descansa en la cama con unos juguetes.

Posteriormente, Ana sale con su amiga por la noche a un bar, al encuentro con dos hombres que las espera. A través de una elipsis vemos que pasan un rato bailado en el centro nocturno y, luego de unas horas, se retiran para llevar a cabo su primer encuentro sexual con sus primeros clientes.

La historia nos muestra concretamente la experiencia de Ana, ya que no vemos más a la otra pareja con quien ellos comparten en el bar.

En otro momento, el padre de Andrea toca la puerta de la habitación y la niña abre, el hombre entra y mientras ellos comienzan una breve conversación, escuchan unas voces que se aproximan. Se trata de Ana y el cliente. Andrea y su padre se esconden en un closet improvisado, escuchan entrar a la pareja a la habitación, y son testigos del primer encuentro de Ana en su incipiente actividad como prostituta.

Cuando el bebé de Ana, que se encuentra en ese mismo espacio llora, el hombre reacciona airadamente e intenta agredir a Ana cuando ella le reclama el pago de sus servicios.

De inmediato se crea una situación violenta y el padre de Andrea y la niña salen del closet donde se encontraban escondidos. El cliente abandona la habitación,

y el padre de Andrea habla con Ana insistiéndole que le permita quedarse con la niña ya que la vida que lleva no es digna.

En la siguiente secuencia, Ana le explica a Andrea que debe irse con su padre y la niña se ve inquieta. Él logra su propósito.

Representaciones destacadas, los papeles y sus antagonismos, significación de los escenarios, uso del lenguaje, representación del ambiente

Los escenarios presentados en este cortometraje revelan un mundo de pobreza, necesidades materiales y morales que no brindan a Andrea ni a su hermano un contexto con valores y con referencias familiares consolidadas. En concordancia con esa ausencia de aspectos básicos de lo que sería un hogar, también vemos a Ana en su ambiente de trabajo en el bar, lo que evidencia el mundo en el que se desenvuelve, propio de su vida licenciosa.

Tesis, interpretación del documento: ideas y mensajes subyacentes, contrastación de los mensajes recibidos e interpretados con la visión del propio director

Este cortometraje recrea una historia que hemos visto registrada en grandes obras del cine documental, como ocurre en *Los niños del barrio rojo* de Zana Briski y Ross Kauffman, filme rodado en la India, que narra la vida de los hijos de las prostitutas y la difícil situación a la que esa vida les somete.

El cortometraje *Hija de puta* de Alexandra Bas nos habla del problema de la familia, de la separación de pareja y de cómo esto impacta en la infancia de la hija. Aquí se toca el tema del embarazo precoz y del abandono del padre.

Conclusiones principales

El asunto central que aquí se expone nos lleva por el universo de la vida de Andrea, que nos recrea el devenir de la existencia de muchos niños de Venezuela y el mundo que, en situación de pobreza, tienen que enfrentar para crecer en ambientes inapropiados para su tránsito por la infancia, sin una familia consolidada.

También nos muestra cómo la joven mujer no cuenta con suficiente experiencia para adentrarse en este mundo para ella desconocido, del comercio del cuerpo,

sin estar consciente de los peligros a los que se expone al internarse en un ambiente tan sórdido y lleno de riesgos considerables.

Desde el punto de vista de la realización, el cortometraje nos presenta a una niña protagonista de unos siete años de edad, que muy probablemente nunca había estado frente a una cámara, punto de encuentro con otras historias en las que, igualmente se retrata la infancia, la pobreza, y se presenta el cuestionamiento de la familia.

6.5 Unidad de análisis del filme *Azul y no tan rosa* (2012)

Datos básicos
<p>Título: <i>Azul y no tan rosa</i></p> <p>Año: 2012</p> <p>País: Venezuela- España</p> <p>Género: Ficción</p> <p>Director: Miguel Ferrari</p> <p>Guion: Miguel Ferrari</p> <p>Producción: Miguel Ferrari, Rodolfo Cova.</p> <p>Reparto: Guillermo García (Diego), Ignacio Montes (Armando), Hilda Abrahamz (Delirio del Río), Arlette Torres (Valentina), Carolina Torres (Perla Marina), Juan Carlos Lares (Cristóbal), Alexander Da Silva (Racso), Sócrates Serrano (Fabrizio), Elba Escobar (Rocío), Beatriz Valdés (Estrellita).</p>
Contexto sociocultural
<p>La historia que esta película cuenta está ambientada en una Venezuela plural, en la cual se muestra la diversidad sexual, y se la presenta no como un asunto pendiente, sino como una manifestación del ser humano.</p> <p>La historia está ambientada en una clase social media-alta pues se compone de familias de buena posición económica.</p> <p>Es de mucho interés hablar de la fuerte influencia que ejercen los medios de comunicación en la crítica y en la conducción de sus audiencias, ya que en el filme <i>Azul y no tan rosa</i>, Estrellita encarna un personaje de un programa de televisión y es punzante con la homosexualidad presentada en el filme. Es interesante como los medios intervienen, fuerzan y moldean un punto de vista.</p> <p>La historia se recrea en un contexto del medio artístico, fotográfico, coreográfico y de la danza.</p>
Argumento Descripción completa de la historia

Esta película presenta el tema de la homosexualidad y la homofobia en la sociedad venezolana. Es la historia de Diego Martínez un joven fotógrafo de 31 años, quien sostiene una relación sentimental con Fabrizio Di Giacomo un gineco-obstetra.

En esta historia es de mucha importancia el antecedente personal de Diego, ya que él en su adolescencia tuvo un hijo, producto de un encuentro con Valentina una amiga del colegio, y el fruto de esta relación es un niño llamado Armando. Ellos como padres adolescentes intentaron por un tiempo sostenerse como familia, pero deciden separarse y Valentina se va con Armando a España. Cinco años después, Diego se ve emplazado a asumir a su hijo de regreso a Caracas.

La situación de Diego ahora es distinta, pues está en una relación con Fabrizio, y no tiene en sus planes el hacerse cargo como padre de este adolescente de quince años conflictuado y sin hogar.

Por una mala pasada del destino, Fabrizio es atacado por una banda de homofóbicos violentos quienes le propinan una paliza, dejándolo en coma hasta su muerte.

Esto afecta a Diego en su contexto personal y laboral. Sin embargo consigue un refugio en sus amistades Perla Marina y Delirio del Río.

Sus dos amigas más cercanas y su hijo terminan por aliviar lentamente este duelo a Diego, pero él no descansa hasta conseguir justicia para Fabrizio.

Dimensiones temáticas Indicación de la trama principal y de las sub tramas

La trama principal se desarrolla con la vida de Diego y sus dos perfiles: el de padre que conforma desde su rol de hijo y de padre; y el de pareja con todo lo que significa sostener una relación homosexual en un contexto actual.

En una subtrama, Armando nos presenta a la vez del conflicto que sostiene con su padre, un conflicto personal de adolescente por no aceptarse tal cual es; y en una plataforma virtual de citas usurpa otra identidad y trata de conquistar a

una chica. Esta aventura termina siendo un fracaso, pero más adelante nos muestra otra cara de Armando y su lucha por forjar una identidad propia y a gusto consigo mismo.

Representaciones destacadas, los papeles y sus antagonismos, significación de los escenarios, uso del lenguaje, representación del ambiente

Armando, en su rol de hijo, regresa al reencuentro con su padre con resentimiento, dudas, rabias, que no le permiten una cordial convivencia, sino más bien un espacio para el constante reproche hacia él.

Diego en su rol de Padre se ve conflictuado. No cuenta con herramientas que le permitan brindar a Diego una vida en familia, ya que vive y está consolidado como hombre soltero, con pareja y con su vida en torno al trabajo.

Delirio del Río, es un personaje que encarna a una mujer pero que en su pasado fue un hombre y tras una operación de cambio de sexo, se hizo mujer. Ella es bailarina y coreógrafa. A través de su personaje vemos como se cuestiona a los géneros y plantea una crítica hacia el programa de televisión que conduce Estrellita, que aborda la diversidad sexual con cánones moralistas.

Perla Marina representa el estereotipo clásico de la mujer que sufre violencia doméstica, llega al trabajo golpeada por el compañero sentimental y se resiste a dejarlo.

Tesis, interpretación del documento: ideas y mensajes subyacentes, contrastación de los mensajes recibidos e interpretados con la visión del propio director

Uno de los mensajes de esta película es el respeto a la condición humana, pues en diferentes momentos del filme vemos casi de manera estridente el abuso y la violencia física. Violencia desde el hombre hacia el hombre, y desde el hombre hacia las mujeres.

El aspecto abordado desde la familia es muy particular, ya que, aunque Diego proviene de una familia constituida, como padre no le ofrece a su hijo Armando una familia. Más bien le cede la suya para que viva a través de sus abuelos este sentimiento y abrigo que no tiene en casa.

El filme trata sobre la familia y la cuestiona: en su conformación actual se ve en crisis, saca a flote el matrimonio como unión amorosa tanto desde lo heterosexual, como entre personas del mismo sexo, e introduce los prejuicios morales a través de la religión católica que enjuicia este derecho.

Conclusiones principales

Esta película tiene un propósito muy claro al hablarnos del respeto a los seres humanos. Lo enmarca en una época en la cual la crisis de la familia está planteada por su conformación y su vigencia como núcleo de la sociedad.

En esta película se muestran dos caras de la misma moneda, ya que por un lado está la familia tradicional, con conductas clásicas, y por otro, se muestra a la familia disfuncional representada por Diego, Valentina y Armando.

6.6 Unidad de análisis del filme *Pelo malo* (2013)

Datos básicos
<p>Título: <i>Pelo malo</i></p> <p>Año: 2013</p> <p>País: Venezuela, Alemania, Perú, Argentina.</p> <p>Género: Ficción</p> <p>Director: Mariana Rondón</p> <p>Guion: Mariana Rondón</p> <p>Producción: Marité Ugas, Carmen Rivas, José Ibáñez, Gunter Hanfgarn</p> <p>Reparto: Samantha Castillo (Martha), Beto Benites (el jefe), Samuel Lange Zambrano (Junior), Nelly Ramos (abuela Carmen), María Emilia Sulbarán (niña amiga de Junior).</p>
Contexto sociocultural
<p>El film <i>Pelo malo</i>, de Mariana Rondón, cineasta venezolana, es una realización rodada en la Parroquia 23 de enero, en los bloques residenciales construidos en 1950, y están ubicados al oeste de la ciudad de Caracas, Venezuela. Construido como respuesta a la necesidad de vivienda para clases de bajos ingresos, este lugar corresponde a un programa de vivienda social, destinado a un sector de la población de clase media baja de entonces. Hoy está habitada por un segmento muy pobre de la población, con importantes características de marginalidad. Actualmente esta urbanización sigue habitada en condiciones de pobreza extrema, y el deterioro social y urbanístico al que ha estado sometida es considerable.</p> <p>Es de importancia la descripción hecha de la locación del filme, un conjunto de vivienda de interés social llamado <i>23 de enero</i>, ya que este lugar es un emblema social de Caracas, representativo de una época, de un estilo de vida, de una importante muestra de lo que fue y es el caraqueño de ese sector de la ciudad. El enclave obtuvo ese nombre en conmemoración a la fecha en la cual fue derrocada la dictadura de Marcos Pérez Jiménez, el 23 de enero de 1958.</p>

Argumento Descripción completa de la historia
Se trata de la historia de un niño de piel morena y cabellos rizados, quien anhela tener el cabello liso. Él es un niño sin padre, hijo de una madre joven y desempleada. Ambos viven en condiciones muy precarias.
Dimensiones temáticas Indicación de la trama principal y de las sub tramas
<i>Pelo malo</i> como título nos remite al conflicto principal que vive el protagonista del filme, que puntualmente es el hilo conductor de esta narración. Cuando se habla de <i>Pelo malo</i> en lenguaje cotidiano, nos referimos al cabello rizado, crespo, de origen africano que es un rasgo generalizado en la población venezolana, originado por el mestizaje criollo. Junior, el protagonista, tiene cabello rizado, pero él desea tener el cabello liso. Esto se comprende como parte del cambio de perfil que puede anhelar un niño en tránsito a la adolescencia, y por la necesidad de construir desde dentro a un potencial adulto distinto al niño que encarna.
Representaciones destacadas, los papeles y sus antagonismos, significación de los escenarios, uso del lenguaje, representación del ambiente
En <i>Pelo malo</i> , hay nueve personajes que cuentan la historia. Ellos encarnan la muestra (en una escala mínima) de lo que es la sociedad en la que se desenvuelven, viven, se relacionan; y nos evidencian las dinámicas de poder, amor, familia, crianza, amistad, rivalidad y supervivencia, creando un efecto de realidad que, por decirlo de alguna manera, no evita la tendencia documental del film con un interés casi antropológico. En el caso tanto de los personajes principales, como del protagonista, hemos de señalar que no son actores profesionales; se trata de su primera película, según el testimonio que nos ofrece la directora de la obra. Como parte de la propuesta visual, nos encontramos con un marcado uso de la cámara en mano, lo cual permite una forma muy dinámica y real de seguir a los sujetos y de adentrarnos en esta historia logrando un verismo sorprendente. El género de la película es ficción, sin embargo, hay una sensación documental en las secuencias de exteriores, que sin duda crean un ambiente especial a la

atmósfera lograda en el filme, por ejemplo: la locación es un espacio real, sus exteriores especialmente, ya que el contexto se encuentra sin intervención aparente. Hay secuencias que fueron hechas dentro de un autobús, y se muestran las autopistas de la ciudad, con su congestión y tráfico habitual; se muestran también colas de ciudadanos para entrar a un comercio a comprar, otros en la cola de espera del autobús, se manifiesta la cotidianidad de la vida de ese particular conglomerado urbano (locación 23 de enero). Llama la atención la aparición reiterativa de las fachadas de los edificios residenciales de la locación.

La tensión y conducción del conflicto de violencia intra-familiar de la historia se vive entre Junior (protagonista), Marta su madre, y su abuela Carmen. Junior es un niño de diez años aproximadamente que sueña con tener el cabello liso y ser cantante. Persigue su sueño a lo largo de toda la historia. En un punto de ella casi logra su propósito, pero a un precio que le impone la abuela: el de quedarse a vivir con ella. Él no acepta lo que su abuela le propone porque aunque ella lo complace, también propicia algunas licencias a favor de una vida disipada y con ciertos comportamientos afeminados. Estos cambios de conducta alejados de lo varonil disgustan mucho a Junior, quien repudia firmemente dicha relación.

Este personaje es el clásico ejemplo de un niño expuesto al rechazo y abandono de su madre quien se ampara al momento de ofrecerlo a la abuela en el hecho de no disponer de suficientes recursos económicos para sostener su familia. Evidentemente Junior es un niño sin padre. Al que conocemos por intermedio de una fotografía que figura en el altar de la casa de Carmen, alumbrado en el lugar de las ánimas. Junior es, además, el hermano mayor de un bebé de unos seis meses de edad, al que todo el tiempo Marta dirige su atención, cuidado y afecto, provocando unos celos muy fuertes en él. Como producto de esta situación, Junior ha estado cerca de quedarse a vivir en casa de su abuela, quien lo quiere para ella, como reemplazo de su hijo, el padre de Junior.

Marta (madre de Junior), es una joven mujer de 30 años, quien vive el conflicto

de no comprender a su hijo mayor, Junior. Ella rechaza violentamente su ambigua conducta, y no lo atiende afectivamente, lo juzga y abusa de su autoridad de madre en su actitud punitiva, se hace preguntas sobre su sexualidad, e incluso acude a un médico para que lo evalúe y examine físicamente. Pero en el fondo lo que la inquieta es la conducta indefinida de su hijo, que la hace dudar de su tendencia sexual, porque lo ve cantar, quiere el cabello liso y, además, baila.

Ella, quien no comprende ni avala que Junior este todo el tiempo peinando sus rizos, lo regaña y lo maltrata porque piensa que se trata de una conducta homosexual. Nos muestra que se siente rebasada por las respuestas de Junior y eso la desconcierta y la lleva a maltratarle para imponerle su criterio.

Siempre sale en busca de un empleo que ella quiere como vigilante, e insiste en una empresa en la cual ella ya estuvo trabajando, pero no se le hace fácil conquistar tal propósito. Es todo lo que persigue a lo largo de la historia.

Como madre de Junior, es tentada por la oferta de Carmen, su suegra quien, conociendo las necesidades de Marta, quiere comprarle al niño. Carmen se ampara un poco en su soledad y, a la vez, en su anhelo de tener a Junior como descendiente de su hijo muerto. Marta se debate entre la idea de vender a su hijo o no. Al final del filme la madre cede, pero Junior, a su tiempo, decide no someterse al acuerdo pactado entre ambas mujeres.

Carmen (abuela de Junior), es una mujer mayor (70 años), que se muestra sola en su apartamento. Atesora el recuerdo de su hijo, el padre de Junior en un altar que mantiene en su casa.

Ella se muestra cómplice de Junior al ayudarlo con el sueño de tener el cabello liso, y de algún modo le respalda en su deseo de ser cantante, enseñándole coreografías y la canción *Mi limón, mi limonero*, que hizo muy popular un cantante local de los años setenta, conocido como Henry Stephen.

Tesis, interpretación del documento: ideas y mensajes subyacentes, contrastación de los mensajes recibidos e interpretados con la visión del propio director

La película nos ofrece una representación social del presente, nos muestra a través de diversos recursos narrativos la cara de una Venezuela cronológicamente cercana que nos habla de violencia en el barrio, de la familia desmembrada y disfuncional, de una infancia tocada por el riesgo de la calle, de la belleza como prototipo banal, de la homosexualidad, de la vergüenza étnica, del abandono afectivo y de la difícil situación del país que aloja esta dura realidad.

Pelo malo está rodada y exhibida en un momento histórico en el cual hay una efervescencia política muy importante para el país. En las calles de Caracas, en esta época del “Gobierno Bolivariano y Revolucionario” a cargo del presidente Hugo Chávez, había una fuerte presencia del proyecto socialista, reforzada por una importante inversión en publicidad dedicada a exaltar al socialismo y al pueblo como protagonistas de un cambio social.

A lo largo de la obra podemos apreciar en diferentes secuencias rodadas en exteriores, vistosos murales con contenidos de tono revolucionario y contundentes mensajes a la población, con cariz social muy marcado. La realizadora acude a esos recursos y también a material de archivo de televisión, con referencia a lo que el pueblo venezolano expresaba al raparse la cabeza como una muestra de solidaridad con el presidente Chávez, quien enfermo y convaleciente por un tratamiento de quimioterapia, mostraba su cabeza calva. Toda esta información entró en la película para engrosar potencialmente el discurso que se dirigía al espectador y que, como discurso histórico oficial, quedó perpetuado en el filme.

En *Pelo malo*, el tema de la belleza como prototipo del ideal femenino es tratado desde la infancia en el personaje de la niña amiga de Junior, quien sueña en todo momento con ser miss Venezuela, en una obsesión que nunca abandona. Conocemos el potencial de la industria de la belleza como un enlatado que, a las jóvenes desde temprana edad, se les infunde como un patrón a seguir. Aquí el personaje trabaja toda la película para este ideal. Ella quiere ser miss y modelo, desfilas, ser fotografiada, llevar el vestuario correspondiente y ser bella dentro de los cánones de este prototipo. En la secuencia en la que se presenta

el asunto de la industria de la belleza, la realizadora acude a un material de archivo de televisión en el que se expone el momento de la coronación de una miss y el personaje canta una canción alusiva a dicho programa de belleza. Podría interpretarse este asunto como una denuncia ante tan fuerte influencia ejercida hacia la mujer venezolana, que es expuesta a valores semejantes desde la misma niñez.

Podemos advertir que la juventud venezolana está influenciada por estos ideales que llegan eventualmente a convertirse en un patrón que perfila el referente estético de las niñas y las jóvenes con respecto a la belleza femenina, niñas que aunque no participen nunca en estos certámenes siguen fielmente esa tradición, estilo y estética ornamental.

La incorporación de este elemento en el filme se podría decir que es una fuerte crítica a esta afectación que sufren las mujeres en Venezuela, pues les intervienen desde niñas y acaban por modelarles la conducta y el perfil al extremo de anular quiénes son y quiénes pueden ser realmente.

Conclusiones principales

A modo de conclusión, esta película puede considerarse como un documento que refleja el imaginario social de infancia y juventud, en el cual hay muestras deformes expresadas en forma casi de denuncia de lo que es la representación del ideal de niño, niña, hombre, mujer, belleza, sexualidad, crianza y familia.

Se dice que son muestras aberradas de los integrantes de esa micro-sociedad que se conforma en el filme, ya que desafían frontalmente la lógica de una infancia que demanda cuidados, educación, esparcimiento, afecto y orden.

Esta infancia que nos presenta la directora del filme es un esquema reiterativo de una niñez en la cual el hijo mayor, siendo varón, está sometido a los referentes masculinos de la calle, puesto que el hogar no le ofrece lo que necesita para el sustento de sus necesidades como niño en tránsito a la pubertad, quien además, ha sido desplazado por su hermano menor.

La realizadora nos muestra el universo de Junior, el cual está conformado por sus sueños, por ejemplo, el de ser cantante (por ello desde el comienzo del

filme lo escuchamos tarareando melodías en diferentes secuencias). Nos muestra sus juegos con la única amiga que tiene en el lugar de su vivienda, y nos lo muestra, además en el rol de hijo, en el de hermano.

También en el filme se habla de que Junior estudia y que va a continuar, pero su madre no tiene dinero ni trabajo para mantenerlo, y por eso acude a su suegra Carmen para que la ayude con él.

Es de sumo interés mencionar el aspecto que nos remite a la estética de la marginalidad como escenario de enunciación de la historia a contar en el filme, pues en el discurso hay un acento especial a mostrar detalladamente la pobreza con un interés muy relevante. Todos los espacios que se muestran en la película están devaluados, empobrecidos, y sobre ellos reposa la pátina del tiempo de una vida mejor que quedó en el ayer. En este discurso no deja de figurar la cultura del pobre, de aquel quien está bien con lo que tiene y no lucha por algo mejor. Al exponer la idea de un contexto marginal, se entiende como algo que no solo circunda lo socioeconómico, sino todo aquello que está y que opera en todos los actos y las prácticas simbólicas y culturales. Desde el punto de vista estético, podemos apreciar que, para el vestuario, y en buena parte de los casos, en la dirección de arte, la paleta de colores acude a tonos grises, algunos marrones y otros, color tierra lo que nos habla de la intención de crear deliberadamente una atmósfera que provoque una sensación fría, dura, triste.

El interés de la realizadora por trabajar con un cine social nos remite a la esencia de lo que fue el Nuevo Cine Latinoamericano, pues además de ser un cine social, con temática propia, con interés en la pobreza como vitrina y que resalta lo popular, es un cine que da pruebas de ser un cine de autor. Vemos además que también es un cine crítico con la legendaria industria de la belleza, que cuestiona al estado al mostrar sus mensajes expresados en las calles, en los murales, en las colas de personas, en el caos brutal de la vida urbana y en la falta de atención que el mismo estado no asume con una mejor oferta a sus ciudadanos. Esto sin dejar de mencionar el tema racial que se aborda con los personajes de tez oscura y cabello rizado. En este cine de marginalidad que se emparenta fuertemente con *Pelo malo*, se rescata el héroe pobre, de barrio,

pleno de sentimientos, de angustias y sueños, y desde esta estética que eclipsa al estereotipo de los personajes a los que Hollywood nos ha acostumbrado, la directora del film construye su discurso desde un ángulo particular y lejos de cualquier pretensión comercial.

6.7 Unidad de análisis del filme *Desde allá* (2015)

Datos básicos
<p>Título: <i>Desde allá</i></p> <p>Año: 2015</p> <p>País: Venezuela</p> <p>Género: Ficción</p> <p>Director: Lorenzo Vigas</p> <p>Guion: Lorenzo Vigas y Guillermo Arriaga</p> <p>Producción: Guillermo Arriaga, Rodolfo Cova, Michel Franco, Lorenzo Vigas</p> <p>Reparto: Alfredo Castro (Armando), Luis Silva (Elder), Jericó Montilla (Amelia), Catherina Cardozo (Maria), Jorge Luis Bosque (Fernando), Greymer Acosta (Palma), Auffer Camacho (Mermelada), Ivan Peña (Yoni), Joretsis Ibarra (Deysi), Yeimar Peralta (Yerlin), Scarlett Jaimes (Yuli), Ernesto Campos (Kleiber), Marcos Moreno (Manuel), Armando Volcanes (Padrino quinceañera), Jesús las Rocas (Roca), Alí Rondón (Alexis), Leovigildo Álvarez (Leovigildo), Geralt Jiménez (joven Roquero), Oswaldo Chacha (Saúl), Felipe Masiani (Javier Marcano), Luigi López (Técnico protesista dental)</p>
Contexto sociocultural
<p>La historia que este filme nos narra se enmarca socialmente en un contexto de confrontación de clases sociales. Armando, por lo que vemos es un hombre de clase media alta, mientras el contexto social de Elder pertenece al de la pobreza, el cual es propicio a favorecer actos de naturaleza delictiva.</p> <p>Los dos personajes provienen de familias disfuncionales, con la figura del padre en ausencia. Hay una disparidad de edad que es un condicionante considerable para la relación que se plantea pero que es muy interesante por la forma como el adolescente, a través de sus rústicos y hasta violentos recursos, se iguala a las pretensiones del hombre mayor.</p>

A Elder lo vemos en el taller mecánico en el que trabaja, y cuando no está ahí, está en la calle con los otros adolescentes con los que se relaciona en una pandilla. También lo vemos en la intimidad con su novia pero nunca se presenta en casa pues no hace vida familiar.

La vida de Armando se nos muestra aparentemente un poco más normal, aunque siempre está solo; en una secuencia lo vemos con su hermana y hacia el final lo volvemos a ver con familia. La locación de su apartamento es el espacio por excelencia en el cual se llevan a cabo los encuentros con Elder y con los otros tres chicos con quienes logra relacionarse.

Argumento Descripción completa de la historia

Esta película trata el tema de la soledad y el aislamiento de Armando, hombre de cincuenta años, quien trabaja en un laboratorio dental. Este, valiéndose de una conducta algo discreta, sigilosa, y encubriendo su condición homosexual, acude a la táctica de abordar y seguir adolescentes en la calle, especialmente en las paradas de autobuses y zonas marginales, para hacerles la oferta de llevarlos a su casa para que se desnuden frente a él a cambio de dinero, mientras él se satisface sexualmente en su presencia.

Dimensiones temáticas Indicación de la trama principal y de las sub tramas

La trama inicia y se desenvuelve a través de los pocos encuentros privados que Armando concreta con jóvenes de la calle, que se presume sean miembros de una banda callejera. Esto es un aspecto especial, ya que él se encapricha con Elder, uno de ellos, el más violento de todos. Es un joven de unos dieciséis años de edad que lo golpea y lo roba, pero aun así, Armando insiste en relacionarse con él, y logra entablar un vínculo que le permite acercarse más al mundo del chico.

Al tener la oportunidad de conversar, entre ellos aflora el tema de la ausencia del padre como una coincidencia común, particularidad que los acerca aún más. Armando le sigue dando dinero cada vez que quiere acercarse a él, inclusive le paga un automóvil viejo que Elder estaba comprando a crédito.

Posteriormente, Elder también se abre a la posibilidad de acercarse más a Armando, aprovecha y lo introduce socialmente en su familia a propósito de una reunión familiar, y lo presenta amparado en la presunción de que Armando es un amigo que lo está ayudando. Esta idea no resultó ser lo más conveniente porque luego de unos tragos, Elder actúa de una manera que pone en evidencia ante un testigo de la familia su vínculo con Armando. El final de esta historia queda en manos de Armando quien, por su madurez, actúa en defensa propia, y de manera audaz resuelve la captura policial de Elder. Prepara de manera inadvertida para el espectador y para el personaje el momento de la detención pues le envía la policía a una panadería, y a la salida del lugar es interceptado por varias patrullas.

Una evidente sub-trama se desarrolla a través de otra de las obsesiones de Armando: perseguir a un hombre de avanzada edad, que resulta ser su padre. Esto lo sabe Elder a través de una confesión que le hiciera Armando, y un buen día también lo sigue. Posteriormente planifica y lleva a cabo el asesinato del hombre mayor. Esta situación desconcierta a Armando, lo lleva a sentir desconfianza por Elder y no celebra tal acto. Poco a poco Armando toma precaución ante el eventual peligro que representa la amistad con este jovencito. Sin embargo, Elder poco a poco se va involucrando más con Armando, y este le permite quedarse en su apartamento. Así se va dando una interrelación de confianza, aunque un poco extraña, que aproxima cada vez más el desenlace.

Representaciones destacadas, los papeles y sus antagonismos, significación de los escenarios, uso del lenguaje, representación del ambiente

El papel de Elder se desenvuelve en medio de la dificultad de una vida precaria en algunos aspectos, ya que trabaja como ayudante de latonería en un taller, no estudia, no tiene vida familiar, y en sus ratos libres lo vemos en la calle, acompañado de otros chicos de su edad que siempre están ociosos.

El rol del Armando no trasciende a la búsqueda existencial de la figura masculina, materializada centralmente en Elder, y de modo secundario en

algún otro jovencito que conquiste por dinero. En esa búsqueda insaciable, también busca a su padre.

Tesis, interpretación del documento: ideas y mensajes subyacentes, contrastación de los mensajes recibidos e interpretados con la visión del propio director

En esta película uno de los mayores significados encontrados es la ausencia de la figura del padre como centro de la familia; aun existiendo un ambiente mínimamente filial a través de la figura de hermanos, o madre, no hay ritos, no hay unión, no hay expresiones de afecto, no hay cercanía.

El aspecto abordado es la homosexualidad como condición humana.

Conclusiones principales

A modo de conclusión, esta película revela y saca a la luz cómo a través del abuso que permite la posesión de dinero el ser humano se impone ante otros desvalidos por la pobreza para sacar provecho de eso, y utilizando la sexualidad como escenario.

Es una manera muy sobria e inteligente de plantear el acoso, la persecución, el abuso. La película podría no tratar el tema de denuncia social, pero si se compromete con la denuncia de conductas viciosas y pervertidas, en las que el público cautivo son jóvenes marginales y en condiciones de necesidad económica.

CAPÍTULO VII

DISCUSIÓN

CAPÍTULO VII.DISCUSIÓN

7.1 Interpretación

La interpretación de los diferentes contextos de las películas *Hermano* (2010) de Marcel Rasquin, *El rumor de las piedras* (2011) de Alejandro Bellame, el cortometraje *Hija de puta* (2011) de Alexandra Bas, *Azul y no tan rosa* (2012), de Miguel Ferrari, *Pelo malo* (2013) de Mariana Rondón, y *Desde allá* (2015) de Lorenzo Vigas, nos permite conocer una inquietante visión de estos cineastas venezolanos sobre la sociedad que han recreado a partir de su imaginario de esta sociedad y de la realidad en la cual han insertado las historias filmadas.

La realidad que en ellas vemos tiene su propia gramática social desde la que proviene. Es el resultado de la lógica de la cotidianidad que hay detrás del guion y que se revela en ciertas escenas, lo que realza una particular fuerza narrativa de corte realista.

Esta pequeña pero significativa muestra nos crea una imagen especular de la sociedad en cuanto a su conformación humana, sus conceptos de la familia, infancia, adolescencia y juventud, racismo y discriminación, religiosidad, sexo, violencia, vejez, y del manejo del poder.

Todas estas obras confluyen en un lugar común, y este es el ser humano en la etapa de la infancia y la adolescencia en situación de crisis. Este rasgo característico que las hermana a todas, toca con especial acento, el asunto medular del problema de la familia disfuncional. Todas las historias muestran

vacíos de los pilares de la familia que sostienen y amparan a esos chicos, en el marco de los contextos, a los que tan fuertemente han sido expuestos en las historias recreadas.

Desde el punto de vista de los cineastas, en todas estas películas hay un compromiso con eso que se han querido llamar un canto común, que es la necesidad de la existencia de la familia como núcleo principal de la sociedad para construir infancias y adolescencias más libres y felices.

Todas las películas aquí abordadas son obras de ficción que, al ser llevadas a cabo en escenarios realistas, con un porcentaje de cámara en mano, con actores naturales, con poca o ninguna intervención de los contextos, se acercan todas sustancialmente a la sociedad que están representando, casi a modo documental.

7.2 Rasgos comunes y distintivos

Para establecer los aspectos de interconexión entre las seis obras de estudio se han considerado tres rasgos preponderantes que construyen el eje de interpretación que expresa el relieve temático de interés en esta tesis: a) la infancia en la familia, b) la presencia de la violencia, y c) la situación social del contexto.

Tabla 11 Rasgos comunes entre los filmes

Película	Personaje	Edad	Presencia del Padre	Presencia de la Madre	Crisis familiar	Tipo de Violencia	Contexto
<i>Hermano</i>	Julio	(19)	No	Si	Si	Callejera	Barrio
	Daniel	(16)					
<i>El rumor de las piedras</i>	William	(17)	No	Si	Si	Callejera	Barrio
	Santiago	(10)					
<i>Azul y no tan rosa</i>	Armando	(15)	Si	Si	Si	Homofóbica	Clase media
<i>Hija de puta</i>	Andrea	(6)	Si	Si	Si	Doméstica	Campo Pobre
	Bebé	(0)	No				
<i>Pelo malo</i>	Junior	(10)	No	Si	Si	Doméstica	Barrio
	Bebé	(0)	No				
	Niña	(8)	No				
<i>Desde allá</i>	Elder	(16)	No	Si	Si	Callejera	Barrio / Clase media

Fuente: Elaboración propia

7.2.1 La infancia en la familia

Todas las películas están plateando una crisis familiar ya que parten de la ausencia de algunos de sus miembros. Este hecho es de mucha importancia puesto que siempre hay una carencia afectiva en el personaje infantil o

adolescente. Esta característica muestra la consecuencia de una familia incompleta, que puede ser monoparental, y que se convierte en la causa de la situación disfuncional recreada. En todas existe la figura de la madre, y en la mayoría hay un problema con la figura del padre.

Personajes infantiles y juveniles. Fotogramas de los filmes.

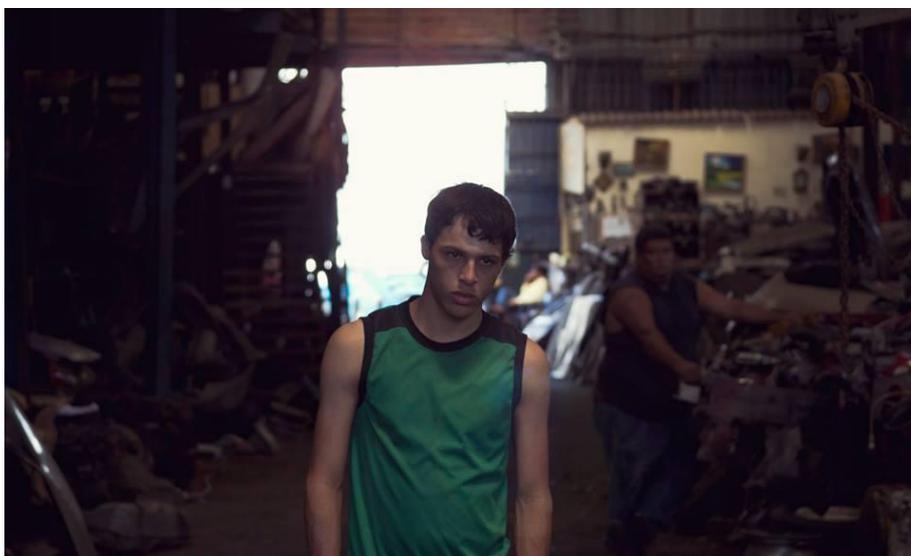
Figura 24 Fotograma *Azul y no tan rosa*



Personaje

Armando.

Figura 25 Fotograma *Desde allá*



Personaje Elder.

Figura 26 Fotograma *El rumor de las piedras*



Personajes: William y Santiago.

Figura 27 Fotograma *Hermano*



Personajes: Julio y Daniel.

Figura 28 Fotograma *Hija de puta*



Personaje Bebé.

Figura 29 Fotograma *Hija de puta*



Personaje Andrea.

Figura 30 Fotograma *Pelo malo*



Personaje Junior.

Figura 31 Fotograma *Pelo malo*



Personaje Niña.

Figura 32 Afiche del largometraje *Hermano*



Fuente: <https://www.imdb.com/title/tt1588358>

1) En *Hermano* el tema de la familia es controversial. Vemos en la primera secuencia de la película a una joven madre con su hijo, quienes recogen de la basura a un bebé envuelto en telas. Ya ese comienzo nos conlleva a preguntarnos dos cosas: por la familia biológica de ese infante, y por la nueva familia que lo acoge. La segunda respuesta se encuentra en el desarrollo de la trama de la película, sin embargo el sostén de ese hogar es la madre ya que no existe la figura paterna. Más adelante la madre muere a consecuencia de una bala perdida en un tiroteo del barrio, y ambos hermanos quedan sin madre y sin padre.

Figura 33 Afiche del largometraje *El rumor de las piedras*



Fuente: <https://www.imdb.com/title/tt2005207/>

2) En *El rumor de las piedras* la figura de la familia es presentada centralmente desde la condición de desplazados, pues son víctimas de un desastre natural en el que una hija de la protagonista pierde la vida. Ese hecho deja una huella en la vida de la familia y no les permite continuar en una vida tranquila. En ese hogar no hay presencia de la figura paterna; los dos hijos de Delia la protagonista están criados únicamente por ella ya que los padres de ambos hijos fueron asesinados.

Figura 34 Afiche del largometraje *Azul y no tan rosa*

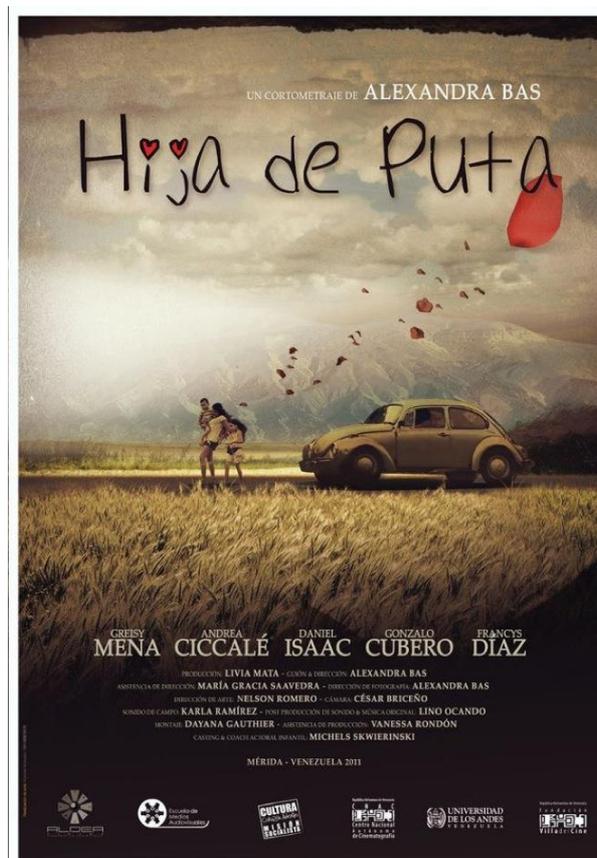


Fuente: <https://www.imdb.com/title/tt2091235/>

3) En *Azul y no tan rosa*, la configuración familiar es curiosa pues tenemos dos modelos: uno, el clásico en el que figuran todos los miembros de la familia como padres, hijos y nietos; y otro que es la familia moderna. Esta última es la

continuación de uno de los integrantes de la familia clásica, en la que el hijo Armando es producto de una relación casual entre Diego y Valentina, un par de adolescentes compañeros de colegio. Posteriormente ellos se separan: ella se va con el hijo y el padre en ese lapso del viaje cambia de condición sexual. Luego la madre devuelve el hijo al padre, y el padre entra en conflicto ya que no quiere asumir su rol. Armando el hijo de 15 años sufre una inmensa decepción al descubrir la orientación sexual de Diego, su padre, además del resentimiento por su ausencia por un periodo de cinco años aproximadamente. La familia clásica se queda intacta de principio a fin de la película. La familia moderna es la que nos muestra todo el proceso de cambios.

Figura 35 Afiche del cortometraje *Hija de puta*

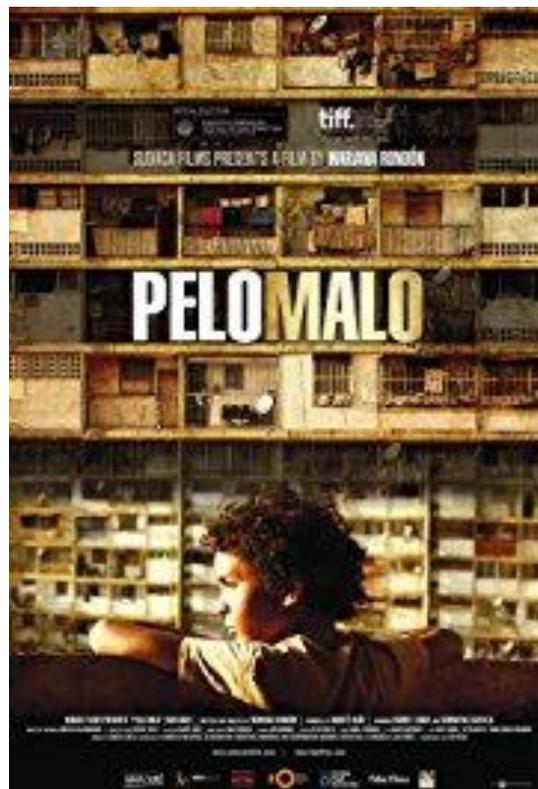


Fuente:

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=3884377067582&set=a.2004485231461.2120367.1223546135&type=3&theater>

4) En el cortometraje *Hija de puta* la figura de la familia también se encuentra incompleta, ya que vemos a Ana como la madre soltera que intenta sostener sus dos hijos a través de la prostitución. Vemos que solo existe la figura del padre de Andrea, uno de los dos hijos de Ana, aunque no vive junto a ellos. El padre finalmente gana la pelea por la custodia de esa niña que ha estado expuesta junto a su hermano a la situación de inestabilidad y vulnerabilidad por la vida de la madre.

Figura 36 Afiche del largometraje *Pelo malo*



Fuente: <https://www.imdb.com/title/tt3074610/>

5) En *Pelo malo* la familia es también disfuncional. Marta es madre soltera de dos niños varones, Junior y un bebé. El padre de las creaturas murió asesinado en el barrio, pero solo se tiene noticia de ello a través de conversaciones entre Marta y su suegra Carmen. Por lo tanto ellas dos son los únicos parientes de esos niños. No viven juntas y además se plantea que Carmen compre a su nieto para que le brinde compañía. Marta desesperada por su situación económica se debate entre vender a su hijo Junior o asumir la crianza que tanto le cuesta por el fuerte rechazo que este le provoca. Es sin duda una familia disfuncional.

Figura 37 Afiche del largometraje *Desde allá*



Fuente: <https://www.imdb.com/title/tt4721400/>

6) En *Desde allá* hay dos modelos de familia. La familia clásica, la de Armando, está conformada por el padre que los ha abandonado y por unos hermanos y sobrinos. La otra familia es la de Elder, quien no tiene padre ya que, por lo que comenta, fue asesinado en el barrio. Esta familia está conformada únicamente por la madre y los hermanos de Elder. Ellos despiertan un rechazo homofóbico muy drástico, cuando se enteran que este se encuentra en una relación homosexual con Armando. Ambos se regodean en el dolor y el resentimiento de que no tuvieron padre.

7.2.2 La violencia

Un rasgo común que se encuentra presente en todas las historias, es la violencia. Llama mucho la atención que hay una insistente muestra de la violencia callejera o doméstica que compone parte del discurso constituido en las películas estudiadas. A continuación su descripción:

1) En *Hermano*, el personaje del hermano mayor, Julio, también es miembro de una pandilla de delincuentes con quienes trabaja, atracando y movilizand o droga en su barrio. A través de esta vía lleva dinero mal habido a su casa.

Figura 38 Fotograma *Hermano*



Figura 39 Fotograma *Hermano*



Figura 40 Fotograma *Hermano*



Figura 41 Fotograma *Hermano*



2) En *El rumor de las piedras*, hay un contexto a través de una pandilla de delincuentes callejera que acosa al personaje de William, quien finalmente se integra a ella y se hace un bandido más del barrio. Porta un arma de fuego y programa el atraco a un banco y un secuestro, hechos por los que es detenido por la policía comprometiendo su libertad.

Figura 42 Fotograma *El rumor de las piedras*



Figura 43 Fotograma *El rumor de las piedras*



Figura 44 Fotograma *El rumor de las piedras*



Figura 45 Fotograma *El rumor de las piedras*



Figura 46 Fotograma *El rumor de las piedras*



Figura 47 Fotograma *El rumor de las piedras*



3) En *Azul y no tan rosa*, la violencia es expresada a través de una reacción homofóbica hacia el personaje de Fabrizio (co-protagonista) de la película, quien es víctima de una paliza sufrida en la calle, concretamente en el estacionamiento de un bar.

Figura 48 Fotograma *Azul y no tan rosa*



Figura 49 Fotograma *Azul y no tan rosa*



Figura 50 Fotograma *Azul y no tan rosa*



Figura 51 Fotograma *Azul y no tan rosa*



Figura 52 Fotograma *Azul y no tan rosa*

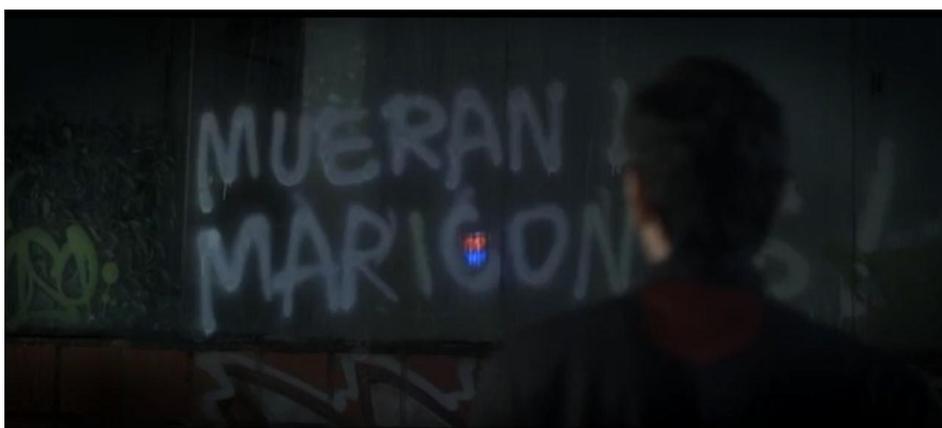


Figura 53 Fotograma *Azul y no tan rosa*



4) En el cortometraje *Hija de puta* la presencia de violencia doméstica se expresa de dos formas. En la secuencia inicial Daniel, el padre de Andrea, persigue a Ana y ella reacciona violentamente, lo que detona una situación límite cuando su amiga la Negra saca un arma blanca para amedrentar a Daniel. El otro momento violento es la situación en la que Ana como prostituta le cobra por su trabajo al hombre que se ha llevado a la habitación y él le hace el gesto de querer golpearla; Daniel el padre de Andrea, interviene, pues era espectador de dicho acto.

Figura 54 Fotograma *Hija de puta*



Figura 55 Fotograma *Hija de puta*

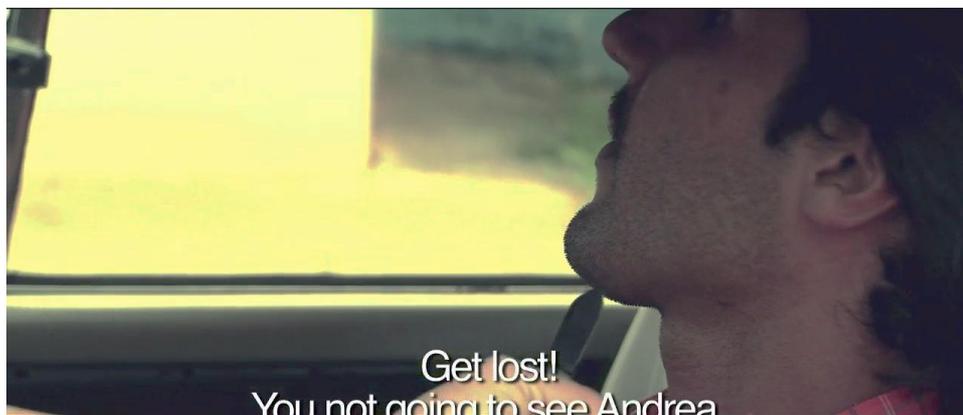


Figura 56 Fotograma *Hija de puta*



Figura 57 Fotograma *Hija de puta*



5) En *Pelo malo* la violencia es doméstica. Vemos en varias secuencias las reacciones de rechazo de Marta, la madre de Junior, el protagonista, por una inconformidad de ella con el comportamiento del hijo. No acepta a Junior y su rechazo lo expresa con maltrato sostenido a lo largo de toda la película. Se sugiere la violencia callejera a través de un recurso planteado desde el diseño sonoro, ya que mientras Junior juega con unos soldaditos de plástico, escuchamos los tiros habituales del barrio en los que se desenvuelve la historia.

Figura 58 Fotograma *Pelo malo*



Figura 59 Fotograma *Pelo malo*



6) En *Desde allá*, el personaje de Elder, está enmarcado en la calle, y cuando se nos muestra, ya es miembro de una banda de delincuentes que dominan un sector del barrio. Elder, incluso en un acto desproporcionado de violencia, asesina al padre de Armando, el hombre con quien está vinculado sentimentalmente. Elder es un personaje muy impulsivo ya que se relaciona con Armando de manera violenta con agresiones físicas.

Figura 60 Fotograma *Desde allá*



Figura 61 Fotograma *Desde allá*



Figura 62 Fotograma *Desde allá*



Figura 63 Fotograma *Desde allá*



7.2.3 Contexto social

La contextualización de las películas estudiadas tienen un elemento común como es la pobreza material expresada mayoritariamente en precarias condiciones de vida.

1) En *Hermano* la pobreza la da el entorno del barrio marginal en el que se lleva a cabo dicha historia. No hay algún contexto en toda la película que se presente en otros espacios, en los cuales se pueda dar alguna sensación diferente a la que nos muestra el barrio por su hacinamiento y anarquía.

La madre de los hermanos hace repostería casera para ganarse la vida; el hijo mayor no estudia, el hijo menor sale escolarizado en la última etapa de su formación de bachillerato.

Viven en una casa humilde que tiene los elementos básicos para la subsistencia familiar.

Figura 64 Fotograma *Hermano*



Figura 65 Fotograma *Hermano*



Figura 66 Fotograma *Hermano*



Figura 67 Fotograma *Hermano*



2) En *El rumor de las piedras* el contexto de pobreza se percibe de dos maneras: una por la casa original en la que vivían, que estaba construida en un lecho de río, y que la crecida provocada por las lluvia sostenida durante setenta y dos horas terminó por derrumbar sin dejar nada de ella. La segunda forma de pobreza la percibimos por la nueva vivienda a la que llegaron tras la tragedia, que también es un rancho situado en un barrio. Un rasgo que describe la pobreza es la precariedad alimentaria demostrada. Otro rasgo considerable

como parte de la pobreza es la carencia de estudios o formación, y en este caso vemos a uno de los dos hijos inserto en un sistema de estudios formalmente en la etapa de primaria, pero al hijo mayor no. Este se encuentra ocioso y a merced de las bandas del barrio.

Figura 68 Fotograma *El rumor de las piedras*



3) En *Azul y no tan rosa* el contexto es de clase media. Se evidencia que se trata de una familia con una posición social que le permite acceso a ciertas comodidades, además de abundancia en la mesa.

Figura 69 Fotograma *Azul y no tan rosa*



Figura 70 Fotograma *Azul y no tan rosa*



4) En el cortometraje *Hija de puta* la pobreza se expresa a través de la situación marginal de la prostitución de Ana, la madre de Andrea la protagonista quien, sin acceso a otros medios, acude a su cuerpo como forma de subsistencia. La vivienda está situada en un campo con carretera sin pavimentación. La imagen de la casa es humilde, y la habitación de Ana y sus dos hijos es pequeña y sencilla.

Figura 71 Fotograma *Hija de puta*



Figura 72 Fotograma *Hija de puta*



Figura 73 Fotograma *Hija de puta*



5) En *Pelo malo* las condiciones de pobreza las da el contexto del barrio en el que fue hecha la película. Se trata de un lugar que cuando fue construido respondía a las necesidades de interés social del momento, pero que con el paso del tiempo se deterioró, y las condiciones de marginalidad y hacinamiento crecieron considerablemente. Vemos el interior del apartamento en el transcurrir de la película, una vivienda humilde con precariedades considerables, sin rasgos de lujos. El tipo de alimentación que tienen también es muy básica, casi exigua.

Figura 74 Fotograma *Pelo malo*



Figura 75 Fotograma *Pelo malo*



Figura 76 Fotograma *Pelo malo*



Figura 77 Fotograma *Pelo malo*



6) En *Desde allá* la pobreza está planteada en el contexto de presentación de Elder, un joven que trabaja de ayudante en un taller de hojalatería. No estudia, no lo vemos convivir en un ambiente familiar. Está ocioso cuando no está en el taller, y en esos momentos es cuando se exagera su condición de callejero y pandillero. El contexto de Armando es diferente: hay una familia, alimentos, una vivienda con mayores comodidades. También se le ve en una ambiente laboral, maneja dinero ya que como parte de su trabajo de conquista hacia Elder le lleva al taller dinero en efectivo para pagar la compra de un automóvil. También tiene dinero en efectivo para pagarle a víctimas que logra llevar a la casa para sus complacencias sexuales.

Figura 78 Fotograma *Desde allá*



Figura 79 Fotograma *Desde allá*



Figura 80 Fotograma *Desde allá*



Figura 81 Fotograma *Desde allá*



Figura 82 Fotograma *Desde allá*



Figura 83 Fotograma *Desde allá*



7.3 Triangulación

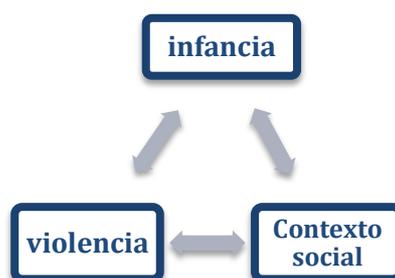
Es de mucha importancia dar una interpretación a los datos encontrados en la investigación, razón por la que se ha considerado hacer una triangulación de esta información.

Sobre este particular, Ortiz asevera que la triangulación es

La estrategia que se aplica en la investigación cualitativa, para tratar de generalizar y de confirmar los hallazgos haciendo una combinación de múltiples acercamientos referidos a un mismo fenómeno. La triangulación ha llegado a ser fundamental para la investigación cualitativa como el método general para la confirmación de hallazgos (Ortiz, 2011: 214).

En esta primera aproximación a la triangulación se conformará el análisis de manera que la infancia sea el eje central.

Tabla 12 Triangulación 1



Fuente: elaboración propia

Variable 1: infancia

Variable 2: violencia

Variable 3: contexto social

Cuando se piensa en la infancia en Latinoamérica, y específicamente en Venezuela, obligatoriamente debemos asociarlo al tema de la agenda política en cuanto a educación y oportunidades se refiere. Aquí se busca mostrar a través de la reflexión sobre estos cinco largometrajes y un cortometraje, que estamos frente a una infancia que nace en la miseria, muchas veces de familias disfuncionales, monoparentales, en las que la madre es el pilar del hogar, que carece de oportunidades de acceso a la escolarización formal, que no cuenta con una dieta balanceada que le garantice el crecimiento y desarrollo adecuado al niño.

La pobreza infantil, las marcas tempranas de la marginalidad y la exclusión determinan destinos y biografías anticipadas (Frigerio, 1992) que ubican a los recién llegados al mundo en una posición de inferioridad y subalternidad desde el inicio. Esta situación es de una enorme gravedad ya que condiciona su existencia desde la cuna. Si partimos de reconocer que la natalidad representa para la humanidad la oportunidad de lo nuevo, de su continuidad y discontinuidad, del milagro, nos dirá la filósofa Hannah Arendt; el hecho de que millones de niños y niñas latinoamericanos nazcan condenados a la miseria se constituye en un reto ineludible para que sea asumido por nuestras sociedades latinoamericanas sin que transcurra un día más (Redondo, 2015).

Lo que vemos en los filmes es una recreación hecha de una profunda crisis que no solo alcanza la niñez, sino que afecta directamente a los adolescentes que

aún están en etapa vulnerable, por no poseer los medios necesarios que les garanticen acceso a la educación y a otros derechos para llegar consolidados a la vida adulta. Este elemento básico es lo que detona de modo directo la presencia en sus vidas de agentes como la violencia, el ocio, el narcotráfico que acogen a esos niños y jóvenes que no están insertos en un sistema educativo (por falta de oportunidades o deserción escolar), y que no poseen una referencia familiar que les proporcione los valores necesarios para una vida digna.

Si bien, el período de la infancia hace referencia a una etapa vital en el desarrollo físico, psíquico y social, no siempre hubo un reconocimiento de la misma como una categoría diferenciada de los adultos. UNICEF reconoce a dicha etapa como la época en la que los niños y niñas tienen que estar en la escuela y en los lugares de recreo, crecer fuertes y seguros de sí mismos y recibir el amor y el estímulo de sus familias y de una comunidad amplia de adultos. Es un ciclo valioso en la que los niños y las niñas deben vivir sin miedo, seguros frente a la violencia, protegidos contra los malos tratos y la explotación. Como tal, la infancia significa mucho más que el tiempo que transcurre entre el nacimiento y la edad adulta. Se refiere al estado y la condición de la vida de un niño, a la calidad de esos años (Pucheta 2005).

Otro aspecto de provecho en este análisis es considerar el abordaje del rol del trabajo en la infancia como un tema latente en Latinoamérica y en nuestro caso

en Venezuela. Como se ha visto a través de la historia y en distintas culturas siempre ha existido esta situación en la que niños y niñas, desde muy temprana edad, han tenido que asumir roles laborales para aportar al sustento familiar. En el caso que nos ocupa vemos dos ejemplos extremos del trabajo en infancia y adolescencia: 1) el personaje de Santiago (10), en el filme *El rumor de las piedras*, quien trabaja vendiendo en el barrio el arroz con pollo que cocina su madre en la casa; 2) el personaje de Julio (19), en el filme *Hermano*, quien trabaja con la banda de narcotráfico para llevar dinero a su casa. No se puede hablar de explotación infantil en estos dos casos presentados, pero sí es importante mostrar esa conexión existente entre la realidad y estos dos filmes, con tantos infantes que trabajan y que sí son explotados.

Este último tipo de infancia es el que se puede observar cuando se habla de trabajo infantil, debido a que se encuentra vinculado a las condiciones de pobreza de las familias- ya se trate de pobreza estructural o bien situaciones de empobrecimiento frente al ajuste económico - que las coloca en condición de vulnerabilidad social, esto es que pierden su capacidad económica y cultural de contención. Así, los niños y niñas recurren a diversas estrategias de supervivencia, realizando diferentes actividades en su mayoría en la calle para generar ingresos (Pucheta, 2005).

La infancia es una etapa que requiere cuidados y toda la orientación para la correcta proyección de un adulto en potencia. Por ello ese aspecto desarrollado en esos dos filmes nos aproximan a una cruda realidad que está robando el

máspreciado período vital del ser humano, inmerso en tareas que no le corresponden.

Como parte de los aspectos reflejados en el discurso de los filmes tenemos la presencia de internet como un agente interventor de la infancia actual. El caso al que debemos referirnos es el personaje Armando (15), del filme *Azul y no tan rosa*, quien interactúa en una red social usurpando una identidad ajena con el propósito de una conquista amorosa. Según se comprende, el cambio de identidad de Armando tiene como fin acercarse a otros estándares de belleza distintos a lo que él mismo podía representar. Él quería satisfacer el gusto de la chica atraída, como tal vez ha ocurrido en muchos casos de la realidad.

Internet ha traído a la época actual un sinnúmero de beneficios y ventajas para todos, y con ello, sus riesgos. Cuando su uso no es supervisado en edades tempranas, o en adolescentes sin suficiente orientación de la potencia de dicha herramienta, vemos como la situación se escapa del control de los padres o de los mismos niños y adolescentes hasta poner en riesgo su integridad. Según la autora Pucheta, incluso se le puede llamar a este tipo de hábito o costumbre infancia hiperrealizada.

... “Infancia hiperrealizada”, es la infancia de la llamada “realidad virtual”, incluye a los niños que realizan su infancia a través de Internet y de distintos elementos que conforman las nuevas tecnologías de la comunicación y de la información. Los mismos han dejado de ocupar el lugar del no saber, y viven en una cultura mediática que exige satisfacción inmediata (Pucheta, 2005).

Esto puede leerse o interpretarse como un dato llamativo de las conductas y riesgos para niños, adolescentes y jóvenes, en el uso indiscriminado y ocioso de este medio.

El aspecto de mayor valor que se resalta en la reflexión que está planteada en la escenificación de esa infancia del presente es lo que refiere a la sociedad futura. Es muy necesario pensar qué tipo de sociedad futura nos espera con esta infancia actual, especialmente si desde estos escenarios tan controvertidos se están conformando los adultos futuros. Una de las tareas de los gobernantes es planificar la educación de sus pueblos, así como invertir en ello como un proyecto a largo plazo para la sociedad del mañana. Eso no ocurre en situaciones de desigualdad y pobreza como las que hemos visto en los infantes del cine de este estudio, que bien remiten a la desigualdad social que hay en la realidad de Venezuela y en Latinoamérica en general.

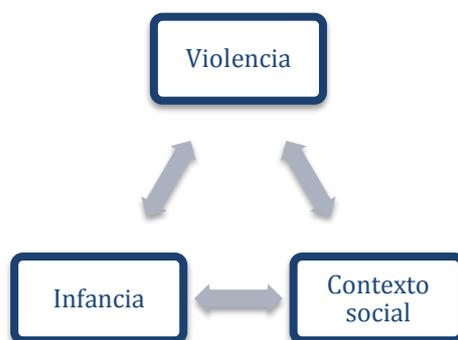
La pobreza afecta a la juventud latinoamericana en forma desproporcionada y en el caso de los niños y niñas, cuando no está presente un Estado activo que promueve políticas dirigidas a la niñez, las condiciones de vida de la infancia dependen exclusivamente de su origen social, su género, su etnia y grupo familiar de pertenencia. En definitiva su cuna de nacimiento. Las fotos de la cuna de la desigualdad, que bien ha fotografiado Sebastián Salgado en el mundo, trazan un panorama que muestra con claridad los condicionamientos que la pobreza y la desigualdad presentan para los futuros de la infancia si no se llega a tiempo ¿Qué

movimientos educativos y sociales son necesarios en nuestros países para desplazar la posición de la infancia en los territorios de la desigualdad? ¿Cuáles son las tareas principales para comprender las urgencias a ser resueltas en el terreno educativo y social de este universo particular? (Redondo, 2015).

Es urgente plantearse estas preguntas para comprender que estamos frente a realidades casi obscenas, que anulan los sueños por un porvenir alentador en una verdadera renovación de nuestras sociedades. Y las preguntas tan solo son las inquietudes de los intelectuales pensantes que, a través de un escrito, se plantean la mirada inquietante del futuro.

En esta segunda aproximación a la triangulación se conformará el análisis de manera que la violencia sea el eje central.

Tabla 13 Triangulación 2



Fuente: elaboración propia

Variable 1: violencia

Variable 2: infancia

Variable 3: contexto social

La violencia es un flagelo en Venezuela y en Latinoamérica. Se tiene noticias de esta alarmante situación a través de la información que manejan los observatorios de violencia de la región. Esto se encuentra publicado en internet, así como también la información de acceso público a la que somos expuestos a diario y que circula mediante redes sociales y en los medios informativos, locales, regionales, nacionales e internacionales, que reportan a través de sus crónicas esta crisis. Sin duda se trata de un problema de seguridad pública. El estado se reserva las cifras oficiales que se tienen en torno a esta situación.

La violencia está asociada a varios factores entre ellos, al porte de armas de fuego que permite a los delincuentes perpetrar crímenes y asesinatos violentos. También está asociada al narcotráfico por las poderosas bandas armadas que manejan altas sumas de dinero proveniente del mercado de las drogas, y que hacen vida en los barrios y en las cárceles. Desde allí, manejan las bandas delictivas que están en el corazón de la sociedad venezolana, y llevan a cabo lo que se conoce como el crimen organizado para realizar acciones concertadas y dirigidas de tipo delictual (asesinatos, robos de vehículos, secuestros, asaltos, extorciones, entre otros delitos). Caracas está conformada por los cinco municipios metropolitanos: Libertador, Sucre, Chacao, Baruta y El hatillo, en los cuales hay barrios y cerros que están sumidos en esta violencia incontrolable.

Caracas es la ciudad más violenta del mundo desde 2015, según indica el Consejo Ciudadano para la

Seguridad Pública y la Justicia Penal (Ccpjp). La organización se basa en la cantidad de muertes violentas que registra la capital al año y la compara con otras ciudades del mundo. Conflictos armados, violencia doméstica, intolerancia y abusos en contra de personas –incluidos niños- conforman algunos de los elementos que caracterizan a un sector geográfico como violento, de acuerdo con estudios del Observatorio Venezolano de la Violencia (OVV). Los últimos dos informes del Ccpjp alarman a la población caraqueña al saber que a diario transitan en “la ciudad más violenta del mundo”; sin embargo, ¿cuáles son las principales zonas de Caracas que hacen que la ciudad haya alcanzado tal récord?. Los cuerpos de seguridad del Estado se basan en la cantidad registrada de asesinatos, enfrentamientos y operatividad de peligrosas bandas delictivas en la ciudad para calificar una zona como violenta. El Observatorio Venezolano de la Seguridad, adscrito al Ministerio de Interior, Justicia y Paz, es el ente encargado de recopilar y analizar la data con los delitos cometidos en todo el país. Sin embargo, mantiene en secreto la información (Toro, 2017).

Se podría decir que una de las contradicciones más grandes es que en Venezuela para el año 2012, el presidente Nicolás Maduro promulgó una ley llamada Ley para el desarme y control de armas y municiones, que perseguía controlar el porte de armas en la población civil; y aún así, este es el país de la región con el mayor índice de muertes por caso de armas de fuego.

Tal es el caso de Venezuela, donde según cifras del Observatorio Venezolano de Violencia la tasa de homicidios es de 90 por cada 100 mil habitantes. Lo que significa que al menos una de cada cinco personas asesinada en América (del Norte al Sur) es un venezolano. Cabe destacar que el gobierno venezolano tiene como política no dar cifras oficiales de crímenes, por lo que cualquier estimado sobre los índices de violencia en esta nación proviene de fuentes extraoficiales, usualmente calculadas por ONG dedicadas a este tema y el estudio de sus orígenes y consecuencias. Irónicamente, la legislación venezolana fue ajustada en años recientes para limitar al máximo la posesión de armas de fuego. Esta ley, llamada Ley de Desarme, fue promulgada en 2012 y en ella se establece como principal medida no solo la prohibición casi absoluta de porte de armas sino también de venta de todo tipo de armas de fuego y sus municiones a los civiles (Redacción LexLatin, 2016).

Muy lejos de conseguir resultados esta iniciativa del Estado venezolano perseguía únicamente hacerse una publicidad sobre sus políticas efectivas, más que el logro efectivo del verdadero propósito del desarme, ya que los índices de criminalidad y violencia aumentaron en vez de disminuir. No hubo efectividad en la aplicación de esta ley.

“Las bandas determinan la violencia en una zona”. Para el criminólogo Javier Gorriño, la presencia de bandas criminales ilícitamente armadas es la

principal variable que determina que una zona es violenta. “Cuando hay actuación de bandas que operan con fines vinculados a las drogas, con venganza hacia bandas rivales o autoridades, se generan conflictos que desembocan en violencia”, señaló el experto. Gorriño apuntó que la violencia es impartida generalmente por jóvenes. “Los muchachos jóvenes en los barrios sienten la necesidad de tomar el control y demostrar que son sanguinarios, que son malandros” (Toro, 2017).

La profunda crisis que vive Venezuela está en buena parte afectada por la inseguridad y el descontrol absoluto de parte del Estado, en lo que se refiere a la delincuencia que a través de estas bandas han minado la sociedad, a la cacería de sus jóvenes.

Cada media hora asesinan a alguien en Venezuela. En lo que va de año, 3.603 cadáveres ingresaron a la morgue de Bello Monte en Caracas, según cifras del Cuerpo de Investigaciones Científicas, Penales y Criminalísticas (CICPC). Se estima que en Venezuela el año pasado se cometieron unos 14.000 asesinatos. El fin de semana pasado la violencia en la capital venezolana alcanzó una nueva marca: más de 70 personas ingresaron a Bello Monte, y en el 80% de los casos se trató de homicidios, señaló el diario El Universal citando información extraoficial del CICPC. El corresponsal de BBC Mundo en Caracas, Juan Paullier, visita una de las zonas más violentas de la capital más violenta de América Latina. En Antímano, una parroquia

ubicada en el oeste de Caracas, los habitantes aprenden a convivir con la muerte (Paullier, 2011).

Nuestro cine también habla de esto ya que ha registrado esta epidemia de violencia que se sufre en Venezuela. Muestra de ello en el tiempo son: *Secuestro express* (2005) de Jonathan Jakubowicz, *Cyrano Fernández* (2008) de Alberto Arvelo, *La hora cero* (2010) de Diego Velasco, entre otros filmes venezolanos con esta notoria tendencia.

Para el caso que nos ocupa, en el largometraje *El rumor de las piedras*, apreciamos como se construye la tensión dramática alrededor del personaje de William (17) quien personifica el foco de la violencia en esta película. Inicialmente él lleva un arma de fuego a su casa y la mantiene escondida. Su abuela lo descubre, y la madre después de confrontar esta situación, vota el arma al monte y la extravía. Este mismo personaje es miembro de una pandilla de jóvenes que están captados por una organización de narcotraficantes del barrio, y a través de esta vía es que posee dicha arma, que debe pagar por la reacción impulsiva de su madre al votarle este instrumento violento.

William inclusive, como parte de su ambición por el dinero fácil, organiza el atraco a un banco. Este acto no le sale bien, y en el momento de la fuga, secuestra a una niña con su madre en un automóvil para intentar evadir a los policías que ya lo tenían cercado. Finalmente lo llevan detenido para pagar condena. En otra secuencia de esta misma película vemos como el amigo de Santiago (10) pierde la vida porque lo hiere una bala perdida.

Otra muestra de violencia la tenemos el filme *Desde allá*, a través del personaje de Elder (16), que también participa de una banda de malandros, y quien es la máxima representación de una juventud allanada por el mundo violento del barrio.

Este mismo caso lo podemos apreciar en el filme *Hermano* con el personaje de Julio (19), el hermano mayor de la familia, que participa también de una banda armada que negocia drogas por el narcotráfico existente en el barrio donde ellos viven. En este filme se exhiben armas, se llevan a cabo asesinatos y hay momentos de mucha tensión por la dinámica violenta en la que este personaje se desenvuelve.

El caso de violencia presentado en el filme *Pelo malo*, es diferente ya que se trata de violencia intra-familiar. En ese filme se aborda la intimidación de la madre hacia su hijo.

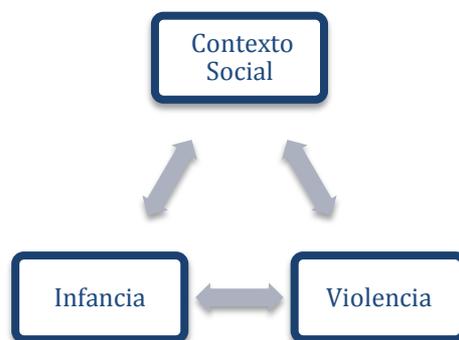
Se habla de violencia intra-familiar cuando existe abuso de poder y autoridad de algún miembro de la familia hacia otro. En *Pelo malo*, el personaje de Marta (30) la madre de Junior (10), el abuso y atropello constante hacia su hijo se transforma en una agresión injustificada y desproporcionada por la no aceptación de las características de la personalidad del niño. En este caso se puede hablar de maltrato infantil.

Esto es una forma de violencia que también vemos en la realidad, y que es dramática en todas sus direcciones ya que se puede encontrar entre las parejas, desde los padres hacia los hijos, como en el caso de la película

mencionada, y de otras formas en las que se irrespete moralmente y psicológicamente a otro integrante de la familia.

En esta tercera aproximación a la triangulación se conformará el análisis de manera que el contexto social sea el eje central.

Tabla 14 Triangulación 3



Fuente: elaboración propia

Variable 1: contexto social

Variable 2: infancia

Variable 3: violencia

Venezuela es el país con la mayor reserva de petróleo probada del mundo, y la gran paradoja es que es el país con su mayor riqueza en el subsuelo, pero con una pobreza obscena, debido a la pésima administración de estos capitales. Sabemos que la pobreza en este país ha ido escalando año tras año, debido a la crisis económica sostenida a lo largo de una década completa, pero que se agravó producto de la hiperinflación que se ha vivido entre el 2017 y el

2018. No es para nadie un secreto que la administración de estas riquezas, atrae la corrupción como parte de las debilidades de los políticos de turno.

La abundancia de petróleo contrasta con la escasez de alimentos, el deterioro de los servicios públicos, la desnutrición de niños y adultos, la ausencia de medicamentos, la inseguridad y la verdadera ausencia de un proyecto de país que permita siquiera la garantía de los elementos mínimos para vivir con lo básico.

La pobreza en Venezuela, lejos de ser un tema de moda propuesto en las agendas de los gobiernos y de los organismos multilaterales es un rasgo que ha caracterizado al país por años. Las estadísticas retratan a una sociedad pobre y joven. Al examinar la relevancia social del tema en estudio, fue necesario explorar los indicadores sobre la pobreza en Venezuela, tema que ha generado algunos debates, por la marcada distinción existentes entre clases sociales altas, media y baja. Para el primer semestre del año 2011, año cuando se realizó el más reciente censo en Venezuela, el Instituto Nacional de Estadística (2011) halló que un 32,2% de personas viven en condición de pobreza y un 8,9%, en pobreza extrema. Mientras que los estudios del sociólogo Luis Pedro España (2009) revelaron que para el cierre de 2007 la pobreza extrema y la pobreza no extrema totalizaban el 47,8% de la población, y a partir del año 2008 se vislumbraba una tendencia creciente en estos indicadores. Mientras la discusión sigue abierta en la palestra pública, es innegable que una importante

porción de venezolanos son víctimas de la pobreza
(Toledo, 2015).

CAPÍTULO VIII

CONCLUSIONES

CAPÍTULO VIII. CONCLUSIONES

Una vez elaborado el desarrollo del cuerpo teórico de esta tesis doctoral y luego de ser analizada la muestra fílmica seleccionada para este fin, se debe afirmar que los objetivos de investigación tanto el general como los específicos que se plantearon al comienzo de esta tesis, se han alcanzado en su totalidad.

El objetivo general que se estableció fue: monitorizar y explicar de forma sistemática los aspectos de la representación social y cultural que muestran la niñez y la adolescencia presentes en el discurso narrativo de la cinematografía venezolana de los años 2010 al 2015.

En este sentido se llegó a sistematizar la presencia de la niñez como aspecto común en los filmes analizados, lo cual sirvió para justificar el objetivo general planteado. Se comprobó que sí existe una representación de la niñez y adolescencia con un margen amplio etario, el cual va desde los 4 meses de vida a los 19 años de edad. Los personajes en los filmes son: *Hermano Julio* (19), Daniel (16); en el *Rumor de las piedras* William (17), Santiago (10); en *Azul y no tan rosa* Armando (15); en *Hija de puta* Andrea (6), bebé (6 meses); en *Pelo malo* Junior (10), Bebé (4 meses), Niña (8); en *Desde allá* Elder (16). Solo en dos casos, se ve que esos niños van a la escuela, los otros personajes, no están escolarizados o no se hace referencia a eso. Otros se les representa trabajando lo que nos puede sugerir el tratamiento del tema de la explotación infantil.

Adicionalmente fue necesario describir, analizar y contextualizar los lugares en los que se rodaron estas películas para sustentar suficientemente su interpretación del perfil socioeconómico representado.

En relación a los objetivos específicos en el primer lugar se planteó: situar la cinematografía venezolana de ficción del 2010 al 2015 que aborda escenarios sociales en los que se evidencia el perfil social, económico y político de la Venezuela de entonces.

La cronología del cine venezolano revisada tuvo como propósito enmarcar con la suficiente amplitud el cine objeto de estudio de esta tesis: aquel que abarca el periodo de 2010 a 2015. Este esquema permitió estructurar a grandes rasgos los momentos relevantes del cine venezolano de la época escogida, así como referenciar algunas obras del cine latinoamericano que anteceden el cine escogido, lo cual sirvió para establecer las relaciones pertinentes con el cine venezolano. En los cinco largometrajes y en el cortometraje se refleja suficientemente escenarios sociales, a través de un tratamiento realista como concepto dentro de la realización de ficción. Estas películas nos muestran una cara de la Venezuela de esos años que es víctima del abandono de sus gobernantes, y nos muestra una crisis social que es un aspecto que con el pasar de los años se ha agudizado considerablemente.

El segundo objetivo específico diseñado fue reflexionar sobre la figura de la familia en relación a la representación infantil y adolescente que se ha plasmado en el discurso de las obras cinematográficas a estudiar en esta tesis.

Se ha examinado los temas de la infancia, la sociedad y su representación en diversas películas del cine venezolano, haciendo referencia en varios momentos al cine latinoamericano que ha tratado esta temática como antecedente de importancia. Para ello también fue necesario hacer un recuento de algunos momentos importantes del cine venezolano.

En relación a la representación de la situación socioeconómica se encontró a las familias de estos niños y adolescentes en condiciones vulnerables, expuestos a violencia, constituidos en núcleos de familia disfuncional por la ausencia de alguno de los pilares de la familia como padres o madres, y la mayoría en condiciones de pobreza. Esto es un rasgo que está presente en muchas familias venezolanas actuales.

El tercer objetivo que se trazó fue: cuantificar y cualificar, siguiendo el modelo de lectura crítica, las películas seleccionadas en la muestra.

El trabajo de análisis elaborado nos permitió dar soporte al análisis con la teoría de teórico italiano Nazareno Taddei quien propone: tres aspectos de lectura como lo son la lectura concreta, la lectura situacional y la valorativa abordados ampliamente en los capítulos sexto y séptimo de la tesis en los que se analiza a detalle cada filme.

El cuarto objetivo definido fue: diseñar una entramado teórico que permita el abordaje de las referencias bibliográficas sobre el tema de estudio en esta tesis.

La revisión de las teorías académicas existentes en las escuelas de tradición europea, norteamericana y latinoamericana para el respaldo de esta tesis fue fundamental. Esto aportó la conveniente cartografía teórica de lo que supone

la mirada de los autores que se han dedicado al pensamiento crítico y teórico del arte cinematográfico, aspecto indispensable en esta tesis. Uno de los hallazgos en esta dirección fue la inexistencia de una teoría propia en el ámbito teórico venezolano para abordar esta investigación, hallazgo que justificó su búsqueda.

Con el abordaje de los autores que hemos trabajado se construyó un entramado teórico, amplio y multidisciplinario que dio el respaldo necesario para sustentar el cuerpo formal de toda la investigación.

Para ello se ha realizado un recorrido por los autores que han trabajado diversas teorías cinematográficas, y que han tocado el concepto de imaginario.

En cuanto a lo metodológico se puede decir que es de mucho interés resaltar que el enfoque cualitativo permitió el acercamiento y abordaje de la revisión sociocultural en el discurso representado en la muestra. En este sentido, esta aproximación justifica la investigación en el plano metodológico, epistemológico, personal y profesional. El método ha sido el camino para convertir lo cinematográfico en texto escrito. El trabajo de campo y los análisis recogidos en el sexto capítulo de la tesis son la prueba.

Por último, y como parte de los logros de esta investigación, nos acercamos a la dimensión ontológica del cine. Este arte es una expresión de la representación especular que tiene el ser humano de la sociedad en la que vive. En ese retrato se demuestra al ser humano, sus sueños, las representaciones que tiene de los otros, las frustraciones y los anhelos. Esta reflexión sobre la dimensión ontológica del arte cinematográfico, además de

constituir un campo cercano a lo filosófico y estético, nos permitió descubrir que el cine abriga aspectos del imaginario que consolidan el discurso plasmado por el cineasta en su obra. Este propósito puede llegar a ser muy complejo, y en el caso que nos ocupa se trató de mirar con especial atención a ese fragmento de la sociedad venezolana que se encuentra reflejado (en tiempo y espacio) en esta filmografía.

Para ello previamente debemos remitirnos a las hipótesis para su comprobación.

8.1 Contraste de las Hipótesis

En la primera hipótesis afirmábamos que el cine venezolano es un mapa cultural mediante el cual podemos comprender los sectores de la sociedad actual, particularmente la infancia y a la adolescencia. Esta hipótesis a su vez se concretaba en las siguientes hipótesis particulares: 1a) El cine venezolano refleja un modelo disfuncional de familia que repercute negativamente al crecimiento y desarrollo emocional de los niños o adolescentes; 1b) En el imaginario del discurso filmico se refleja que la violencia es una constante en la infancia y adolescencia venezolana y que inciden seriamente en estos colectivos. 1c) El cine venezolano de este estudio legitima nuestras creencias o ideas acerca de la pobreza de los barrios.

Efectivamente, se puede levantar un diagnóstico a partir de los análisis de dichos filmes para comprender el estado actual de una parte importante de la cultura venezolana. Uno de los criterios fue no seleccionar únicamente filmes que trabajaran con los estratos más pobres, sino también contrastar con otros filmes que dieran otro paisaje socioeconómico para ver el manejo del discurso de la infancia y la familia. En ambos panoramas existe una interrogante con la figura de la familia como núcleo de la sociedad.

El cine venezolano refleja que la ausencia de un núcleo familiar estable y completo según las características de la llamada familia tradicional repercute negativamente al crecimiento y desarrollo emocional de los niños o adolescentes. Con la revisión en el capítulo IV de las teorías sobre la familia - donde se explica claramente el caso de familia monoparentales- y con el posterior contraste con contextos que tienen excesiva carga de violencia, se

logra comprender que se trata de familias disfuncionales. Encontramos además que en los casos de estos personajes de niños hay en todos una conducta de afectación por la ausencia de uno de los progenitores como responsables de la crianza de estos niños o adolescentes. Concretamente en los cinco largometrajes -donde los personajes en roles de niños y adolescentes son varones, frente al cortometraje donde lo es una niña- hay una marcada ausencia del padre. Esta realidad se aprecia en los diálogos o en situaciones dramáticas que expresan este vacío. Se concluye que la figura del padre es un asunto determinante en los infantes para consolidar procesos paradigmáticos de perfiles a repetir.

Si en el comienzo de la investigación nos proponíamos evidenciar los diversos aspectos que son comunes en los filmes seleccionados, podemos concluir que el gran tema tratado en todas las obras es la familia. En cada producción hay una particular forma de presentar la familia y su contexto. No hay una representación única del modelo de familia pero se puede inferir que existen rasgos comunes que las muestran en el entramado social de forma similar.

En esa radiografía social que nos presentan las películas trabajadas, también vemos una importante presencia de violencia, y notamos a los adolescentes en situaciones de vulnerabilidad pues son víctimas de ello. En este sentido lo que está plasmado como parte del imaginario en el discurso fílmico, es que los adolescentes son la presa fácil de instancias entre ellas el narcotráfico, que inciden seriamente en ellos.

El cine venezolano de este estudio legitima nuestras creencias o ideas acerca de la pobreza de los barrios. Efectivamente, la riqueza material en los barrios

no existe. Esa pobreza que se muestra en los barrios en los que se han filmado dichas historias, es verdadera, existe y es un paisaje de precariedades materiales que impactan en lo espiritual, en lo moral y sin duda alguna es una metáfora de cómo pueden estar esas micro sociedades que allí existen, en las que impera la pobreza y la violencia.

En el caso del cine venezolano estudiado se aprecia de forma casi transparente la concordancia entre el sector de la sociedad que se ha filmado y el cine resultante. En películas como *Pelo malo*, *El rumor de las piedras* y *Hermano*, así como en el cortometraje *Hija de puta*, los cineastas trabajaron el encuadre de sus obras en las clases sociales más desfavorecidas y empobrecidas de la sociedad venezolana que habitan los barrios y el campo. En concordancia, es interesante ver cómo en la película *Desde allá* se presenta una dialéctica entre dos clases sociales en la misma historia (ricos y pobres).

En la mayor parte de la muestra seleccionada vemos un cine que no se interesó en su totalidad por la clase media alta venezolana, como sucede en el caso de la película *Azul y no tan rosa*. En este filme se presenta un conflicto a otro nivel social (clase media-alta), en el que está planteada la lucha por la familia y por la aceptación de la identidad de género que está en conflicto por la discriminación a causa de la orientación sexual, tema expresado incuestionablemente a lo largo de toda la película.

En esta perspectiva comprobamos cómo estas historias revelan exponencialmente asuntos que están implicados en importantes conflictos actuales de la sociedad venezolana como son: adolescencia, violencia, pobreza, prostitución, sexualidad, narcotráfico, la familia en crisis, la infancia,

la identidad, el embarazo no deseado, el desempleo y la política. La raíz de la mayor parte de estos asuntos pendientes es la ausencia de educación, la cual podría ser el instrumento ideal para atenuar parte de estos problemas de nuestra sociedad de los que hablan estas películas.

Uno de los aspectos relevantes del discurso estudiado en estas producciones es el hecho de mostrar acentuada y reiteradamente la marginalidad, que es una de las características del subdesarrollo. Por ello no debemos perder de vista que desigualdad, marginalidad, pobreza y exclusión fueron características del fenómeno en estudio en esta tesis.

Como segunda hipótesis sosteníamos que el cine social venezolano de 2010 en adelante refleja un estilo propio unido a un crecimiento en calidad artística avalados por el número de espectadores y de premios internacionales recibidos.

En efecto, uno de los alcances logrados en esta investigación fue mostrar la figura del espectador en el proceso de recepción del arte cinematográfico venezolano. Para ello fue necesario trabajar las cifras de espectadores de cada uno de estos filmes, así como conocer el comportamiento relativo a las premiaciones obtenidas en diversos festivales a nivel mundial. Con la investigación y de la revisión en profundidad de los cinco largometrajes y el cortometraje seleccionados hemos podido comprobar que esta cinematografía conserva una sintaxis casi universal desde el punto de vista del lenguaje cinematográfico. Sin embargo, no imita el modelo ideal hollywoodense del cine comercial conocido comúnmente, en lo que refiere a producción o estilo. Por lo que estamos frente a un cine venezolano independiente o de autor, que ha sido

visto por un considerable número de espectadores en el país. Reconocemos, pues, un estilo propio narrativo y estético. Es el caso de Mariana Rondón: desde sus obras previas a *Pelo malo* (2013) -como *El chico que miente* (2011) y *Postales de Leningrado* (2007), en las que ya se aborda el tema de la infancia- apreciamos de forma palpable la búsqueda de un punto de vista muy personal que sin duda consigue consagrar en *Pelo malo*, conquistando más de veinte premios internacionales de gran importancia y prestigio. Esto le permite ostentar a la fecha, el lugar de la película más premiada en toda la historia del cine venezolano en festivales internacionales, entre ellos San Sebastián en España y Mar del Plata en Argentina.

El estudio del cine venezolano del 2010 al 2015 que hemos realizado a través de los cinco largometrajes y el cortometraje, nos permite apreciar el avance de la cinematografía local. Es cierto que encontramos coincidencias con el cine que se hace en otros países de la región, como el cine de Brasil, o el cine de Colombia: hay un objeto de estudio similar, con un abordaje de lo social, y el interés en hacer un registro de las mismas realidades pero se destaca un estilo propio y un incremento paulatino de calidad. Se puede decir que actualmente el acabado técnico, la factura artística y la presencia en festivales a nivel mundial, confirman el cambio dado en incremento con respecto décadas pasadas, en las que no se conquistó tan importante premiación en certámenes de alta envergadura. Lo mismo podría afirmarse con respecto al comportamiento de las audiencias, medido en cifras de espectadores, que ratifica la aceptación del público venezolano.

Es interesante considerar que en el lapso de tiempo estudiado -del 2010 al 2015- específicamente en el año 2013, se vivió el período conocido mundialmente como el apagón analógico, que se refiere al momento final de la época del celuloide para dar paso al cine digital. Este hecho es de suma importancia, aún cuando en Venezuela no se llegó a cumplir absolutamente (hasta el 2018). Este cambio de patrón de proyección en la totalidad de salas de cine del país fue un factor a favor del cine estudiado: la distribución de cada copia de estas películas se hizo de manera digital, aminorando costos de producción de una copia en 35 mm, y preservando su calidad ya que el cine digital no presenta deterioro por cada proyección.

Se observa, pues, que el cine venezolano, heredero en parte del legado del movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano, asume una identidad particular, ya que aún cuando expone importantísimas problemáticas enmarcadas en las realidades sociales, no despinta su propósito estético ni técnico.

8.2 Conclusiones que van más allá de las hipótesis

La mirada de la sociedad que aquí se ha hecho sobre el pequeñísimo universo planteado en esos cinco largometrajes y el cortometraje, es una expresión exponencial de un país que hoy no ofrece a sus ciudadanos los recursos básicos de subsistencia.

La sociedad que se representa en esos filmes atraviesa por situaciones límite que también son parte de la realidad que ellos recrean, pues la profundización de los problemas sociales y las tasas inflacionarias más altas del mundo, agravan la crisis que se ha presentado aceleradamente desde el año 2015 al presente.

La violencia en manos de grupos armados, la escasez de alimentos y medicamentos, la desnutrición, el narcotráfico, la política, la insalubridad por los riegos sanitarios, las carencias hospitalarias, la carencia de dinero en efectivo, y el hambre generalizada, han sumido al país en un verdadero declive, el cual se ha descrito por historiadores y economistas, como el más grande de toda la historia republicana de este país, después de ser el territorio con las mayores reservas comprobadas de riquezas minerales del mundo.

Hablar del cine venezolano de corte social, o realista, hoy día debe ser un compromiso. En él está quedando plasmado el retrato de una cara de la sociedad que clama por un cambio. Esa generación de jóvenes que no conocen otra realidad que la que los gobernantes de turno les han mostrado, además de no poder estudiar, y de no tener acceso a condiciones dignas para fraguarse un futuro, es la generación que mañana demandará por no haber encontrado

un país con las condiciones mínimas para una vida decente en condiciones básicas. Ese mañana es preocupante.

Muchos han emigrado en busca de oportunidades para ellos y sus familias, lo que es un verdadero problema para los países hermanos que no están preparados para asumir el peso de la atención, educación, bienes y servicios para una población desplazada por una crisis político-económica sin precedentes. Y esta situación migratoria ha impactado aún más a la familia, poniendo en riesgo la base fundamental de la sociedad que es el núcleo familiar.

Causa una singular preocupación cómo es que un cine que habla de niños y jóvenes en condiciones vulnerables, provenientes de hogares disfuncionales, contextualizados en barrios, son los componentes comunes del discurso mostrado de un cine exitoso, premiado, reconocido, con alta factura técnica y estética.

Toda esta temática no habría surgido si no hubiese una realidad que, saturada de estos aspectos, reclama la atención de cineastas comprometidos a dialogar con ello. Sin duda esto es un gesto político que trasciende el proceso creativo, llegando a ser una voz que se alza para hablarnos de estas sórdidas y precarias situaciones por las que atraviesa Venezuela.

8.3 Prospección y líneas de investigación futura

El campo abordado de la investigación es extenso y apenas trabajado. Las posibilidades de ampliación del tema social vinculado a distintas aristas del discurso presente en el emergente cine venezolano es de interés en dos perspectivas:

1) la actualización del estudio con la incorporación de obras cinematográficas venezolanas hechas en el lapso del 2015 al 2018.

2) La re significación del cine venezolano de corte social con relación al cine latinoamericano actual hecho en el lapso del 2015 al 2018.

Otro aspecto de interés para hacer crecer una posible línea de investigación es abordar la implicación social del cine venezolano desde la perspectiva de la antropología visual, ya que a partir de esta disciplina se proyectaría el tema trabajado hacia el abordaje del documental etnográfico, lo que sería de muy buen alcance por la proximidad con la realidad.

Como parte del fruto de haber planteado esta investigación también se podría crear un grupo de investigación que abrigue las líneas de trabajo sobre cine y sociedad en América Latina, diversificado por épocas, y países para tener un estudio pormenorizado de la situación social abordada en cada cinematografía particular de cada región del continente americano.

Adicionalmente se podría sumar a este propósito la elaboración de un catálogo de obras que trabajen esta temática social en el cine venezolano.

8.4 Limitaciones

Las limitaciones confrontadas en esta tesis están enfocadas en dos importantes asuntos:

1) Por razones logísticas, no se pudo hacer entrevistas a directores y actores de las películas que fueron analizadas, lo cual habría enriquecido el abordaje íntimo sobre el tema desde el punto de vista de sus creadores.

2) Por razones de tiempo, se considera que este trabajo pudo ampliarse a un noveno capítulo dedicado al arte de la realización cinematográfica. Para ello habría sido necesario trabajar más autores, hecho que hubiera permitido analizar la secuencia más importante y significativa de cada película, haber abordado la realización del filme en el momento central de la trama. Por ejemplo, hubiera sido de interés trabajarlo desde la teoría de Robert McKee de los giros narrativos identificando el giro narrativo clave y posteriormente realizar un análisis textual detallado -únicamente de esos minutos del filme- como hace González Requena. Queda pendiente para investigaciones futuras.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Acosta, J., Aray. E., Cisneros, C., Crespo, M., Hernández, T., Herrera, P., Izaguirre, R., Marrosu, A., Miranda, J., Molina, A., Rodríguez, F., Rodríguez, J., Roffé, A., & Sandoval, J. (1997). *Panorama Histórico del cine en Venezuela 1896-1993*. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional.
- Aguirre, J. & Bisbal, M. (1980). *El nuevo Cine Venezolano*. Caracas: Editorial Ateneo de Caracas.
- Aidelman, N. & Colell, L. (2007). *Cine en curso. La transmisión del cine como creación y la creación como experiencia* (pp. 27). *Revista TOMA UNO*, 1. Córdoba Argentina
- Aitken, I. (2001). *European Film Theory and Cinema A Critical Introduction*. Indiana University Press. Bloomington and Indianapolis USA.
- Altman, R. (2000). *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós.
- Andrew, D. (1976). *The Major Film Theories. An Introduction*. New York: Oxford University Press.
- Aumont, J. & Michel, M. (2006). *Diccionario Teórico y Crítico del Cine*. Buenos Aires: La Marca Editora.
- Aumont, J. & Michel, M. (1990). *Análisis del Film*. Buenos Aires: Paidós.
- Aumont, J. (2016). *Límites de la Ficción. Consideraciones actuales sobre el estado del cine*. Santander -Cantabria: Bayard Edition.
- Aumont, J. (1980). *Theorie du film*. Paris: Albatross.
- Artaud, A. (2002). *El cine*. Madrid: Alianza Editorial
- Bazín, A. (1971). *What is cinema?* Berkeley: University of California Press.

- Barahona, F. (1991). *Antropología del Cine*. Barcelona: Centro de Investigaciones Literarias Españolas e Hispanoamericanas.
- Baca, M. & Galindo, H. (2004). *Cine y Prospectiva Social*. México: Siglo Veintiuno S.A.
- Becker, H. (2011). *Manual de Escritura para Científicos Sociales*. México: Siglo Veintiuno S.A.
- Bernal, T. (2006). *Metodología de la Investigación para administración, economía, humanidades y ciencias sociales*. México: Pearson Educación.
- Betancourt, R. (1976). *El Petróleo de Venezuela*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Betancourt, R. (1956). *Venezuela, Política y Petróleo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bomheker, M. (2001). *El cine y sus teorías*. Córdoba: Universidad de Córdoba.
- Bordwell, D. (1996). *La Narración en el Cine de Ficción*. Buenos Aires: Paidós.
- Bordwell, D. & Thompson, K. (1995). *El arte cinematográfico*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Bordwell, D. & Carroll, N. (1996). *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*. Wisconsin: University of Wisconsin Press.
- Braudy, L. (2004). *Film Theory and Criticism*. Oxford : Oxford University Press.
- Branigan, E. (1984). *Point of view in the cinema: A theory of narration and subjectivity in classical film*. Berlin: Mouton Publisher

- Buckland, W. & Branigan, E. (eds.) (2014). *The Routledge encyclopedia of film theory*. New York: Routledge
- Cameron, A. (2008). *Modular Narratives in Contemporary Cinema*. New York: Palgrave Macmillan.
- Carmona, R. (1996). *Cómo se comenta un texto Fílmico*. Madrid: Ediciones Cátedra Signo e Imagen.
- Carretero, E. (2012). Propuesta para una aplicabilidad de lo imaginario en el estudio de las clases creativas a partir de una lectura de la sociología francesa. *Revista de Investigaciones políticas y sociológicas (RIPS)*. Volumen 11, núm. 2.
- Carroll, N. (2008). *Filosofía del Cine*. Oxford: Blackwell.
- Casetti, F. (2010). *Teorías del Cine*. Madrid: Cátedra Signo e Imagen.
- Castoriadis, C. (1989). *La institución imaginaria de la sociedad*. Barcelona: Tusquets.
- Chateau, D. (2010). *Estética del Cine*. Buenos Aires: La Marca Editora.
- Choza, J. & Montes, M. (2001). *Antropología en el Cine II. Construcción y reconstrucción de lo humano*. Madrid: Didáctica Hermes.
- Cifuentes, R. (2011). *Diseño de proyectos de investigación cualitativa*. Buenos Aires: Noveduc.
- Colman, F. (2015). *The Work Flower, Film Theory: Creating a Cinematic Grammar*. New York: Columbia University press.
- Collins, J. (1993). *Film theory goes to the movies*. The American Film Institute. New York: Routledge.
- Comolli, J.L. (2007). 1997 *Del realismo como utopía. En ver y poder. La inocencia perdida: cine, televisión, ficción, documental*. (1era Ed. en

español) pp. 365-370. Colección Cultura Universitaria. Buenos Aires:
Aurelia Rivera: nueva librería.

Copertari, G. & Sitnisky, C (eds.) (2015). *El estado de las cosas Cine latinoamericano en el nuevo milenio*. Madrid: Iberoamericana.

Cruz, S. (1982). Encuentro con los cineastas venezolanos. Recuperado 20 de
enero de 2018 de
[http://cinelatinoamericano.org/biblioteca/assets/docs/documento/479.p
df](http://cinelatinoamericano.org/biblioteca/assets/docs/documento/479.pdf)

De Baecque, A. & Chevallier, P. (2002). (dir) *Dictionnaire de la pensée du
cinéma*. Paris: Presses Universitaires de France.

Deleuze, G. (1983). *L'image-mouvement*. París: Editions de Minuit.

Deleuze, G. (1985). *L'image-temps*. París: Editions de Minuit.

Delgado, F. (2003). *Solveig Hoogesteijn 13 Cuadernos Cineastas venezolanos*.
Caracas: Fundación Cinemateca Nacional.

Díaz, E. (2008). *Posmodernidad*. Caracas: Editorial Alfa.

Easthope, A. (1993). *Contemporary film theory*. New York: Routledge.

Etherington-Wright, Ch. & Doughty, R. (2011). *Understanding film theory*.
New York: Palgrave Macmillan.

Elsaesser, Th. & Hagener, M. (2010). *Film Theory. An introduction through the
senses*. New York : Routledge.

Fraile, E. (1998). *La Familia. Manual de Sociología*. Valladolid: Secretariado
De Publicaciones e Intercambio Científico Universidad de Valladolid

Flores, S. (2013). *El nuevo Cine Latinoamericano y su dimensión continental.
Regionalismo e integración cinematográfica*. 1ª Edición Buenos Aires:
Imago Mundi.

Fornet, A. (2013). *Las trampas del Oficio. Apuntes sobre cine y Sociedad*. Colección Barravento. Caracas Ediciones ICAIC-CNAC.

Gaitán, L. (2006). *Sociología de la infancia*. Madrid: Editorial Síntesis, S.A.

Galán, D. (2004) *Jack Lemmon nunca cenó aquí. Trece años y un día en el festival de Cine de San Sebastián*. Barcelona: Debolsillo.

García-Jiménez J. (2003). *Narrativa audiovisual*. Madrid: Cátedra.

Gaudrelaut, A., & Jost, F. (1995). *El Relato Cinematográfico. Cine y Narratología*. Buenos Aires: Paidós.

Geertz, C. (2000). *La interpretación de las culturas*. Madrid; Gedisa.

Getino, O. (2011). *Producción y mercados del cine latinoamericano en la Primera década del Siglo XXI*. La Habana: Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano.

Goldman, A. (1972). *El Cine en la sociedad Moderna*. Madrid: Editorial Fundamentos.

Gottberg, L. (2008). *Miradas al margen: cine y subalternidad en América Latina y el Caribe*. Caracas: Fundación cinemateca nacional.

Henderson, B. (1980). *A Critique of Film*. New York: Dutton.

Hernández, E., Padrón, A., Barreto, I. & Vázquez, E. (2012). *Glosario de términos audiovisuales artísticos y técnicos*. La Habana: Ediciones ICAIC.

Hillmann, K. H. (2001). *Diccionario Enciclopédico de Sociología*. Barcelona: Empresa Editorial Herder, S.A.

Imbert, G. (Coord.) (2010). *Cine e imaginarios sociales: el cine posmoderno como experiencia de los límites (1990-2010)*. Madrid: Ediciones Cátedra Signo e Imagen.

- Izaguirre, R. (1983). *Cine Venezolano*. Largometrajes. Caracas: Fondo Editorial Cinemateca Nacional/ Fondo de Fomento Cinematográfico.
- Jelliffe, D. (1974). *Nutrición infantil en países en desarrollo: Manual para trabajadores especializados*. México: Limusa.
- Jordi, S. (2006). *Narrativa audiovisual*. Barcelona: Esitorial UOC.
- Kottak, C. (1999). *Antropología cultural. Espejo para la humanidad*. Madrid: McGarwHill.
- Konigsberg, I. (2004). *Diccionario técnico akal de cine*. Madrid: Ediciones Akal
- Kracauer, S. (1960). *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*. New York: Oxford University Press.
- Larrosa, J., De Castro, I., & De Sousa, J. (2007). *Miradas Cinematográficas sobre la infancia. Niños atravesando el paisaje*. Buenos Aires: Miño y Dávila editores.
- Lapsley, R. & Westlake, M. (1988) *Film Theory: An Introduction*. Manchester: University Press.
- Lyotard, J.F. (1991). *La Condición Postmoderna*. Buenos Aires: Editorial R.E.I.
- Lossada, J. (2014). *Los logros del cine venezolano. Primera parte*. Programa Ibermedia. Recuperado el 30 de julio de 2015 de: <http://www.programaibermedia.com/nuestras-cronicas/los-logros-del-cine-venezolano-primera-parte/>
- Llerandi, A. (1988). Venezuela: 1982 Encuentro con los cineastas venezolanos. *En Hojas de Cine (volumen III) Centroamérica y el Caribe. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano (1era Ed.) pp. 451-460*. Colección Cultura Universitaria. México: Universidad Autónoma Metropolitana.

- Manual de Trabajos de Grado de Especialización y Maestría y Tesis Doctorales (2010). Caracas: Fondo Editorial de la Universidad Pedagógica Experimental Libertador.
- Martín, M. (1996). *El Lenguaje del Cine. Iniciación a la estética de la expresión cinematográfica a través del análisis sistemático de los procedimientos fílmicos*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Martin, M. (1997). *The New Latin American Cinema Volume 1: A Continental Project: Theories, Practices, and Transcontinental Articulations*. Detroit: Wayne State University Press.
- Martin, M. (1997). *The New Latin American Cinema, Volume 2: Studies of National Cinemas*. Detroit: Wayne State University Press.
- Martínez, R. (2012). Cine Social Venezolano e identidad cultural. *Revista estudios culturales*. Volumen 5 nº 10. pp. 143-148. Recuperado el 25 de mayo de 2015 de: http://servicio.bc.uc.edu.ve/multidisciplinarias/estudios_culturales/num10/art17.pdf
- McDonald, K. (2016). *Film Theory: The Basic*. California: Routledge.
- Metz, Ch. (1979). *El significante imaginario*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A.
- Metz Ch. (1973). *Lenguaje y cine*. Barcelona: Editorial Planeta.
- Mitry, J. (1978). *Estética y psicología del cine*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, SA.
- Montiel, A. (1992). *Teorías del cine el reino de las sombras*. Barcelona: Literatura y Ciencia, S.L.
- Morin, E. (1961). *El Cine o el Hombre imaginario*. Madrid: Seix Barral S. A.
- Mulvey, L. (1975). *Visual Pleasure and Narrative Cinema. Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. Eds. Leo Braudy and Marshall Cohen. New York: Oxford UP.

- Navarro, M. (2011). *Acerca del cine como medio expresivo*. Valparaíso: Editorial Universidad de Valparaíso.
- Nichols, B. (1976). *Movies and Methods* (Volume I). Berkeley: University of California Press.
- Nichols, B. (1985). *Movies and Methods* (Volume II). Berkeley: University of California Press.
- Ortíz, F. (2011). *Diccionario de Metodología de la investigación científica*. Limusa, México.
- Paullier J. (2011). *Antímano, un barrio que simboliza la violencia en Venezuela*. Recuperado el 1 de Abril de 2018 de http://www.bbc.com/mundo/noticias/2011/08/110818_venezuela_violencia_inseguridad_antimano_jp.
- Paradelo, M. (1981). *La imagen en el retrovisor: alcance crítico de los medios de representación cinematográficos en cuanto al sentido social del espacio urbano*. Pontevedra: Ellago Ediciones.
- Paranaguá, P. (2003). *Tradición y Modernidad en el Cine de América Latina*. Madrid: Fondo de Cultura Económico de España.
- Piaget, J., Sotomayor, C., Schmidt, W., Miller, M., Jelliffe, D., Jellife, P., Whiting, B., Grant, D., Boguslawski, D., Cottle, T., Montenegro, H., & Castillo, C. (1982) *Los años postergados. La primera infancia*. Barcelona: Ediciones Paidós UNICEF.
- Pick, Z. (1996). *The New Latin American Cinema. A Continental Project*. Austin: University of Texas Press.
- Pucheta, M. (2005). Exclusión social e infancia. "Los chicos que trabajan". Recuperado el 19 de marzo de 2018 de <http://www.unne.edu.ar/unnevieja/Web/cyt/com2005/1-Sociales/S-024.pdf>
- Quintero, R. (1972). *Antropología del petróleo*. México: Siglo XXI editores.

- Quiroga, M. (2011). *Aspectos documentales del cine mexicano de ficción décadas 1940-2010* (Tesis de Doctorado) Universidad de Santiago de Compostela, España. Recuperada de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=109247>
- Redacción LexLatin. (2016). Recuperado el 1 de Abril de 2018 de <http://lexlatin.com/noticia/america-latina-y-su-relacion-legal-con-las-armas-de-fuego/>
- Redondo, P. (2015). Infancia(s) Latinoamericana(s), entre lo social y lo educativo. *Espacios en blanco. Serie indagaciones*, Vol. 25 (1), pp. 153-172. Recuperado en 19 de marzo de 2018, de http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1515-94852015000100010&lng=es&tlng=es.
- Reis, C. & Lopes, A. (1999). *Diccionario de narratología*. Madrid: Ediciones del Colegio de España.
- Rivera, B. (2012). *Héroes y villanos del cine iberoamericano*. Bogotá: Editorial Trillas de Colombia.
- Rodríguez, I. (1996). *El discurso de la nacionalización petrolera en Venezuela*. Caracas: Fondo Editorial Fintec.
- Rodowick, D. (2014). *Elegy for theory*. Cambridge: Harvard University Press.
- Rocha, G. (1988). Brasil: 1971 *Estética de la violencia*. En Hojas de Cine (volumen I) Centro y Sudamérica. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano (1era Ed.) pp. 165-167. Colección Cultura Universitaria. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Rojas, B. (2010). *Investigación Cualitativa. Fundamentos y Praxis*. Caracas: Fondo Editorial de la Universidad Pedagógica Experimental Libertador.
- Rondón, C. (2004). *El Libro de la salsa. Crónica de la música del Caribe Urbano*. Bogotá: Ediciones B.

- Ros, F. & Crespo, R. (2002). *Guía para ver y analizar Los olvidados*. Barcelona: Ediciones Octaedro.
- Ruffinelli, J. (2009). *Víctor Gaviria: los márgenes, al centro*. México: Universidad de Guadalajara.
- Rushton, R. & Bettinson, G. (2010). *¿What Is Film Theory? An Introduction To Contemporary*. New York: McGraw-Hill.
- Sadoul, G. (1977). *Diccionario del Cine*. Madrid: Ediciones Itsmo.
- Sánchez, V., Figueroa, G., Aviña, R., & Monsiváis, C. (2004). *Los olvidados. Una película de Luis Buñuel*. Madrid: Fundación Televisa.
- Sánchez, J. L. (2002). *Historia del Cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid: Alianza Editorial.
- Sánchez, J. L. (2006). *Historia del Cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid: Alianza Editorial.
- Sanjinés, J. (1987). *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. Grupo Ukamau México: Siglo veintiuno editores.
- Sinnerbrink, R. (2011). *New Philosophies of Film. Thinking Images*. Norfolk: Continuum International Publishing group.
- Stam, R., Burgoyne, R., & Fitterman-Lewis, S. (1999). *Nuevos conceptos de la Teoría del Cine*. Madrid: Paidós.
- Sorlin, P. (2010). *Estéticas del audiovisual*. Buenos Aires: La Marca Editora.
- Sorlin, P. (1985). *Sociología del cine La apertura para la historia del mañana*. México: Fondo de cultura económica.
- Souki, T. (1988). Venezuela: 1969-1986. El Departamento de Cine de la Universidad de Los Andes. En *Hojas de Cine (volumen III) Centroamérica y el Caribe. Testimonios y documentos del Nuevo*

Cine Latinoamericano (1era Ed.) pp. 461-466. Colección Cultura
Universitaria. México: Universidad Autónoma Metropolitana.

Spotorno, R. (2001). *50 años de soledad de los olvidados (1950) a la virgen
de los sicarios (2000)*. Huelva: Fundación cultural de cine
iberoamericano de Huelva.

Spotorno, R. (2000). *Infancia y juventud marginal en iberoamerica*. Huelva:
Fundación Cultural de Cine Iberoamericano de Huelva.

Tabárez, N. (2007). Mirada Cinematográfica del Paisaje Caraqueño.
Revista Objeto visual nº 13: Lecturas y miradas del cine
venezolano. *Cuadernos de Investigación de la Cinemateca
Nacional de Venezuela*. pp. 123-135. Caracas: Fondo Editorial
Cinemateca Nacional.

Taddei, N. (1979). *Educación con la imagen*. Madrid: Marova.

Toledo, O. (2015). El cine latinoamericano y sus retratos de la vecindad y el
barrio. *Revista Razón y Palabra*, 90. pp.1-23

Recuperado el 1 de Abril de 2018 de
http://www.razonypalabra.org.mx/N/N90/Varia/10_Toledo_V90.pdf

Torres, A. (2005). *Buñuel y sus discípulos*. Madrid: Huerga & Fierro editores.

Toro, S. (23 de Noviembre de 2017). Recuperado el 02 de abril de 2018 de
http://www.el-nacional.com/noticias/sucesos/extraoficial-las-zonas-mas-violentas-caracas_212718

Tredell, N. (2008). *Cinema of The Mind. A Critical History of Film History*.
Cambridge: Totem Books.

Vandromme, P. (1960). *Los niños en la pantalla*. Madrid: Ediciones
Rialp.

Vallejo-Peña, A. (2014). Inmigración e integración social desde una perspectiva
cinematográfica. *Revista de estudios fronterizos del Estrecho de
Gibraltar* REFEG 1/2014. pp. 1-25. Centro de investigaciones sociales y
migratorias del Estrecho de Gibraltar. Recuperado el 14 marzo de

http://www.academia.edu/7232469/ART%C3%8DCULO_REFEG_1_2014_Inmigraci%C3%B3n_e_integraci%C3%B3n_social_desde_una_perspectiva_cinematogr%C3%A1fica_Alberto_Vallejo_Pe%C3%B1a_Universidad_de_M%C3%A1laga

Wunenburger, J. (2008). *Antropología del imaginario*. Buenos Aires: Ediciones del sol.

Zavala, L. (2010). *Teoría y práctica del análisis cinematográfico*. México: Editorial Trillas.

Zavala, L. (2010). Elementos del discurso cinematográfico. *Casa del tiempo: Revista de la Universidad Autónoma Metropolitana de México*, 30. pp 65-69. Recuperado el 15 de febrero de 2018 de http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/30_iv_abr_2010/casa_del_tiempo_elV_num30_65_69.pdf

Zavala, L. (2012). El análisis cinematográfico y su diversidad metodológica. *Casa del tiempo: Revista de la Universidad Autónoma Metropolitana de México*. Recuperado el 02 de Diciembre de 2015 de http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/30_iv_abr_2010/index.php

Zavala, L. (2012). Tradiciones metodológicas en el análisis cinematográfico. *La Colmena: Revista de la Universidad Autónoma del Estado de México*, 74. pp. 9-16. Recuperado el 15 de febrero de 2018 de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5573023>

Zavala, L. (2015). *Narratología y lenguaje audiovisual*. México: Universidad Autónoma Metropolitana. Recuperado el 10 de Enero de 2017 de https://www.researchgate.net/publication/261760662_NARRATOLOGIA_Y LENGUAJE AUDIOVISUAL

Zemon, D. (2012). *Esclavos en la pantalla. Filme y visión histórica*. La Habana: Ediciones ICAIC.

Zizek, S. (1991). *Mirando al sesgo. Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*. Buenos Aires: Paidós.

