

OLGA TOLEDO CRUZ

(Venezuela)

OLGA TOLEDO CRUZ

Magíster Universitario en Marketing Promocional, primer lugar en el Proyecto de Campaña Promocional para la línea de productos *Shock Waves de Procter & Gamble*, Universidad Complutense de Madrid (UCM, 2006), España. Licenciada en Comunicación Social, Mención Audiovisual, por la Universidad Central de Venezuela (UCV, 1988). Cursante del Máster conducente al Doctorado *Comunicación y Educación en la Red. De la Sociedad de la Información a la Sociedad del Conocimiento*, Subprograma de Investigación, Comunicación Digital en la Educación por la Universidad Nacional de Educación a Distancia de España, UNED (septiembre 2010-actual). Profesora Agregada de la Universidad Metropolitana (UNIMET), Venezuela. Coordinadora de la Maestría en *Administración Mención Gerencia de Mercadeo* (Diciembre 2010-actual) y de la Especialización en *Gerencia de Comunicaciones Integradas* (Enero 2008-actual), Decanato de Postgrado, UNIMET. Profesora de la Cátedra Gerencia de Mercadeo en la Maestría Gestión y Políticas Culturales (UCV) y en la UNIMET. Colaboradora en diversos diarios y revistas nacionales e internacionales. Dirección: Autopista Petare-Guarenas. Distribuidor Universidad. Terrazas del Ávila. Caracas 1070.

Correo electrónico: cruzolgui@yahoo.es / otoledo@unimet.edu.ve

Teléfono: +58 212 2403941



La construcción de la realidad en el cine venezolano: el estereotipo del joven pobre

The construction of reality in Venezuelan cinema: the poor youth's stereotype

Recibido: 18 /04/ 2012

Aceptado: 21 /05/ 2012

© De conformidad por su autora para su publicación. Esta cesión patrimonial comprenderá el derecho para el Anuario ININCO de comunicar públicamente la obra, divulgarla, publicarla, y reproducirla en soportes analógicos o digitales en la oportunidad que así lo estime conveniente, así como, la de salvaguardar los intereses y derechos morales que le corresponden como autora de la obra antes señalada. Prohibida su reproducción total o parcial sin la autorización de la autora. Ley de Derecho de Autor. Gaceta oficial N° 4638 Extraordinario. 1° Octubre de 1993. Las imágenes utilizadas son estrictamente para uso académico.

RESUMEN

OLGA TOLEDO CRUZ

La construcción de la realidad en el cine venezolano: el estereotipo del joven pobre

El análisis del cine como construcción de la realidad ha sido abordado por estudiosos de los fenómenos comunicacionales como Watzlawick, Quin, Giroux y Adichie, entre otros, cuyos planteamientos retomaron los investigadores españoles Roberto Aparici y Ángel Barbas. Estos fundamentos sirvieron de guía a la presente investigación, que responde al género ensayo y en la que se ofrece una aproximación al estudio de la construcción de la realidad social aplicada por los cineastas venezolanos para representar a los jóvenes del país que viven en situación de pobreza. Más específicamente, el análisis se centra en los ejemplos de los films *Soy un Delincuente*, *Secuestro Express* y *Hermano*. Desde la perspectiva teórica, en el trabajo se revisan conceptos claves relacionados con la construcción de la realidad en los medios; además de las nociones de estereotipo.

Descriptor: Audiencias / Canon representacional / Cine / Construcción de la realidad / Estereotipo / Género / Venezuela.

ABSTRACT

OLGA TOLEDO CRUZ

The construction of reality in Venezuelan cinema: the poor youth's stereotype

The analysis of film as reality construction has been addressed by scholars of communication phenomena as Watzlawick, Quin, Giroux and Adichie among others, whose ideas took up Spanish researchers Roberto Aparici and Ángel Barbas. These principles have guided the present investigation, which reflects the gender test and which provides an approach to studying the social construction of reality applied by the Venezuelan filmmakers to represent the country's youth living in poverty. More specifically, the analysis focuses on the examples of the films *I'm Offenders*, *Kidnapping Express* and *Brother*. From the theoretical perspective, the paper reviews key concepts related to the construction of reality in the media, in addition to the notions of stereotype.

Keys Words: Audiences / Canon representational / Film / Construction of reality / Stereotype / Sex / Venezuela.

RÉSUMÉ

OLGA TOLEDO CRUZ

La construction de réalité dans cinéma vénézuélien: le stéréotype de la jeunesse pauvre

L'analyse d'un film comme construction de la réalité a été traitée par des spécialistes des phénomènes de communication que Watzlawick, Quin, Giroux et Adichie, entre autres, dont les idées ont pris place des chercheurs espagnols Roberto Aparici et Ángel Barbas. Ces principes ont guidé la présente enquête, qui reflète le test entre les sexes et qui fournit une approche à l'étude de la construction sociale de la réalité appliquées par les cinéastes vénézuéliens pour représenter les jeunes vivant dans le pays dans la pauvreté. Plus précisément, l'analyse se concentre sur les exemples des films que je suis contrevenants enlèvement express et le Frère. Du point de vue théorique, le document passe en revue les concepts clés liés à la construction de la réalité dans les médias, en plus des notions de stéréotype.

Mots clés: Audiencias / Canon de représentation / cinéma / Construction de la réalité / Stéréotype / sexe / Venezuela.

RESUMO

OLGA TOLEDO CRUZ

A construção da realidade no cinema venezuelano: o estereótipo do jovem pobre

A análise do filme como construção da realidade foi abordada por estudiosos dos fenômenos de comunicação, Watzlawick, Quin, Giroux e Adichie, entre outros, cujas idéias pegou pesquisadores espanhóis Roberto Aparici e Ángel Barbas. Esses princípios nortearam a investigação atual, que reflete o teste de gênero e que fornece uma abordagem para estudar a construção social da realidade aplicada pelos cineastas venezuelanos para representar vida do país de jovens em situação de pobreza. Mais especificamente, a análise centra-se nos exemplos dos filmes que eu *Sou Delinquentes*, *Seqüestro Express* e *Brother*. Do ponto de vista teórico, o artigo analisa os principais conceitos relacionados com a construção da realidade na mídia, além das noções de estereótipo.

Palavras-chave: Audiências / Canon Cinema / Representação / Construção da realidade / Estereótipo / Sexo / Venezuela.

(...) la comunicación como valor tiene dos sentidos.
El primero es... 'funcional', es decir, necesaria para el funcionamiento de la sociedad de masas, y el segundo es el de la comunicación 'normativa', que valoriza una de las aspiraciones esenciales de la sociedad que gira alrededor de la libertad, la igualdad y el intercambio entre los ciudadanos.

DOMIQUE WOLTON

INTRODUCCIÓN

Daniel y Julio son dos jóvenes que se criaron juntos en un barrio pobre en Venezuela. La presión del entorno social en el que se desenvuelven, obliga a Julio a debatirse entre seguir el camino fácil de la delincuencia para mejorar las condiciones de su familia o ir en contra de la corriente y poner en peligro su vida (web de la película *Hermano*).

Con palabras como estas se presentó en julio del año 2010 la película venezolana *Hermano*, del director **Marcel Rasquin**. Esta realización cinematográfica representó una alternativa distinta para los espectadores y críticos venezolanos acostumbrados a ver historias de un cine de denuncia social, que solía mostrar el estereotipo del chico duro de barrio pobre, el «malandro», arrastrado por el mundo de las drogas, el sicariato y el crimen. En esa línea de tratamiento de la realidad se inscriben filmes producidos en la etapa del cine nacional de los años 70, como «**Soy un delincuente**» y recientemente, en la década pasada, «**Secuestro Express**».

Como ocurre en muchos países latinoamericanos, la sociedad venezolana se caracteriza por la polarización y las desproporcionadas diferencias entre los sectores que se encuentran en los extremos de la pirámide social: los



ricos en la cúspide y los pobres en la base. En el caso venezolano, la clase socioeconómica alta es la de mayor poder adquisitivo y representa una minoría que para el año 2007 constituía el 14% agrupado en los estratos «A» y «B» de la población, frente al total estimado de la población total, que según proyecciones del Instituto Nacional de Estadísticas (INE), para entonces era de 27.483.208 de habitantes (cálculo realizado con base en el censo del año 2001). En el otro polo, está la mayoría de la población que vive en condiciones de pobreza; es decir, los niveles «D» y «E», que sumaban un 60,8% de los hogares venezolanos, de los cuales un 12% entran en la categoría de «pobreza crónica» (INE, 2011). Una investigación realizado por el sociólogo Luis Pedro España (2009), avalada por la Asociación Civil para la Promoción de Estudios Sociales de la Universidad Católica Andrés Bello (UCAB), calcula que para el año 2007 «el país aún tiene a 13,2 millones de personas en situación de pobreza» (pp. 43). Adicionalmente, en el centro de la estructura social se encuentra el segmento «C» (30,57%), que en el pasado constituyó una porción importante de la sociedad venezolana, pero que en las últimas décadas se ha reducido gradualmente (INE, 2011). El diccionario digital de la Real Academia de la Lengua Española define pobreza como «Cualidad de pobre. Falta, escasez» (www.rae.es). Por su parte, Ovejero Bernal (2008:121) concibe a la pobreza como una «condición en la que el individuo ve insatisfechas sus necesidades básicas».

Por otra parte, los medios de comunicación venezolanos, especialmente la televisión y el cine, han representando la realidad de este sector mayoritario de la sociedad del país en las telenovelas y en las producciones filmicas, con visiones muy subjetivas y se podría decir que estereotipadas. Tal es el caso de la *chica pobre*, protagonista de telenovela, que trabaja como servicio doméstico en una casa de gente adinerada y que emerge socialmente cuando se casa con un hombre rico. Mientras que el cine nacional ha insistido en dibujar un retrato del *joven pobre asociado con la delincuencia*.

Precisamente, en este trabajo se analizará la forma de construcción de la realidad social aplicada por los cineastas venezolanos para representar a los jóvenes del país que viven en situación de pobreza. Para ello, como antecedentes se presentarán algunos estudios comunicativos sobre el consumo cultural y sobre las audiencias, con énfasis en el tratamiento de los estereotipos en la televisión venezolana, fenómeno que siguieron los investiga-

dores entre las décadas de los años 60 a 80; así como algunos hallazgos sobre *el cine en tanto producto cultural*. Aunque, cabe advertir que durante el desarrollo de este análisis se pudo constatar que este medio ha sido muy poco explorado por los estudiosos venezolanos de la comunicación.

Y desde la perspectiva teórica, el desarrollo del trabajo revisará conceptos claves relacionados con la construcción de la realidad en los medios; además de las nociones de estereotipo. Igualmente, se tratará la fundamentación teórica sobre la construcción de la realidad en los medios y su aplicación en el tratamiento dado por algunas películas venezolanas a la representación del joven de los sectores marginales. Así, el contenido presentará el siguiente temario:

- Una mirada al pasado: el film «*Rashomon*».
- «Un relato no es necesariamente una única historia».
- El retrato estereotipado del «malandro» en el cine venezolano.
- El pícaro venezolano versus el héroe justiciero.

ALGUNOS ANTECEDENTES DE ESTUDIOS DE AUDIENCIA Y CONSUMO CULTURAL

Como ya se advirtió, si bien sobre el tema en análisis existen pocos antecedentes, es importante revisar los estudios venezolanos que lo preceden, algunos de ellos sobre la *línea de investigación de la industria cultural y del consumo cultural*; y otros, sobre *las audiencias y la recepción*. La mayoría de los aportes realizados en América Latina a estas áreas de investigación son producto de los esfuerzos del cuerpo de investigadores de las escuelas de comunicación social de universidades, tanto públicas como privadas y de sus centros de investigación. En Venezuela, tal es el caso del **Instituto de Investigaciones de la Comunicación (ININCO) de la Universidad Central de Venezuela (UCV)**; el Centro Gumilla; el departamento de investigación de la comunicación de la Escuela de Periodismo de Universidad del Zulia (LUZ), entre otras iniciativas.

Específicamente en la línea de investigación de las audiencias y la recepción se inscriben trabajos cuya protagonista es principalmente *la televisión*;

por cierto, el medio predilecto de los venezolanos según distintas mediciones. Como lo afirma Marcelino Bisbal (2005), profesor universitario, investigador y fundador del Consejo de Redacción de la *Revista Comunicación del Centro Gumilla*. «Durante mucho tiempo el medio sedujo a la gente y la atrapó inmediatamente, pero ‘asustó’ al sector académico y principalmente al aparato escolar que vio en la pantalla, y no así en el cine, a un competidor digno de tomar en cuenta y de ‘reducirlo’ lo antes posible» (p. 29). Así, los primeros estudios sobre la televisión en el país se orientaron a la búsqueda de sus efectos perversos o del carácter alienante de este medio frente a los públicos –a través del manejo de temas tales como la violencia, el sexo, el racismo. Desde la década de los años 60 y hasta los años 80 se mantiene esa visión apocalíptica sobre este medio.



Dos de los primeros referentes son los trabajos del psicólogo social Eduardo Santoro, «*La televisión venezolana y la formación de estereotipos en el niño*» y el de la comunicadora y exdirectora del departamento de investigación de la comunicación de la Universidad del Zulia, Martha Colomina, «*El huésped alienante*». Bisbal recuerda que estas investigaciones mostraban el nivel de influencia de la programación de la televisión en la audiencia. «Los resultados de estos dos estudios nos revelan para la época datos bien concretos acerca de la audiencia y los efectos del medio sobre ella, además de la variabilidad de ese impacto de acuerdo al contexto de inserción del perceptor» (Ibíd: 32). Mientras el primero analizó la formación de estereotipos en los chicos dependiendo de sus clases sociales, grupos étnicos y actitudes, mezclando las líneas de investigación de la psicología general y de la social; el segundo, se centró en la ciudad de Maracaibo (una de las principales capitales del país) para «determinar los grados de preferencia hacia el melodrama» o género de la telenovela, empleando el método de la encuesta (Ibíd: 33).

Igualmente, Bisbal se refiere a la investigación que él mismo encabezó con un grupo del Centro Gumilla, «*Consumo cultural del venezolano*» –y de la que se han realizado versiones anuales–, que al igual que las anteriores se

centra en la televisión como medio preferido por la audiencia del país y del que resultaron cuatro modelos de recepción: 1) engloba a aquellas personas que disfrutan este medio y que son fieles seguidoras de algunos programas, al punto de apropiarse de ellos –en primer lugar se encuentran las telenovelas–; 2) incluye a los que consumen la televisión para llenar espacios de ocio, pero no se involucran con los programas y hasta pueden verlos sólo para burlarse o criticar la programación; 3) los que ven la televisión para mantenerse al día con los acontecimientos de la actualidad; y 4) los que recurren al medio sólo para ver lo que les interesa, ya sea sus deportes de preferencia, los programas juveniles, femeninos y otros géneros particulares (2005: 35). Una edición más reciente de este mismo estudio (Universidad Católica Andrés Bello, 2010, en red) revela que sólo 11% de las personas consultadas manifestaron ir al cine de forma habitual y son jóvenes, que habitan en Caracas, y en los estados de Miranda y Carabobo. Además, los cinco primeros géneros de películas que prefieren los consumidores del cine venezolano son: acción, comedia, ciencia ficción, terror, policiales y románticas.

En cuanto a los lugares de exhibición de las producciones cinematográficas, otro estudio del sociólogo Carlos Guzmán Cárdenas, investigador del ININCO, revela que existe una fuerte concentración de este medio en manos de pocos exhibidores. Por lo general, ofrecen múltiples salas pequeñas, ubicadas en los centros comerciales o grandes superficies, «ajustadas a una amplia diversidad de la oferta, a públicos cada vez más segmentados y a una demanda de calidad superior en términos de comodidad, sonido e imagen» (2006, en red). Como se puede observar de este resumen sobre los estudios académicos relacionados con las audiencias y el consumo cultural, hasta el día de hoy en Venezuela existe una producción que gira en torno al tema de la televisión; pero, muy pocos sobre otros medios masivos como la radio o el cine.

UNA MIRADA AL PASADO: EL FILM «RASHAMON»

Tal y como lo sintetizó el **director japonés Akiro Kurosawa** en su film *Rashamon*, de la década de los años 50, hay muchas perspectivas desde las que se puede observar una conducta delictiva o un crimen, que en el caso de esta película se trata de un homicidio.



Haciendo un breve repaso por la historia de este drama, que se convirtió en un referente cinematográfico, allí Kurosawa presenta distintas narraciones del mismo hecho, vistas por los ojos de testigos, víctimas y los del propio homicida. En palabras de Watzlawick (Aparici, 2010:17) esta historia no ofrece al espectador una descripción que pudiera

llamarse precisamente objetiva. «...Kurosawa nos presenta así cuatro distintas realidades (se refiere a las evocaciones del crimen de los diferentes narradores) y nos lleva, casi imperceptiblemente, a un punto en el que el lector no puede ya discriminar cuál de las cuatro realidades es la ‘verdadera’».

En *Rashomon*, Kurosawa ofreció al espectador diversas reconstrucciones o percepciones de un crimen, quizás con la intención de dejar que éste las procesara y formara su propio juicio. Podría decirse que justamente ahí es donde radica el legado de este director japonés a la cinematografía mundial, en esa oferta de variadas apreciaciones que simulan a las que pudieran tener distintos individuos sobre un mismo hecho y todas cargadas con sus propios matices subjetivos; lo que en la enciclopedia Wikipedia, citada por Aparici (p. 17), es denominado como «el efecto *Rashomon*».



Sin duda, los directores de cine vuelcan en las producciones fílmicas sus propias valoraciones acerca de la realidad y sobre el entorno que desean contar; lo que Quin llama *las etiquetas*, que si bien no son falsas «...se utilizan para unificarnos,...y sugerir que compartimos los mismos propósitos, objetivos y deseos, disfrazando y alterando las diferencias: por ejemplo, entre ricos y pobres,...en particular las relacionadas con la clase y la identidad étnica...» (Aparici, 2010:31). Hasta en las realizaciones de corte documental hay una carga de subjetividad, que muchas veces resulta inadvertida por el espectador. Por otra parte, este espectador percibe la realidad que le proporcionan los medios de comunicación a través de los sentidos y,

para ello, es necesario que entre el emisor –que en el caso del cine es el realizador– y el receptor –el público– exista un código común. «El poder simbólico se ejerce mediante aquellas estructuras narrativas, formas de representación y estereotipos sociales que refuerzan la ideología de un determinado medio o grupo dominante» (Aparici y Barbas, 2006:53)

En Venezuela el problema de la delincuencia juvenil y de la violencia en las calles asociado a la pobreza, que es la temática de las películas en análisis, toca al ciudadano común cada día más de cerca. La incidencia de la criminalidad en su vida cotidiana es tal, que es frecuente que en las familias al menos un miembro haya sido víctima de robo o de un secuestro por algunas horas, del tipo denominado *secuestro express* o, inclusive, algunas han sufrido la pérdida de uno de sus integrantes de manera violenta, en manos de la delincuencia. Estas experiencias seguramente se encuentran en ese registro que se convierte en una especie de filtro de generalizaciones a la hora de interpretar las imágenes del cine que trata esta temática. «Resulta patéticamente común cómo las referencias a la totalidad se hacen desde el segmento (socioeconómico) al que pertenecemos», asegura el sociólogo Luis Pedro España, en su estudio «*Detrás de la pobreza*», al cuestionar que las clases sociales de la élite de Venezuela suelen vivir en una «burbuja» y hablan de ese país mayoritario que integran millones de personas pobres con el sesgo de los estratos que se encuentran en mejores condiciones de vida (2009:214). Por tanto, no es de extrañar que esta visión elitista se haya trasladado al cine nacional.

Como bien lo explica **Aparici**, en su libro «*La construcción de la realidad en los medios de comunicación*» (2010:14), toda comunicación puede dar lugar a diferentes interpretaciones, ya sea como un «reflejo de la realidad», una «reproducción» de ésta o bien, una «construcción». Precisamente, las historias que cuentan las películas seleccionadas para este trabajo se encuentran entre las fronteras de las que intentan mostrar un espejo de la realidad venezolana, recreado artísticamente por sus directores y las que presentan unos mensajes que conllevan a construir un nuevo producto que, según Aparici



(2010:15), puede entenderse como una forma de «realidad inventada... desde donde se crean metáforas y grandes relatos sobre la sociedad y el mundo». Y explica que estas creaciones y grandes relatos suelen corresponder a intereses de grupos de distinta naturaleza.

Cabe agregar la oportunidad que ofrece este medio para apropiarse de las conciencias de su público masivo. El poder del cine para transmitir mensajes es innegable. Cabe recordar que una producción cinematográfica es una obra costosa tanto para quien la produce como en términos de distribución, según Adolfo Plasencia (Aparici, 2010:234) y ese costo se traslada al público. Aspectos éstos que en los orígenes del cine lo convirtieron en un producto de élites intelectuales y para un público elitista. En su esencia, el cine combina ese carácter de *mass media* y de arte que le ha permitido mantenerse vigente. Actualmente, su alcance masivo se ha acrecentado con la reproducción de películas en formato DVD, los centros de alquiler y la posibilidad de ver algunas a través de *youtube* (aunque por trozos), que han permitido a un público más amplio acercarse a este medio. Y ante este poder del cine sucumbieron sus realizadores y los venezolanos no son una excepción. Si bien la muestra seleccionada para este trabajo responde a tres directores independientes, en sus producciones se notan ciertas influencias de géneros cinematográficos foráneos.

Gianfranco Bettetini y Armando Fumagalli (Aparici, 2010:101) recuerdan la mención que Genette hace del *western americano* para introducir el concepto de *género* como un «conjunto de textos que tienen un guión en común o, también, el conjunto de trazos comunes que definen y nos permiten reconocer y clasificar un conjunto de textos». Adicionalmente, cada género cinematográfico suele contar ese guión común con roles caracterizados por rasgos particulares. Además del cine de Hollywood con sus vaqueros que desenfundaban pistolas y hacían gala de su rudeza, a Venezuela también llegó la cinematografía mexicana de los años 50, con el personaje masculino del charro, el típico macho latinoamericano, también rudo y armado. En el delincuente o el «malandro», como se le llama popularmente, de algunas películas venezolanas se puede apreciar una cierta influencia de este *cine de violencia* foráneo, que parte desde la concepción de la psicológica del individuo con una tendencia a transgredir cualquier norma e incluso a matar sin escrúpulos. El mismo uso de las armas de fuego y el cuidado de las imá-

genes de violencia, con planos que se detienen a mostrar los cuerpos de las víctimas, evocan escenas del *western americano* o de ese cine mexicano del charro. Ejemplo de ello es la escena del tiroteo casi al final de *Soy un delincuente* (9/9 -Parte final. Video en red), donde cae muerto el personaje de Nelson, el pandillero amigo del protagonista. Es oportuno explicar que, por tratarse de una película de los años 70 filmada en el formato de 35 milímetros, no se encontró una copia comercial; por lo que sólo se analizarán dos partes de la pieza halladas en *youtube* y que corresponden a las primera y últimas escenas referidas en el texto del trabajo y cuyos enlaces específicos pueden ser consultados en la Bibliografía y Webgrafía.

En lo que concierne al rol de la mujer, en el cine ocurre algo similar que con el tratamiento masculino. Y Henry Giroux (Aparici, 2010:65-66) lo ejemplifica con los personajes femeninos de las películas de Disney, que representan tanto a villanas, brujas despiadadas, como Úrsula y la adolescente rebelde encarnada por Ariel en *La Sirenita*; como a la feminista, al estilo de Bella, en *La bella y la bestia*, entre otros caracteres. En la contraparte femenina del malandro de *Soy un delincuente* está el personaje de «La Cati-ra», que es la antítesis de la mujer maternal y protectora, y más bien se acerca a la villana, capaz hasta de corromper a un niño para que robe y así obtener dinero para su beneficio.

«UN RELATO NO ES NECESARIAMENTE UNA ÚNICA HISTORIA»

Lejos de la lección de Kurosawa se encuentran las primeras muestras de cinematografía venezolana objeto de este análisis. Por décadas, el público ha visto una sola versión del tema de la criminalidad y especialmente, de la delincuencia juvenil. Pero antes de retomar el caso del cine venezolano, es oportuno detenerse en el concepto de realidad. Para Watzlawick, citado por Aparici (2010:14), ésta puede considerarse como un resultado de la comunicación:

(...) se diría que se trata de una tesis paradójica, que pone el carro delante de la yunta, dado que la realidad es, de toda evidencia, lo que la cosa es realmente, mientras que la comunicación es sólo el modo y manera de describirla y de informar sobre ella.

Por otra parte, la noción de *estereotipo de género* remite a la idea de «ciertas imágenes culturales» según refiere Carmen Cantillo (Aparici, 2010:309-310), al citar a Lippman como primera referencia sobre este término. Si bien el trabajo de Cantillo se refiere a la figura femenina, se podría decir que mientras por ese lado son representaciones de ésta la prostituta y la mujer de servicio doméstico, entre otras; en el masculino, estarían el charro, el vaquero, el delincuente latinoamericano, etc.

Robyn Quin asegura que los estereotipos representan parcialmente modelos sociales y culturales existentes. «Son enfoques concretos sobre el mundo en general y sobre grupos humanos en particular, puntos de vista que simplifican y fragmentan la realidad...» (Aparici, 2010:41). Quin agrega los conceptos clave de repetición, «categorización del mundo real», naturalidad, codificación y reforzamiento del sistema de convenciones



sociales, representación de grupo, descripción subjetiva y definición, inmersos en los estereotipos (p. 48). A partir de ellos puede confirmarse que el personaje del delincuente del cine venezolano es efectivamente un estereotipo, ya que ha aparecido de manera repetitiva en distintas producciones, refuerza la noción aceptada por la generalidad de la sociedad de que los delincuentes sólo provienen de entornos pobres; además, representan un grupo social, responden a una descripción personal de los realizadores y terminan

por generar una concepción particular sobre ese grupo. En síntesis, para Quin los estereotipos son «representaciones de la realidad difundidas a través de las estructuras narrativas y sistemas de construcción simbólica» (Aparici, 2010:40).

De no ser por la distancia de tiempo entre la realización de *Soy un delincuente* y la de *Secuestro Express*, se podría pensar que este último filme es parte de una saga, que retoma el mismo contenido pero en versión más actualizada y digitalizada. A propósito, Roberto Aparici y Ángel Barbas (2010:35) citan a la escritora de Nigeria, Chimamanda Adichie, quien advierte sobre «el peligro de contar una sola historia». Para ella este tipo de

relatos que vuelven sobre lo mismo a través de los diferentes medios terminan convirtiéndose en «un canon representacional» (Aparici, 2010:35-36) y añade que los medios tienden a «construir una única manera de abordar un tema o de explicar un conflicto» (p. 36).

Estas dos películas venezolanas, *Soy un delincuente* y *Secuestro Express*, muestran cómo en el cine nacional se ha tratado de forma estereotipada la imagen de los jóvenes pobres, exhibiendo una sola faceta que es la del hombre violento, sin escrúpulos, sin valores como canon representacional; y dejando de lado a muchos otros modelos de chicos que se esfuerzan por salir de la pobreza luchando a diario con un medio social que va en contra de este propósito. «...el problema con los estereotipos no es que sean falsos, sino que son incompletos. Hacen de una sola historia una única historia», reitera Adichie (Aparici, 2010:40).

EL RETRATO ESTEREOTIPADO DEL «MALANDRO» EN EL CINE VENEZOLANO



Una de las primeras construcciones cinematográficas de la juventud venezolana marginada fue la del realizador venezolano Clemente de la Cerda, en su película *Soy un delincuente*, de 1976, filme que logró un importante éxito de taquilla. Inclusive, las reseñas que publicaron los medios impresos mientras duró en proyección, recordaban que esta película llegó a equipararse con la taquillera *Tiburón* (wikipedia.org, 2010). En su filme, De la Cerda presenta la historia de Ramón Antonio Brizuela, desde su infancia cuando comienza a



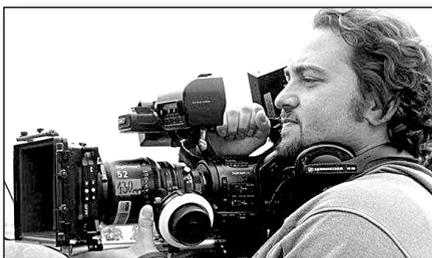
pedir dinero en las calles y pronto a robar guiado por una mujer vecina del barrio, «La Catira». Las escenas de la película muestran una «...violencia urbana que se convertiría en paradigma y referencia posterior» (Coordinación de Investigación y Documentación. Fundación Cinemateca Nacional, 2007, en red). La historia transcurre lentamente y hay un cierto regodeo en las imágenes más dramáticas y en el empleo de la jerga del barrio popular, con un vocabulario rudo, de la calle.

Una de las secuencias en la primera parte de la película narra cómo el niño además de ser inducido a delinquir por esa mujer es seducido («Soy un delincuente» 1/9 –el comienzo– Cine venezolano). Igualmente, hacia el final, se evidencia este tratamiento de violencia en el enfrentamiento con armas de fuego entre la policía y la banda de delincuentes a la que pertenecía Ramón Antonio, donde mueren varios personajes –y entre ellos el personaje Nelson, como se mencionó anteriormente–. En el cierre de esta escena, el protagonista sostiene una conversación con el cabecilla de la banda, a quien llama «Viejo», en la locación de un barrio pobre donde se puede observar parte de los «cordones de miseria» que rodean a la capital de Venezuela, Caracas, a través de un plano general (Aparici, 2006:107-112). Además, De la Cerda emplea como cortina sonora el audio de un conocido programa de noticias de la radio venezolana, en el que se reporta el suceso o la «crónica roja» y seguidamente, el presentador lee una nota económica sobre la incidencia de los precios petroleros en el presupuesto nacional. Puede presumirse que de esta manera, el cineasta intentaba dejar su mensaje de denuncia, al mostrar el contraste existente entre miseria y riqueza; o bien, la incomprensible contradicción entre la dramática situación de los jóvenes de sectores marginados que entran al mundo de la delincuencia y la abundancia de recursos petroleros de los que dispone el país donde viven.

De ahí que algunos críticos de esa etapa del cine nacional la hayan etiquetado como la del *Nuevo Cine Venezolano* y también la llamaron de *denuncia social*. «Esta película tiene claras influencias del neorealismo italiano, al presentar elementos en común tales como la presencia de actores no profesionales, así como la utilización de calles reales como escenarios para las escenas» (wikipedia.org, 2010). A lo largo de la historia sólo aparecen personajes que muestran una sola cara de los jóvenes de las barriadas marginales, la del «malandro» y una única construcción de esa realidad, la de los

delincuentes capaces de cometer crímenes de cualquier naturaleza, como el asesinato.

Más recientemente, en el año 2005, la película *Secuestro Express*, de **Jonathan Jakubowicz**, lleva a las pantallas del cine la historia de una pareja de chicos de clase alta, Carla y Martín, sometida por otros tres jóvenes delincuentes que nuevamente representan a un sector



socioeconómico bajo: Trece, Budu y Niga. En el clímax de la trama, Martín fue asesinado mientras trataba de escapar de sus captores y en la confusión la chica logra huir. Al igual que en la cinematografía de De la Cerda, en la producción de Jakubowicz se repite el uso de las armas de fuego, de la violencia y el vocabulario propio de la jerga de la calle (Películas del Cine Venezolano *on line*. Sinopsis y videos en red).

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

Así describió el periodista Andrés Cañizález el ambiente urbano donde se desarrolla este filme. Las secuencias nocturnas, los juegos de contraluz en el tratamiento de la iluminación de los personajes (Aparici, 2006:73-76), el hecho de que algunas escenas se rodaran en el interior de la cabina de un coche con los cinco protagonistas en su interior; los primeros planos de las víctimas y de los atacantes mostrando las expresiones de miedo en unas y de agresividad en los otros (pp. 107-112), contribuyen a crear una atmósfera dramática de tensión, agobio y caos, que casi evoca a la del cine de horror. Aunque no es objetivo de este trabajo adentrarse en un estudio, quizás de tipo semiológico, que conlleve a realizar una lectura más profunda de las imágenes o del discurso audiovisual de las películas

seleccionadas, se consideró que podría ser un valor agregado incluir comentarios que tocan aspectos tratados por Aparici, García, Fernández y Osuna (2006), en el libro *«La imagen. Análisis y representación de la realidad»*.

Recordando los aportes de todos los teóricos e investigadores mencionados hasta ahora en este trabajo; es oportuno comentar que ambas historias ofrecen una visión fragmentada del joven venezolano de los barrios marginales y posiblemente, sea la misma que comparten las otras clases sociales del país. Aunque en el caso de la segunda, Jakubowicz comienza a construir una faceta más humana de este estereotipo, presentándolo como víctima de su condición social. «Por la complejidad (como en la vida misma) de los personajes es difícil definir los roles de buenos y malos,... En realidad hay de todo en ellos, y así uno de los más duros delincuentes podría ser al mismo tiempo modelo de padre consecuente y preocupado», acota el periodista Cañizález al hacer su lectura particular sobre la naturaleza de los protagonistas de la película (ipys.org.ve, en red).



Este replanteamiento del joven pobre que inició Jakubowicz lo acentúa **Rasquin** en su película *Hermano*. Este último filme presenta, al estilo de *Rashomon*, dos versiones distintas del estereotipo del joven pobre: el del chico que lleva una vida honesta fundamentada en los valores de superación personal –que en

este caso se asocian con seguir una carrera profesional en el fútbol– y de respeto a la familia, representado por el personaje de Daniel, «El Gato». Y Julio, quine es más susceptible de moverse al límite de las normas establecidas y tiene dudas a la hora de elegir entre el camino de la delincuencia o el que le plantea su hermano de crianza, Daniel. En este filme, el rol de la madre venezolana de condición humilde, padre y madre a la vez, coincide con la noción de familia mononuclear, muy frecuente en los sectores populares del país, según los estudios realizados por el doctor en Ciencias Sociales, Alejandro Moreno Olmedo.

En el modelo popular, la pareja en ninguno de sus momentos estructura familia... La familia existe sin ella como existe sin el padre... El padre podrá funcionar como una

tangente... En estricto sentido, esta familia se define como matricentrada porque... la madre es el centro de todos los vínculos que de ella parten y a ella vuelven... Se trata de una estructura sólida, no carente de fisuras pues ninguna está libre de ellas (2005. En red).

La película también cuenta cómo El Gato llega a formar parte de esta familia. Una de las primeras escenas del filme narra el momento cuando el pequeño Julio y su madre encuentran a un bebé llorando, tirado en un basurero de su barrio y lo recogen. Desde entonces, el chico pasa a formar parte de ese grupo familiar humilde. A diferencia de las otras dos películas, si bien se mantiene un lenguaje fuerte, el tratamiento se centra en contar la historia de los dos chicos. Aunque muestra el drama de la pobreza y de la juventud que vive en esa condición, definitivamente el eje de la trama no es el delincuente estereotipado, ni las crudas escenas con armas de fuego que abundaban en las otras dos cintas, por lo que no se trata de otro filme más sobre la violencia urbana en Venezuela.

EL PÍCARO VENEZOLANO VERSUS EL HÉROE JUSTICIERO

Tras seguir el desarrollo de este análisis surge la pregunta, **¿cuál es el origen de ese estereotipo del delincuente venezolano que dio lugar a que se creara un género en la cinematografía nacional, al que los críticos llamaron nuevo cine, cine de denuncia?** La primera respuesta, que resulta casi obvia, está en la propia sociedad y en sus maneras de ver al país a través del cristal de los «modelos sociales y culturales existentes» a los que hacía alusión Quin; también, en las generalizaciones acerca de los pobres que las élites elaboran desde su burbuja, según decía España; inclusive, está en la vida cotidiana de la gente de la urbe, llena de los contrastes que mencionaba el periodista venezolano Andrés Cañizález. Pero más atrás, hurgando en el pasado de los venezolanos, el psicólogo Axel Capriles recuerda que por herencia de tiempos de la conquista, al país llegaron las figuras del caballero heroico y su opuesto, «el astuto truhán» (2008:93). El héroe, como personaje de la literatura –y especialmente, Capriles se refiere a personajes de la novela picaresca– es el protagonista, el salvador; pero, también es un ser individualista y narcisista, rasgos estos que interferían a la hora de ganar las simpatías de los lectores (p. 34).

En cambio, el truhán es el hombre de la plebe, el polizón de los barcos, con quien es más fácil que se identifiquen las clases populares. Al llegar a su descripción, Capriles recurre a las palabras del escritor e historiador venezolano del siglo pasado, Mariano Picón Salas: «El ‘pícaro’ llegará a ser... un pseudohombre popular precisamente por esa actitud de desafío a lo que hoy denominamos el ‘orden burgués’» (p. 96). Sin embargo, Capriles aclara que en nuestro continente, la *psicología del pícaro y la del héroe* están muy próximas. Y en el malandro hay rasgos de ambos.

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

Capriles también cita a Moreno Olmedo al referirse a los rasgos que comparten el malandro venezolano con el pícaro de la literatura.

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

El psicólogo aclara que una imagen arquetípica cala en la sociedad cuando una situación actual «la dispara» (p. 172). En este caso, se podría decir que ese disparador es la configuración social venezolana con un predominio de sectores marginados. En ellos se ve al delincuente del barrio cabecilla de las bandas como un salvador, que ofrece a los jóvenes la ilusión de una vida diferente uniéndose a la delincuencia, provee de drogas y/o de armas. También, es el que lleva al barrio los beneficios que disfrutaban otras clases sociales, como las antenas de televisión satelital para ver la televisión de pago y otros objetos o servicios de consumo suntuario. Lamentablemente, es así como esta figura se ha convertido en un modelo a seguir para algunos jóvenes de las barriadas populares.

Se podría decir que el filme *Hermano* se corresponde con una nueva vertiente del cine latinoamericano que «ha dejado de reproducir el relato

reconstruido» (Aparici, 2010:45). Aunque todavía es prematuro afirmarlo de manera tajante por tratarse apenas de una sola cinta, resulta esperanzador que en el país se comiencen a producir películas como ésta, que ofrecen una visión más auténtica de los grupos sociales y de una problemática que afecta a toda la población venezolana como lo es la pobreza.

CONCLUSIONES

En este trabajo se analizó el tema de la construcción de la realidad en tres piezas de cine venezolano que asocian a personajes jóvenes pobres con el estereotipo del delincuente, popularmente llamado «malandro» en Venezuela. Sobre la base de los planteamientos de Roberto Aparici, en su libro *«La construcción de la realidad en los medios de comunicación»* (2010:14), puede establecerse que esta caracterización del delincuente entremezcla un tratamiento de «reflejo de la realidad» con el de «reproducción» de ella, recreada artísticamente por los realizadores en sus producciones fílmicas y con una trama producto de los filtros personales que cada director aplica para comprender esa realidad. Filtros que, a su vez, son generalizaciones compartidas por las élites o sectores dominantes de la sociedad venezolana. De allí resulta un producto con personajes estereotipados que se alejan de la realidad y que dan lugar a una «realidad inventada», según lo explica Aparici. Así, personajes como Ramón Antonio, en *Soy un Delincuente*; y Trece, Budu y Niga, en *Secuestro Express*, no son más que una construcción de la inventiva de los realizadores; que intentan, a manera de denuncia, mostrar un espejo de la sociedad; aunque sólo llegan a presentar una porción de ella filtrada, la cual corresponde a la población marginal joven que vive al margen de la ley, en reacción a su situación de miseria y a un entorno urbano signado por los grandes contrastes sociales y la violencia callejera. Del mismo modo, los personajes de estas dos películas venezolanas insisten en la idea de un joven de los estratos sociales bajos, violento, sin escrúpulos, sin valores. Esta visión encasillada constituye lo que la escritora nigeriana Chimamanda Adichi, citada por Aparici (2010:40), llama «*canon representacional*».

Al analizar a estos personajes a la luz de lo expuesto por Robyn Quin acerca de los estereotipos en tanto simplificación y fragmentación de la rea-

lidad...” (Aparici, 2010:41) y de aspectos claves que los reafirman, como son la repetición, la «categorización del mundo real», el reforzamiento del sistema de convenciones sociales, la representación de grupos y su descripción subjetiva (p. 48), se halló que el personaje del delincuente del cine venezolano cumple con algunos de estos rasgos: ha aparecido de manera repetida en varios filmes, es tratado según las convenciones aceptadas por la generalidad de la sociedad, representa a un grupo social que existe y responde a una descripción personal de los realizadores. Por tanto, este personaje constituye un estereotipo.

Sin embargo, también es importante destacar que puede haber otras representaciones de la realidad social de los barrios pobres y de sus jóvenes, que presenten distintas facetas de este sector de la población, como la mostrada por Marcel Rasquin en su filme, *Hermano*. Se podría afirmar que esta producción sigue la nueva corriente del cine latinoamericano que «ha dejado de reproducir el relato reconstruido por el poder» (Aparici, 2010:45). Finalmente, al cuestionar cuál es el origen de ese estereotipo del joven delincuente venezolano mostrado por el cine venezolano, más allá de los paralelismos que hace el psicólogo Axel Capriles (2008:166) sobre la figura del «malandro» con la del pícaro como héroe justiciero de los pobres, la respuesta se encontró en la propia sociedad, en sus sistemas de valores, en su manera prejuiciada de ver al país a través del cristal o de la «burbuja» –como la llama el sociólogo Luis Pedro España–, con que las clases sociales dominantes ven a esa inmensa mayoría pobre.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y WEBGRAFÍA

(Última consulta el 20 de febrero de 2011)

APARICI, Roberto; GARCÍA, Agustín; FERNÁNDEZ, Jenaro y OSUNA, Sara
2006 *La imagen. Análisis y representación de la realidad*. Gedisa. España.

APARICI, Roberto

2010 *La construcción de la realidad en los medios de comunicación*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, UNED.

BISBAL, Marcelino

- 2005 «Recepción y TV en Venezuela. Itinerario de una línea de investigación». En: *Revista Comunicaciones*. Nº 131, Tercer Trimestre. Caracas: Centro Gumilla.

CAÑIZÁLEZ, Andrés

- 2005 *El cine como metáfora del país*. Artículo extraído del diario El Nacional, 30 de agosto de 2005, publicado en la web del Instituto Prensa y Sociedad. Venezuela. En red: <http://www.ipys.org.ve/articulos/cine.pdf>

CAPRILES M., Axel

- 2008 *La picardía del venezolano o el triunfo de Tío Conejo*. Caracas: Editorial Santillana.

COORDINACIÓN DE INVESTIGACIÓN Y DOCUMENTACIÓN. FUNDACIÓN CINEMATECA NACIONAL

- 2007 *Cronología del Cine Venezolano*. En Red: <http://cronologiadelcinevenezolano.blogspot.com/>

ESPAÑA, Luis Pedro

- 2009 *Detrás de la Pobreza. Diez años después*. Asociación Civil para la Promoción de Estudios Sociales. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello.

GUZMÁN CÁRDENAS, Carlos

- 2006 La industria cinematográfica y su consumo en los países de Iberoamérica. Un análisis comparativo diacrónico. *Anuario ININCO*, Volumen 18. Caracas. En red: http://www2.scielo.org.ve/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0798-29922006000100004&lng=es&nrm=iso&tlng=es

INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICAS DE VENEZUELA, INE

- 2011 *Personas provenientes de hogares pobres por línea de pobreza, según semestre, 1997-2009*. En red: http://www.ine.gov.ve/pobreza/Personas_Pobres.asp

POBLACIÓN TOTAL POR SEXO, AL 30 DE JUNIO, 1990-2015. En red: <http://www.ine.gov.ve/demografica/salidadistribucion.asp?Tt=Cuadro201&cuadro=cuadro201>

MIRANDA, Julio E.

- 1993 *Palabras sobre imágenes 30 años de cine venezolano*. Caracas: Monte Ávila Editores.

MORENO OLMEDO, Alejandro

2005 *La madre es el centro*. Diario El Universal, 25 de abril de 2005. Caracas. En red: http://www.eluniversal.com/2005/04/25/96a2_art_25A553897.shtml

OVEJERO BERNAL, Anastasio

2008 «Desigualdad, subdesarrollo y pobreza en la actual globalización ultraliberal». Eikasía. *Revista de Filosofía*, año III, 18. En red: <http://www.revistadefilosofia.com/18-08.pdf>

PELÍCULAS DEL CINE VENEZOLANO on line. «Secuestro Express». *Sinopsis y videos*. En red: <http://www.taringa.net/posts/tv-peliculas-series/4342147/Peliculas-del-Cine-Venezolano-online.html>

POBREZA

2011 En el Diccionario de la Lengua Española de la web de la Real Academia de la Lengua Española: www.rae.es. En red: http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=pobreza

Soy un delincuente 1/9 (El comienzo) Cine venezolano. Video en: <http://www.youtube.com/watch?v=DEK0iwY5IHM>

Soy un delincuente 9/9 -Parte final. (La muerte de Nelson)- Cine venezolano. Video en: <http://www.youtube.com/watch?v=AdzF659J3pg&feature=related>

UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO

2010 *Informe Estudios de Consumo Cultural*. En red: <http://www.scribd.com/doc/28464224/Informe-Estudio-Consumo-Cultural-2010>

WEB DE LA PELÍCULA HERMANO. *Trailer*. En red: <http://www.hermano.com.ve/>

WIKIPEDIA.ORG

2010 *Soy un delincuente (película)*. En red: [http://es.wikipedia.org/wiki/Soy_un_delincuente_\(pel%C3%ADcula\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Soy_un_delincuente_(pel%C3%ADcula))