



Universidad Central de Venezuela
Facultad de Humanidades y Educación
Escuela de Comunicación Social

REPRESENTACIÓN CULTURAL VENEZOLANA EN LA ESTÉTICA CINEMATOGRÁFICA DE ROMÁN CHALBAUD, DIEGO RÍSQUEZ Y ELIA SCHNEIDER

Trabajo de grado para optar al título de licenciada en Comunicación Social

Bachillera: Bárbara Millán
C.I.: 20.914.476

Tutor: Fernando Rojas
C.I.: 16. 032. 276

Caracas, julio de 2016

Dedicatoria

A mis maravillosos padres, Pablo y Antonieta.

A mi fascinante Venezuela.

A Enzo, Ruth y Nicole.

Agradecimiento

A Dios, los Santos y los Ángeles, por siempre escucharme y creer en mis “no haré más nada a último minuto”.

A mis papis por ofrecerme su amistad, por tenerme paciencia, por apoyar mis decisiones y por darme tanto amor.

A Fernando Rojas por su apoyo incondicional, sus chistes inesperados, su biblioteca asombrosa y sus buenos consejos. Cualquier agradecimiento siempre será poco.

A mi abuelita, Flor María, y a mi tía Chichi, porque tuve un techo donde estudiar.

A toda mi adorada familia por nuestra complicidad, unión, alegrías y tonterías.

A mis profesores porque sin sus enseñanzas, reflexiones y solidaridad, hoy no sabría que aún no sé nada.

A mi Venezuela y a la gente de buen corazón que habita en ella. Sin sus paisajes, su arte, su estética y su idiosincrasia, no sería quien soy.

ÍNDICE GENERAL

	pps.
Dedicatoria	ii
Agradecimientos	iii
Índice General	iv
Índice de Cuadros	vi
Resumen	vii
INTRODUCCIÓN	8
CAPÍTULOS	
I. El Problema	10
Planteamiento del Problema	10
Objetivos de la Investigación	13
<i>Objetivo general</i>	13
<i>Objetivos específicos</i>	13
Justificación	14
II. Marco Teórico	
Antecedentes Relacionados con la Investigación	16
Panorama General de la Cultura Venezolana	21
Explicación del Análisis Cinematográfico	23
<i>Metodología del análisis cinematográfico</i>	25
Elementos Generales de la Semiótica Audiovisual	28
Glosario Cinematográfico	30

<i>Elementos visuales</i>	30
<i>Elementos sonoros</i>	34
<i>Elementos del montaje</i>	36
Conceptos Generales sobre Estética	38
Representación Cultural en las Vanguardias Cinematográficas	42
Periodicidad del Cine Venezolano	51
<i>Cineastas Incidentales (1897-1924)</i>	52
<i>Cineastas Integrales (1924-1940)</i>	53
<i>Cineastas Pseudostandard (1940-1950)</i>	54
<i>Cineastas Autores (1950-1966)</i>	55
<i>Cortometrajistas Independientes (1966-1973)</i>	56
<i>Cineastas Integracionistas (1973-1980)</i>	57
<i>Cineastas modernos (1990-2010)</i>	59
<i>Cineastas contemporáneos (2010-act.)</i>	61
Biografías de los Cineastas a Estudiar	63
III. Marco Metodológico	67
Tipo y Diseño de la Investigación	67
Nivel de la Investigación	68
Muestra	69
IV. Análisis e Interpretación de los Resultados	70
Análisis del Texto Fílmico <i>La Oveja negra</i>	71
<i>Segmentación de La Oveja negra</i>	72
<i>Estructura de La Oveja negra</i>	82
<i>Análisis de los componentes visuales</i>	83
<i>Análisis de los componentes sonoros</i>	84

<i>Análisis de los componentes del montaje</i>	85
<i>Desglose y análisis de los signos culturales</i>	85
Análisis del Texto Fílmico <i>Bolívar, sinfonía tropikal</i>	91
<i>Segmentación de Bolívar, sinfonía tropikal</i>	92
<i>Estructura de Bolívar, sinfonía tropikal</i>	98
<i>Análisis de los componentes visuales</i>	99
<i>Análisis de los componentes sonoros</i>	101
<i>Análisis de los componentes del montaje</i>	101
<i>Desglose y análisis de los signos culturales</i>	102
Análisis del Texto Fílmico <i>Huelepega: ley de la calle</i>	109
<i>Segmentación de Huelepega: ley de la calle</i>	110
<i>Estructura de Huelepega: ley de la calle</i>	118
<i>Análisis de los componentes visuales</i>	120
<i>Análisis de los componentes sonoros</i>	120
<i>Análisis de los componentes del montaje</i>	121
<i>Desglose y análisis de los signos culturales</i>	121
V. CONCLUSIONES	129
FUENTE DE INFORMACIÓN Y BIBLIOGRAFÍA	134

ÍNDICE DE CUADROS

Cuadros	Pps
1 Segmentación de <i>La Oveja negra</i> .	71
2 Estructura de <i>La Oveja negra</i> .	82
3 Secuencias de <i>La Oveja negra</i> .	82
4 Segmentación de <i>Bolívar, sinfonía tropikal</i> .	92
5 Estructura de <i>Bolívar, sinfonía tropikal</i> .	98
6 Secuencias de <i>Bolívar, sinfonía tropikal</i> .	99
7 Segmentación de <i>Huelepega: ley de la calle</i> .	110
8 Estructura de <i>Huelepega: ley de la calle</i> .	118
9 Secuencias de <i>Huelepega: ley de la calle</i> .	118

Universidad Central de Venezuela
Facultad de Humanidades y Educación
Escuela de Comunicación Social

**REPRESENTACIÓN CULTURAL VENEZOLANA EN LA ESTÉTICA
CINEMATOGRAFICA DE ROMÁN CHALBAUD, DIEGO RÍSQUEZ Y ELIA
SCHNEIDER**

Bachillera:

Millán Pérez, Bárbara
C.I.: 20.914.476

Tutor:

Rojas Casorla, Fernando
C.I.:16.032.276

Año:

2016

RESUMEN

La investigación evalúa la representación cultural venezolana presente en la propuesta estética de Diego Rísquez en *Bolívar, sinfonía tropikal* (1981); Román Chalbaud en *La oveja negra* (1987); y Elia Schneider en *Huelepega: la ley de la calle* (1999). El análisis está basado en modelo formalista de Zavala (2010) y el modelo figurativo de Casseti (1991). En el trabajo se definen los elementos cinematográficos; se explican los fundamentos estéticos; se presenta la cronología del cine venezolano; se ofrece una breve biografía de los cineastas que son sujetos de estudio; y se señalan los códigos culturales representados en los componentes visuales y sonoros de los filmes.

Palabras claves: Cine Venezolano, Cultura Nacional, Estética, Cineastas, Venezuela.

Central University of Venezuela
Faculty of Humanities and Education
School of Social Communication

**VENEZUELAN CULTURAL REPRESENTATION IN FILM AESTHETIC BY ROMAN
CHALBAUD, DIEGO RÍSQUEZ AND ELIA SCHNEIDER**

Student:

Millán Pérez, Bárbara
C.I.: 20.914.476

Tutor:

Rojas Casorla, Fernando
C.I.:16.032.276

Year:

2016

ABSTRACT

The research assesses the venezuelan cultural representation present in the Diego Rísquez's aesthetic in *Bolívar, sinfonía tropical* (1981); Roman Chalbaud in *La oveja negra* (1987); and Elia Schneider in *Huelepega: la ley de la calle* (1999). The analysis is based on formal model presented by Zavala (2010) and figurative model proposed by Casseti (1991). Work in film elements are defined; the aesthetic foundations are explained; the chronology of Venezuelan film is presented; It is a brief biography of the filmmakers who are subjects of study; and cultural codes represented in the visual and audio components of the films listed.

Keywords: Venezuelan Cinema, National, Aesthetics, Filmmakers, Venezuela Culture.

INTRODUCCIÓN

El cine, como medio de comunicación, tiene la facultad de proyectarse en cualquier parte del mundo; como medio expresivo, es una plataforma para que un artista, junto con su equipo de producción, logre visibilizar sus impresiones, opiniones y juicios sobre determinado fenómeno; como entretenimiento, funge la función de divertir a las masas; como arte, posee el poder de revolucionar el pensamiento de millones de personas cuando influye en sus emociones y sensaciones.

Considerando que el séptimo arte abarca un aspecto global, la representación de las costumbres y hábitos de vida de una sociedad, podría ser el elemento que singularice las producciones, al dotarlas de una cinematografía nacional debería basarse en reflejar los valores y tradiciones que han definido la personalidad social e individual del país, a través de las historias que el artista desarrolle para expresarse.

El presente trabajo está orientado en determinar el grado de representación de la cultura venezolana en la estética cinematográfica, tomando como objetos de análisis a los cineastas Román Chalbaud, Diego Rísquez y Elia Schneider. Dicha investigación surge para dar un inicio al estudio de los planteamientos estéticos cinematográficos en Venezuela y su representación cultural en el cine.

Para lograr el desarrollo de la investigación, primero se hará un reconocimiento de los rasgos generales de la cultura venezolana, haciendo énfasis en los conceptos que se manejarán para adentrarse al análisis cinematográfico de los códigos culturales presentes.

Después, se describe y explica los fundamentos de análisis cinematográfico, sus modelos y metodología; para luego articular estos conceptos con los de la semiótica audiovisual descritos en el libro *Cómo analizar un film* (1991), de

Francesco Casetti, profesor en el Ph.D. Cine y Estudios de los Medios en la Universidad de Yale, y Federico Di Chio, profesor de Comunicación Audiovisual en la Universidad Católica. Esta base teórica permitirá presentar, jerarquizar y definir los datos semióticos referentes a la identidad nacional resguardados en los elementos estéticos de las películas seleccionadas.

Posteriormente, se explica la estética como ciencia, la estética cinematográfica y las propuestas estéticas diseñadas en las diferentes vanguardias. Además, se presenta un glosario de conceptos cinematográficos que ayudarán al lector a comprender los términos técnicos que intervienen en el séptimo arte.

Luego, se presenta una resumida cronología del cine venezolano y una breve biografía de Román Chalbaud, Diego Rísquez y Elia Schneider; haciendo mención de sus actividades artísticas y su trayectoria fílmica.

Por último, se describen los signos culturales reconocidos durante el análisis de tres obras audiovisuales, se señalan los rasgos en común en su forma de representar la cultura venezolana.

Este fundamento teórico y metodológico propicia que la investigación se efectúe con miras a un planteamiento objetivo del contexto cultural en la cinematografía nacional y cómo esto repercute en la estética del cine venezolano.

CAPITULO I

EL PROBLEMA

Planteamiento del Problema

Desde la época de las cavernas, el ser humano ha buscado métodos para lograr transmitir sus vivencias y expresar sus pensamientos y emociones para así satisfacer la necesidad básica de comunicarse. Con el paso del tiempo, esas formas primarias de comunicación se perfeccionaron y dotaron de un sentido estético hasta alcanzar el título de Bellas Artes. Como parte de este selecto grupo se tienen la pintura, la escultura, la arquitectura, la música, la danza, la literatura y el cine.

Mientras los artistas hayan en los medios de comunicación una plataforma para expresarse y plasmar sus ideales, los comunicadores sociales son los profesionales cuyo rol fundamental es el de transmitir informaciones con conciencia de que los datos suministrados a la audiencia repercutirán en sus vidas, positiva o negativamente, dependiendo tanto del fondo como de la forma de dichos contenidos.

Por ende, la responsabilidad de los comunicadores sociales, sustentada en la ética y el compromiso, los encamina a comprender y juzgar las informaciones para poder explicar los fenómenos que las circundan y así facilitar y promover una comprensión profunda de los contenidos que la audiencia recibe diariamente.

El cine, nacido con el fin de entretener a los asistentes de las ferias y consolidado como arte al presentarse como una forma expresiva innovadora, tiene el facultad de ser un arte globalizado, capaz de adaptarse a cualquier contexto (por medio de los subtítulos, si fuese el caso) para transmitir sus mensajes y refleja la impregnación cultural de los sitios donde fue realizado o que posean los mismos autores cinematográficos.

De esta forma, surgieron las vanguardias y movimientos cinematográficos, definidos por David Bordwell (1995) como el conjunto de películas producidas en una época o nación específica, en las cuales los cineastas trabajan dentro de un sistema de producción común, con rasgos significativos de estilo y forma.

Desde comienzos del siglo XX, en cada país se desarrollaron teorías y propuestas artísticas que permitieron que el cine se convirtiera en un arte excepcional y, sin lugar a dudas, uno que combina las destrezas de todas las Bellas Artes. Las vanguardias son el resultado de esa búsqueda innovadora y representan las actividades e influencias del entorno donde se desenvuelven y los factores que afectan la forma de hacer cine, así como los avances tecnológicos, el contexto socioeconómico y la situación de la realización cinematográfica en general. (Bordwell, 1995).

En el desarrollo del cine en el contexto mundial, se evidencia que todas las corrientes resguardan características y elementos estéticos únicos, aceptados y proyectados porque reflejaban los ideales sociales, políticos, económicos, filosóficos y psicológicos de todo un colectivo que se sentía representado en ellas.

Todos los países, en gran o pequeña escala, han influido en la creación de un lenguaje universal del arte cinematográfico, y sus prácticas y tratamientos artísticos han reforzado o reformado las teorías estéticas precedentes.

Por ende, es necesario preguntarse de qué forma ha colaborado la cinematografía nacional en el lenguaje estético propiamente venezolano o, podría considerarse, en el séptimo arte en general. Si bien no es un requisito indispensable la innovación para ingresar a las prácticas cinematográficas, sí es parte importante para lograr una relevancia y dejar una huella tan difícil de borrar como hicieron Charles Chaplin, Orson Wells, Stanley Kubrick, Alejandro González Iñárritu, Alfonso Cuarón, Juan José Campanella, Santiago Álvarez, Fernando Meirelles, entre otros cineastas que han marcado la historia contemporánea del cine al ser fieles a su condición de artistas pertenecientes a la idiosincrasia y culturas de su país de origen.

Por ello, es cuestionable si en el cine venezolano se ha logrado consolidar una estética que refleje los rasgos culturales y la peculiaridad venezolana, los cuales se evaluarán desde la propuesta cinematográfica de Román Chalbaud, Diego Rísquez y Elia Schneider, para así obtener un panorama general, desde distintos planteamientos artísticos, que logre definir los aspectos en común que puedan ser los indicios de un lenguaje estético autóctono.

Objetivos de la Investigación

Objetivo general

Evaluar la representación cultural venezolana en la estética cinematográfica de Román Chalbaud, Diego Rísquez y Elia Schneider.

Objetivos específicos

1. Estudiar los códigos culturales que conforman la identidad venezolana.
2. Conocer los elementos del análisis cinematográfico.
3. Analizar un filme de Román Chalbaud, uno de Diego Rísquez y uno de Elia Schneider.
4. Determinar los elementos semióticos que conforman la estética de Román Chalbaud, Diego Rísquez y Elia Schneider.
5. Evaluar si los códigos culturales de la identidad venezolana están representados en la estética cinematográfica de Román Chalbaud, Diego Rísquez y Elia Schneider.

Justificación

Los seres humanos se diferencian unos de otros por sus cualidades físicas, conductuales, mentales, sentimentales y espirituales. Estas particularidades son consecuencia de los estímulos cotidianos que, desde el nacimiento, reciben de los individuos con los que interactúan, convirtiéndose en un patrón único y estable durante toda la vida. De esta forma, se constituye la personalidad. (Morris y Maisto, 2005).

En el cine, la cosa no es diferente. Cada filme es el resultado de la influencia de cientos de personas que, de manera directa –como los productores, directores, escritores, técnicos, entre otros- o indirecta –como los familiares, amigos y conocidos del equipo-, han participado desde su origen hasta su exhibición. Haciendo una metáfora, todos los factores vinculados con la formación de la personalidad de una persona se conjugan en los elementos estéticos de un filme.

La cualidad estética de la cinematografía fue la encargada de elevarla a la categoría de Bellas Artes. Por su valor estético, al agrupar elementos sensoriales que permiten que el espectador se identifique y familiarice con la obra, el cine fue bautizado como el Séptimo Arte. (Manjarrés, 1875).

En cada país, se ha desarrollado una estética cinematográfica única que los caracteriza y diferencia, pero muchas veces la imitación o la adaptación de estos estilos ya consolidados, desvirtúa el desarrollo y enriquecimiento cultural, social, personal, emocional y, concretamente, artístico de todos los actores que intervienen en el arte audiovisual.

Por ejemplo, desde los años 50, en Venezuela se adoptó el neorrealismo italiano como una forma de representar realidades nacionales. Un filme venezolano

que manifiesta los rasgos de este movimiento cinematográfico es *La Escalinata*, de César Enríquez. La estética neorrealista se importó en tan grandes cantidades que se fue convirtiendo en una característica del cine venezolano, a tal grado que aún se considera al cine social, de protesta y denuncia como algo propio, que surgió desde la mente de los cineastas de la edad de oro del arte cinematográfico en Venezuela.

En un país con tanta riqueza cultural, resulta casi absurdo que no se haya desarrollado una propuesta estética con tanto valor nacional que logre articular un lenguaje audiovisual particular, cargado de sus atributos patrios, así como hicieron países latinoamericanos como Cuba con *Muerte de un burócrata* (1966), de Tomás Gutiérrez Alea; como México con *Amores perros* (2000), de Alejandro González Iñárritu; como Brasil con *Ciudad de Dios* (2002), de Fernando Meirelles; o como Argentina con *El secreto de sus ojos* (2009), de Juan José Campanella.

En consecuencia, es una necesidad investigar y conocer la propuesta estética que se ha desarrollado en el cine nacional, y evaluar si se representan los rasgos culturales del venezolano a través de los elementos visuales y sonoros. Como sería imposible que una sola persona, con un periodo delimitado para realizar la investigación, logre analizar todas las producciones cinematográficas, se propuso la selección de aquellos cineastas venezolanos que cumplieran con tres criterios: uno, que tuvieran una trayectoria mayor a veinte años; dos, que contaran con una producción regular de largometrajes de ficción; y tres, que hubiesen dirigido y escrito al menos una de sus obras.

CAPÍTULO II

MARCO TEÓRICO

Antecedentes Relacionados con la Investigación

A pesar de que son muchas las universidades encargadas de desarrollar, generar y promover el conocimiento en torno al séptimo arte, como la Universidad de Los Andes (ULA), Universidad del Zulia (LUZ) y la Universidad Nacional Experimental de las Artes (UNEARTE), son escasas las publicaciones que estas hayan producido en relación a la estética cinematográfica.

En la Universidad Central de Venezuela se consiguieron trabajos, de pregrado, ascenso o especialización, relacionados con el cine nacional y con cineastas tomados como objeto de estudio para esta investigación.

Ambretta Marrosu, crítica de cine, redactora y fundadora de las revistas *Cine al día* y *Cine-oja*, investigadora de la Cinemateca Nacional, miembro del Instituto de Investigaciones de la Comunicación (ININCO) y coordinadora del Área de Cine y Fotografía del Consejo Nacional de Cultura, publicó *Don Leandro, el Inefable: análisis fílmico, crónica y contexto* (1997), en el cual segmenta determinadas escenas del filme realizado por Lucas Manzano y Enrique Zimmerman (1915) para evaluar su técnica, lenguaje y estética cinematográfica. Este libro podrá ayudar con la

rigurosa metodología aplicada al análisis de los elementos cinematográficos, especialmente, la estética.

En relación a Diego Rísquez, sólo se encontraron dos Trabajos de Grado: uno sobre la manera como el autor presenta al cine histórico y otro sobre cómo es la difusión de sus obras audiovisuales. Particularmente, de la investigación realizada por Rolando González Martínez, titulada *El cine histórico visto a través del film "Orinoko Nuevo Mundo" de Diego Rísquez (1995)*, se obtuvieron datos interesantes sobre los mitos, los símbolos y los códigos cinematográficos y gestuales recurrentes en la película, los cuales pueden servir de soporte si existiese similitud en el criterio aplicado a los textos fílmicos que se analizarán para evaluar la representación de la cultura venezolana en la estética cinematográfica.

Por otra parte, las pesquisas sobre Román Chalbaud son numerosas y con enfoques desde los elementos dramáticos, narrativos, musicales y sociales de su trayectoria cinematográfica como de la teatral. A continuación se presentará un listado con las referencias de los Trabajos de Grado que ampliaron el panorama indagativo de la presente investigación:

- Ninoska Russo. (1989). *El machismo a través del lente de Román Chalbaud*. (Escuela Artes, Mención Cine): Comienza con una contextualización sobre el machismo (estereotipo y naturalización), luego narra la biografía del Maestro y analiza *El pez que fuma* (1977). Finalmente, expone la confrontación de la teoría con la observación.

- Miguel Issa. (1991). *La música de Federico Ruiz en la imagen de Román Chalbaud*. (Escuela de Artes, Mención Música): un admirable trabajo que describe los tipos de músicas, la información sobre las canciones y el análisis musical de *Manon* (1986) y *La Oveja negra* (1987).

- Yanira Albornoz y Josefa Senluis (1992). *Una aproximación al cine: la violencia en la cinematografía de Román Chalbaud*. (Escuela de Comunicación Social, Mención Audiovisual): las autoras definieron los tipos de violencia manifestadas en las historias de Chalbaud, abordaron las formas de representación de la violencia en la cultura artística nacional y analizaron *El pez que fuma* (1977) para determinar cómo se reflejaba la violencia en la trama.

- María Alejandra Monagas y Claudia Margarita Velásquez. (1995). *Román Chalbaud: baluarte del cine venezolano, documental radiofónico*. (Escuela de Comunicación Social): la vida del cineasta más consecutivo y longevo de la cinematografía nacional queda plasmada en las páginas de su tesis, así como en el producto radiofónico realizado, donde se conoce desde su vida personal hasta su actividad artística.

- Oscar Lucién. (1998). *Diccionario de cineastas venezolanos: prototipo de aplicación multimedia*. (ININCO): tal como su nombre indica, el trabajo consiste en proponer un formato para la realización de un diccionario que almacene la información fílmica de cada cineasta. Como ejemplo, Lucién tomó a Román Chalbaud para mostrar el modelo del diccionario.

- Miguelina Mundaraín Sánchez. (2001). *Elementos cinematográficos presentes en las piezas "La quema de Judas", "Ratón en ferretería" y "Todo bicho de uña" de Román Chalbaud*. (Escuela de Artes): aunque el trabajo se centre en los elementos de la cinematografía adaptados al teatro, es de gran importancia el listado que realizó de los temas frecuentes en las obras del Maestro Chalbaud.

- Aimara Cañizales. (2004). *Escucha tu cine: música en la obra de Román Chalbaud. Serie de microprogramas radiofónicos*. (Escuela de Comunicación

Social): el trabajo es un análisis de la selección musical, la fuente de procedencia y el montaje de *La quema de Judas* (1974), *Sagrado y obsceno* (1976), *El pez que fuma* (1977), *Cangrejo II* (1984), *La Oveja negra* (1987) y *Pandemónium: la capital del infierno* (1997).

Hasta la fecha no se han realizado investigaciones centradas en el trabajo cinematográfico de Elia Schneider en la Universidad Central de Venezuela ni en las organizaciones que de ella se despliegan. Sin embargo, en un Trabajo de Grado se hace mención a la música tradicional venezolana elegida para *Huelepega: ley de la calle* (1999) en la investigación realizada por Ruper Rafael Vásquez (2011), titulada *La música popular tradicional en el cine venezolano en la década de los noventa*.

Por su parte, en la Universidad del Zulia (LUZ), Irida García de Molero y María Inés Mendoza Bernal desarrollaron una investigación sobre la *Retórica Gramatical del cine de Román Chalbaud* (2005), para conseguir la aprobación de su Doctorado en Ciencias Humanas de la Facultad de Humanidades y Educación. En dicha pesquisa, analizaron la gramática de *Caín adolescente* (1959), *Cuento para mayores* (1963), *La quema de Judas* (1974), *Sagrado y obsceno* (1976), *El pez que fuma* (1977), *El rebaño de los ángeles* (1979), *La Oveja negra* (1987) y *Pandemónium: la capital del infierno* (1997), la cual les dio como resultado los operadores sintácticos a nivel de significantes visuales y sonoros.

Además, la doctora Emperatriz Arreaza, profesora titular emérita de LUZ y presidenta de la *Fundación Manuel Trujillo Durán*, ha publicado varios artículos en *Fermentum*, *Revista Venezolana de Sociología y Antropología del Centro de Investigaciones en Ciencias Humanas de la Universidad de Los Andes*, donde hace alusión a la estética en el cine nacional. En uno de los artículos, titulado *Representación del indígena en el cine venezolano de ficción* (2010), estudia cómo se

muestra el indígena en los largometrajes nacionales, afirmando importancia de la relación de ellos con la identidad cultural del país.

Todas estas investigaciones han permitido focalizar y definir el rango de alcance que podrá tener el presente trabajo, para evitar repetir estudiar temas ya abordados y para expandir el panorama de posibilidades académicas sobre una actividad tan enriquecedora culturalmente como placentera a nivel personal y social, como lo es el cine.

Como parte del cuerpo teórico de esta investigación, a continuación se delimitarán los conceptos relacionados a la cultura venezolana, los cuales serán indispensables para el análisis de las obras cinematográficas que forman parte del objeto de estudio del presente trabajo:

Panorama General de la Cultura Venezolana

La cultura, definida por la Real Academia Española (RAE) como el “conjunto de modos de vida y costumbres, conocimientos y grado de desarrollo artístico, científico, industrial, en una época, grupo social, etc.”, fue el factor determinante al problematizar cómo se reflejaban en el cine nacional los rasgos culturales de Venezuela, país caracterizado por un gran mestizaje de africanos, indígenas y españoles.

La relevancia de la representación cultural en la industria cinematográfica deviene de la naturaleza masiva y globalizada del séptimo arte, capaz de influir positiva y negativamente a todos los espectadores que estén expuestos a los contenidos que, deliberadamente, se difunden. Aunque el cine pueda ser capaz de fortalecer los valores fundamentales en una nación, manifestados en su cultura popular, tradicional y artística, así como en la reafirmación del carácter único y diferenciador del dialecto de cada pueblo, también contribuye a la transculturización darle un gran espacio para la penetración e inclusión de culturas extranjeras, que son aceptadas y adoptadas, disminuyendo así la identidad nacional propiamente. (Mosonyi, 1982).

Considerando que la cultura está ceñida en todas las actividades humanas, en la presente investigación se mencionarán sólo las relacionadas con las manifestaciones artísticas plásticas y musicales y con las creencias católicas y espiritistas. Esto no implica la exclusión de las demás formas de representación de la cultura venezolana, sólo que ellas serán el principal foco de atención.

Para describir cada aspecto de la cultura nacional sería necesario realizar un trabajo de investigación exclusivo de ese ámbito. Por consiguiente, el abordaje para concretar el análisis fílmico devendrá de la cultura popular, definida por el

diccionario de la Real Academia Española (2013) como el “conjunto de las manifestaciones en que se expresa la vida tradicional de un pueblo”, porque los elementos que surgen de ella son los que se precisarán en la propuesta estética de los directores y escritores cinematográficos seleccionados: Román Chalbaud, Diego Rísquez y Elia Schneider.

En dicho sentido, los rasgos culturales que se señalarán serán los relacionados a los elementos artísticos y religiosos de la cultura venezolana, y, adicionalmente, los vinculados con la tradición, definida por Aretz (1957) como “los recuerdos de personas iletradas sobre hechos y personajes históricos, los cuales pueden ser o no veraces”, también será uno de los elementos que se evaluarán en las películas seleccionadas, ya que están presentes desde fenómenos sociales -como hacer hallacas con toda la familia- hasta en hecho conductuales –como persignarse al salir de la casa o pasar frente a una iglesia-. (Aretz, 1957, p. 118).

Explicación del Análisis Cinematográfico

Jacques Aumont (1990) afirma que el análisis de un texto fílmico no es más que la indagación en relación con la estética y la lingüística cinematográfica, con la finalidad de disfrutar más la obra al comprender y valorar su lenguaje cinematográfico. Por lo tanto, la función principal del análisis como actividad crítica es informar las propiedades del lenguaje de la película, evaluar su composición y promover la comprensión de la pieza audiovisual.

Es necesario enfatizar la crucial diferencia entre el crítico cinematográfico y el analista fílmico: el primero difunde un juicio de apreciación; el segundo produce conocimiento al descomponer y describir los elementos de la obra para ofrecer una interpretación. (Aumont, 1990). Si estos conceptos se adaptaran al ámbito periodístico, el crítico cinematográfico redactaría artículos de opinión, mientras que el analista fílmico se encargaría de desarrollar reportajes interpretativos.

Para Aumont (1990), el análisis cinematográfico, al no establecer normas para su ejecución, se aproxima a la definición de las “teorías del cine”; ya que en ellas se describen los fenómenos de la creación artística y se explica la presencia de los elementos en el lenguaje cinematográfico. Por ello, el análisis y la teoría tienen como rasgos comunes:

Uno y otra parten de lo fílmico, pero terminan a menudo constituyendo una reflexión más amplia sobre el fenómeno cinematográfico; uno y otra mantienen una ambigua relación con la estética, relación que casi siempre se niega o inhibe, aunque aparece sistemáticamente en la elección del objeto; uno y otra, en fin, han encontrado actualmente su sitio en la institución educativa, y más concretamente, en las universidades e institutos de investigación. (Aumont, 1990, p. 23)

Considerando que el análisis fílmico carece de un método universal porque cada filme requiere técnicas singulares para su estudio, los analistas deben configurar

un modelo analítico adaptado a las características de la obra y que responda a las necesidades investigativas del autor del estudio. Por ejemplo, una película documental no puede ser analizada con la misma metodología con que se estudia a un filme de ficción; así como, dentro del mismo cine de ficción, no se puede aplicar la misma técnica para el análisis de la narratología que el aplicado para el estudio de la narrativa. (Aumont, 1990).

Por su parte, Lauro Zavala (2010), doctor en Literatura Hispánica, perteneciente al Sistema Nacional de Investigadores (SNI) de México, y teórico autor de diversos libros sobre cine, literatura y otras áreas temáticas, explica que el análisis cinematográfico es el estudio de los elementos esenciales del arte audiovisual, definido en sus propias palabras como:

El examen de los componentes del lenguaje cinematográfico que permiten distinguir una película de cualquier otra, es decir los 5 componentes esenciales: Imagen, Sonido, Montaje, Puesta en Escena y Narración. El análisis puede consistir en el análisis de un único componente, varios o todos ellos, ya sea por separado o de manera simultánea. (p. 65)

El análisis usa la descripción y la microdescripción como herramientas esenciales y, a su vez, se clasifica en dos tipos: interpretativo e instrumental. El primero parte desde una visión humanística que aprecia el cine como arte y realiza un examen sustentado en la teoría del cine para estipular la estética y la semiótica del filme. El segundo tipo de análisis está relacionado con lineamientos de las ciencias sociales, cuya finalidad es determinar la efectividad (mercantil), la utilidad y el valor de la película en término de contenidos, todo en función de estudiar el cine como medio de comunicación y de entretenimiento. (Zavala, 2010).

Metodología del análisis cinematográfico

Zavala (2010) destaca que existen cinco modalidades del estudio analítico de una película: Análisis valorativo, el cual examina el lugar que tiene la película en la historia del cine; Análisis simultáneo, que consiste en el estudio cronometrado de los fotogramas para emitir comentarios sobre cada secuencia; Análisis de componentes (también llamado formalista), que comprende el estudio exclusivo de los recursos expresivos, es decir, de imagen, sonido, montaje, puesta en escena y narración; Análisis histórico, el cual revisa los análisis e interpretaciones previas para señalar así la tradición estética a la que pertenece la película, y ofrecer un examen de sus características distintivas; finalmente, el Análisis comparativo, que explora las características del cine y las compara con los particulares de la película estudiada para determinar su influencia en la teoría del cine.

Sobre la base de lo señalado anteriormente, se precisa que la presente investigación corresponde a un Análisis formalista de tres componentes cinematográficos: las imágenes, el sonido y el montaje, debido a que en ellos se podrá evidenciar con mayor precisión los rasgos de la cultura venezolana presentes en las películas nacionales.

El análisis es un proceso meticuloso que consiste en la descomposición y recomposición de texto fílmico para comprender las reglas de su construcción y funcionamiento de su vitalidad simbólica, técnica y artística en general. Seis fases son las necesarias para realizar el complejo labor analítico de un texto cinematográfico. (Casetti, 1991).

Para empezar un análisis cinematográfico, lo primero que debe hacerse es subdividir la obra audiovisual para individualizar los fragmentos que la componen y reconocer su composición y particularidades, es decir, segmentar el filme. Esta

división puede ser por episodios (partición más general), por secuencias (unidad temática y de contenido de un filme), por encuadres (unidad técnica rodado en continuidad) o por imágenes (unidad de acción enmarcada por el punto de vista de la puesta en escena).

Después, se estratifica el material segmentado, es decir, se realiza una “indagación transversal de las partes individuadas, en el examen de sus componentes internos”, sin seguir la linealidad narrativa, sino por los fragmentos antes segmentados (episodios, secuencias, encuadres o imágenes) para analizar, uno por uno, su dinámica interior y a lo largo del filme. Esto permite identificar los elementos homogéneos que se repiten con intención estilística, temática, narrativa u otras. (Casetti, 1991).

El tercer paso consiste en enumerar y ordenar, según las diferencias y semejanzas estructurales y funcionales, los elementos observados para entender su constitución y la lógica propia del filme. La enumeración consiste en la catalogación sistemática de las características pertenecientes al mismo componente cinematográfico. El ordenamiento consiste en definir el lugar (narrativo, expresivo, homogéneo) que cada componente ocupa en la obra audiovisual. Esta fase del análisis define los principios de la obra, sus correspondencias y regularidades, pero es poco probable lograr un análisis absoluto e inequívoco de todos los elementos que los constituyen. (Casetti, 1991).

Para terminar, se procede a recomponer el material segmentado, estratificado y enumerado para tener una visión unitaria y así establecer los sentidos de la representación, construcción y funcionamiento. Finalmente, esquemizamos el objeto analizado en un modelo que permita “descubrir la inteligibilidad del fenómeno investigado” y así, al releer todo el material, aseguramos y afianzamos la estructura y dinámica del audiovisual fue comprendido. (Casetti, 1991).

Existen dos tipos de modelos que se pueden emplear en esta fase final: los figurativos y los abstractos. Con los primeros, se logran definir los sistemas y estructuras del texto analizado al poderlo observar en su totalidad, de forma canónica, simbólica, iconológica, mitológica o de cualquier otra manera que presente al texto fílmico como un imagen que muestre la esencia de este.

El segundo modelo, el abstracto, es el contrario al figurativo; por lo cual, en lugar de observar el texto fílmico como una imagen, lo hará como una fórmula que presenta y analiza las estructuras y composiciones desde su relación formal y su dinámica como lenguaje.

El análisis cinematográfico que se realizará a las películas seleccionadas de Román Chalbaud, Diego Rísquez y Elia Schneider se presentará con un modelo figurativo, ya que con este se podrán apreciar las representaciones, simbólicas o concretas, de la cultura venezolana en los textos fílmicos.

Elementos Generales de la Semiótica Audiovisual

Grosso modo, Francesco Casetti y Federico Di Chio (1991) afirman que el análisis de un producto cinematográfico sólo es posible por la lingüisticidad del filme; es decir, la cualidad que convierte al cine en un lenguaje, el cual expresa, significa y comunica a través de signos, fórmulas y procedimientos, pero que aún no se asimila como parte exclusiva de un lenguaje natural, de un sistema simbólico o de dispositivos de señalización. Esta lingüisticidad la integran los significantes y las áreas expresivas, los signos y los códigos.

Los signos, entidad que prioriza la forma en que se relacionan los significantes, significados y referentes sobre la naturaleza del significante solo, serán la base para analizar los componentes del Análisis formalista propuesto por Zavala. Este concepto de signo fue ajustado al contexto fílmico por Peter Wollen (1969), teórico cinematográfico y escritor inglés, y por Gianfranco Bettetini (1971), crítico y director de cine italiano, quienes desglosaron y adaptaron los principales signos que son material de análisis cinematográficos (índices, iconos y símbolos), tomados de la tipología propuesta por Charles Sanders Peirce (1931), padre de la semiótica moderna. (Casetti y Di Chiao, 1991).

En este sentido, el *índice* se entenderá como un indicio, un signo que evidencia la existencia de un objeto, pero no lo describe a él ni su procedencia, sólo connota su implicación con un aspecto del relato representado en la película por medio de los ruidos. El *icono*, por su parte, es un signo que manifiesta la cualidad del objeto, sin hacer hincapié en su existencia, para señalar la relación signo-objeto; este es representado en el cine en las imágenes. Por último, el *símbolo* es un signo que no connota la existencia ni la cualidad del objeto, sino que se vincula y adapta según las convenciones individuales y colectivas. Este es representado en un filme por la música y las palabras. (Casetti y Di Chiao, 1991).

Los conceptos previos permitieron obtener las bases para la aproximación analítica y semiótica de los textos fílmicos seleccionados, con la intención de evaluar cómo se representa la cultura venezolana en la estética de las películas escogidas de Román Chalbaud, Diego Rísquez y Elia Schneider. En los elementos visuales (planos, angulación, movimientos de cámara, iluminación y coloración), los elementos sonoros (ruidos, voces y música) y el montaje, como factor que une los dos elementos anteriores para enfatizar la significación, se precisaran los índices, iconos y símbolos que representen alguno de los rasgos señalados en la primera parte del marco teórico referido a la cultura venezolana.

Glosario Cinematográfico

Para evitar confusiones y distracciones con los términos técnicos, es necesario plasmar las definiciones a partir de las cuales se entienden y analizan los textos fílmicos. Cabe resaltar que los conceptos no están organizados alfabéticamente, sino que responden a una estructura desde los elementos generales hasta los específicos de las tres áreas del lenguaje cinematográfico.

A continuación, se definirán los elementos que serán objeto de estudio para delimitar teóricamente el alcance de la investigación.

Elementos visuales

En un intento de presentar un concepto único para comprender los signos de este trabajo, es necesario definir los componentes visuales que estarán presentes en las películas que se analizarán. Para redactar una descripción que complazca las diferentes percepciones, se tomaron varios autores y se parafrasean las propuestas y las definiciones más acertadas.

1) Valor de plano

Un plano es una imagen en el tiempo cuya connotación es informativa, narrativa o emotiva. Un plano es la pieza de construcción básica de un producto audiovisual, así como la palabra lo es para el lenguaje. Los planos conforman las escenas, éstas construyen las secuencias, las cuales constituyen todo el cuerpo de una película. Los planos varían su valor de encuadre dependiendo de la finalidad: descriptiva, narrativa o expresiva. (Konigsberg, 2004; Ramos y Marimón, 2002).

Gran Plano General (GPG): plano descriptivo que muestra el escenario desde una gran distancia para describir el lugar donde se desarrollará la historia.

Comúnmente, se muestra un paisaje y el hombre no tiene mucha relevancia en él, sino la sensación de omnipotencia de la naturaleza. (Borrás y Colomer, 1981; Konigsberg, 2004).

Plano General (PG): plano descriptivo que muestra todo el escenario, preferiblemente exterior, para informar sobre la ubicación física del personaje. A menudo, se usan al comienzo de la narración, así como al final de la película. Aunque es un recurso descriptivo, su empleo puede tener una connotación psicológica o dramática. (Ramos y Marimón, 2002).

Plano Conjunto (PC): plano narrativo que abarca tanto el decorado, comúnmente en interiores, como a los actores, enmarcando al personaje en su ambiente y las acciones que en él realiza. (Ramos y Marimón, 2002).

Plano Entero (PE): plano narrativo, informativo y descriptivo de las acción de los personajes y los singulariza sobre el decorado. (Ramos y Marimón, 2002).

Plano Americano (PA): plano narrativo que muestra al personaje desde las pantorrillas hasta la cabeza para reflejar el impacto en él de la situación en la que se encuentra. Por lo tanto, tiene un efecto psicológico, dramático y emotivo. (Ramos y Marimón, 2002).

Plano Medio Largo (PML): plano narrativo, también denominado plano de tres cuartos, donde el sujeto se observa desde las rodillas para arriba. (Konigsberg, 2004).

Plano Medio (PM): plano donde se presenta al personaje de la cintura para arriba. Al ser un plano con valor expresivo, es habitual su uso en escenas dialogadas y en noticieros. (Konigsberg, 2004; Ramos y Marimón, 2002).

Plano Medio Corto (PMC): plano expresivo donde sólo se ve al individuo desde el busto hacia arriba. (Konigsberg, 2004).

Primer Plano (PP): plano expresivo que muestra los hombros y la cabeza del sujeto. (Konigsberg, 2004; Ramos y Marimón, 2002).

Primerísimo Primer Plano (PPP): plano que enfatiza la expresión o un gesto en particular del personaje, al presentar sólo una porción de él. (Konigsberg, 2004).

Plano Detalle (PD): plano descriptivo y explicativo que presenta, exclusivamente, una parte puntualizada de un objeto. (Konigsberg, 2004).

2) Angulación:

Emplazamiento de la cámara en relación con el sujeto de la imagen, coincide con el nivel del ojo. La posición normal de la cámara es entre 1,50 y 1,80 metros del suelo; si tiene alguna variación en la inclinación, se convierte en alguno de los ángulos mencionados a continuación. (Konigsberg, 2004).

Picado: el personaje se muestra desde arriba, diagonalmente, para remarcar su inferioridad, sumisión, humillación, abandono, subordinación o soledad. (Ramos y Marimón, 2002).

Contrapicado: un plano que toma al personaje desde abajo, diagonalmente, para proyectar su poder, preponderancia y superioridad. (Ramos y Marimón, 2002).

Inclinado: angulación que denota un factor emotivo al reflejar el estado anímico del personaje o del entorno como espejo de la sociedad. Crea tensión e inestabilidad. (Ramos y Marimón, 2002).

Cenital: picado absoluto, es decir, la cámara se ubica totalmente sobre el personaje. Tiene una finalidad más informativa y didáctica que dramática. (Ramos y Marimón, 2002).

3) Movimientos de cámaras.

Es un procedimiento justificado y con un propósito, el cual puede ser para acompañar a un personaje o a un objeto en su desplazamiento; para imitar la mirada de un personaje; para contextualizar tanto al personaje, como al objeto de interés o al espectador. (Martín, 2002).

Panorámica o paneo: consiste en el movimiento horizontal de la cámara sobre un eje fijo para ofrecer al espectador una vista más amplia de la escena. El paneo puede ser desde la perspectiva del personaje o simplemente para reforzar puntos de interés. (Konigsberg, 2004).

Tilt up: inclinación de la cámara, sobre su propio eje, hacia arriba o abajo. (Baccaro y Guzmán 2013).

Travelling: consiste en un movimiento de cámara constante entre el ángulo del eje óptico y la trayectoria del desplazamiento. (Martín, 2005). Existen travelling laterales, hacia adelante, hacia atrás, 360 sobre su propio eje horizontal o vertical, 360 alrededor, entre otros.

Zoom: movimiento de alejamiento o acercamiento a un objeto por medio de un objetivo de longitud focal variable. La cámara no se desplaza, sino el aparato anclado a la cámara. Es movimiento técnico. (Konigsberg, 2004).

Elementos sonoros

1) Sonido.

Es la sensación producida por el movimiento vibratorio de los cuerpos dentro del órgano del oído. (RAE, 2013).

De ambiente: sonido general de una localización. Este se hace necesario en las películas cuando los personajes no hablan y no hay música de fondo. El sonido de ambiente puede ser grabado durante el rodaje o añadirse después a partir de otra fuente. (Konigsberg, 2004).

Diegético: sonido cuya fuente es visible en la pantalla. Por ejemplo, la música de un piano cuando se ve a uno de los personajes tocando el instrumento. (Konigsberg, 2004).

Asincrónico: sonido que no procede de una imagen que aparece en pantalla, pero está vinculado con la misma. Por ejemplo: cuando un personaje camina sin rumbo por una calle desierta y se escucha el sonido lejano de un tren. También se entiende por sonido asincrónico aquel sonido que precede o sigue a la acción a la que pertenece. (Konigsberg, 2004).

Extradiegético: sonido que no se origina de ninguna acción o conversación en pantalla, pero que ilustra lo que se ve en ella. (Konigsberg, 2004).

No sincrónico: sonido que no se corresponde con la imagen que se ve en pantalla y tampoco está grabado al momento del rodaje. Cuando el espectador escucha algún ruido de fondo o un diálogo que pertenece a una escena siguiente, se habla de sonido no sincrónico. Este permite al público anticipar. (Konigsberg, 2004).

2) Voces.

La voz es el sonido producido por la vibración de las cuerdas vocales y que permite la comunicación verbal entre los seres vivos. (RAE, 2013).

Voz en off: voz que se oye durante el desarrollo de una escena, pero que no pertenece sincrónicamente a ningún personaje que está en pantalla. (Konigsberg, 2004).

Voz en off indirecta: voz que procede de alguien que no aparece en pantalla y nos da una información que no está directamente relacionada con la imagen, sino que funciona en contrapunto con lo que se ve. (Konigsberg, 2004).

3) Música.

La música contribuye determinadamente con el desarrollo de la atmósfera emocional de una película. Asimismo, genera una continuidad audible que coadyuva en la unión de los planos, escenas y secuencias. (Konigsberg, 2004).

Música ambiental: aquella que crea una atmósfera dramática relacionada con la acción que se ve en pantalla. Esta clase de música busca que el espectador reaccione emocionalmente ante lo que ve en pantalla. (Konigsberg, 2004).

Música de fondo / extradiegética: música que acompaña a la acción de la película y no procede de ninguna fuente diegética. Aquella genera en el espectador una sensación de continuidad entre las imágenes y enfatiza los valores emotivos de las escenas. (Konigsberg, 2004).

Música de relleno: música de fondo que no forma parte de la acción visual ni está relacionada con ella. Este tipo de música simplemente rellena el silencio. La música puede originarse de una fuente de dentro o de fuera de la escena, como una radio. (Konigsberg, 2004).

Música de transición: música de fondo que funciona como transición entre dos acciones o escenarios. (Konigsberg, 2004).

Música diegética: música que procede de una fuente visible en la pantalla. Por ejemplo: el sonido de una sinfonía cuando se ve en pantalla una orquesta que la interpreta. (Konigsberg, 2004).

Música temática: melodía que aparece de forma recurrente durante un filme. Melodía o pasaje musical que aparece de forma recurrente a lo largo de un filme. (Konigsberg, 2004).

Elementos del montaje

El término se tomó del francés monter, «ensamblar», y es el proceso de unir una película hasta que esta alcanza su forma definitiva se conoce como montaje. El montaje comprende la selección y ordenación de los planos, escenas y secuencias. Asimismo, incluye la mezcla e integración de la banda de sonido con las imágenes. (Konigsberg, 2004).

Clásico: Tipo de montaje que busca narra el relato con un efecto dramático o emotivo más dar un sentido de continuidad. (Konigsberg, 2004).

De continuidad: Tipo de montaje que narra de un modo lineal, utilizando el espacio y el tiempo de una forma coherente, para que la película avance de manera sencilla, lógica y fluida. (Konigsberg, 2004).

Montaje dinámico: Tipo de montaje que consiste la presentación de una serie de planos de diversos no pertenecientes necesariamente a la misma escena, para crear una situación dramática. Generalmente hay una escena principal que mantiene en todo el filme para asegurar el sentido narrativo. Este tipo de montaje tensión en el público. (Konigsberg, 2004).

Montaje invisible: Tipo de montaje que consiste en cortar, de forma discreta, un plano de otro, para que los espectadores no perciban el cambio. Se usado recurrentemente en los planos secuencias. (Konigsberg, 2004).

Montaje paralelo: Tipo de montaje que consiste en cortar y presentar dos o más acciones que suceden simultáneamente, en diferentes lugares o tiempo. (Konigsberg, 2004).

Conceptos Generales sobre Estética

La estética es un término tan amplio que abarca rasgos tanto racionales e inconscientes como individuales y colectivos. Una definición precisa y concreta es casi imposible de ser desarrollada, ya que en ella se envuelve la subjetividad de cada ser humano que la comprende diferente en la forma, pero similar en el fondo.

Alexander Gottlieb Baumgarten, filósofo alemán que presentó el término por primera vez en el siglo XVIII al publicar *Aesthetica* (1750), atribuye, como Kant, dos acepciones a su concepto: la ciencia del conocimiento sensitivo, es decir, la ciencia de la capacidad de las sensaciones e intuiciones, y la ciencia aplicada encargada de formar los gustos de quien contempla el arte o de quien lo crea.

Proveniente de la palabra griega *aisthētikós*, según la RAE (2013), la estética significa “que se percibe por los sentidos”. Es decir, la estética sería la teoría, tanto filosófica como psicológica, de la sensación. Immanuel Kant (*Crítica de la razón pura*, 1787; *Crítica del juicio*, 1790) desarrolla la concepción y el sentido que la palabra circunda, entendida con dos vertientes: como la ciencia de lo que se capta por la intuición, sin la intervención del raciocinio ni el juicio, y que se refleja en los sentidos; y como el estudio de lo bello y lo sublime en la naturaleza y el arte. (Kainz, 1952, p 53).

Friedrich Kainz (1952), doctor en Historia del Arte y en Estética, propone un abanico de definiciones que reposan sobre el imprescindible principio del entrelazamiento y la unión de diferentes teorías para generar un concepto sólido de la estética. La primera acepción la suscribe a la filosofía como la ciencia que estudia la belleza y propone las leyes internas que guiarán al espíritu humano a crear, disfrutar y juzgar lo bello, señalando los elementos comunes y el valor que ellos tienen tanto en la vida espiritual como en la cultural. La segunda definición la concibe como una

ciencia especial, entrelazada a la ciencia positiva y la ciencia natural, y proveniente de la filosofía. (Kainz, 1952, p. 11-2).

Es necesario señalar el significado de la palabra “bello”, el cual supone aquello que produce satisfacción máxima y plena y que abarca varias formas fundamentales de la expresión estética, como lo son: lo trágico, lo sublime, lo cómico, el humor, entre otros aspectos. (Kainz, 1952, p. 14).

En su tercera acepción, la estética es comprendida como la rama de la psicología que estudia los juicios estéticos de la creación artística, la subjetividad al percibir la belleza de una forma diferente y la contemplación que, según palabras de Kainz:

Sin este acto y sin la receptividad inherente a él, la belleza no existiría. Pero, al mismo tiempo, se halla obligada a esclarecer por medio de qué rasgos objetivos se despierta y satisface en el hombre esta contemplación y esta receptividad. (1952, p. 13-4)

La última definición planteada por Kainz, y en la cual se sostiene el planteamiento de la presente investigación, afirma que la estética es la filosofía de la sensibilidad, una de las partes relevantes de la tríada de los valores platónicos acompañada por la lógica y la ética. El sentimiento, como pilar del comportamiento del hombre, es la proyección resultante de la intervención de la percepción y la representación, y se impone no sólo en el campo estético, sino en uno más influyente para el hombre como lo es la religión. (Kainz, 1952).

Por su parte, la estética cinematográfica se encarga de estudiar al cine como un arte y, como principio innato, usa a las películas como plataformas de los mensajes y fenómenos artísticos (como la significación) que el espectador internalizará por medio del placer producido por la composición audiovisual. La estética del cine tiene

dos vertientes: una general que contempla del efecto estético como tal del séptimo arte; otra, una específica, que analiza las obras fílmicas. (Aumont, 2005, p. 15).

La subjetividad, cargada de interpretaciones y deformaciones de la realidad consciente o inconscientemente, inherente a cada hombre, en este caso, a cada cineasta, es el factor que promueve la propuesta artística y estética. Para profundizar esta concepción de la subjetividad como base de la creación artística, se citará a Martin (2005) con una explicación fundamental para una mejor comprensión.

La realidad que entonces aparece en la imagen, una vez seleccionada e integrada, es el resultado de una percepción subjetiva del mundo: la del realizador. El cine nos da de la realidad una imagen artística, de modo que si lo pensamos bien, es totalmente no realista (piénsese en la función de los primeros planos y de la música, por ejemplo), y reconstruida con arreglo a lo que el realizador pretende hacerle expresar, sensorial o intelectual mente.

En primer lugar, sensorialmente, es decir, estéticamente, según la etimología (dado que *aisthesis* en griego significa sensación), la imagen fílmica actúa con una fuerza considerable que se debe a todos los procesamientos purificadores e intensificadores a la vez, que la cámara puede hacer experimentar en el realismo bruto: en otra época el mutismo del cine; el papel no realista de la música y de la iluminación artificial; las distintas clases de planos y de encuadres, los movimientos de cámara, la cámara lenta, el acelerado, todos ellos aspectos del lenguaje fílmico (...) son otros tantos factores decisivos de estetización. (p. 30).

Para Louis Delluc, cineasta francés de comienzos del siglo XX, la cuestión estética en el séptimo arte se resume en la definición de la fotogenia, siendo “cualquier aspecto de las cosas, los seres y las almas que acrecienta su calidad moral mediante la reproducción cinematográfica”. Entonces, se supone que la inclusión de la moral se traduce a que el espectador no se emociona por los acontecimientos como tal, sino por la forma como son representados en la película. (Delluc, s.f., c.p. Martín, 2005, p. 31).

Al igual que propone el autor de *La experiencia estética en el cine: otros trayectos en los estudios cinematográficos* (s.f.), la estética está imprescindiblemente relacionada a la significancia, la cual tiene una doble articulación en el espectador: primero, al conmoverlo con la composición artística manifestada en la película; y, luego, cuando la analiza y la comprende. (Castellano, s.f., p 12).

Las experiencias personales y colectivas, las influencias del entorno, las concepciones de los fenómenos y sucesos, los gustos y preferencias, constituyen al ser pensante y emotivo que, de acuerdo con los diferentes estímulos a los que pueda estar expuesto, consolida su visión única del mundo. En tal sentido, la estética refleja la personalidad artística tanto de la obra como del sujeto que la crea.

La experiencia estética lejos de constituirse como un fenómeno apriorístico y universal, más bien representa una oferta de diálogo, de conversación entre uno y la sociedad, cuyo sentido último es el poder transformar nuestra subjetividad, inmersa en múltiples perspectivas históricas y simbólicas. El fin último de toda experiencia estética es problematizar la vida, alterar las concepciones y los valores atribuidos a la realidad inmediata, incluyendo la del propio sujeto.

Una realidad problematizada, en nuestro caso, por la experiencia estética que posibilita el cine, es decir, una experiencia de realidad a partir de un dispositivo de simulación, o si se prefiere, una realidad que es el resultado de una suma de irrealidades que ha permitido al cine adherirse, gracias a las propiedades de su mecanismo-máquina, a los objetos familiares de nuestro mundo visible y audible. (Castellano, s.f., p 4).

Tal como lo señala Castellano, por medio de la estética se puede transformar la perspectiva sobre determinado aspecto o generar una visión completamente nueva y peculiar a lo que una persona estaba acostumbrada a asimilar. Por ello, la estética configura un espacio de revolución artística, psicológica y emocional.

Representación Cultural en las Vanguardias Cinematográficas

Con la estética, diversos cineastas lograron sintetizar los factores que influían su labor artística: la situación sociopolítica de sus países, la problematización de algún ámbito de su contexto social o psicológico, o la búsqueda de un lenguaje cinematográfico innovador y único. El resultado fue el surgimiento de las vanguardias cinematográficas.

En sus inicios, el cine era considerado una atracción de feria y, en Inglaterra, especialmente en Brighton, era muy popular acudir a estos espectáculos. En dicha ciudad se desarrollaron los primeros elementos propiamente cinematográficos, como la edición, el travelling con fines dramáticos, el montaje narrativo y la alternancia de los planos.

Así se consolidó la Escuela de Brighton, a la cual se debe la inclusión de la edición en el arte cinematográfico, realizada por primera vez por Robert William Paul con *Picadilly Circus* (1900), película narrada en exteriores y donde se empleó, por primera vez también, un travelling para darle mayor dramatismo a una secuencia en carro y hacer sentir al espectador que estaba en movimiento junto al vehículo. Tres años más tarde, Paul ya había realizado al menos media docena de filmes. El más significativo, *Voyage of the Arctic*, obra anunciada con diez años de anticipación, fue la inspiración de George Méliès para realizar *Le Voyage dans la Lune*. (Sadoul, 1972).

Attack on a China Mission (1900), de James Williamson, es un filme que recrea la Rebelión de los Bóxer durante la disputa entre Gran Bretaña y China. Narrada la historia en cuatro escenas, constituye una de las primeras muestras del montaje, aunque posiblemente lo hacían con desconocimiento; pero, sin lugar a dudas, esta película es una de las pioneras en el género de aventura y western. (Sadoul, 1972).

Por su parte, George Albert Smith dio la luz a un estilo innovador que ha perdurado hasta la actualidad: alternar planos en una misma escena. El dinamismo que garantiza esta técnica lo inmortalizó con *Grand Ma's Reading Glass* y *As Seenthrough a Telescope*, ambas de estrenadas en 1900. (Sadoul, 1972).

Finalmente, la Escuela de Brighton dio otro aporte a la cinematografía gracias a Alfred Collins, quien introdujo la persecución cómica y la semiología con su cortometraje *The Runaway Match or Marriageby Motor* (1903), el cual presenta un complicado lenguaje cinematográfico, pero no tan refinado como el de David Wark Griffith. (Sadoul, 1972).

Por su parte, Ole Olsen al fundar, en 1906, la productora Nordisk Film, da inicio a la Escuela Nórdica. Ese mismo año, junto a Viggo Larsen en la dirección, realiza *Den hvideslavinde* [*La trata de blancas*], un mediodmetraje de corte histórico y dramático que obtuvo éxito en Dinamarca y el exterior. Posteriormente, presentan el controversial documental ficcionado *Løvejagten* [*La caza del león*, 1907]. (Sadoul, 1972).

La Escuela Nórdica fue pionera en incluir nociones antes desconocidas en el arte cinematográfico, como la adaptación de personajes literarios en el cine, como la figura de la “mujer fatal”, bautizada en el séptimo arte por los daneses como las vamps; la erotización del acto de presionar los labios de una persona sobre los de otra, como eran hasta ese momento los besos, adoptando un carácter mucho más sensual; la inclusión del final trágico y el pesimismo negro; y la representación de catástrofes, tanto reales como cósmicas. (Sadoul, 1972).

Así mismo, la Escuela Escandinava desarrolló historias que reflexionaban sobre el hombre y su existencia, en relación con la naturaleza y la sociedad. Para Carl Dreyer, quien adaptaba historias literarias al arte cinematográfico, cada película debía

desarrollar un estilo único, de acuerdo con sus necesidades particulares, para marcar su significación y trascendencia. (Velduque, 2011).

Dreyer, director de *Las páginas del libro de Satán* (1921) y *La pasión de Juana de Arco* (1925), junto a Holger Madsen, realizador de *Sólo un mendigo* (1912) y *Sueños de opio* (1912), son los principales representantes de esta vanguardia.

En Alemania, surgió un movimiento opuesto al naturalismo y la visión objetiva de los hechos, llamado Expresionismo Alemán, en el cual se representaba la visión interna del hombre, deformándola para hallar su verdadera esencia. El colapso de la civilización era la musa inspiradora de sus historias, las cuales podían reflejar en la vida cotidiana o en visiones apocalípticas, pero siempre desde una perspectiva subjetiva y psicológica. (Velduque, 2011).

El Expresionismo Alemán, cuyo periodo de gestación fue entre 1919 y 1933, consolidó la madurez del cine germano al representar la realidad como una expresión del mundo subjetivo, de naturaleza onírica y fantasiosa, manifestada en decorados distorsionados; sombras fuertes, contrastantes y dramáticas; composición de un espacio, vestuario y maquillaje no natural; ángulos oblicuos y líneas no paralelas; e interpretaciones estilizadas. La finalidad del expresionismo era “tratar de crear una irrealdad que parezca más real que la realidad cotidiana que nos rodea”. (Konigsberg, 2004).

Los máximos representantes de esta vanguardia fueron Robert Wiene (*Das Cabinet des Dr. Caligari* [*El gabinete del Doctor Caligari*], 1919); Friedrich Wilhelm Murnau (*Nosferatu*, 1922) y Fritz Lang (*Metropolis*, 1926). Actualmente, Tim Burton (*Beetlejuice*, 1988; *Batman returns*, 1992; *Sweeney Todd*, 2007) ha tomado al expresionismo como su pilar estético cinematográfico.

Desde 1917, el líder del gobierno revolucionario ruso, Vladimir Lenin, encargó la realización de películas bajo las directrices de la Escuela Soviética, corriente cinematográfica en la que prevalecía el perfeccionamiento del lenguaje cinematográfico, esencialmente, del montaje. Se fijaron las reglas básicas y sus variables, la sistematización y el refinamiento de las técnicas existentes en relación a la edición del material fílmico. (Velduque, 2011).

El cine en Rusia respondía a una estética propagandística, con elementos que procuraban un adoctrinamiento de los ciudadanos que debían ver las producciones cinematográficas. Este factor marcó la importancia del séptimo arte en la nación, reafirmado por el mismo Lenin, al expresar: “De todas las artes, el cine es la más importante para nosotros”. (Velduque, 2011).

La Escuela Soviética fue desarrollada e impulsada por Serguei Eisenstein (*Броненосец Потемкин* [*El acorazado Potemkin*], 1925), Vsévolod Pudovkin (*Мать* [*La madre*], 1926), Dziga Vertov, seudónimo de Denís Káufman (*Дзига Вертов* [*El hombre de la cámara*], 1929) y Aleksandr Dovzhenko (*Земля* [*La tierra*], 1930).

El cine político quedaría en un segundo plano, dando paso a un cine enfocado en el inconsciente, subconsciente y consciente de los individuos. *El Manifiesto surrealista* (1924), redactado por el poeta y escritor francés André Breton, basada en las teorías psicoanalíticas, afirmaba que el inconsciente debía ser la inspiración de todas las propuestas argumentativas, descartando los filtros morales y las normativas estéticas que se creían inherentes al arte cinematográfico. Influenciado por las teorías psicoanalíticas de Sigmund Freud, sobre todo en las planteadas en su libro *La interpretación de los sueños* (1900), Breton aseguraba que “el sueño, la alucinación, el libre juego de la mente y el propio inconsciente eran lo auténticamente real, incluso lo superreal” (Breton, 1924 y 1929, c.p. Konigsberg, 2004).

El surrealismo se caracterizó por eliminar la figura antológica entre realidad interna y externa, así como la relación causa-efecto para acentuar lo inesperado. Las imágenes expresaban, de forma artística, los elementos más irracionales, neuróticos y grotescos de la mente, para quebrar los planteamientos lógicos y naturales e incluir una visión abstracta y simbólica. (Konigsberg, 2004).

Un Chien Andalou [Un perro andaluz] (1929), cortometraje realizado por Luis Buñuel en colaboración con Salvador Dalí, es la más significativa para esta corriente porque su construcción narrativa genera una sensibilización moral en los espectadores al presentar imágenes agresivas en un montaje no cronológico. (Veduque, 2011).

Más hacia el sur de los países nórdicos, la guerra había destruido todo a su paso. En Italia, la destrucción de los estudios cinematográficos por los bombardeos, la depresión económica y las injusticias sociales, impulsaron a un grupo de cineastas a crear un nuevo movimiento para “hacer frente a la realidad, mirar la vida con sencillez, amor humano y sobre todo absoluta sinceridad”, como afirmó Federico Fellini (*Otto e mezzo [8 ½]*, 1963). (Veduque, 2011).

Para Roberto Rosellini (*Roma, città aperta [Roma, ciudad abierta]*, 1945) esta nueva corriente llamada Neorrealismo Italiano debía crear un hecho estético al aproximarse a la moral. Luchino Visconti (*La terra trema [La tierra tiembla]*, 1947) agregó que debía ser un cine que combatiera la injusticia social, la insolidaridad o la pérdida de libertad del ser humano al acercar la representación del mismo, en su medio social real, a las masas. (Veduque, 2011).

La realidad posguerra definió las nuevas bases del cine europeo (influyendo en el cine mundial), para el cual sólo se requerían locaciones reales e inalteradas (en exteriores frecuentemente), sin iluminación artificial ni actores profesionales. *Ladri di*

biciclette [*Ladrón de bicicletas*] (1948), de Vittorio de Sica, es una de las películas más representativas de esta vanguardia.

Las condiciones precarias para realizar producciones audiovisuales en Europa facilitó la consolidación de la industria en Estados Unidos, la cual se ha caracterizado por un tratamiento comercial, representado en la consolidación del *Star System*.

En Francia, después de 60 años de la invención del cinematógrafo, el ya consolidado séptimo arte había concretado una nueva visión. Según explica Velduque (2011), André Bazin presentaría la Nouvelle Vague, que mantenía la intención del impresionismo por construir un ritmo en el montaje como si se tratase de una composición musical, logrado a través de la alternancia de planos-escenas-secuencias.

Pero, la nueva característica del cine francés era la ruptura del afán de lograr la belleza en cada encuadre, para dedicarse a satisfacer las necesidades de las historias para poder ser narradas. Esto conllevaba a contarlas de una forma más natural y humana, es decir, de una manera imperfecta.

François Truffaut (*Les quatre cents coups* [*Los cuatrocientos golpes*], 1959), Alain Resnais (*Hiroshima mon amour*, 1959), y Jean-Luc Godard (*À bout de souffle* [*Al final de la escapada*], 1959) fueron los precursores de la Nouvelle vague, quienes a su vez influenciaron el surgimiento del Cine de Autor, definido por Ana María Cardero (1994), lexicógrafa abocada al estudio del vocabulario del cine, como la “creación cinematográfica que realiza y concibe en todos sus aspectos una sola persona con la participación menor de otros técnicos” (p. 43).

Desde los primeros años del siglo XX, el cine burló a un mundo no globalizado y se expandió velozmente desde Francia hasta las capitales latinoamericanas. En Argentina, el 24 de noviembre de 1896, Federico Figner

presentó las primeras vistas tomadas de la Avenida de Mayo y la Avenida de Palermo, exhibición que lo convirtió en el primer camarógrafo argentino y en el primer cineasta suramericano. Tan precoz fue el cine en Argentina que, para el 22 de mayo de 1909, se estaba estrenando su primer largometraje argumental: *La Revolución de Mayo*.

México tampoco se hizo esperar: dos años después del estreno y difusión de las primeras vistas filmadas por los hermanos Lumière, el país donde nacieron los mariachis presentó su primera película autóctona: *Riña de hombres en el Zócalo*. El mismo año, Chile estrenó el documental *Una cueca en Cavancha*, de Luis Oddó Osorio; y, en 1902, proyectó *Ejercicio general del Cuerpo de Bomberos*.

En 1914, Cuba estrena *El capitán Mambí y Libertadores o guerrilleros*, su primer largometraje argumental, dirigido por Enrique Díaz Quesada. Bolivia incursionó en la cinematografía por primera vez el 14 de julio de 1925, con el largometraje *Corazón Aymará*, de Pedro Sambarino.

Para Gastón Lillo y Albino Chacón (1998) la historia del cine latinoamericano se puede fragmentar en cuatro periodos: el primero, el Viejo Cine Latinoamericano, comienza con el nacimiento del cine sonoro en los años 30 hasta los años 60, el cual comprende todas las producciones de la época de oro del cine mexicano (como las rancheras, los melodramas y las cabareteras), las musicales y cabareteras argentinas y las chanchadas del cine brasileño.

Durante este primer periodo, el cine estaba enfocado en el entretenimiento y seguía las directrices del cine comercial. Algunas películas de esta época tuvieron una buena recepción de los espectadores en el mundo. Su amplia difusión hizo que el filme mexicano *María Candelaria* (1943), de Emilio "Indio" Fernández, ganara la Palma de Oro del Festival de Cannes en 1946.

En la década de los 60, se efectúa el segundo periodo de la historia del cine latinoamericano, época fundamental porque el cine se entrelaza con la cultura popular para convertirse en un medio de denuncia y transformación social. En un artículo publicado por Ramón Gil Olivo se explica que, desde *Río, 40 grados* (1955), del brasileño Nelson Pereira Dos Santos, hasta *La tierra prometida* (1973), del chileno Miguel Littin, se desarrolla una búsqueda del lenguaje cinematográfico que reflejará las características socioculturales de Latinoamérica.

Este esfuerzo dio origen al Nuevo Cine Latinoamericano (NCL), consolidado como vanguardia y presentado formalmente en diversos manifiestos: *Estética del hambre* (1968), de Glauber Rocha; *Tercer cine* (1969, de los argentinos Fernando Solanas y Octavio Getino; *Por un cine imperfecto* (1969), del cubano Juan García Espinosa; a los cuales se suma *Por un cine junto al pueblo* (1979), del boliviano Jorge Sanjinés. (Lilo y Chacón, 1998).

A partir de los años 60, los cineastas latinoamericanos sienten un compromiso político con sus pueblos motivados por la teología de la liberación, la sociología del subdesarrollo, la teoría de la dependencia, la pedagogía del oprimido, el teatro del oprimido y la influencia marxista. Estos factores impulsaron el desarrollo de una propuesta estética que concebía el arte como arma, en la cual se entrelazaban los elementos populares (religiosos, míticos, históricos) para promover un cine intelectual. (Lilo y Chacón, 1998).

Posteriormente, en el cine de la década de los 70, tercer periodo según Lilo y Chacón (1998), el tratamiento cinematográfico era más intimista, en el cual se evidencian las contradicciones familiares e individuales consecuentes de los procesos políticos precedentes (como los golpes de Estado en la región). Se busca representar la realidad desde el humor y la ironía. (Lilo y Chacón, 1998).

El cuarto período del cine latinoamericano inicia en la década de los 90, en el cual los cineastas se alejan del ámbito político y el partidismo, para narrar historias con elementos lúdicos, humorísticos y satíricos, en contraposición del dramatismo precedente. *Caídos del cielo* (1990), del peruano Francisco Lombardi; y *Como agua para chocolate* (1992), del mexicano Alfonso Arau, son filmes característicos de este movimiento. (Lilo y Chacón, 1998).

El NCL, a diferencia de las demás vanguardias cinematográficas, fue creado por la combinación de teorías y propuestas de cineastas de diferentes nacionalidades, enfocados en fortalecer el lenguaje cinematográfico latinoamericano y encaminarse a la madurez como una región con riqueza artística. Aunque Venezuela no tuvo un papel relevante en la consolidación del NCL, Suramérica se vio beneficiada con el desarrollo del séptimo arte en el país petrolero, porque eso significó la importación de recurso humano que propició nuevas oportunidades.

Periodicidad del Cine Venezolano

La narración de la historia del cine en Venezuela se hará en función de los cineastas. Entre estos destacan aquellos que desarrollaron sus producciones bajo el género de ficción. Para ello, se segmentará la cronología histórica según la propuesta que Ambretta Marrosu publicó en su libro titulado *Periodización para una historia del cine venezolano: una hipótesis* (1989).

Marrosu (1989) divide la historia del cine nacional en seis periodos: el primero, desde 1897-1924, hace referencia a las producciones realizadas por los, denominados por ella, Cineastas Incidentales; el segundo periodo, que abarca desde 1924-1940, está caracterizado por las obras de los Cineastas Integrales; el tercero sólo dura la década de los años 40 y es el de los Cineastas Pseudostandard; el cuarto periodo, ubicado entre 1950 y 1966, está definido por la producción cinematográfica de los Cineastas Autores, aquellos que consolidaron el cine venezolano; el quinto es el de los Cortometrajistas Independientes, quienes estrenaron sus obras entre 1966 y 1973; finalmente, el último periodo la historia del cine nacional para Marrosu es el que comienza en 1973 y dura hasta finales de 1980, denominado el de los Cineastas integracionistas.

A continuación se presenta una cronología resumida resultante de las informaciones obtenidas de la Fundación Cinemateca Nacional (FCN, s.f.) y el Centro de Investigación y Documentación, además de estar segmentada según la periodización presentada por Ambretta Marrosu, fruto de las cientos de pesquisas realizadas por la más importante historiadora del cine nacional:

Cineastas Incidentales (1897-1924)

Aquellos cineastas que migraron de otras profesiones que desempeñaban hasta que el arte cinematográfico influyó en la redefinición de sus planes de vida.

1897: El 28 de enero, cuando Manuel Trujillo Durán proyectó *Muchachos bañándose en el lago de Maracaibo* y *Célebre especialista sacando muelas en el Gran Hotel Europa*, por medio de un vitascope adquirido por Luis Manuel Meléndez, los marabinos fueron los primeros venezolanos en admirar las maravillas del séptimo arte. (Izaguirre, 1985).

1901: El 31 de agosto, G. Romegout exhibió *Bailes populares, Coplas de Gedeón* y *Diálogos de Tirabeque Pelegrin*, primeras imágenes que se mostraban en compañía del sonido, gracias a la combinación del cinematógrafo y el gramófono. (Martínez, 1998).

1909: Mount A. Gonhoum y Augusto González Vidal graban el documental *Carnaval en Caracas*. Dos años luego, por petición del gobierno gomecista, la grabaron nuevamente, pero mezclando el documental con la ficción. (Brender, 1977; Gil, 1994).

1916: Henry Zimmermann, cineasta exclusivo de Gómez, había fundado los Studios Venezuela, primer laboratorio de cine en el país, y dirigió *La Dama de las Cayenas* junto a Lucas Manzano. Con un espíritu de sátira, este primer largometraje argumental venezolano era una parodia de *La Dama de las Camelias*, de Alejandro Dumas. (Brender, 1977; Gil, 1994).

Cineastas Integrales (1924-1940)

Grupo de cineastas entusiastas y que desarrollan habilidades cinematográficas, con su ingenio y tenacidad, para incluir las producciones venezolanas en el desarrollo del séptimo arte a nivel mundial.

1924: Ya fundada la productora *Triunfo Film*, Edgar J. Anzola y Jacobo Capriles realizaron *La Trepadora*, basada en la historia homónima de Rómulo Gallegos, siendo la primera vez que un escrito adoptaba su obra literaria a la cinematografía. (Gil, 1994; Martínez, 1998).

1925: Se inaugura el Cine Ayacucho, primera gran sala de cine con capacidad para más de 1.300 localidades, diseñada por Alejandro Chataing. (FCN, s.f.).

1927: Se crea el Laboratorio Cinematográfico de la Nación (LCN), dependiente del Ministerio de Obras Públicas (MOP), primer establecimiento moderno y completamente equipado para la producción cinematográfica. Allí se regulariza la producción gubernamental y encuentran apoyo no pocas realizaciones privadas. (FCN, s.f.).

1928: Amábilis Cordero, acreditado con el título de Director de Cine y miembro del Instituto Cinematográfico de Hollywood, funda los Estudios Cinematográficos Lara, en Barquisimeto, e inicia la producción de su *Los milagros de la Divina Pastora*. (Dale, 1982).

1930: El 3 de julio, en Maracaibo, se proyecta *El cuerpo del delito*, producida por la norteamericana Paramount Studios, siendo la primera producción sonora en ser exhibida en Venezuela. (FCN, s.f.).

1932: Se estrena *La Venus de Nácar*, de Efraín Gómez y financiada LCN, primer filme venezolano con sonido incorporado. (FCN, s.f.).

1934: El primer cortometraje de dibujos animados en Venezuela, *La Danza de los Esqueletos*, producido por el LCN, es estrenado. (FCN, s.f.).

1937: El LCN es sustituido por el Servicio Cinematográfico Nacional (SCN), ente gubernamental con las mismas funciones de la organización anterior, y que sólo prestaría servicios por un año. (FCN, s.f.).

1938: Rafael Rivero estrena *Taboga*, cortometraje de 17 minutos que fue la primera experiencia del cine en Venezuela con sonido sincrónico. (Martínez, 1998). Luego, Rómulo Gallegos funda Estudios Ávila, primer intento por consolidar una industria cinematográfica nacional. (Acosta, 2010). Finalmente, *El rompimiento*, dirigido por Antonio María Delgado Gómez y escrito por Armando Casanova, se convierte en el primer largometraje sonoro del país. (Martínez, 1998).

Cineastas Pseudostandard (1940-1950)

Con la finalidad de mejorar las técnicas y propuestas cinematográficas, los directores decidieron imitar a los cineastas consolidados para presentarse, utópicamente, como artistas con el mismo calibre y destrezas artísticas.

1940: Salen a la venta los primeros ejemplares de la revista *Mi Film*, primera publicación periódica sobre el arte cinematográfico nacional e internacional. (FCN, s.f.).

1941: El 20 de noviembre se estrena una función privada de *Juan de la calle*, dirigida por Rafael Rivero y escrita y producida por Rómulo Gallegos, una semana

antes del estreno para todo el público. La ambiciosa visión para realizar la película, que supuso la necesidad de comprar terrenos, edificar estudios y modernizar laboratorios, ocasionó la hipoteca política productora y el quiebre de la empresa. Así, finalizó el proyecto intelectual y nacionalista de Rómulo Gallegos y su equipo. (Acosta, 2010; Cruz Diablo, 1941).

1943: Luis Guillermo Villegas Blanco, empresario mexicano, registra formalmente la empresa Bolívar Films; y se crea la Asociación Venezolana de Exhibidores Cinematográficos (AVEC). (FCN, s.f.).

Cineastas Autores (1950-1966)

Es análisis crítico a las teorías cinematográficas y los modos de producción nacionales, originaron una nueva ola de cineastas maduros que consideraron el cine como una plataforma de expresar su percepción y satisfacer sus necesidades personales.

1950: El 28 de junio, fue estrenada *La balandra Isabel llegó esta tarde*, dirigida y escrita por Carlos Hugo Christensen, basada en la obra homónima de Guillermo Meneses. Ganó el Premio a la Mejor Fotografía, realizada por José María Beltrán, en el Festival de Cannes. Posteriormente, el 20 de septiembre, de César Enríquez y Elia Marcelli, con influencia del neorrealismo italiano, estrena *La escalinata*, película que simboliza el ascenso socioeconómico y moral cuando un ciudadano sale del barrio, y fue considerada la más madura del cine venezolano hasta el momento. (FCN, 2014; Martínez, 1998).

1952: Aparece la revista Venezuela-Cine. (FCN, s.f.); se funda Tiuna Films, de la mano de Manuel Socorro, primer camarógrafo de la televisión venezolana. (FCN, s.f.); y se crea la Asociación de la Industria del Cine (ASOINCI).

1959: Román Chalbaud se estrena como director y escritor cinematográfico con *Caín adolescente*, una historia centrada en las consecuencias del desplazamiento desde el interior a la capital, en busca de mejores oportunidades. También se abre el Teatro Altamira, la sala de cine más grande inaugurada en la ciudad capital, con una capacidad para 1.600 personas. Además, Margot Benacerraf estrena su segundo largometraje, *Araya*, con una fotografía impresionante lograda por Giuseppe Nisoli. La película, considerada erróneamente un documental, ganó el Premio de La Federación Internacional de la Prensa Cinematográfica en el Festival de Cannes. (Martínez, 1998; FCN, s.f.; Brender, 1977; Izaguirre, 1985).

1961: *Los Chimichimitos*, de José Martín, un cortometraje de 22 minutos inspirado en la popular canción folclórica infantil, ganó el Oso de Plata en el Festival de Berlín. Además, se crea la Asociación de Cine Amateur, con el lema “aprender cine haciéndolo”, utilizando el formato ocho y súper ocho. (Tirado, 1988; Izaguirre, 1985).

Cortometrajistas Independientes (1966-1973)

Aunque el grupo de nuevos directores que probaban el metraje corto defendían y vociferaban que la independencia artística era su filosofía creativa, sus producciones eran financiadas por el estado. Por ende, respondían a los lineamientos que éstas le exigían.

1966: El 4 de mayo se inaugura la Cinemateca Nacional como dependencia del Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes (INCIBA), bajo la dirección de Margot Benacerraf. (Izaguirre, 1985).

1967: Sale a la venta la revista *Cine al día*, en la cual se plasmaba el trabajo investigativo de Alfredo Roffé, Oswaldo Capriles, Perán Erminy, Sergio Facchi,

Rodolfo Izaguirre, Ambretta Marrosu, Juan Nuño, Antonio Pasquali, Carlos Rebolledo, Luis Armando Roche, Fernando Rodríguez, Miguel San Andrés, Ugo Ulive, Alberto Urdaneta, Alberto Valero. (FCN, s.f.).

1970: Diego Rísquez estrena su ópera prima, *El entierro de los valores*. (FCN, s.f.).

1971: Se crea la Dirección de Cine del Ministerio de Fomento. (FCN, s.f.).

1973: Se estrena *Cuando quiero llorar no lloro*, dirigida por Mauricio Wallerstein, película basada en la novela homónima de Miguel Otero Silva, cuya adaptación estuvo a cargo de Román Chalbaud y Wallerstein. Este filme impulsó el surgimiento de un nuevo cine venezolano, maduro y moderno. (Tirado, 1985).

Cineastas Integracionistas (1973-1980)

Cineastas que deciden romper el aislamiento con la sociedad nacional para narrar historias vividas por las mismas personas que serían los espectadores. De esta forma, se desarrolló lo que muchos denominan la época dorada del cine venezolano.

1974: Fundación de la Asociación Nacional de Autores Cinematográficos (ANAC). (FCN, s.f.).

1976: Se estrenaron seis películas, entre las cuales destacó *Soy un delincuente*, de Clemente de la Cerda (estrenada el 6 de junio), filme más taquillero del año con 383.149 espectadores y que inicia un proceso de nuevos cineastas que apuestan a la producción nacional. (CNAC, s.f.; Izaguirre, 1985).

1977: Doce películas son estrenadas, siendo la más taquillera fue *El pez que fuma*, de Román Chalbaud (estrenada el 18 de mayo), la cual contó con más de 290.172 espectadores en ese año; este filme está inspirado en la obra teatral homónima de Chalbaud, quien, junto a José Ignacio Cabrujas, adaptó el guión al ámbito cinematográfico. Ese mismo año se crearon el Área de cine del Consejo Nacional de Cultura (CONAC) y la Asociación Venezolana de Críticos Cinematográficos (AVCC). (CNAC, s.f.; Tirado, 1988; FCN, s.f.; Izaguirre, 1985).

1978: Se estrenan catorce películas. *Simplicio*, de Franco Rubartelli, proyectada el 6 de febrero, fue la más taquillera al ser vista por 328.887 personas en las salas de cine. (CNAC, s.f.).

1979: Once películas son presentadas al público. La estrenada el 24 de julio por Mario Di Pasquale, *Esta Loca, Loca Cámara*, fue la más taquillera, al alcanzar una cifra de 402.384 espectadores. También se creó la Cámara Venezolana de Productores e Largometrajes (CAVERPROL). (FCN, s.f.; CNAC, s.f.).

1980: Sólo se estrenaron ocho películas venezolanas. La película que tuvo una alta receptividad ese año fue *O.K. Cleopatra*, de Rene Cardona, al tener 115.918 espectadores. Se realizó el Primer Festival de Cine Nacional en Mérida. (FCN, s.f.).

1981: El 29 de abril se estrena *El Regreso De La Loca Cámara*, de Mario Di Pasquale. Luego, el 19 de octubre, el presidente Luis Herrera Campíns decreta la creación del Fondo de Fomento Cinematográfico (FONCINE). (FCN, s.f.; CNAC, s.f.).

1984: Sale a la venta el primer número de la revista *Encuadre* y de la *Cine-oja* en sucesión de *Cine al Día*. Además *Homicidio culposo*, de César Bolívar, se convierte en el filme venezolano más taquillero al alcanzar una cifra de 1.335.085

espectadores. También se establece el Nuevo Cine Latinoamericano (NCL). (FCN, s.f.).

1985: Fina Torres estrena *Oriana*, película merecedora de un Premio de la Cámara de Oro en el Festival de Cannes. (FCN, s.f.).

1987: Se establece un nuevo récord de taquilla con *Macu, la mujer del policía*, de Solveig Hoogesteijn, al recaudar 19.189.350 bolívares. (FCN, s.f.).

Hasta esta década llega la periodización realizada por Marrosu (1988). Por lo tanto, para no echar a un lado treinta años de producción cinematográfica en Venezuela, se ha tomado la atribución de proponer dos nuevos períodos que podrían conceptualizar ese margen de tiempo restante. Uno, que abarque desde 1990 hasta el 2010, denominado el periodo de los Cineastas Modernos; y otro, que describa los sucesos más relevantes de los últimos seis años, siendo catalogado como el periodo de los Cineastas Contemporáneos.

En ese sentido, a continuación se describirán los fenómenos cinematográficos que se produjeron en Venezuela desde 1990 hasta la actualidad, siguiendo con el criterio de hacer hincapié en las obras audiovisuales y los cineastas que desarrollan el género de ficción en sus diferentes presentaciones.

Cineastas modernos (1990-2010)

Este periodo se centra en los fenómenos que influyeron en el desarrollo del séptimo arte en Venezuela y los cineastas más representativos de las décadas precedentes a la actual, es decir, la de los 90 y la primera del siglo XXI. La denominación “Cineastas Modernos” es el resultado de la aplicación del concepto de

moderno presentado por la Real academia Española (2001), quien lo define como relativo a una época reciente.

1992: Salen a la venta dos números de Cine Venezolano, la primera revista de la Asociación Nacional de Autores Cinematográficos (ANAC). (FCN, s.f.).

1993: El 15 de agosto, durante el breve gobierno de Ramón José Velásquez Mujica, se aprueba la Ley de Cinematografía Nacional. También sale a la venta el primer número de la revista Objeto Visual, editada por la Fundación Cinemateca Nacional. (FCN, s.f.).

1994: Como resolución de la Ley de Cinematografía Nacional, el 1° de agosto comienzan las funciones del Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), encargada de las labores del extinto FONCINE. (CNAC, s.f.).

1995: Primer número de la revista C de Cine, editada por la ANAC. (FCN, s.f.).

1999: Elia Schneider estrena su ópera prima, Huelepega: Ley de la

2003: Reglamento de la Ley de Cinematografía Nacional. (FCN, s.f.).

2005: Se estrenan sólo cuatro películas: 1888: *El extraordinario viaje de Santa Isabel*, de Alfredo Anzola; *Mi mujer es la que manda*, de Freddy Fadel; *El Caracazo*, de Román Chalbaud; y *Secuestro Express*, de Eduard Jakubowics, la más taquillera del año, al contar con más de 932.487 espectadores. Además se realiza la Reforma de la Ley de Cinematografía Nacional, siendo derrocada la decretada en 1993. Finalmente, se crea el Fondo de Promoción y Financiamiento del Cine (FONPROCINE). (FCN, s.f.).

2006: Se estrenan 10 películas venezolanas de ficción, siendo la más taquillera *Francisco de Miranda*, de Diego Rísquez, con más de 202.776 espectadores. El 3 junio fue inaugurada la Fundación de la Villa del Cine y, posteriormente, se funda la distribuidora Nacional de Cine Amazonia Films (CNAC, s.f.; Villa del Cine, s.f.; FCN, s.f.)

Cineastas contemporáneos (2010-act.)

En el periodo correspondiente a la segunda década del siglo XXI, es decir, los últimos seis años, se ha distinguido por la proyección internacional y la presencia del rasgo temático más característico del cine nacional: los problemas sociales de la clase media. En ese sentido, este periodo estará representado por los Cineastas Contemporáneos, relacionando el nombre con el concepto de contemporáneo ofrecido por el diccionario de la Real Academia Española, el cual lo define como “perteneciente o relativo al tiempo o época en que se vive”.

2010: Se estrena *Hermanos*, de Marcel Rasquín. Gana el Premio San Jorge de Oro en Moscú.

2011: Se crea la Asociación Venezolana de Productores del Cine y el Audiovisual (AVEPCA).

2012: *Brecha en el silencio*, Luis y Andrés Rodríguez, es estrenada y gana Mejor Ópera Prima en El Cairo. Además, se estrena *Pelo Malo*, de Mariana Rondon. Gana Concha de Oro en el Festival de San Sebastián.

2013: *La distancia más larga*, de Claudia Pinto, es estrenada y Gana Mejor Película Latinoamericana en Montreal.

2014: Se estrena *Azul y no tan rosa*, de Miguel Ferrari. Obtiene el Premio Goya en Madrid.

2015: *Desde allá*, de Lorenzo Villegas, ganó El León de Oro en Venecia.

2016: *La culpa, probablemente*, del estudiante Michael Labarca, obtiene el Tercer Lugar en Cinéfondation del Festival de Cannes.

A pesar que aún no están incluidas en la lista, este año se estrenarán dos largometrajes realizados por dos de los cineastas que son sujetos de investigación: *La planta insolente*, de Román Chalbaud, y *Tamara*, de Elia Schneider.

A continuación, se presentará una breve biografía de ambos directores y de Diego Rísquez, incluyendo sus actividades artísticas dentro y fuera del ámbito cinematográfico y, evidentemente, la filmografía a la que han dedicado gran parte de sus vidas:

Biografías de los Cineastas a Estudiar

Román Chalbaud

Nació el 10 de octubre de 1931, en la ciudad de Mérida. Fue criado por tres mujeres: su madre, Alicia Quintero de Fernández; su abuela, Helvia Godoy de Quintero, quien lo llevaba al cine a ver películas europeas cuando él era niño y le inculcó el gusto por la lectura de los más prestigiosos escritores de la talla de Víctor Hugo; y su bisabuela, Josefa Trejo de Cortéz. Se mudan a Caracas en busca de mejores oportunidades. (R. Chalbaud, comunicación personal, 17 de junio del 2016).

Un joven que aplazaba frecuentemente matemáticas, física y química, fue obligado por su madre a trabajar como chico del mandado en una empresa. Pero, en 1950, comenzó su labor cinematográfica como asistente de dirección de *Seis meses de vida* y *Luz en el páramo*, del realizador mexicano Víctor Urruchúa. (R. Chalbaud, comunicación personal, 17 de junio del 2016).

En 1959 estrenó su ópera prima, *Caín adolescente*, inspirada en el neorrealismo italiano. Cuatro años después, realizó tres cortometrajes para *Cuentos para mayores*. En los años 70, Chalbaud se consolidó como uno de los mejores directores del país al estrenar: *Chévere o La victoria de Wellington* (1971), *La quema de Judas* (1974), *Sagrado y obsceno* (1976), *El pez que fuma* (1977), *Carmen, la que contaba 16 años* (1978), *Bodas de papel* (1979) y *El rebaño de los ángeles* (1979).

En la década de los 80, considerada los años dorados del cine nacional, Chalbaud estrenó seis películas: *Cangrejo* (1982), *La Gata borracha* (1983), *Cangrejo II* (1984), *Ratón de ferretería* (1985), *Manon* (1986) y *La Oveja negra* (1987). De todas las películas del director, esta última fue la seleccionada, para el

análisis de sus elementos y evaluar la representación cultural, porque es una de las siete películas escritas y dirigidas por él.

Chalbaud continuó las labores cinematográficas con *Cuchillos de fuego* (1990), *Pandemonium, la capital del infierno* (1997), *El Caracazo* (2005), *Zamora, tierra y hombres libres* (2009) y *Días de poder* (2011).

En la actualidad, reside en la capital Venezolana, acompañado por sus perros Chino y China. Se ha desempeñado como jurado de numerosos festivales, Maestro Honorario en la Universidad Nacional Experimental de las Artes y recibió, el año pasado, la Orden de Libertadores por su trayectoria en el teatro y el cine.

La planta insolente será el próximo largometraje escrito y dirigido por Chalbaud, la cual se encuentra en la fase de posproducción y será estrenada, con gran expectativa, este año. (R. Chalbaud, comunicación personal, 17 de junio del 2016).

Diego Rísquez

Diego Rísquez Cupello nació el 15 de diciembre de 1949, en Juan Griego, isla de Margarita. Es el segundo de los cuatro hijos de Angelina Cupello y Rafael Rísquez Iribarren, médico, profesor universitario y presidente de la Academia Nacional de Medicina y de la Federación Médica Venezolana. Diego estudió Derecho, Sociología y Comunicación Social en la Universidad Católica Andrés Bello, pero no terminó ninguna carrera. (Valera, 2005).

En 1975, después de una breve estancia en Europa, regresó a Venezuela para realizar sus primeros ensayos cinematográficos: *A propósito de Simón Bolívar* (1976), *Poema para ser leído bajo el agua* (1977), *A propósito de la luz tropical* (1978) y *A propósito del hombre* (1979).

En la década de los 80, estrenó una trilogía histórica: *Bolívar, sinfonía tropikal* (1981), *Orinoko, nuevo mundo* (1984) y *América, terra incógnita* (1988). La primera, *Bolívar...*, fue la seleccionada para esta investigación porque fue el primer largometraje escrito y dirigido por Rísquez, donde se muestran eventos históricos que han influido en la cultura venezolana.

Sus siguientes producciones cinematográficas fueron: *Karibe con tempo* (1994), *Manuela Sáenz* (2000), *Francisco de Miranda* (2006), *Reverón* (2011) y *El malquerido* (2015). Actualmente, se dedica a dictar charlas y talleres.

Elia Schneider

Como se había mencionado en los Antecedentes de la Investigación, se encontró poca información sobre Elia Schneider. Entre los datos biográficos recolectados en diferentes entrevistas, artículos o en anécdotas, se sabe que nació en 1960, que es hija de sobrevivientes del Holocausto, y que es graduada en Psicología de la Universidad Católica Andrés Bello. Además, es conocido que su vida artística la comenzó en la danza y la continuó estudiando cine en Nueva York.

Para Schneider, Caracas es su musa, porque en sus calles hay un set incomparable de caos "kafkiano", combinado con luces, colores y texturas. Asegura que "filmar acá me apasiona por lo arquitectónico, lo espacial, las formas, la gente y la particular iluminación natural, ninguna urbe es como esta". (Ramírez, 2009).

Huelepega: ley de la calle (1999), su ópera primera, fue galardonada con premios nacionales e internacionales y estuvo prenombrada al Óscar para representar a Venezuela. Esta película, al ser la primera escrita y dirigida por Schneider, fue la seleccionada para el análisis cinematográfico y evaluación de la representación cultural venezolana.

La dinámica cinematográfica de Schneider está caracterizada por estrenar una película cada cinco o seis años. En el 2004, estrenó *Punto y raya*; en 2010 *Desautorizados*; y este año estrenará su esperada *Tamara*, basada en la vida de Tamara Adrián, primera diputada travesti en la historia de Venezuela.

Actualmente, reside en California, Estados Unidos, junto a su esposo, el director uruguayo José Ramón Novoa, y su hijo, el también director, Joel Novoa, con quienes comparte su pasión por formar a futuros cineastas y compartir sus experiencias cinematográficas.

CAPÍTULO III

MARCO METODOLÓGICO

Tipo y Diseño de la Investigación

Para abordar la representación de la cultura venezolana en el cine nacional, analizada a través de la propuesta estética de la filmografía de Román Chalbaud, Diego Rísquez y Elia Schneider, es necesario partir de la **Investigación Documental**, definida en el *Manual de Trabajos de Grado de Especialización y Maestría y Tesis Doctorales* (2006), de la Universidad Pedagógica Experimental Libertador, como “el estudio de problemas con el propósito de ampliar y profundizar el conocimiento de su naturaleza, con apoyo, principalmente, en trabajos previos, información y datos divulgados por medios impresos, audiovisuales y electrónicos” (p. 20).

Este tipo de investigación permitirá el análisis y reconocimiento de los elementos estéticos de la cultura nacional presentes en las películas realizadas por Román Chalbaud, Diego Rísquez y Elia Schneider; y garantizará que la comprensión de estos factores esté fundamentada en investigaciones previas. Además, la originalidad de este tipo de estudio reposa en la capacidad del autor para conceptualizar, reflexionar, recomendar y concluir sobre los hallazgos de la investigación a realizarse. (UPEL, 2006).

Debido a la naturaleza de la pesquisa, se incluirá la modalidad de la **Investigación Monográfica de estudios teórico-reflexivos y analíticos**, definida por la Universidad Pedagógica Experimental Libertador (2006), como la investigación que aborda un tema desde los procesos de recopilación de información hasta su organización, análisis crítico y reflexivo, e interpretación.

Nivel de investigación

Según la propuesta metodológica de Hernández, Fernández, y Baptista (2006), el presente trabajo, por su naturaleza monográfica y analítica, responde a los lineamientos de la investigación explicativa, sustentado en proporcionar los datos suficientes para comprender el fenómeno estudiado. Por ello, es más estructurada que los estudios con los demás alcances y vincula los niveles de exploración, descripción, correlación y asociación. El nivel explicativo precisa las causas de un fenómeno al comparar las variables, como se expone a continuación:

Los estudios explicativos van más allá de la descripción de conceptos o fenómenos o del establecimiento de relaciones entre conceptos; es decir, están dirigidos a responder por las causas de los eventos y fenómenos físicos o sociales. Como su nombre lo indica, su interés se centra en explicar por qué ocurre un fenómeno y en qué condiciones se manifiesta, o por qué se relacionan dos o más variables. (Hernández, S., Fernández, C. y Baptista, L., 2006, p. 108).

Por consiguiente, la investigación inicia como exploratorio al estudiar y conocer los fundamentos culturales venezolanos; se desarrolla como descriptivo al analizar y describir la problemática expuesta en el Planteamiento del Problema; y finaliza el abordaje académico al determinar y evaluar los resultados de la pesquisa (nivel explicativo).

Muestra

Para seleccionar a los cineastas que serían sujetos de la presente investigación, se determinó el siguiente criterio de selección:

1. Aquellos que tuvieran una trayectoria que abarcara más de 20 años.
2. Que tuvieran una producción constante desde el inicio de su labor cinematográfica hasta la actualidad.
3. Quienes hubiesen escrito y dirigido al menos una de sus producciones audiovisuales.

Por consiguiente, fueron escogidos tres que cumplieron con los requisitos propuestos en esta investigación: Román Chalbaud, quien ha realizado 21 largometrajes entre 1959 y 2011, de los cuales siete han sido escritos y dirigidos por él; Diego Rísquez, creador de 12 filmes entre 1970 y 2015, de los cuales dirigió y escribió siete; y Elia Schneider, quien entre 1985 y el 2016 ha realizado 4 películas, de las cuales ha sido directora y escritora de la mitad. Aunque los tres cineastas tengan un estilo artístico y narrativo diferente, la comparación permitirá reconocer los rasgos en común de los autores y evaluar cuáles son los códigos culturales recurrentes en la cinematografía nacional.

Por su parte, para la selección de las películas, se eligieron aquellas que no hubieran formado parte esencial de trabajos de investigación precedentes, con la finalidad de aportar una pesquisa totalmente nueva en el panorama académico.

CAPÍTULO IV

ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE LOS RESULTADOS

El análisis comenzó con una lectura superficial (observación) de los textos fílmicos seleccionados: *La Oveja negra*, de Román Chalbaud; *Bolívar, sinfonía tropikal*, de Diego Rísquez; y *Huelepega: ley de la calle*, de Elia Schneider. Se hicieron anotaciones sobre indicios, signos o iconos cultura venezolana para que, al hacer la segmentación, se pudiera poder atención a estos detalles.

Al momento de segmentar las películas, se eligió hacerlo por escenas ya que así se podían señalar los elementos alegóricos a la cultura nacional que en esa unidad de acción se manifestaban. De esta forma, sería mucho más precisa una sistematización y mucho más efectivo regresar al texto fílmico en busca de nuevos datos que ayudaran a contextualizar la presencia de ciertos símbolos culturales.

Cabe señalar que, para segmentar por escenas las obras antes mencionadas, se invirtió una hora por cada 25 minutos (aproximadamente) de relato. De esta forma se pudieron señalar, con mayor precisión, los elementos culturales presentes a nivel visual y sonoro. Una vez culminada la segmentación, se identificaron los elementos y se ordenaron y agruparon según su afinidad dentro de los rasgos culturales a evaluar: la religión, las manifestaciones artísticas y las tradiciones.

A continuación se presentarán las sinopsis, segmentaciones, agrupaciones temáticas y el análisis de los elementos de la cultura venezolana presentes en la imagen y el sonido de los textos fílmicos seleccionados:

Análisis del texto fílmico *La Oveja Negra*

En el largometraje de ficción realizado por Román Chalbaud, se presenta la dinámica delincencial de un grupo de niños, mujeres, hombres y ancianos que residen en los espacios abandonados del Cine Anauco, bajo la custodia Nigua, una mujer religiosa y tenaz. Ese grupo de personas, por su pobreza económica y moral, han dedicado su vida al hurto y la mentira; pero, manifiestan un gran sentido de lealtad entre ellos y, en su basta generosidad, le abren las puertas de su morada a Sagrario, una joven atenta y colaboradora. Entre ella, su exmarido Jairo, su actual novio Evelio y Hermés, el hijo de Nigua, se desarrolla el relato.

El nombre de la obra hace alusión a esas personas que desencaja con los rasgos, valores, ideales, principios o preferencias que el resto del grupo social o familiar. Posiblemente, el nombre de la película hace referencia al rechazo y al estigma en torno a la homosexualidad de Hermes, quien manifiesta amor por Evelio.

Las líneas narrativas del filme son la relación de pareja entre Sagrario y Evelio; la dañina conexión entre Rosario y su exmarido; el amor oculto de Hermes por Evelio; la banda delictiva y sus planificaciones de hurto; la figura de poder que Nigua ejerce sobre el colectivo; la vulnerabilidad de la policía para cometer actos ilegales y corruptos por perseguir fines personales; la relación de Nigua y Hermes, entre muchas otras líneas narrativas y temáticas que puedan ser precisadas.

Segmentación de la Oveja Negra

CUADRO 1		
Segmentación de <i>La Oveja negra</i>		
Escenas	Descripción	Signo cultural
Agradecimientos		
Logo Productora		
1 EXT. CALLES-BARRIO.ATARDECER	Créditos sobrepuestos Procesión de Nazarenos	Personas vestidas de Nazarenos
2 EXT. CINE ANAUCO-FACHADA. ATARDECER.	Créditos sobrepuestos Nazarenos de la procesión entran al Cine Anauco	Personas vestidas de Nazarenos
3 INT. CINE ANAUCO. ATARDECER.	Créditos sobrepuestos Personas vestidas de nazareno entran a sus habitaciones y se quitan la indumentaria	Nazareno
4 INT. CINE ANAUCO-HABITACIÓN NIGUA. DÍA.	Nigua y Hermes hablan sobre la promesa	Nigua y Hérmes hablan sobre la promesa al Nazareno
5 INT. CINE ANAUCO-VESTUARIO. DÍA.	Varios se arreglan	
6 INT. CINE ANAUCO. DÍA.	Esotérico les lee las cartas a todos.	Esotérico le lee las cartas a todos
7 INT. CINE ANAUCO. DÍA.	Nigua reparte dinero para comprar productos básicos.	
8 INT. CINE ANAUCO. DÍA.	Abogado tramita y reparte documentos falsos	
9 INT. CINE ANAUCO.	Nigua supervisa que todos	

	DÍA.	estén trabajando	
10	INT. CINE ANAUCO. DÍA.	Palomares estudia firmas para imitarlas	
11	INT. CINE ANAUCO. DÍA.	Señoras lavando	
12	INT. CINE ANAUCO- VESTUARIO. DÍA.	Nigua observa a Hermes abrazando a Evelio.	
13	EXT. CARRETERA. DÍA.	Limosina entrando a una mansión	
14	INT. MANSIÓN. DÍA.	Esotérico saluda Madame Conchita.	
15	INT. MANSIÓN- VENTANA. DÍA.	Evelio observa el interior de la casa desde afuera.	
16	INT. MANSIÓN-SALÓN. DÍA.	Esotérico predice el futuro de Madame Conchita.	Esotérico predice el futuro de Madame Conchita.
17	INT. CINE ANAUCO. NOCHE.	Esotérico, Nigua y los demás planifican el asalto a la mansión de Madame Conchita.	
18	INT. CINE ANAUCO. NOCHE.	Evelio y Hérmes salen en las motos. Nigua observa y se enoja.	Dialecto: Nigua dice “vagabundear”.
19	EXT. AUTOPISTA. NOCHE.	Evelio y Hérmes manejan las motos.	
20	EXT. CALLES. NOCHE	Evelio busca a Sagrario	
21	INT. CINE ANAUCO- HABITACIÓN EVELIO. NOCHE.	Evelio lleva a Sagrario la cama.	Se escucha un Guitarra.

22	INT. CINE ANAUCO. NOCHE.	Hermés observa entristecido.	Se escucha un Guitarra.
23	INT. CINE ANAUCO- HABITACIÓN EVELIO. NOCHE.	Evelio y Sagrario hacen el amor.	Se escucha un Guitarra.
24	INT. CINE ANAUCO. NOCHE.	Pareja observa a Evelio y Sagrario hacer el amor y comienzan a besarse.	
25	INT. CINE ANAUCO- PATIO. DÍA.	Evelio y Sagrario se bañan.	Dialecto: Nigua dice “cipote”.
26	IN. CINE ANAUCO. NOCHE	Una mujer le cuenta a los niños el cuento de Alí Baba y los 40 ladrones	
27	EXT. MANSIÓN- FACHADA. NOCHE.	Abren el portón de la mansión y entran con el camión.	
28	INT. MANSIÓN. NOCHE.	Entran a la mansión de Madame Conchita.	
29	INT. MANSIÓN- HABITACIÓN. NOCHE.	Nigua pregunta a Esotérico si Madame Conchita es la mujer del cuadro.	
30	INT. MANSIÓN-SALÓN. DÍA.	Evelio supervisa que saquen los objetos de valor.	
31	INT. MANSIÓN- CLOSET. DÍA.	Nigua y Sagrario se ponen la ropa de Madame.	
32	INT. MANSIÓN- BIBLIOTECA. DÍA.	Los ladrones eligen los libros que se llevaran.	
33	INT. CINE ANAUCO. NOCHE.	Los ladrones celebran por los objetos saqueados	

34	INT. CINE ANAUCO. NOCHE.	Tres ladrones se miran en un espejo mientras beben.	
35	INT. CINE ANAUCO. NOCHE.	Un ladrón da un discurso.	
36	INT. CINE ANAUCO. NOCHE.	Los ladrones cantan y bailan. Evelio y Sagrario se besan apasionadamente.	
37	INT. CINE ANAUCO. DÍA.	Los ladrones aún celebran	Se ve una guacamaya
38	INT. CINE ANAUCO- HABITACIÓN EVELIO. DÍA.	Evelio y Sagrario hablan.	
39	INT. CINE ANAUCO. DÍA.	Dos delincuentes le piden un favor a Nigua.	
40	INT. CINE ANAUCO. DÍA.	Mujeres recogen las sábanas tendidas	
41	INT. CINE ANAUCO. DÍA.	Nigua le encarga unas esencias a Sagrario	Nigua hace un ritual espiritista.
42	INT. TIENDA ESOTÉRICA. DÍA.	Sagrario agarra las compras del mandado.	Se ven imágenes del espiritismo.
43	EXT. CALLE. DÍA.	Jairo observa a Sagrario caminar.	Se escuchan tambores.
44	INT. CINE ANAUCO. DÍA.	Evelio avisa que un policía vigila. Planifican lo que harán.	Nigua dice “los santos nos protegen”.

45	INT. CINE ANAUCO. DÍA.	Abogado informa que el gobierno ordenó policías vigilando en las calles	
46	INT. CINE ANAUCO. NOCHE.	Nigua hace ritual para protección.	Nigua hace un ritual espiritista. Tiene un rosario en las manos.
47	EXT. CIUDAD. DÍA.	Vista de la ciudad	Se escucha percusión latina.
48	INT. CINE ANAUCO. DÍA.	Nigua le pide a Sagrario que le cobre el premio de la lotería	Se observa altar espiritista.
49	EXT. CALLE. DÍA.	Jairo obliga a Sagrario a irse con él.	
50	INT. CASA JAIRO. DÍA.	Jairo amenaza a Sagrario para tener relaciones.	
51	INT. CINE ANAUCO. DÍA.	Nigua vende lo saqueado donde Madame.	
52	INT. CINE ANAUCO. DÍA.	Evelio sale obstinado en la moto. Nigua le prohíbe a Hérmes seguirlo.	
53	EXT. CALLE. NOCHE.	Evelio pregunta por Sagrario.	
54	INT. CINE ANAUCO- HABITACIÓN NIGUA. NOCHE.	Sagrario regresa y habla con Nigua.	
55	EXT. AUTOPISTA. NOCHE.	Evelio y Hérmes conducen las motos.	
56	INT. CINE ANAUCO- HABITACIÓN NIGUA.	Sagrario habla con Nigua.	

	NOCHE.		
57	INT. CINE ANAUCO. NOCHE.	Nigua ataca a Hérmes por salir a buscar a Evelio.	
58	INT. CINE ANAUCO. NOCHE.	Evelio ataca a Sagrario. Nigua explica. Evelio perdona a Sagrario.	
59	INT. CINE ANAUCO. NOCHE.	Nigua consuela a Hérmes, quien llora porque Evelio y Sagrario están juntos de nuevo.	
60	EXT. CIUDAD. NOCHE	La ciudad duerme	
61	INT. CINE ANAUCO- HABITACIÓN ESOTÉRICO. NOCHE.	Hérmes le pide ayuda a Esotérico.	Esotérico predice el futuro.
62	EXT. GALAXIA. DÍA	Se aprecian las constelaciones.	Esotérico predice el futuro.
63	INT. CINE ANAUCO. NOCHE.	Esotérico predice la fecha y hora del atraco.	Esotérico predice el futuro.
64	EXT. CALLE. DÍA.	Jairo mete preso a Evelio. Y se lleva a Sagrario.	
65	INT. CINE ANAUCO. DÍA.	Planifican cómo sacar a Evelio	
66	INT. CINE ANAUCO. DÍA.	Nigua sospecha que Sagrario está embarazada y lo confirman.	Manifestación de superstición.
67	EXT. CÁRCEL. DÍA	Evelio celebra al enterarse que Sagrario está embarazada.	
68	INT. CINE ANAUCO. DÍA.	Jairo va a buscar a Sagrario	

69	EXT. CÁRCEL. DÍA	Nigua, Sagrario, Hérmes, Esotérico y los demás, hacen la cola para las visitas.	
70	INT. CÁRCEL. DÍA	Jairo se encuentra con Sagrario	
71	EXT. CÁRCEL. DÍA	Nigua, Sagrario, Hérmes, Esotérico y los demás, hablan con Evelio.	
72	INT. CINE ANAUCO. DÍA.	Obra teatral con los argumentos para sacar de la cárcel a Evelio	
73	INT. JUZGADO. DÍA.	Convencen al juez para liberar a Evelio.	
74	EXT. CÁRCEL. DÍA	Evelio sale de la cárcel	Dialecto: "Carajito".
75	INT. CINE ANAUCO. DÍA.	Evelio le reclama sobre la paternidad a Sagrario.	
76	INT. CINE ANAUCO. DÍA.	Hérmes busca, a mitad de noche, a Evelio para arroparlo. Nigua llama a Hérmes.	
77	INT. CINE ANAUCO-HABITACIÓN EVELIO. DÍA.	Sagrario no puede dormir.	
78	INT. CINE ANAUCO-HABITACIÓN DE NIGUA. DÍA.	Nigua consuela a Hérmes, quien sufre por Evelio.	
79	EXT. CIUDAD. AMANECER	Ciudad	
80	EXT. CENTRO COMERCIAL. DÍA.	Nigua y Sagrario ven ropa para bebés.	

81	INT. CINE ANAUCO. DÍA.	Todos trabajan en los preparativos para navidad.	Celebración navideña.
82	INT. CINE ANAUCO. DÍA.	Sagrario observa cómo entrenan a unos niños carteristas. Se reconcilia con Evelio.	
83	EXT. CALLE. DÍA.	Jairo se consigue a Sagrario y se la lleva.	
84	INT. PATRULLA. DÍA.	Jairo trata de convencer a Sagrario, pero ella lo rechaza.	
85	INT. CINE ANAUCO. NOCHE.	Sagrario llega y le dice a Evelio que ya todo se acabó con Jairo.	
86	INT. CINE ANAUCO. NOCHE.	Realizan una obra sobre la Navidad..	Celebración navideña. Se ve una guacamaya
87	INT. CINE ANAUCO. NOCHE.	Todos disfrutan de la cena Navideña	Celebración navideña. Se ve una guacamaya
88	INT. CINE ANAUCO- VESTUARIO. NOCHE.	Sagrario rompe fuente	
89	INT. CINE ANAUCO. NOCHE.	Los hombres se arreglan para salir a asaltar. Hérmes besa a Evelio. Nigua los ve.	
90	INT. CINE ANAUCO- HABITACIÓN EVELIO. NOCHE.	Evelio se despide de Sagrario.	
91	INT. CINE ANAUCO. NOCHE.	Los ladrones se arreglan para salir a atracar la joyería	Se ve una guacamaya
92	EXT. CINE ANAUCO-	Los ladrones se dirigen a la	

	FACHADA. NOCHE.	joyería.	
93	EXT. CIUDAD. NOCHE	Carros desplazándose en la autopista.	
94	EXT. JOYERÍA-FACHADA. NOCHE.	Los ladrones llegan a la joyería	Se observa árbol de navidad
95	INT. JOYERÍA. NOCHE.	Un ladrón se acerca a la puerta.	
96	EXT. JOYERÍA-FACHADA. NOCHE.	Ladrones vigilan	
97	EXT. JOYERÍA-FACHADA. NOCHE.	Cigarrito abre la reja.	
98	INT. JOYERÍA. NOCHE.	Se aprecian las joyas.	
99	EXT. JOYERÍA-FACHADA. NOCHE.	Cigarrito sonrío.	
100	INT. JOYERÍA. NOCHE.	El otro ladrón abre la otra reja.	
101	INT. JOYERÍA-FACHADA. NOCHE.	La cieguita y la cuatrista se arreglan para su performance.	
102	EXT. JOYERÍA-FACHADA. NOCHE.	Ladrón vigila	
103	INT. JOYERÍA. NOCHE.	Ladrones escuchan un carro llegar apresurado	
104	EXT. JOYERÍA-FACHADA. NOCHE.	Los policías asesinan al abogado.	
105	INT. JOYERÍA. NOCHE.	Los policías se enfrentan con los ladrones.	
106	EXT. JOYERÍA-FACHADA. NOCHE.	Los policías asesinan a Cigarrito.	
107	INT. JOYERÍA-ESCALERA. NOCHE.	Evelio, Hérmes y una chica corren.	

108	INT. JOYERÍA-TERRAZA. NOCHE.	Jairo dispara y Hérmenes muere al proteger a Evelio.	
109	EXT. JOYERÍA. NOCHE.	Evelio y la chica huyen.	
110	EXT. CINE ANAUCO-FACHADA. NOCHE.	Evelio y la chica golpean la puerta para entrar.	
111	INT. CINE ANAUCO. NOCHE.	Evelio dice que todos tienen que huir.	
112	INT. CINE ANAUCO-HABITACIÓN EVELIO. NOCHE.	Evelio apura a Sagrario para parir. Esotérico está desconcertado.	
113	EXT. CINE ANAUCO-FACHADA. NOCHE.	Policías llegan	Se lee en un grafiti "Cristo es amor".
114	INT. CINE ANAUCO. NOCHE.	Nigua se dirige a la puerta con un arma	
115	EXT. CINE ANAUCO-FACHADA. NOCHE.	Nigua sale y le dispara a los policías. Asesina a Jairo.	
116	INT. CINE ANAUCO. NOCHE.	Policías allanan el lugar	
117	INT. CINE ANAUCO-HABITACIÓN EVELIO. NOCHE.	Sagrario grita asustada	
118	INT. CINE ANAUCO. NOCHE.	La policía los acorrala	
119	EXT. CIUDAD. NOCHE.	Se aprecian los fuegos artificiales.	Celebración navideña.
120		Créditos sobrepuestos	

Estructura de La Oveja negra

La estructura de *La Oveja negra* es la clásica de tres actos, subdividida en 5 partes, 16 secuencias y 119 escenas identificadas durante la segmentación y descritos en los siguientes cuadros:

CUADRO 2 Estructura de <i>La Oveja negra</i>		
Acto	Partes	Escenas
I Nigua: líder de los ladrones	Planteamiento	1 – 40
	1er punto de giro	41-45
II Sagrario: la princesa de Troya	Desarrollo	46-63
	2do punto de giro	64-74
	Confrontación	75-85
III Justicia: una inesperada visita	Clímax	86-108
	Desenlace	109-119

CUADRO 3 Secuencias de <i>La Oveja negra</i>		
	Secuencias	Escenas
1	Regresando de la procesión del Nazareno	1 – 4
2	Responsabilidades de los ladrones	5 – 11

3	Robo a la mansión de Madame Conchita	12 – 32
4	Celebración por el robo de la mansión de Madame Conchita	33 – 37
5	Rutinas diarias	38 – 40
6	Jairo persigue a Sagrario	41-45
7	Ritual de Nigua para la protección	46-47
8	Jairo rapta a Sagrario	48-51
9	Evelio busca a Sagrario	52-59
10	Hermes busca ayuda	60-63
11	Evelio en prisión	64-74
12	Evelio duda de la paternidad del bebé de Sagrario	75-82
13	Sagrario le pone fin a la relación con Jairo	83-85
14	Festín navideño	86-88
15	Robo a la joyería	89-108
16	Policía allana el Cine Anauco	109-119

Análisis de los componentes visuales

1) Valor de plano:

El PM es el encuadre usado para el 50% de la película, considerando que la película está conformada por 119 escenas y en 74 se emplea este plano, el cual apreciar las acciones y reacciones de los personajes.

Los demás planos, el restante 50%, presentes en la película son PG, cuadro que permite observar el entorno de los personajes y ver cómo se relacionan en él. También se evidencian PE, GPG, PA y PC.

2) Angulación:

La predominante es el picado, seguido de la angulación diagonal. La elección del picado puede responder a una estética que enfatice la inferioridad de los personajes y su situación precaria de vida, ya que viven en un cine abandonado, duermen en colchonetas distribuidas en el suelo de un espacio común, se bañan en el patio y ninguno tiene privacidad ni pudor al momento de tener relaciones sexuales.

3) Movimientos de cámara:

Sólo en 22 escenas hubo movimientos de cámaras. El travelling y los paneos (a la derecha o a la izquierda) son los más recurrentes. De resto, la historia se narra desde una cámara fija. Personalmente, considera que la cámara debía tener más movilidad, debido a que el estilo de vida de un grupo de jóvenes suele ser dinámico y, aún más, si se trata de ladrones con agilidad y rapidez.

Análisis de los componentes sonoros

1) Voces:

La historia avanza, principalmente, por una narración dialogada (voces IN). Por ejemplo, en la escena 66, cuando Sagrario se entera que está embarazada, Nigua afirma que “*dará a luz en diciembre, así como el Niño Jesús*”. Esto no sólo proporciona información que desemboca en diferentes acciones dramática, sino que refleja la cultura religiosa.

2) Ruidos:

El sonido de ambiente y diegético representando con exactitud a una ciudad agitada, por lo que el espectador puede recrea la realidad con veracidad. Incluso los ruidos OFF tienen una vasta presencia.

3) Música:

La música de transición suele ser engañosa: en la mayoría de las escenas, donde hay música, se cree que es extradiegética; pero al cambiar a la escena siguiente, se puede apreciar la fuente de procedencia. Por lo tanto, se trata de música asincrónica.

Esencialmente, la interpretación musical durante la película es instrumental, donde resalta la ejecución del acordeón, el cuatro, la percusión y el piano. Existe una música temática en los momentos que involucran a Sagrario y Evelio.

Análisis de los componentes del montaje

El montaje clásico y lineal permite que la historia de *La Oveja negra* se desarrolle con naturalidad y comodidad para el espectador, al no presentar saltos abruptos o cambios en el ritmo narrativo.

Desglose y análisis de los signos culturales

1) Catolicismo

E1 EXT. CALLES-BARRIO.ATARDECER

Personas vestidas de Nazarenos

E2 EXT. CINE ANAUCO-FACHADA. ATARDECER.

Personas vestidas de Nazarenos

E3 INT. CINE ANAUCO. ATARDECER.

Personas vestidas de nazareno entran a sus habitaciones y se quitan la indumentaria

E4 INT. CINE ANAUCO-HABITACIÓN NIGUA. DÍA.

Nigua y Hermes hablan sobre la promesa al Nazareno

E66 INT. CINE ANAUCO. DÍA.

Nigua sospecha que Sagrario está embarazada y lo confirman.

E81 INT. CINE ANAUCO. DÍA.

Todos trabajan en los preparativos para navidad.

E86 INT. CINE ANAUCO. NOCHE.

Realizan una obra sobre el nacimiento del Niño Jesús.

E87 INT. CINE ANAUCO. NOCHE.

Todos disfrutan de la cena Navideña.

E94 EXT. JOYERÍA-FACHADA. NOCHE.

Los ladrones llegan a la joyería.

Se ve un árbol de navidad.

E113 EXT. CINE ANAUCO-FACHADA. NOCHE.

Policías llegan.

Se lee un grafiti: "Cristo es amor"

2) Espiritismo

E41 INT. CINE ANAUCO. DÍA.

Nigua le encarga unas esencias a Sagrario para hacer un ritual

E42 INT. TIENDA ESOTÉRICA. DÍA.

Sagrario compra las esencias del ritual.

Se ven figuras religiosas de María Lionza.

E44 INT. CINE ANAUCO. DÍA.

Evelio avisa que un policía vigila.

Nigua dice: “Los Santos nos protegen” y “Somos la pandilla de Dios”.

E46 INT. CINE ANAUCO. NOCHE.

Nigua hace ritual para protección. Tiene un rosario en las manos.

E48 INT. CINE ANAUCO. DÍA.

Nigua le pide a Sagrario que le cobre el premio de la lotería.

Se ve altar con María Lionza, Santos y Vírgenes.

3) Esoterismo

E6 INT. CINE ANAUCO. DÍA.

Esotérico lee las cartas.

E16 INT. MANSIÓN-SALÓN. DÍA.

Esotérico predice el futuro de Madame Conchita.

E63 INT. CINE ANAUCO. NOCHE.

Esotérico predice la mejor fecha y hora para el atraco.

4) Música

E21 INT. CINE ANAUACO-HABITACIÓN EVELIO. NOCHE.

Evelio lleva a Sagrario la cama.

Se escucha un guitarra.

E22 INT. CINE ANAUACO. NOCHE.

Hermes observa entristecido.

Se escucha una guitarra.

E23 INT. CINE ANAUACO-HABITACIÓN EVELIO. NOCHE.

Evelio y Sagrario hacen el amor.

Se escucha una guitarra.

E43 EXT. CALLE. DÍA.

Jairo observa a Sagrario caminar.

Se escuchan tambores.

E47 EXT. CIUDAD. DÍA.

Vista de la ciudad.

Se escucha percusión latina.

5) Dialecto

E18 INT. CINE ANAUACO. NOCHE.

Evelio y Hermes salen en las motos. Nigua observa y se enoja.

Se escucha: “Vagabundear”.

E25 INT. CINE ANAUACO-PATIO. DÍA.

Evelio y Sagrario se bañan.

Se escucha: “Cipote”.

E74 EXT. CÁRCEL. DÍA

Evelio sale de la cárcel.

Se escucha: “Carajito”.

6) Fauna

E37 INT. CINE ANAUACO. DÍA.

Los ladrones aún celebran.

Se ve una guacamaya.

E87 INT. CINE ANAUACO. NOCHE.

Todos disfrutan de la cena Navideña.

Se ve una guacamaya.

E91 INT. CINE ANAUACO. NOCHE.

Los ladrones se arreglan para salir a atracar la joyería.

Se ve una guacamaya.

7) Festivo

E119 EXT. CIUDAD. NOCHE.

Se aprecian los fuegos artificiales.

De las 32 escenas donde se evidenciaron signos culturales, los que representan rasgos culturales religiosos son las más predominantes y tienen un peso narrativo tan

fuerte que incluso la historia comienza un miércoles de Semana Santa y termina con el Nacimiento del Niño Jesús. Pero, además de las referencias católicas, el espiritismo y el esoterismo condicionan las acciones de los personajes, quienes confían en estas facultades místicas para protegerse y evitar situaciones peligrosas.

Se realizó una evaluación más detallada sobre los planos, angulación y movimientos de cámara, así como las fuentes de procedencia de voces, ruidos y música. Los signos más reiterativos refieren a la religiosidad, como el catolicismo y el espiritismo. La observación detallada de las locaciones fue fundamental para reconocer elementos culturales vinculados con el culto a María Lionza.

A pesar de narrar la historia de un grupo de delincuentes poco convencionales, las malas palabras y groserías hicieron poco acto de presencia. Sólo se escuchan tres palabras que forman parte del dialecto venezolano, definidas por Pérez y Núñez (2005) de la siguiente manera:

- Vagabundería: acción deshonesta. (p.476)
- Cipote: Persona muy joven, esencialmente si es inexperta o inmadura. (p.125).
- Carajito: Aplicado a un persona que se comporta de manera inmadura. (p.108).

El dialecto en la película puede demostrar la inexistencia de un estereotipo del malandro grosero, inculto y abusador; sino que mostró un grupo de delincuentes con valores, como la honestidad, el respeto, la tolerancia, la humildad, la amistad y la solidaridad,

Análisis del texto fílmico *Bolívar, sinfonía tropikal*

Largometraje histórico que narra los momentos más significativos en la vida de Simón Bolívar. Su infancia, su niñez, su matrimonio y la muerte de su mujer son descritos en un flash back en la parte inicial de la película. La alianza de Bolívar con Francisco de Miranda, Antonio José de Sucre, José Antonio Páez y Pedro Camejo se evidencian en el desarrollo de la historia, donde las luchas independentista cobran fuerza narrativa. Finalmente, un Bolívar moribundo recrea episodios trascendentales de su vida, mostrándolos de una forma abstracta, irreal y poco convencional.

Un Bolívar sensible, pensativo, luchador, compasivo y confundido se dibuja en la pantalla con delicadas pinceladas cargadas de patriotismo, abstracción y tricolor. Poco frecuente el desuso de sonido, pero permite que el sentido de vista no tenga otros elementos que perturben y hagan ruido en la cronología visual del Libertador y los demás próceres que facilitaron el camino para alcanzar la independencia de los pueblos latinoamericanos.

Aunque también presenta una estructura clásica, no agrega puntos de giro que alteren el curso de los hechos precedentes. Una película sobre el proceso histórico de independencia donde sólo se aprecia una muerte violenta: la de Pedro Camejo. Se podría deducir que el propósito de esta película no es venerar al Bolívar Libertador que todos querían que él fuera, sino al Bolívar reflexivo y cercano a los principios que todo hombre podría anhelar: una mujer a quien amar y una patria a quien defender.

A continuación, se presentará un resumen de la segmentación realizada para señalar los elementos de la cultura venezolana presentes en la película:

Segmentación de Bolívar, sinfonía tropikal

CUADRO 4		
Segmentación de <i>Bolívar, sinfonía tropikal</i>		
Escena	Descripción	Signo cultural
	Créditos	
1 EXT. PLAYA DÍA.	Mar	
2 EXT. PLAYA-FACHADA PALAFITO. DÍA.	Gaviota pasea en el palafito	
3 EXT. PLAYA DÍA.	Niño y mujer huyen del mar al ver un barco	
4 EXT. PLAYA DÍA.	Gaviotas alzan vuelo	
5 EXT. PLAYA DÍA.	Barco	
6 EXT. PLAYA DÍA.	Guerrero sale del mar y camina	
7 EXT. SELVA-SANTUARIO DE MIRANDA. DÍA	Guardias aseguran a Miranda	Representación de <i>Miranda en la Carraca</i> , de Arturo Michelena.
8 EXT. SELVA. DÍA	Indígenas corren con banderas	
9 EXT. SELVA-SANTUARIO DE MIRANDA. DÍA	Indígenas pasan rápidamente al frente de Miranda	
10 EXT. SELVA. DÍA	Próceres observan en posición de ataque	
11 EXT. SELVA-SANTUARIO DE MIRANDA. DÍA	Simón Bolívar camina preparado para atacar	

12	FB.INT. CASA. DÍA	Negra Matea balancea a Bolívar bebé	
13	FB.EXT. PATIO. DÍA	Bolívar niño finge cabalgar	Se ve una guacamaya.
14	FB. EXT. FACHADA IGLESIA. DÍA	Bolívar y María Teresa recién casados salen de la iglesia	
15	FB. EXT. BARCO. DÍA	Bolívar y María Teresa viajan en barco	
16	FB. EXT. BOSQUE. DÍA	Bolívar y María Teresa pasean	
17	FB. IN. CASA-HABITACIÓN. DÍA	Bolívar acompaña a María Teresa en su lecho de muerte	
18	FB. IN. CASA BOLÍVAR. DÍA	Simón Rodríguez y Bolívar conversan	
19	FB. EXT. PLAYA. DÍA	Próceres posan para ser pintados en un lienzo.	Representan de <i>Firma de la Independencia</i> , de Martín Tovar y Tovar.
20	FB. EXT. MUELLE. DÍA	Dos hombres conversando son interrumpidos por un militar	Se observa la bandera
21	FB. EXT. RÍO. DÍA	Pescadores recogiendo la malla	
22	FB. EXT. RÍO. DÍA	Bolívar se despide de tres indígenas	
23	FB. EXT. RÍO. DÍA	Bolívar lanza piedras al río	Se ve una guacamaya
24	FB. EXT. FUERTE. DÍA	Gallo observando	
25	FB. INT. DÍA	Niño con el gallo en la cabeza	

26	FB. EXT. DÍA	Gallos pelean en un círculo de hombres que observan	
27	FB. EXT. MEDANOS. DÍA	Negro Felipe hace un ritual.	Espiritismo
28	FB. EXT. LLANO. DÍA	Páez y el Negro Felipe acarrear ganado	
29	FB. EXT. LLANO. DÍA	Páez y el Negro Felipe son convocados otros próceres	Se observa la bandera
30	EXT. SELVA. DÍA	Próceres observan en posición de ataque	
31	EXT. SELVA-SANTUARIO DE MIRANDA. DÍA	Simón Bolívar y los guardias marchan para atacar	
32	EXT. SELVA-RÍO. DÍA.	Próceres se desplazan en sus caballos	
33	EXT. SELVA. DÍA	Simón alimenta a su guacamaya. Negro Felipe observa.	Se ven la bandera y una guacamaya
34	EXT. SELVA. DÍA	Todos se sientan a comer.	Se ve la bandera
35	EXT. SELVA-RÍO. DÍA.	Próceres se desplazan en sus caballos	Se ven la bandera y una guacamaya
36	EXT. PÁRAMO. DÍA	Hombre guía a los próceres.	Se ve la bandera
37	EXT. PÁRAMO. DÍA	Todos descansan. Tienen frío.	Se ve la bandera
38	EXT. PÁRAMO. DÍA	Hombre guía a los próceres.	Se ve la bandera
39	EXT. PÁRAMO. DÍA	Todos descansan.	
40	EXT. PÁRAMO. DÍA	Hombre guía a los próceres.	
41	EXT. CASA-PATIO. DÍA	Próceres comen	

42	INT. CASA- DESPACHO. DÍA	Bolívar dicta una carta al transcriptor	
43	EXT. CASA- FACHADA. DÍA	Próceres salen de la casa	
44	INT. CASA ABANDONADA. DÍA	Próceres ingresan velozmente. Una entidad negra los vigila.	
45	EXT. LLANO. DÍA	La entidad negra es perseguida por los próceres.	
46	EXT. LLANO. DÍA	La entidad negra hace ritual con imagen de Bolívar.	
47	EXT. LLANO. DÍA	Los próceres buscan a la entidad	
48	EXT. LLANO. DÍA	La entidad negra se divide en tres. Asesinan a un ganado como parte de un ritual.	
49	EXT. LLANO. DÍA	Los próceres buscan a la entidad	
50	EXT. LLANO. DÍA	La entidad hace un ritual	
51	EXT. LLANO. DÍA	Los próceres buscan a la entidad	
52	EXT. LLANO. DÍA	La entidad ordena a sus secuaces quemar el ganado	Tiene una bandera blanca con roja
53	EXT. LLANO. DÍA	Los próceres encuentran a la entidad. Los que se acercan, mueren. Negro Felipe fallece.	Representación de <i>Batalla de Carabobo</i> , de Martín Tovar y Tovar. Quema la bandera
54	EXT. PUEBLO. DÍA	Los próceres son recibidos	Se ven banderas

		con júbilo	
55	EXT. CASA-BALCÓN. DÍA.	Familia saluda a los próceres	Se ven banderas
56	EXT. PUEBLO. DÍA	Los próceres son recibidos con júbilo	Se ven banderas
57	EXT. CASA-BALCÓN. DÍA.	Familia saluda a los próceres	Se ven banderas
58	EXT. CALLE. NOCHE	Gente bailando tambores	Suenan tambores
59	EXT. CALLE. NOCHE	Músicos tocando tambor	Suenan tambores
60	EXT. CALLE. NOCHE	Gente bailando tambores	
61	INT. CASA MANUELA. DÍA	Manuela se pinta bigote y cejas	
62	EXT. BOSQUE. DÍA	Bolívar cabalga.	
63	INT. CASA. DÍA	Bolívar y Manuela toman vino	
64	INT. CASA- HABITACIÓN. DÍA	Bolívar y Manuela hacen el amor.	
65	EXT. . DÍA	Bolívar con un ángel.	Representa <i>Mi Delirio Sobre el Chimborazo</i> , de Tito Salas.
66	EXT. SELVA. DÍA	Bolívar es cargado por indígenas	
67	EXT. PLAYA. DÍA	Bolívar se enfrente a él mismo	
68	INT. CASA. DÍA	Bolívar joven, Bolívar viejo y Bolívar pintado	Se ve retrato de Bolívar.
69	INT. CASA. DÍA	Bolívar: de joven a héroe inmortalizado	

70	EXT. SELVA. DÍA	Bolívar se baja de su caballo	
71	EXT. PLAYA. DÍA	Bolívar en su lecho de muerte visualiza que está en la playa.	
72	INT. CARRACA. DÍA	Bolívar coloca a Miranda en la carraca	Representación de <i>Miranda en la Carraca</i> , de Arturo Michelena.
73	EXT. PLAYA. DÍA	Bolívar en su lecho de muerte visualiza que está en la playa.	
74	INT. CASA DE PIEDRA. DÍA	Bolívar le coloca una venda en los ojos del Bolívar joven	Venda tricolor
75	EXT. CASA DE PIEDRA. DÍA	Bolívar se desmaya	
76	EXT. PLAYA. DÍA	Hombre acompaña a Bolívar en su lecho de muerte	
77	INT. CASA. DÍA	Manuela agarra una figura de madera de Bolívar	
78	EXT. PLAYA. DÍA	Hombre acompaña a Bolívar en su lecho de muerte	
79	EXT. BOSQUE. DÍA	Hombre cabalga y cae muerto.	
80	EXT. PLAYA. DÍA	Hombre acompaña a Bolívar en su lecho de muerte	
81	INT. CASA. DÍA	Tres hombres conversan. Bolívar recibe y rasga la bandera.	Se ve la bandera
82	EXT. PLAYA. DÍA	Hombre hace huellas en la arena con un tronco	
83	EXT. PLAYA. DÍA	Bolívar en su lecho de muerte	

	visualiza que está en la playa.	
84 EXT. PLAYA. DÍA	Indígenas alzan banderas y siguen a mujer corriendo.	Colores patrios
85 EXT. PLAYA. DÍA	Indígenas pasan corriendo al lado del moribundo Bolívar	
86 EXT. PLAYA. DÍA	Se observa un glacial derritiéndose	
	Pensamiento de Bolívar	
	Créditos	

Estructura de Bolívar, sinfonía tropikal

La estructura del filme es la clásica (también denominada aristotélica), en la cual se evidencian los tres actos que representan las etapas de la vida de El Libertador. 86 escenas componen las líneas de acción dramáticas y 9 secuencias las temáticas.

CUADRO 5		
<i>Estructura de Bolívar, sinfonía tropikal</i>		
Acto	Partes	Escenas
I. Bolívar, el alumno de la vida.	Presentación	1-26
II. Bolívar, el hombre que todos quieren.	Desarrollo	27-64
III. Bolívar, el Libertador de América.	Desenlace	65-86

CUADRO 6		
Secuencias de <i>Bolívar, sinfonía tropikal</i>		
Secuencias		Escenas
1	Los españoles llegan a invadir Venezuela	1-11
2	Infancia y juventud de Bolívar	12-18
3	Bolívar con los indígenas	19-26
4	Se alistan para una campaña libertadora	27-35
5	Cruce de Los Andes	36-43
6	Batalla de Carabobo	44-53
7	Celebración nacional	54-60
8	Bolívar y Manuela	61-64
9	Bolívar moribundo	65-86

Análisis de los componentes visuales

1) Valor de plano:

El valor de plano no está dentro de los parámetros tradicionales, porque en todas las escenas hay un gran espacio entre la cabeza del personaje y el margen superior del encuadre. Esta separación es denominada *aire*.

En ese sentido, todos los planos parecieran PG porque, aún en los PC, el personaje tiene una proporción menor en la imagen, en comparación con la amplia demostración del paisaje.

Rísquez tiene una gran influencia de las representaciones pictóricas, ya que también se desempeña como un artista plástico. Por ello, fueron frecuentes las alusiones a cuadros representativos de la cultura plástica del país, como a *Miranda en la Carraca* de Arturo Michelena.

2) Angulación:

En sólo 16 escenas, de las 86 que componen el filme, se empleó una angulación en el encuadre. El contrapicado fue el más usado (presente en siete escenas), el cual tiene la función de generar sensación de superioridad del personaje presentado.

También se manifiestan varios planos en picado y en lateral. Sólo en dos planos aparecen una angulación inclinada y una cenital.

3) Movimientos de cámara:

Sólo se apreciaron paneos a la derecha o a la izquierda en cuatro escenas, para hacer seguimiento a las acciones que se desarrollaban. Por ejemplo, en la escena 58, se aprecian a todas las personas que están bailando tambores gracias al paneo a la derecha que realiza la cámara.

De resto, siempre fue cámara fija, lo cual reafirma la influencia de la pintura en la estética cinematográfica de Rísquez, al buscar representar, con una escenografía estática, lo que podrían ser cuadros en movimiento. Un ejemplo de esto es en la escena

Análisis de los componentes sonoros

1) Voces:

No existen manifestaciones verbales en la película.

2) Ruidos:

No se reproducen los ruidos, sonido de ambiente ni ningún elemento que favorezca a crear un contexto auditivo.

3) Música:

Tal como su nombre lo indica, la película es narrada sólo con sinfonías e imágenes, usando a música ambiental como la fuente de representación sonora.

La música diegética de una banda marcial recibe con júbilo la llegada de la Campaña Libertadora en 4 escenas (54-57) y la de unos tambores, desde la escena 58 hasta la 60, impregna la narración y promueve el baile de las personas celebrando.

Análisis de los componentes del montaje

La selección de un montaje dinámico con la inclusión de anacronismos que, al no enfatizar los cambios temporales, genera dificultad para la comprensión narrativa y representativa de la historia, sobre todo por la ausencia de las voces y diálogos. Las transiciones entre escenas se realizan, mayormente, con corte seco y, en otras oportunidades, con disolvencias.

Desglose y análisis de los signos culturales

Los signos culturales son de carácter iconográfico, siendo apreciados y automáticamente relacionados con sus referentes y significados. Imágenes y sonidos que nos referencian a elementos del espiritismo, la música folklórica y la fauna habitual, combinados con una fuerte representación patriótica y pictórica.

Los signos pictóricos requieren un nivel de conocimientos un poco más desarrollado para relacionar y conocer su significado. Aunque se pudieron señalar elementos que son el indicio de que trata de una representación pictórica, no se pudo definir la pintura ni el autor.

A continuación, se presentan las escenas rescatadas de la segmentación donde se evidencian signos culturales representativos de Venezuela:

1) Espiritismo

E27 EXT. LLANO. DÍA

Negro Felipe hace un ritual.

E48 EXT. LLANO. DÍA

Espíritu se divide en tres. Asesinan a un ganado como parte de un ritual.

E50 FB. EXT. MEDANOS. DÍA

Espíritu hace un ritual.

E52 EXT. PUEBLO. DÍA

Espíritu ordena quemar el ganado.

2) Música

E20 FB. EXT. MUELLE. DÍA

Dos hombres conversando son interrumpidos por un militar.

Se escuchan instrumentos de percusión.

E21 FB. EXT. RÍO. DÍA

Pescadores recogiendo la malla.

Se escuchan instrumentos de percusión.

E54 EXT. PUEBLO. DÍA

Próceres recibidos con júbilo.

Se ven banderas tricolores.

Suena banda marcial.

E55 EXT. CASA-BALCÓN. DÍA.

Familia saluda a los próceres.

Se ven banderas tricolores.

Suena banda marcial.

E56 INT. CASA DE PIEDRA. DÍA

Próceres recibidos con júbilo.

Se ven banderas tricolores.

Suena banda marcial.

E57 INT. CASA. DÍA

Familia saluda a los próceres.

Se ven banderas tricolores.

Suena banda marcial.

E58 EXT. CALLE. NOCHE

Gente bailando tambores.

E59 EXT. CALLE. NOCHE

Músicos tocando tambor.

E60 EXT. CALLE. NOCHE

Gente bailando tambores.

3) Fauna

E13 FB.EXT. PATIO. DÍA

Bolívar niño finge cabalgar.

Se ve guacamaya.

E23 FB. EXT. RÍO. DÍA

Bolívar lanza piedras al río.

Se ve una guacamaya.

E26 FB. EXT. DÍA

Gallos pelean en un círculo de hombres que observan

E33 EXT. SELVA. DÍA

Simón alimenta a su guacamaya. Negro Felipe observa.

Se ve bandera tricolor.

E35 EXT. PÁRAMO. DÍA

Próceres se desplazan en sus caballos.

Se ve una guacamaya.

Se ve bandera tricolor.

4) Patriótico

E29 FB. EXT. LLANO. DÍA

Páez y el Negro Felipe son convocados otros próceres.

Se ve bandera tricolor.

E33 EXT. SELVA. DÍA

Simón alimenta a su guacamaya. Negro Felipe observa.

Se ve bandera tricolor.

E34 EXT. PÁRAMO. DÍA

Todos se sientan a comer.

Se ve bandera tricolor.

E35 EXT. PÁRAMO. DÍA

Próceres se desplazan en sus caballos.

Se ve una guacamaya.

Se ve bandera tricolor.

E36 EXT. PÁRAMO. DÍA

Hombre guía a los próceres.

Se ve bandera tricolor.

E37 EXT. LLANO. DÍA

Todos descansan. Tienen frío.

Se ve bandera tricolor.

E38 EXT. LLANO. DÍA

Hombre guía a los próceres.

Se ve bandera tricolor.

E54 EXT. PUEBLO. DÍA

Los próceres son recibidos con júbilo.

Se ven banderas tricolores.

Suena banda marcial.

E55 EXT. CASA-BALCÓN. DÍA

Familia saluda a los próceres.

Se ven banderas tricolores.

Suena banda marcial.

E56 INT. CASA DE PIEDRA. DÍA

Los próceres son recibidos con júbilo.

Se ven banderas tricolores.

Suena banda marcial.

E57 INT. CASA. DÍA

Familia saluda a los próceres.

Se ven banderas tricolores.

Suena banda marcial.

E74 EXT. PLAYA. DÍA

Bolívar le coloca una venda tricolor en los ojos del Bolívar joven

E81 EXT. SELVA. DÍA

Tres hombres conversan.

Bolívar recibe y rasga la bandera.

E84 EXT. SELVA-RÍO. DÍA.

Indígenas alzan banderas (tricolor) y siguen a mujer corriendo.

5) Pictóricos

E7 EXT. SELVA-SANTUARIO DE MIRANDA. DÍA

Guardias aseguran a Miranda.

Representación de *Miranda en la Carraca*, de Arturo Michelena.

E19 INT. CASA. DÍA

Próceres posan para ser pintados en un lienzo.

Representan de *Firma de la Independencia*, de Martín Tovar y Tovar.

E53 EXT. LLANO. DÍA

Los próceres encuentran a la entidad.

Representación de *Batalla de Carabobo*, de Martín Tovar y Tovar.

E65 EXT. . DÍA

Bolívar con un ángel.

Representa *Mi Delirio Sobre el Chimborazo*, de Tito Salas.

E68 INT. CARRACA. DÍA

Bolívar viejo reemplaza al Bolívar joven.

Se ve retrato de Bolívar.

E72 FB. EXT. PLAYA. DÍA

Bolívar empuja a Miranda.

Representación de *Miranda en la Carraca*, de Arturo Michelena.

Al tratarse de una película histórica, era de esperarse que la representación cultural estuviera enfocada en los signos (iconos, en este caso) patrióticos, como la bandera nacional que estuvo presente en la mayoría de las escenas, así como los signos que referían a manifestaciones culturales populares, como la música y la danza del tambor y la orquestación como música de ambiente.

Se observa la representación de rituales esotéricos vinculados con la santería y el espiritismo. Incluso, el mismo Pedro Camejo, quien hace un ritual y una ofrenda en la escena 27, forma parte de la tríada principal del espiritismo en Venezuela, junto con María Lionza y el Cacique Guaicaipuro. (Pollak-Eltz, 1992)

Análisis del texto fílmico *Huelepega: ley de la calle*

Largometraje de ficción que centrada en el abandono familiar de un grupo de niños y las estrategias que deben desarrollar para sobrevivir a las condiciones inherentes cuando el hogar es la calle. La lucha por determinar el liderazgo de un malandro en el barrio, desencadena una serie de eventos trágicos que impactan e influyen en la infancia tergiversada de los niños abandonados.

Una historia cruel que muestra el lado más inhumano de una sociedad despreocupada por el futuro de un país. La pérdida de los valores se manifiesta en todos los niveles sociales: la familia abandona al niño, la policía lo maltrata constantemente, las personas lo rechazan, los otros niños de la calle lo atormentan y los delincuentes acaban con la vida de las personas de su entorno.

Entre las líneas narrativas, resaltan la amistad entre Oliver y el Chino, la relación de Mocho con Beatricita, la interacción entre Oliver y los demás niños abandonados, la dinámica entre Chino y el grupo vandálico liderado por el Mocho, la disfuncionalidad del hogar de Oliver, entre otras.

A continuación, se presenta la segmentación realizada para detectar los códigos culturales presentes en las escenas del filme dirigido por Elia Schneider, la cual podría permitir una jerarquización de las relaciones y las historias paralelas que se narran durante el filme:

Segmentación de Huelepega: ley de la calle

CUADRO 7			
<i>Segmentación de Huelepega, ley de la calle</i>			
Escena	Descripción	Signo cultural	
	Dedicatoria de la película	"En Venezuela... caos social".	
1	EXT. ALCANTARILLA. NOCHE	Niños sentados alrededor del fuego huelen pega.	
2	EXT. CALLE-TREN. NOCHE	Tren desplazándose.	
3	INT. CASA OLIVER. NOCHE	Padrastro golpea a la mujer y al Oliver.	
4	EXT. CASA OLIVER. NOCHE	Padrastro corre al Oliver de la casa.	
5	EXT. CAJERO. DÍA	Guardia despierta al Oliver y lo corre.	
6	EXT. CARRETERA. DÍA	Oliver camina y reflexiona.	Se escuchar: "A lo mejor Dios me puso esta prueba y tengo que portarme mejor".
7	EXT. BASURERO. DÍA	Malandros sacan a un chamo de la maleta.	
8	EXT. BASURERO. DÍA	Chino recoge un parajito muerto.	
9	EXT. BASURERO. DÍA	Malandros asesinan a un delator.	
10	EXT. CALLE-BANCOS.	Oliver habla con Pajarito,	Bebe Coca-Cola.

	DÍA	quien roba una cartera.	Se ve un dibujo de Mickey
11	EXT. CALLE-KIOSKO. DÍA	Oliver se acerca a niños de la calle.	
12	EXT. CALLE. DÍA	Niños hablan sobre el cura que los quiere sacar de la calle.	
13	INT. TIENDA DE MAQUINITAS DÍA	Oliver juega un rato maquinitas. Observa a otros robar fichas.	
14	EXT. CALLE. DÍA	Niños rompen vidrio de tienda de maquinitas.	
15	EXT. PLAYA. DÍA	Napoleón le pide un encargo a Mocho.	Mocho tiene un ilde, un pulso y collares de santería
16	INT. CASA CHINO. NOCHE	Zeus le ofrece un trabajito.	
17	EXT. CALLE. NOCHE	Chino canta. Zeus y Mocho se van.	
18	EXT. CARRO. NOCHE	Mocho y Zeus conversan.	
19	EXT. PANADERÍA. DÍA	Niños piden comida.	Se escucha: "Regáleme una Pepsi-Cola"
20	EXT. CALLE. DÍA	Oliver agarra comida de la basura.	
21	EXT. BARRIO. DÍA	Beatricita busca y entrega un paquete de droga. Hombres observan y la siguen.	Fiesta infantil-piñata Pato Donald

22	EXT. BARRIO- ESCALERAS. DÍA	Beatricita entra a una casa con otras mujeres.	
23	INT. CASA MONCHO. DÍA	Malandros le roban el dinero y la droga a Beatricita. Una amiga la traicionó.	
24	EXT. BARRIO. DÍA	Malandros huyen en sus motos. Hay un tiroteo.	
25	INT. CASA MONCHO. DÍA	Mocho golpea a Beatricita.	
26	EXT. CALLE. DÍA	Se observa Parque Central.	
27	EXT. CARRETERA. NOCHE	Oliver camina con otros niños.	
28	INT. CASA-VELORIO. NOCHE	Pelao le da droga a la madre del fallecido.	
29	EXT. BARRIO. NOCHE	Beatricita y banda dispara. Matan a la traidora.	
30	INT. CASA-VELORIO. NOCHE	Pelao y otros malandros huyen.	
31	EXT. BARRIO. NOCHE	Mocho llega buscando a Pelao.	
32	INT. CASA-VELORIO. NOCHE	Malandro y Beatricita dispara a la urna.	
33	EXT. CALLE. NOCHE	Oliver escala estructura con otros niños.	Se escucha: "Chamos" y "¿Dónde está Dios?"
34	INT. ESTRUCTURA. NOCHE	Oliver se acuesta a dormir.	
35	EXT. CALLE. DÍA	Mocho le pide un favor a	

		Chino.	
36	INT. SUPERMERCADO. DÍA	Malandro observa al gerente guardando dinero.	
37	EXT. CALLE. DÍA	Mocho planifica con Chino.	
38	INT. TIENDA. DÍA	Chino se despide de Cristina.	
39	EXT. CALLE. DÍA	Oliver le quita el reproductor de música a Chino. Se rompe.	
40	EXT. RIO GUAIRE. DÍA	Oliver habla con Pajarito. Fuma marihuana.	Se escucha: “chigüirito”, “caleta” y “muchachos del coño”.
41	EXT. CEMENTERIO. NOCHE	Oliver se acerca a las figuras de un ángel y de Jesús.	Catolicismo. Oliver tiene una cadena de la Virgen que le regaló su abuela
42	INT. CASA MONCHO. NOCHE	Beatricita y Mocho hacen el amor y conversan.	
43	EXT. CEMENTERIO. NOCHE	Incitan a Oliver a meterse en una tumba	
44	EXT. CALLE. DÍA.	Oliver ensueña que busca a su mamá	
45	EXT. CEMENTERIO. NOCHE	Chino rescata a Oliver	
46	INT. CASA MOCHO. NOCHE	Beatricita despierta a Mocho.	Se escucha: “Encaletao”.

47	EXT. CASA MONCHO. NOCHE	Napoleón habla con Mocho	
48	EXT. BASURERO. DÍA	Chino y Oliver revisan	Oliver se persigna
49	EXT. CALLE. DÍA	Beatricita y otro se roban una camioneta	
50	EXT. CALLE- SUPERMERCADO. DÍA	Chino capta la seña de Mocho	
51	INT. SUPERMERCADO. DÍA	Realizan un asalto al supermercado	
52	EXT. CALLE- SUPERMERCADO. DÍA	Ladrones huyen	
53	INT. CARRO. DÍA	Mocho conoce a Oliver. Chino se baja con el bolso con armas	Se escucha: "No hay güire"
54	EXT. CARRETERA. DÍA	Son detenidos por la policía	
55	EXT. CALLE. DÍA	Malandro le pide el bolso a Chino	Se escucha: "No hay güire"
56	INT. CARRO. DÍA	Mocho habla con Oliver	
57	EXT. MONTE. DÍA	Malandro esconde las armas	
58	INT. CARRO. DÍA	Mocho habla con Oliver	
59	EXT. MONTE. DÍA	Malandro encuentra a Chino defecando	Se escucha: "No hay güire"
60	EXT. CALLE.	Mocho se despide del Oliver	
61	EXT. BARRIO. DÍA	Chino asesina a un chamo	
62	INT. CASA. NOCHE	Mocho acepta el trato de	

		César	
63	EXT. CALLE. NOCHE	Malandros hablan sobre Mocho	
64	INT. RESTAURANTE. NOCHE	Chino y Oliver roban comida	
65	EXT. CALLE. NOCHE	Hombre intenta abusar de Oliver	
66	INT. ALCANTARILLA. NOCHE	Beatricita se besa con Oliver	
67	EXT. CALLE. DÍA	Carro sale con la merca	
68	EXT. CALLE. DÍA	Napoleón se despide del carro	
69	EXT. CALLE. DÍA	Carro se desplaza con la merca	
70	INT. CASA CHINO. DÍA	Mamá de Chino habla con él	
71	EXT. MONTE. DÍA	Sacan la droga del estómago del señor y lo quema	
72	EXT. CALLE. DÍA	Oliver pide algo	
73	EXT. CARRETERA. DÍA	Policías hacen la experticias en el lugar del atentado	
74	EXT. MONTE. DÍA	Mocho busca el bolso con pistolas	
75	INT. LOCAL. DÍA	Oliver es maltratado verbalmente por policías	
76	EXT. CALLE. NOCHE	Pajarito entrena a Oliver	

77	EXT. CALLE. DÍA	Niños buscan pega en la basura	
78	EXT. RIO GUAIRE. DÍA	Niños pelean por la pega	
79	INT. RIO GUAIRE. DÍA	Niños huelen pega	
80	EXT. FUENTE. DÍA	Niños se bañan	Se escucha “pure”.
81	EXT. BASURERO. DÍA	Chino revisa la caleta. Agarra la cadena	
82	EXT. CALLE. DÍA	Niños roban dentro de un carro	
83	INT. CASA MONCHO. DÍA	Celebran el cumpleaños de Moncho. Zeus le da ultimátum a Moncho	
84	EXT. BARRIO. DÍA	Niños cambian reproductor por droga	
85	INT. CARRO. DÍA	César y Napoleón van en un carro	
86	EXT. PLAYA. DÍA	Asesinan a Napoleón. Agarran el paquete de droga. Montan el cadáver en un bote	
87	INT. CARRO. DÍA	César llama a Moncho	Se escucha “merca”.
88	EXT. PLAZA VZLA. DÍA	Se llevan preso a Chino	
89	INT. CASA OLIVER. DÍA	Visita a su mamá. Ella lo corre.	
90	EXT. RIO GUAIRE. DÍA	Oliver pregunta por el Chino	
91	EXT. PISCINA. DÍA	Moncho le dice a Beatricita que no aborte	

		este bebé	
92	EXT. BASURERO. DÍA	Oliver busca a Chino	
93	INT. CASA MALANDRO. DÍA	Beatricita se molesta con el malandro	
94	IN. CARCEL. DÍA	Presos atacan a Chino	
95	EXT. CALLE. NOCHE	Niños buscan algo que comer	
96	INT. RESTAURANTE. NOCHE	Niños hacen desastre en restaurante	
97	EXT. MONTE. NOCHE	Malandro descubre que se robaron las drogas y las armas.	
98	INT. CASA CHINO. DÍA	Malandro busca al Chino. Habla con Zeus.	Se escucha: “Coño de su madre”.
99	EXT. BASURERO. DÍA	Oliver encuentra las armas y la droga	
100	EXT. CARCEL-PATIO. DÍA	Juegan básquet y pelean	
101	INT. CARCEL. DÍA	Incendio en habitación. Chino y otro se escapan	
102	EXT. BARRIO. NOCHE	Pelao hace un trato	
103	EXT. MONTE. NOCHE	Zeus interroga a un Oliver	
104	EXT. TERMINAL. DÍA	Malandro se monta en camioneta con su mujer e hijos	
105	INT. CASA MONCHO. DÍA	Lanzan una granada y asesinan a Beatricita	
106	EXT. BASURERO. DÍA	Oliver le muestra la droga	Cadena de la virgen

		y las armas a Pajarito	
107	EXT. CEMENTERIO. DÍA	Caravana por el funeral de Beatricita. Malandros disparan. Matan a Moncho	
108	EXT. BARRIO. NOCHE	Chamo le vende	
109	INT. CASA PELAO. DÍA	Pajarito vende la droga a Pelao	
110	INT. RESTAURANTE. DÍA	Los niños van a comer. Tienen ropa y artículos nuevos	
111	EXT. CASA OLIVER. NOCHE	Oliver habla con su hermano. Le deja dinero a su mamá	
112	INT. CASA NAPOLEÓN. NOCHE	Pelao traza acuerdo con César	
113	EXT. CALLE. NOCHE	La policía allana donde están los niños. Zeus mata a Oliver. Chino mata a Zeus.	
114	EXT. CALLE. DÍA	Chino se despide de Oliver	
115	EXT. CALLE. DÍA	Cielo. Aves volando	
116	EXT. BASURERO. DÍA	Chino brincando	

Estructura de Huelepega, ley de la calle

La historia se desarrolla en 116 escenas que constituyen las unidades dramáticas del filme y en 26 secuencias se disponen las líneas narrativas. La estructura aristotélica se cumple a cabalidad con el filme: en el primer acto se presentan a todos los personajes, luego se presenta una situación donde el personaje

debe tomar una decisión y la historia gira; en el segundo acto se desarrolla la historia y se presenta el segundo punto de giro; finalmente, en el tercero la historia desenlaza.

CUADRO 8			
Estructura de <i>Huelepega, ley de la calle</i>			
Acto	Partes	Escenas	
I	Presentación	1-20	
	Bienvenido a la calle	1er punto de giro	21-25
II	Desarrollo	26-61	
	Hogar de todos, hogar de nadie	2do punto de giro	62-63
II	Confrontación	64-101	
	La ley de la calle	Clímax	102-112
		Desenlace	113-116

CUADRO 9		
Secuencias de <i>Huelepega: ley de la calle</i>		
	Secuencias	Escenas
1	Oliver es echado a la calle	1-9
2	Oliver se une a los niños de la calle	10-15
3	Zeus le vende armas al Mocho	16-18
4	Oliver come de la basura	19-20
5	Roban a la droga del Mocho	21-25
6	Oliver busca dónde dormir	26-27
7	Tiroteo en velorio	28-21
8	Oliver consigue dónde dormir	33-34
9	Mocho involucra al Chino para robar el supermercado	35-38
10	Chino y Oliver se hacen amigos	39-45

11	Napoleón le da ultimátum al Mocho	46-47
12	Robo a supermercado	48-61
13	Mocho se alía con César	62-63
14	Oliver desarrolla malicia	64-66
15	Roban la droga de Napoleón	67-74
16	Oliver aprende dinámica callejera	75-80
17	Niños toman objetos ajenos	81-84
18	Asesinato a Napoleón	85-87
19	Chino es encarcelado y Oliver lo busca	88-94
20	Niños generan caos en restaurante	95-96
21	Descubren que robaron las armas y drogas de Moncho	97-99
22	Chino se escapa de la cárcel	100-101
23	Búsqueda de las drogas y armas	102-106
24	Tiroteo en cementerio	107
25	Venden la droga de Moncho	108-112
26	Policía allana el Guaire	113-16

Análisis de los componentes visuales

Definir los planos, angulaciones y tipos de movimientos amerita un desglose por planos y no por escenas, debido a que esta película fue grabada, en su mayoría, con una cámara en mano. Este recurso es usado para generar en el espectador la sensación de que está en el lugar de los acontecimientos que observa, haciéndolo un testigo vivencial.

Análisis de los componentes sonoros

1) Voces:

Los diálogos (voz IN) de los personajes y la voz de Oliver reflexionando (voz OUT) sobre la situación en la que estaba, permiten describir el contexto espacial y social, así como la repercusión de estos estímulos en el consciente e inconsciente de un pequeño víctima de la fragmentación familiar y de la decadencia social.

2) Ruidos:

Debido que la historia se desenvuelve en un entorno violento y agresivo, los ruidos jugaron un papel importante en la reconstrucción de una realidad llena de tiros, gritos y lamentos.

3) Música:

La banda sonora de la película estuvo bajo la responsabilidad del dúo Sandy y Papo, exponentes del género merengue.

Análisis de los componentes del montaje

El montaje paralelo fue la elección para entrelazar la historia de los niños de la calle con la de los malandros. De esta forma se representa la dinámica cíclica en los barrios, donde los niños son abandonados por sus familias y adoptados por la perdición, las drogas, el asesinato y el hurto.

Desglose y análisis de los signos culturales

Determinar los códigos culturales de la cultura venezolana en la película fue complicado al presentarse elementos que refieren a culturas extranjeras. Esto sugirió una lectura del filme con mayor atención tanto a los rasgos nacionales y a los foráneos.

A continuación se señalan los rasgos culturales venezolanos que se apreciaron a lo largo de la película. Las palabras del dialecto y coloquio venezolano están entrecomilladas.

1) Dialecto

E9 EXT. BASURERO. DÍA

Malandros asesinan a un delator.

Se escucha: “Ñero” y “merca”.

E10 EXT. CALLE-BANCOS. DÍA

Oliver habla con niño que roba una cartera. Dice “Emprestes”.

Toma Coca-Cola y, en el fondo, se ve a Mickey Mouse.

Se escucha la canción “Mueve, Mueve” de Sandy y Papo.

E19 EXT. PANADERÍA. DÍA

Niños piden comida. Uno pide una Pepsi.

Se escucha: “Gafa”.

E21 EXT. BARRIO. DÍA

Beatricita recibe un paquete de droga. La siguen.

Fiesta infantil del Pato Donald. Se escucha canción de Sandy y Papo.

Se escucha: “Curda”.

E23 INT. CASA MONCHO. DÍA

Malandros le roban el dinero y la droga a Beatricita. Una amiga la traicionó.

Se escucha: “Hijo de puta”

E25 INT. CASA MONCHO. DÍA

Mocho golpea a Beatricita.

Se escucha: “Marica”.

E33 EXT. CALLE. NOCHE

Oliver escala estructura con otros niños. Se pregunta “¿Dónde está Dios?”.

Se escucha: “chamos”.

E40 EXT. RIO GUAIRE. DÍA

Oliver habla con un niño. Fuma marihuana.

Se escucha: “chigüirito”, “caleta” y “muchachos del coño”.

E41 EXT. CEMENTERIO. NOCHE

Oliver se acerca a las figuras de un ángel y de Jesús.

Oliver tiene una cadena de la Virgen.

Se escucha: “chigüire”

E46 INT. CASA MOCHO. NOCHE

Beatricita despierta a Mocho.

Se escucha: “Encaletao”.

E48 EXT. BASURERO. DÍA

Chino y Oliver revisan.

Oliver se persigna.

Se escucha: “Caleta”.

E53 INT. CARRO. DÍA

Mocho conoce a Oliver. Chino se baja con el bolso con armas.

Se escucha: “No hay güire”.

E55 EXT. CALLE. DÍA

Malandro le pide el bolso a Chino.

Se escucha: “No hay güire”.

E59 EXT. MONTE. DÍA

Malandro encuentra a Chino defecando.

Se escucha: “No hay güire”.

E61 EXT. BARRIO. DÍA

Chino asesina a un chamo.

Se escucha: “Mata culebras”.

E80 EXT. FUENTE. DÍA

Niños se bañan.

Se escucha: “Chigüirito”, “caleta” y “muchachos del coño”.

E81 EXT. BASURERO. DÍA

Chino revisa la caleta. Agarra la cadena.

Se escucha: “No hay güiro”.

E87 INT. CARRO. DÍA

César llama a Moncho.

Se escucha: “Merca”.

E88 EXT. PLAZA VZLA. DÍA

Se llevan preso a Chino.

Se escucha: “No hay güiro”.

E98 INT. CASA CHINO. DÍA

Malandro busca al Chino. Habla con Zeus.

Se escucha: “Coño de su madre”.

E106 EXT. BASURERO. DÍA

Oliver le muestra la droga y las armas a un niño.

Chino le regresa la Cadena de la Virgen.

Se escucha: "No hay güiro".

2) Música

10 EXT. CALLE-BANCOS. DÍA

Oliver habla con Pajarito, quien roba una cartera

Se escucha: "Emprestes" y la canción "Mueve, Mueve" de Sandy y Papo.

E11 EXT. CALLE-KIOSKO. DÍA

Oliver se acerca a niños de la calle.

Se escucha "Mueve, Mueve" de Sandy y Papo.

E13 INT. TIENDA DE MAQUINITAS DÍA

Oliver juega un rato maquinatas. Observa a otros robar fichas.

Se escucha "Mueve, Mueve" de Sandy y Papo.

E17 EXT. CALLE. NOCHE

Chino canta. Zeus y Mocho se van.

Se escucha "Mueve, Mueve" de Sandy y Papo.

E21 EXT. BARRIO. DÍA

Beatricita recibe un paquete de droga. La siguen.

Se ve fiesta infantil con piñata del Pato Donald. Se escucha Sandy y Papo

"Curda"

E38 INT. TIENDA. DÍA

Chino se despide de Cristina

Se escucha “Mueve, Mueve” de Sandy y Papo.

E83 INT. CASA MONCHO. DÍA

Celebran el cumpleaños de Moncho. Zeus le da ultimátum a Moncho

Se escucha “Mueve, Mueve” de Sandy y Papo.

E39 EXT. CALLE. DÍA

Oliver le quita el reproductor de música a Chino. Se rompe.

Se escucha “Mueve, Mueve” de Sandy y Papo.

3) Catolicismo

E6 EXT. CARRETERA. DÍA

Oliver camina y reflexiona. Dice: “A lo mejor Dios me puso esta prueba y tengo que portarme mejor”.

E12 EXT. CALLE. DÍA

Niños hablan sobre el Padre que los quiere sacar de la calle

E33 EXT. CALLE. NOCHE

Oliver escala estructura con otros niños. Se pregunta “¿Dónde está Dios?”

Se escucha: “chamos”

E41 EXT. CEMENTERIO. NOCHE

Oliver se acerca a las figuras de un ángel y de Jesús

Oliver tiene una cadena de la Virgen

Se escucha: “Chigüire”.

E81 EXT. BASURERO. DÍA

Chino revisa la caleta. Agarra la cadena

Se escucha: “No hay güiro”

E106 EXT. BASURERO. DÍA

Oliver le muestra la droga y las armas a Pajarito.

Chino le regresa la Cadena de la virgen

Se escucha: “No hay güiro”

4) Esoterismo

E15 EXT. PLAYA. DÍA

Napoleón le pide un encargo a Mocho.

Mocho tiene un ilde, un pulso y collares

5) Transculturización

E10 EXT. CALLE-BANCOS. DÍA

Niño de la calle bebe Coca-Cola. Se ve un dibujo de Mickey Mouse.

E19 EXT. PANADERÍA. DÍA

Niño de la calle pide que le regalen una Pepsi Cola

E21 EXT. BARRIO. DÍA

Fiesta infantil-piñata Pato Donald

E110 INT. RESTAURANTE. DÍA

Los niños van a comer. Tienen ropa pirata de marcas estadounidenses y artículos nuevos

En la película, la representación cultural estuvo manifestada en un dialecto grosero, violento y peyorativo tan particular que, probablemente, no puede ser comprendido por personas que no estén familiarizadas con el contexto de los barrios o zonas marginadas.

El ámbito sonoro es significativo porque evidencia ritmos populares venezolanos como el merengue. Además, es un elemento relevante porque opaca las acciones de las 8 escenas donde se escucha porque la potencia del sonido es mayor en comparación de las unidades de acción anteriores y posteriores.

CAPÍTULO V

CONCLUSIONES

La nacionalidad de una película no depende del lugar donde se realiza, de la procedencia del director, ni del abordaje temático o narrativo. En los productos audiovisuales convergen tantas opiniones como personas estén involucradas en su creación, desarrollo y exhibición. Por ende, los códigos epistemológicos, emocionales, psicológicos, experienciales, antropológicos, sociales y artísticos de cada persona trascienden de la particularidad del individuo para formar parte del relato cinematográfico y son los que constituyen su verdadera esencia.

Por ejemplo, si unos extranjeros tienen una hija en Venezuela, y ésta pasa su niñez, su etapa escolar inicial y su adolescencia en el país, esa niña se identificará más con los códigos culturales venezolanos que con los rasgos característicos de la nacionalidad de sus padres. Esta niña, en cualquier país del mundo, será venezolana porque manifestará valores, principios y una idiosincrasia definidos por la cultura del país americano.

Así mismo ocurre en las películas: los códigos culturales que pone en manifiesto la relacionan con los signos autóctonos de un país, considerándola parte de este. Estos elementos sólo son palpables en la estética cinematográfica que haya definido, la cual estará intrínsecamente vinculada con las nociones culturales que los realizadores tengan internalizados o pretendan representar.

Un mismo tema y una misma historia pueden ser relatados en todos los países, pero lo que los diferencia es la propuesta estética que cada uno haya desarrollado. Por eso, más allá de la narración o la temática, la representación de la cultura en la estética del filme promueve el sentido de empatía del espectador con la obra, reafirma la identidad nacional y reivindica el sentimiento de pertenencia con la patria. Además, por medio de la estética es posible conmover a miles de personas y generar una reflexión al sensibilizarlos sobre cierta problemática, que puede ser familiar o descubierta con la película.

En el caso de Román Chalbaud, su propuesta estética está vinculada con la cultura venezolana y está enfocada en derribar los cánones estereotipados de la vida de la clase media. Su estética responde a una necesidad social de naturalizar situaciones ocurridas en el seno de una sociedad que se relaciona con ellas, pero finge que no las conoce. Por ejemplo, la representación del espiritismo se encarga de contextualizar las prácticas esotéricas para demostrar que es una actividad que muchos ocultan, fingen no conocer o las disimulan con otras formas esotéricas o místicas, sólo para no sentirse vinculado con habilidades características, ancestralmente, de la población esclava del país.

En *La Oveja negra*, Chalbaud utiliza diferentes elementos de la cultura nacional para narrar una historia que muy bien podría ocurrir en otros países, pero el espectador venezolano se identifica más con ésta porque ve representados rasgos culturales comunes. Incluso, el director usa fechas nacionales y culturales para marcar la línea narrativa de los acontecimientos de sus historias. La Navidad y la Semana Santa, tradiciones transculturales de Venezuela, son celebraciones recurrentes en su filmografía.

Muy diferente a la estética hiperrealista de Román Chalbaud es la pictórica de Diego Rísquez, quien centra su propuesta en el tratamiento de la imagen como si

fuese un lienzo en blanco donde va a dibujar la historia. Esto se evidencia con la ausencia de sonidos de ambiente y de dialogo (hablado o gráfico) en *Bolívar, sinfonía tropikal*, en la cual narra la vida de uno de los hombres más importantes de la historia de Venezuela, usando la recreación de los cuadros más simbólicos referentes a él para mostrar que ellos son la única presentación visual de la historia independentista.

A Rísquez no le hacen falta las palabras para decir, al igual que Chalbaud, que el esoterismo es una práctica tan venezolana que incluso, según la diégesis de *Bolívar, sinfonía tropikal*, los próceres recurrían a ella en busca de protección. Sin embargo, Rísquez rompe su estética basada en la narración visual, cuando usa la música diegética de una banda marcial para celebrar la llegada de los luchadores y de un repique de tambores para amenizar la fiesta por la victoria. Este elemento podría significar la relevancia y trascendencia de los ritmos y melodías venezolanos.

La presencia recurrente de la bandera nacional extiende el alto grado de patriotismo, tanto de los personajes históricos como del mismo autor, quien ha logrado fusionar emblemáticos exponentes artísticos para el país, como las pinturas de Arturo Michelena y las de Martín Tovar y Tovar, con la vida de los padres de la patria. Esta forma tan sublime de representar aspectos trascendentales de la cultura e identidad nacional podría definir la estética que un país como Venezuela, con tantas riquezas intelectuales, naturales, artísticas e históricas, debería tener.

Por su parte, en *Huelepega: ley de la calle*, también se hacen presentes las prácticas esotéricas y la música popular. La santería se evidencia con objetos que, según la creencia, dan protección a la persona que los tenga, como los collares y pulseras características de este dogma. El tema musical de la película estuvo a cargo de la banda venezolana Sandy y Papo, cuyo género (mezcla del hip-hop estadounidense con el merengue) es imprescindible en las celebraciones venezolanas.

La presencia de la transculturización en *Huelepega: ley de la calle* salta a la vista. Sorprende reconocer que, aún en la situación más precaria, la línea que diferencia la cultura extranjera de la nacional es tan delgada que casi no se define. Las referencias visuales a personajes de la industria comercial estadounidense, como Mickey Mouse y el Pato Donald; de famosas marcas, como Coca-Cola, Pepsi y Nike; y de equipos deportivos extranjeros, como los Yankee de Nueva York, contextualizan la representación de la cultura extranjera considerada como mejor a la nacional al ser una posibilidad a una mejor calidad y condiciones de vida.

La alienación que, según Mosonyi (1982), es la causante de la desculturización de los pueblos latinoamericanos, que desplazan su cultura para adoptar ajenas, es bien representada en la obra de Schneider, como parte fundamental de la cultura venezolana. Incluso, la tienda de maquinitas donde los niños entran a jugar y robar las monedas es una metáfora al vicio de los casinos, elemento transcultural, donde las personas pueden apostar poco y ganar mucho.

La representación de la cultura venezolana en la cinematografía nacional, como inesperadamente se evidenció, no sólo depende de los signos autóctonos desarrollados y consolidados desde hace, al menos, cinco siglos. También influyen las culturas extranjeras que han sido adoptadas como nacionales. Por lo cual, *La Oveja negra* representa la cultura venezolana tradicional; *Bolívar, sinfonía tropical* representa la cultura venezolana histórica; y *Huelepega: ley de la calle* la cultura venezolana alienada.

Entre los rasgos culturales venezolanos reconocidos en las tres películas, no puede considerarse una casualidad que la religiosidad esté presente continua y genuinamente. El catolicismo, el espiritismo y la santería forman parte de la propuesta estética y narrativa de los autores, lo cual podría considerarse un aspecto que resalta tanto el sentimiento y la devoción venezolana hacia esas manifestaciones

religiosas que los tres cineastas, independientemente, decidieron plasmarla en sus filmes.

Probablemente, la religiosidad sea una cualidad tan innata y característica de los venezolanos como los sonos tropicales de las costas, las tonadas llaneras y el inevitable meneo que genera el merengue. Por ello, se podría considerar que la religión es el aspecto en común, al menos entre estos tres cineastas, de la estética del cine nacional.

Este hallazgo originó nuevas problemáticas y enfatizó las necesidades académicas por teorizar la cinematografía nacional en una búsqueda de las bases que logren definir sus aspectos filosóficos, sociales y causales, para fomentar el desarrollo de una industria cinematográfica venezolana constante, autóctona y desvinculada, en la medida de lo posible, de la injerencia de factores e intereses que lo único que generan es la pérdida de los principios y valores artísticos del séptimo arte.

Se necesitan exhaustivas investigaciones que logren promover el análisis la comprensión del cine nacional, con la finalidad de aunar las bases de una industria cultural y artística, no necesariamente desvinculada del aspecto mercantil, pero que no reposen sus fundamentos en aspiraciones económicas ni ególatras. La sublimación de la cultura nacional en el séptimo arte es el vehículo para desarrollar y alcanzar contenidos profundos y concientizadores, que problematicen y refuercen el sentimiento patrio y, de esta manera, se logre un verdadero cine nacional.

FUENTE DE INFORMACIÓN Y BIBLIOGRAFÍA

- Acosta, J. (2010). *Rómulo Gallegos y el cine nacional: Estudios Ávila 1938-1942*.
- Aretz, I. (1957). *Manual de folklore venezolano*. Centro Gumilla: Venezuela.
- Arias, F. G. (2006). *El Proyecto de Investigación, Introducción a la metodología científica*. (6ta ed.). Caracas: Editorial Episteme.
- Aumont, J. y Marie, M. (1990). *Análisis de un film*. Madrid: Paidós.
- Aumont, J., Marie, M. y Vernet, M. (2005). *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Madrid: Paidós
- Baccaro, A. y Guzmán, S. (2013). *El cine y sus lenguajes: metodología para la formación*. [Documento en línea].
<http://signisalc.org/redes/cine/files/2014/02/Manual-El-cine-y-sus-lenguajes.pdf>. [Consulta: 2016, Abril 02].
- Bazin, A. (1990). *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp
- Borrás, J. y Colomer, A. (1981). *Arte y técnica de filmar*. Madrid: España

- Brender, J. (1977). *Breve historia del cine venezolano*. [Documento en línea].
 Disponible: <http://visor.com.ve/breve-historia-del-cine-venezolano-por-jacobo-brender-1977/>. [Consulta: 2016, Junio 26].
- Bordwell, D. (1995). *El arte cinematográfico*. Madrid: Paidós.
- Cardero, A. (1994). *Diccionario términos cinematográficos usados en México*.
 Universidad Autónoma de México: México.
- Casetti, F. y Di Chio. F. (1991). *Cómo analizar un film*. Madrid: Paidós.
- Castellano, V. (s.f.). *La experiencia estética en el cine: Otros trayectos en los estudios cinematográficos*. México: Universidad Autónoma de México.
- Chalbaud, R. (Productor y Director). (1987). *La Oveja negra*. Venezuela: Gente de cine.
- Cruz Diablo. (1941). *Estreno privado de Juan de la Calle*. [Página web línea].
 Disponible: <http://av.celarg.gob.ve/GallegosMultiple/JuandelaCalle.jpg>.
 [Consulta: 2016, Abril 16].
- Cruz Diablo". (1941b). *Estreno privado de Juan de la Calle 2*. [Página web en línea].
 Disponible: <http://av.celarg.gob.ve/GallegosMultiple/JuandelaCalle-2.jpg>.
 [Consulta: 2016, Abril 16].
- CNAC. (s.f.). *Obras Cinematográficas Venezolanas Estrenadas. Periodo referencial: 1976-2014*. [Documento en línea]. Disponible: <http://encine.escuelanacionaldecine.com.ve/wp->

content/uploads/2016/02/1976-a-2014.-CNAC.-Espectadores-y-Recaudacion.-Obras-Nacionales.pdf. [Consulta: 2016, Abril 16].

Emperatriz, A. (2010). *Representación del indígena en el cine venezolano de ficción*. [Documento en línea]. Disponible: <http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/33261/1/articulo8.pdf>. [Consulta: 2016, Abril 19].

Fundación Cinemateca Nacional. *Filmografía venezolana: 1939-1953*. Caracas: Autor.

García, I. y Méndez, A. (2006). *Cuadernos Cineastas Venezolanos: Román Chalbaud*. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional.

Dale, M. (1982). *Amábilis Cordero. Pionero del cine nacional*. Caracas: Ediciones de la Presidencia de la República.

Diccionario de la Real Academia Española. (2013). Madrid: Real Academia Española.

Gil, R. (1993). El Nuevo Cine Latinoamericano (1955-1973): fuentes para un lenguaje. *Comunicación y Sociedad*. 16-17, 105-126.

Gil, R. (1994). *Figuras sobresalientes de la comunicación social. Un perfil de ejemplaridad de los comunicadores*. Universidad Católica Andrés Bello: Venezuela.

- Hernández Sampieri, R., Fernández Collado, C. y Baptista Lucio, P. (2006). *Metodología de la investigación* (4a. ed.). México D. F.: McGraw-Hill Interamericana. (Trabajo original publicado en 1991).
- Izaguirre, R. (1985). *Conocer Venezuela: cultura y folclor 5*. (Vol. 19). Caracas: Salvat Editores Venezolana.
- Kainz, F. (1952). *Estética*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Konigsberg, I. (2004). *Diccionario Técnico Akal de Cine*. Madrid: Akal.
- Lillo, G. y Chacón, A. (1998). *El cine latinoamericano: del código realista al código postmoderno*. Anclajes. Revista del Instituto de Análisis Semiótico del Discurso. 11, 45-46.
- Marrosu, A. (1989). Periodización para una historia del cine venezolano: una hipótesis. [Versión electrónica], *Anuario ININCO*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- Marrosu, A. (1997). *Don Leandro, el Inefable: análisis fílmico, crónica y contexto*. ININCO: Venezuela.
- Martin, M. (1990). *El lenguaje del cine*. Madrid: Gedisa.
- Martínez, E. (1998). *El guión: fin y transición*. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello.
- Mitry, J. (1978). *Estética y psicología del cine: las estructuras*. Madrid: Siglo XXI

- Morris, C. y Maisto, A. (2005). *Psicología*. México: Pearson.
- Mosonyi, E. (1982). *Identidad nacional y culturas populares*. Caracas: La enseñanza viva.
- Novoa, J. (Productor) y Schneider, E. (Directora). (1999). *Huelepega: ley de la calle*. Venezuela: Producciones Cinematográficas Filmart S. L.
- Pérez, F. y Núñez, R. (2005). *Diccionario del habla actual de Venezuela*. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello.
- Pérez, F. J. (2011). *Diccionario histórico del español en Venezuela*. Caracas: bid&co editor.
- Pollak-Eltz, A. (1972). *Cultos afroamericanos*. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello.
- Ramos, J. y Marimón, J. (2002). *Diccionario del Guión Audiovisual*. México D. F.: Océano.
- Ramírez, J. (2009). *La Caracas de Elia Schneider*. [Artículo en línea]. Disponible: <http://www.estampas.com/estampas/anteriores/210609/caracasde>. [Consulta: 2016, Julio 3].
- Rísquez, D. (Productor y Director). (1981). *Bolívar, sinfonía tropikal*. Venezuela: Guacamaya.
- Saduol, G. (1972). *Historia del cine mundial*. México D. F.: Siglo XXI editores.

- Tirado, R. (1988). *Memoria y notas del cine venezolano: 1960-1976*. (Vol. 2). Fundación Neumann: Venezuela.
- Universidad Central de Venezuela. (2009). *Escuela de Artes*. [Página Web en línea]. Disponible: <http://www.ucv.ve/estructura/facultades/facultad-de-humanidades-y-educacion/escuelas/artes.html>. [Consulta: 2016, Abril 12].
- Universidad Central de Venezuela. (2009). *Escuela de Comunicación Social*. [Página Web en línea]. Disponible: <http://www.ucv.ve/estructura/facultades/facultad-de-humanidades-y-educacion/escuelas/comunicacionsocial1/presentacion/resena-historica.html>. [Consulta: 2016, Abril 12].
- Universidad Pedagógica Experimental Libertador (2012). *Manual de Trabajos de Grado de Especialización y Maestría y Tesis Doctorales* (4a. ed.). Caracas: Fedupel.
- Valera, A. (2005). *Diego Rísquez. Cuadernos Cineastas Venezolanos n° 5*. Caracas: Cinemateca Nacional.
- Velduque, M. (2011). *Historia del cine III: Principales Escuelas Cinematográficas Europeas*. *Revista de Clases Historia*, 201. [Revista en línea]. Disponible: <http://www.claseshistoria.com/revista/index.html>. [Consulta: 2016, Abril 8].
- Zavala, L. (2010). El análisis cinematográfico y su diversidad metodológica. *Casa del tiempo*, 30. [Revista en línea]. Disponible: http://www.uam.mx/difusion/casadel tiempo/30_iv_abr_2010/casa_del_tiempo_eIV_num30_65_69.pdf. [Consulta: 2016, Abril 8].