



UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
ESCUELA DE ARTES
MENCIÓN CINEMATOGRAFÍA

**EL PERSONAJE EXTRANJERO Y LA MIRADA DEL OTRO EN
JERICÓ DE LUIS ALBERTO LAMATA, *KARIBE KON TEMPO* DE DIEGO
RÍSQUEZ Y *3 NOCHES* DE FERNANDO VENTURINI.
TRES PELÍCULAS VENEZOLANAS DE LA DÉCADA DE LOS 90**

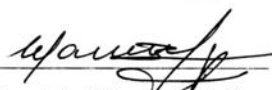
Autora: Laura Romero Amparan
Tutor: Maurizio Liberatoscioli

Caracas, 03 de marzo de 2015

APROBACIÓN DEL TUTOR

En mi carácter de Tutor del Trabajo presentado por la ciudadana **Laura Romero Amparan**, para optar al Grado de **Licenciada en Artes, Mención Cinematografía**, considero que dicho Trabajo reúne los requisitos y méritos suficientes para ser sometido a la presentación pública y evaluación por parte del jurado examinador que se designe.

En la ciudad de Caracas, a los 18 días del mes de marzo de 2015.



Maurizio Liberatoscioli

C.I. 7.427.437

RECONOCIMIENTOS

Deseo señalar mi especial reconocimiento por sus orientaciones y asesorías a los profesores del departamento de Estudios Generales de la Escuela de Artes, Facultad de Humanidades y Educación (UCV): Santiago Sánchez, Anaira Vázquez y Gabriela Kizer, quienes han sido acompañantes fecundos en esta experiencia con sus clases, sus lecturas, sus aportes y reflexiones.

Mi pleno reconocimiento, respeto y agradecimiento a la profesora Luisela Alvaray quien creyó en este trabajo de investigación acompañándome con su valiosa y minuciosa lectura, con el estímulo constante, con sus acertados y precisos comentarios y reflexiones incluso en la distancia. Sin su acompañamiento académico y su orientación este trabajo no hubiese sido posible.

Agradezco también a mi gran amigo Vladimir Díaz, por los aportes hemerográficos, bibliográficos, fotográficos y de soporte audiovisual suministrados para esta investigación.

A la Fundación Cinemateca Nacional y al Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC) por permitirme el acceso a sus respectivos Centros de Documentación y Bases de Datos Estadísticos, fuentes que nutren esta investigación.

Mi agradecimiento a los cineastas Luis Alberto Lamata, Diego Rísquez y Fernando Venturini por las conversas informales sostenidas en torno a sus obras, por las reflexiones, diferencias y puntos de encuentro.

Por último, mi agradecimiento pleno al profesor Maurizio Liberatoscioli, tutor académico de este Trabajo de Grado, por su minuciosa y valiosa lectura, sus aportes, su acompañamiento y sobre todo por el respeto a mi trabajo y a mis ideas.

ÍNDICE GENERAL

- RESUMEN.....	1
- INTRODUCCIÓN.....	2
- CAPÍTULO	
I. MARCO TEÓRICO	
I.1 El análisis estructuralista.....	6
I.2 La relación texto-contexto. Aproximación al tema de la identidad a través del cine.....	8
II. MARCO HISTÓRICO.....	13
III. ANÁLISIS FÍLMICO	
III.1 <i>Jericó</i> , de Luis Alberto Lamata.....	23
III.2 <i>Karibe kon tempo</i> , de Diego Rísquez	42
III.3 <i>3 Noches</i> , de Fernando Venturini.....	58
IV. CONCLUSIONES: el otro en el film, el otro en la sociedad.....	75
- ANEXOS	
A. Cuadros de índice de pobreza en Venezuela en la década de los 90.....	80
B. Cronología de referencia sobre el cine nacional en la década de los 90....	81
C. Cuadros de exhibición cinematográfica en Venezuela década de los 90...82	
D. Cuadro de análisis por escena del film <i>Jericó</i>	87
E. Cuadro de análisis por escena del film <i>Karibe kon tempo</i>	101
F. Cuadro de análisis por escena del film <i>3 Noches</i>	110
- BIBLIOGRAFÍA.....	125
- FILMOGRAFÍA.....	130

UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
ESCUELA DE ARTES
MENCIÓN CINEMATOGRAFÍA

EL PERSONAJE EXTRANJERO Y LA MIRADA DEL OTRO EN
JERICÓ DE LUIS ALBERTO LAMATA, *KARIBE KON TEMPO* DE DIEGO
RÍSQUEZ Y *3 NOCHES* DE FERNANDO VENTURINI.
TRES PELÍCULAS VENEZOLANAS DE LA DÉCADA DE LOS 90.

Autora: Laura Romero Amparan
Tutor: Maurizio Liberatoscioli
Fecha: marzo, 2015

RESUMEN

El presente trabajo de investigación pretende indagar y reflexionar en torno al rol que juega el *personaje extranjero* en el plano de la representación y de lo simbólico en los filmes *Jericó* de Luis Alberto Lamata, *Karibe kon tempo* de Diego Rísquez y *3 Noches* de Fernando Venturini. Tres películas venezolanas de la década de los 90 que corresponden a autores con distintas propuestas, en distintos años, pero que tienen en común el uso y la presentación de un *personaje extranjero* dentro de la trama, sin cuya presencia en la historia se hace imposible la evolución de la narración. A partir del Análisis Estructuralista de cada uno de los filmes seleccionados, nos aproximamos a las distintas proposiciones ideológicas de estos autores, con el fin de reflexionar a esta distancia histórica con quién nos identificamos como espectadores, y cómo -a quinientos años del encuentro entre la cultura europeo-occidental y las culturas originarias de América- somos representados y re-descubiertos a partir de la mirada del *otro*. Para estas reflexiones sobre el tema de la *representación* y de la *identidad* nos hemos basado en las teorías de Pierre Sorlin sobre la Sociología del Cine, y en los planteamientos de pensadores latinoamericanos como Octavio Paz, Néstor García Canclini, José Manuel Briceño Guerrero, Carlos Fuentes y Julio Ortega. Los planteamientos estéticos y discursivos de los filmes analizados, así como los principios compositivos, nos revelan que la paradoja de nuestra identidad está en la misma visión del creador, que se debate entre las posibilidades que ofrece el Modo de Representación Institucional, y la búsqueda por construir un discurso propio. El discurso cinematográfico genera *identidades*, y a su vez, es espejo de lo que somos.

Descriptores: cine venezolano, análisis fílmico, cine e identidad, personaje extranjero.

INTRODUCCIÓN

Asumir una investigación sobre el cine venezolano de la década de los 90 implica asumir el encuentro con un proceso de transición cultural, social y económica, en el que se hace necesaria la reflexión sobre el lugar que ocupaba entonces la cultura cinematográfica en Venezuela, y cuáles fueron las estrategias estéticas, narrativas y de producción que asumieron los realizadores de cine para garantizar la existencia de sus obras y su vinculación con las audiencias.

Durante la década de los 90 se estrenan en Venezuela 53 largometrajes de ficción¹, y son contados los que duraron más de una semana en cartelera al momento de su estreno, dado que para la fecha, a pesar de la lucha promovida por los gremios y los autores, nuestra cinematografía no se sostenía en unas políticas sólidas que fortalecieran la producción, la distribución y la exhibición nacional, sino que por el contrario, el escenario legal promovía una desigual competencia entre el cine venezolano y las taquilleras películas de Hollywood; sumado al contexto socio-político que vivía Venezuela, el cual sin duda incidió en la producción cinematográfica y en las artes en general.

Después de la apatía de la década de los 80, las coproducciones se convirtieron en una alternativa necesaria para continuar con la producción cinematográfica nacional. Muchas películas venezolanas de los 90 fueron resultado de convenios internacionales.

Los cineastas venezolanos se vieron en la necesidad de diseñar y conceptualizar estrategias narrativas que permitieron ampliar el espectro de difusión de sus obras y fortalecer las formas de producción y financiamiento a través de la coproducción internacional.

¹ Para efectos de esta investigación nos hemos basado en las estadísticas del Centro Nacional Autónomo de Cinematografía y en las documentaciones de la Fundación Cinemateca Nacional de Venezuela, tomando en cuenta las cifras y títulos cinematográficos que van de 1990 al año 2000. Prestando también especial atención al comportamiento de nuestra cinematografía en los años previos y posteriores, especialmente 1989 y 2001.

Una de estas estrategias empleadas por los autores cinematográficos venezolanos, en la cual se centra el presente trabajo de investigación, es la incorporación de un personaje extranjero en el desarrollo narrativo de la historia. Esta estrategia puede interpretarse desde dos niveles de lectura: en un primer nivel, claro y denotado, los realizadores convierten sus historias -a través de sus personajes- en proyectos atractivos para un posible coproductor internacional que se interese en participar activamente en el financiamiento de la obra y en su posterior difusión-exhibición. Esta primera justificación, expuesta y defendida por los mismos autores venezolanos, hoy en día se ha convertido en un discurso institucionalizado que justifica en perspectiva los planteamientos críticos y cuestionadores que el autor hace de su propio contexto. Es allí, donde nos atrevemos a interpretar, una segunda lectura del uso narrativo del personaje extranjero como constante en la filmografía de los años 90.

Presentar y focalizar la historia desde una mirada extranjera, permite que la audiencia venezolana pueda aproximarse desde otra perspectiva a su propio contexto. Es a partir de la mirada del *otro* que el espectador descubre el conflicto de la historia, que no le es ajeno.

Más allá de las estrategias empleadas por los realizadores para darle continuidad a la producción cinematográfica venezolana a lo largo de esta década, pareciera haber surgido en los años 90 una nueva forma de aproximarnos a *lo que somos*. La presencia de una voz y un ojo *extranjero* que va descubriendo “nuestra realidad”, nuestro contexto -bien sea cultural, político, geográfico, social o económico- parece ser también una nueva forma de reescribir o de hurgar en la Historia, y de mostrar lo que como espectadores ya no éramos capaces de ver.

Puede parecer osado pretender indagar y profundizar en un trabajo de grado sobre cuestiones de *identidad*. Abordar hoy en día este término tan puesto en boca y tan discutido, es atrevernos a indagar en un terreno de conflictos, afrontar los linajes que nos convierten en una mezcla que no terminamos de aceptar pero que irremediablemente somos. Encontrar esta confrontación en el cine venezolano contemporáneo es quizás una mayor osadía. El realizador venezolano (al igual que el

escritor, el crítico, el pensador) se debate entre lo propio y lo ajeno, entre dos *mentalidades*² que jamás se asimilaron y se fundieron. La voz que nos descubre en el cine venezolano de los años 90 es la voz de *otro*, como si necesitáramos ser re-descubiertos para voltear los ojos sobre lo que *somos*.

Para reflexionar sobre este planteamiento, hemos seleccionado tres filmes venezolanos representativos de la década de los 90: *Jericó* de Luis Alberto Lamata (producida en 1990), *Karibe kon tempo* de Diego Rísquez (producida en 1994) y *3 Noches* de Fernando Venturini (producida en el año 2000). Estas películas no fueron realizadas a través de convenios de coproducción, y sin embargo, el personaje extranjero es fundamental para el desarrollo de la trama. Son tres ejemplos distintos, producidos en la misma década, que representan tres propuestas estéticas completamente diferentes, pero que comparten el recurso narrativo del personaje extranjero.

Para abordar estos filmes hemos realizado un análisis textual de cada uno de ellos, basándonos en las herramientas del Análisis Estructuralista, e intentando reconocer todo cuanto aparece en el texto. Las reflexiones finales de este proceso de análisis constituyen el Capítulo III del presente trabajo de investigación, en el que partiendo de que la estructura del texto está comprendida por un sistema de relaciones, hemos prestado especial atención al análisis de los personajes, a las relaciones entre ellos y de ellos con su entorno, a sus conflictos, al desarrollo de las líneas narrativas dentro del filme, y al respectivo análisis narratológico.

Al analizar los personajes extranjeros en cada una de las películas seleccionadas, nos pareció pertinente analizar también *el viaje* como principio compositivo importante, que queda claramente definido en la estructura del texto, en la evolución de la historia y en la psicología de los personajes; pero también es necesario abordarlo desde la perspectiva de la *identidad*, preguntándonos sobre el origen de estos personajes cuyo viaje principal antecede al comienzo de la trama, *¿extranjeros de dónde?*, *¿qué indicios hay en la historia sobre sus pasados?*, *¿qué*

² En el capítulo 1 de la presente investigación se hace una aproximación a los términos planteados por Sorlin en *Sociología del Cine*.

buscan en estas tierras?, ¿hacia dónde van, o de qué huyen? Las respuestas a estas interrogantes se integrarán y profundizarán en el desarrollo del Capítulo IV de este trabajo de investigación, donde intentamos aproximarnos al tema de la *otredad* representada en los filmes y su reflejo en nuestra sociedad ¿*de dónde viene y a quién representa?*, ¿qué representa ese personaje en el contexto histórico, político y cultural de la década de los años 90?

Nuestra intención es precisamente descifrar las proposiciones ideológicas de Luis Alberto Lamata en *Jericó*, de Diego Rísquez en *Karibe kon tempo* y de Fernando Venturini en *3 Noches*, a partir del análisis estructuralista, prestando especial atención al rol que los personajes extranjeros desempeñan dentro de las distintas tramas, con el fin de reflexionar a esta distancia histórica con quién nos identificamos como espectadores, si Escuela, Familia e Iglesia han sido heredadas del Viejo Mundo, si nuestra forma de crear, de analizarnos, de juzgarnos, de valorarnos y organizarnos es la forma occidental del Viejo Mundo; si los discursos y formas políticas que nos distinguen tampoco son inéditos. ¿Cuál es la voz que nos descubre en cada una de estas películas?, ¿quién es el *otro* y cómo *somos* representados en una década tan compleja para Venezuela como la de los años 90? “*Antes de habernos observado a nosotros mismos para reconocernos y saber quiénes somos, antes de tener edad para sentir la pregunta por la identidad y medios para formularla, antes del desasosiego interrogativo nos fue dada la respuesta: somos occidentales.*”³ Somos el resultado y la consecuencia que aquel enfrentamiento que no cesa.

³ J. M. Briceño Guerrero en *El laberinto de los tres minotauros*, Discurso Salvaje: 1. Identidad y queja. P. 213

CAPÍTULO I MARCO TEÓRICO

I.1 El análisis estructuralista

Para abordar los tres filmes seleccionados en este trabajo de investigación, *Jericó* de Luis Alberto Lamata, *Karibe kon tempo* de Diego Rísquez y *3 Noches* de Fernando Venturini, hemos realizado un análisis textual de cada uno de ellos, basándonos en las herramientas del Análisis Estructuralista, tomando como principal referencia las teorías y estrategias desarrolladas por Francesco Casetti, Christian Metz, Roland Barthes, Umberto Eco y Alfredo Roffé.

Dichas teorías y técnicas del análisis textual nos permitieron hacer un recorrido por cada una de las obras seleccionadas intentando reconocer todo cuanto aparece en el texto, y descubrir los principios de construcción y funcionamiento de cada discurso. Vale la pena destacar que la aplicación de este método de análisis no consistió en un desciframiento automático sino en la valoración o creación de un modo propio de acercarnos al cine, tal y como lo plantea Casetti en su libro *Cómo analizar un film*⁴. Las reflexiones finales de este proceso de análisis constituyen el Capítulo III del presente trabajo de investigación, y en los anexos encontrarán parte del proceso de *segmentación*, estratificación, enumeración y nuevo orden reflejados en los cuadros de análisis de cada película, donde se distingue la clasificación de sus escenas en *Núcleos* y *Catálisis*, la identificación de *Informantes* e *Indicio*, y la valoración de las *Isotopías* escena por escena.

Cuando hablamos de segmentación del film aludimos a un término de las teorías y herramientas estructuralistas que consiste en la subdivisión del objeto o texto en sus distintas partes descomponiendo la linealidad. Los anexos D, E y F del presente trabajo, constituyen las segmentaciones en cuadros de cada film analizado. En dichos cuadros se puede apreciar la enumeración que hemos hecho en el proceso de clasificar y reordenar el film en escenas, secuencias y partes. Roland Barthes en

⁴ Específicamente en el capítulo 2 “Los procedimientos del análisis”, apartado 2.1.2: La regla del juego, p 35.

Introducción al análisis estructural de los relatos (1966) define que las partes de un relato, unidades narrativas o funciones pueden clasificarse en Núcleos o nudos narrativos que sostienen la cadena estructural de la historia, y en Catálisis que son aquellas que conectan los núcleos entre sí, llenando el espacio narrativo que los separa. La segunda gran categoría de unidades narrativas establecida por Roland Barthes en el análisis estructuralista son los Indicios y los Informantes, siendo los indicios aquellos que nos connotan cualidades de la acción o de los agentes de la acción proporcionándonos datos no explícitos necesarios para comprender los hechos narrados y para generar una atmósfera en la historia; los informantes por el contrario, aluden a datos concretos y objetivos que resultan imprescindibles para la comprensión del relato.

Cuando hablamos de Isotopías nos referimos a un concepto de la semántica que hace referencia a las relaciones de sentido que se dan en un texto. En el proceso del análisis textual podemos determinar marcas semánticas en las unidades narrativas, que luego pueden ser agrupadas, estableciéndose relaciones de unas con otras y generando homogeneidad de significado en el texto. En los cuadros anexos D, E y F hemos identificado las isotopías en cada una de las escenas que conforman cada film; esto nos permite jerarquizar líneas temáticas y en cada caso, aproximarnos a identificar la proposición ideológica de cada autor.

Para el análisis narratológico nos hemos basado en las teorías de Gerard Genette, y las de André Gaudreault y Francois Jost desarrolladas en su libro *El Relato Cinematográfico*⁵, bajo las cuales podemos reflexionar sobre el punto de vista o focalización de la narración, (¿quién narra?, ¿quién ve o escucha?, ¿quién sabe más?), así como reflexionar respecto a la temporalidad narrativa en cada una de las películas seleccionadas, y la lógica de la trama que es organizada por su autor en un tiempo determinado.

En términos generales las herramientas del análisis estructuralista nos permiten aproximarnos a cada film con una metodología clara, que va de la

⁵ Específicamente trabajamos con el Capítulo 5: “Temporalidad narrativa y cine” p.113, y el Capítulo 6: “El punto de vista” p. 137.

segmentación al análisis de cada una de las partes que compone el texto, con énfasis en la Estructura Narrativa, la Estructura Temática, los aspectos narratológicos y el uso de la lengua cinematográfica, a partir de lo cual podemos determinar las proposiciones ideológicas de cada autor desde el enfoque del personaje extranjero que es el tema que nos compete.

I.2 La relación texto-contexto.

Aproximación al tema de la identidad a través del cine

A partir de las conclusiones de los análisis textuales y de la determinación de las proposiciones ideológicas de los autores, nos atrevemos a esbozar una relación entre el texto y el contexto determinado y delimitado en el Capítulo II: Marco Histórico del presente trabajo de investigación. Para ello, nos hemos basado principalmente en las teorías del sociólogo francés Pierre Sorlin quien plantea que el cine es un discurso donde la sociedad se muestra⁶. Partiendo de esta premisa asumimos que a través de la filmografía venezolana de los años 90 podemos aproximarnos a un retrato de la sociedad venezolana de aquel entonces, y al imaginario del momento bajo el cual hemos sido representados. Sorlin en *Sociología del Cine*, plantea que la relación entre el discurso cinematográfico y la sociedad no debe ser concebida sólo como un espejo sino como una relación recíproca que se retroalimenta continuamente.

Dicha relación dinámica entre el sujeto y el texto⁷ depende no sólo de las formas de *representación* de determinada *mentalidad* sino en general de la *ideología* como discurso que una clase tiene sobre sí misma⁸.

Sorlin define claramente en *Sociología del Cine* los conceptos de *mentalidad*, *representación* e *ideología*, asumiendo como *mentalidad* a las características comunes a un grupo, “*las nociones que permiten delimitar los conjuntos sociales (...)*

⁶ En *Sociología del Cine*, p. 28

⁷ Desde el punto de vista de las teorías estructuralistas asumimos al discurso cinematográfico como texto sujeto de análisis e interpretación.

⁸ Las teorías de Sorlin parten de la definición que hacen Marx y Engels en *La ideología alemana* (1845-1846), donde se plantea a la Ideología como falsa conciencia.

los mecanismos de intercambio, de transmisión y transformación propios de la unidad social considerada”⁹. Las *representaciones* son definidas por el autor como la parte exclusivamente visual de las mentalidades, es decir, las imágenes comunes a un grupo determinado o conjunto social. El cine en este caso es una forma de representación. Y en cuanto al término *ideología*, Sorlin propone asumirlo como el “conjunto de explicaciones, de creencias y de valores aceptados y empleados en una formación social.”¹⁰

En tal sentido, el discurso cinematográfico como forma de representación devela rasgos o aspectos de *identidad* correspondientes a una mentalidad determinada.

Al analizar el rol de cada personaje extranjero dentro de los filmes seleccionados, nos adentramos en el terreno de la *identidad*, asumiendo al extranjero como *otro*, es decir todo aquel que no es venezolano o que no pertenece a estas tierras, a este mismo territorio. En ese sentido, este trabajo de investigación parte de la interrogante *¿con quién nos identificamos en el film?*, considerando que dicho proceso de identificación está sujeto a la reciprocidad planteada por Sorlin en la relación sujeto-texto, en donde no sólo juegan los referentes de cada espectador, sino la proposición ideológica de cada autor.

No es nuestra intención hacer un estudio exhaustivo sobre la identidad nacional o latinoamericana; ni siquiera podemos delimitar a un solo autor la definición del término *identidad*. La década de los 90 se caracteriza por una amplia producción intelectual sobre este tema en Latinoamérica; tema inagotable y cada vez más abierto a la reflexión y a la revisión.

Autores como Octavio Paz (México), Alejo Carpentier (Cuba), Néstor García Canclini (Argentina), José Manuel Briceño Guerrero (Venezuela), Carlos Fuentes (México) y Julio Ortega (Perú) son sólo algunos de los que han indagado y reflexionado en torno a la problemática de la identidad cultural latinoamericana, su relación con la cultura occidental y con sus propios procesos históricos.

⁹ 1985, p.16

¹⁰ 1985, p. 17

Julio Ortega en *El discurso de la abundancia*¹¹ nos plantea al texto como un modelo resolutorio de percepción y representación. Su teoría, de una u otra forma coincide con la de Sorlin, asumiendo que el proceso de representación no consiste tanto en la representación del objeto hecha por el sujeto, sino más bien en la representación de la relación sujeto-objeto.¹²

En este sentido, el arte y sus discursos dan la posibilidad de vernos, reconocernos, reinterpretar y hasta llenar los vacíos de nuestra propia Historia. Carlos Fuentes nos plantea que “*sólo el arte nos permite llenar ese vacío, la posibilidad de interpretarnos y a su vez aproximarnos a los modos de ver y de vernos*”¹³.

Para García Canclini el santuario de la *identidad* son los museos, las plazas y las obras de arte que resguardan una versión de la Historia, una versión contada a través de signos que celebran y evocan la memoria de lo perdido y lo reconquistado, los héroes, las batallas, las conmemoraciones. En este sentido, Canclini nos habla de la identidad como una construcción cultural:

*“tener una identidad sería, ante todo, tener un país, una ciudad o un barrio, una entidad donde todo lo compartido por los que habitan ese lugar se vuelve idéntico o intercambiable. En esos territorios de identidad se pone en escena, se celebra en las fiestas y se dramatiza también en los rituales cotidianos. Quienes no comparten constantemente ese territorio, ni lo habitan, ni tienen por tanto los mismos objetos y símbolos, los mismos rituales y costumbres, son los otros, los diferentes. Los que tienen otro escenario y una obra distinta para representar.”*¹⁴

El concepto de identidad introducido por Canclini se aproxima a la definición que Sorlin hace de mentalidades. Sin embargo Canclini reflexiona en torno al proceso de identidad como la necesidad de pertenecer a un lugar. En esto coincide también con los planteamientos de Octavio Paz, en el *Laberinto de la Soledad*, donde Paz establece que la definición del *otro* comienza por la definición de uno mismo, y que

¹¹ 1992, p. 37

¹² *El discurso de la abundancia*, 1992 p. 37

¹³ Carlos Fuentes en *La épica vacilante de Bernal Díaz del Castillo. Valiente Mundo Nuevo*, FCE México 1992 p. 176

¹⁴ *ibid*, p. 177

la soledad, -desde el punto de vista individual y desde el punto de vista de la nación- es precisamente la que nos abre a la conciencia de entender quiénes *somos*¹⁵.

La *otredad* por su parte, es el encuentro con lo desconocido. Ortega plantea que en la medida en que se da el encuentro con el *otro*, el sujeto se compara y se construye a sí mismo¹⁶. En el caso de esta investigación será interesante analizar en cada uno de los personajes extranjeros cómo se da ese proceso de comparación, y en un segundo nivel interpretativo, el espectador es quien a partir de la representación del discurso cinematográfico se construye a sí mismo en la búsqueda de una identidad propia.

Briceño Guerrero nos plantea que esos límites entre el otro y nosotros son difusos, dado nuestros procesos históricos y de linaje:

“toda descripción que damos de ellos, en alguna medida nos describe a nosotros” (...) *“Ellos, los otros son nosotros. Nosotros somos nos y otros” (...)* *“Somos occidentales pero tenemos nuestra manera peculiar de ser occidentales” (...)* *“A la respuesta “somos occidentales” debemos agregar el sujeto explícito nosotros, pero de manera tal que se vea la complejidad nosotros y ellos reunidos en uno”*.¹⁷

Nos atraen particularmente las ideas de José Manuel Briceño Guerrero (1929-2014)¹⁸ no sólo por el estilo único que lo caracteriza, sino por ser un autor venezolano, lo cual nos permite indagar sobre los aspectos de la identidad no sólo desde la perspectiva latinoamericana sino con especial énfasis en lo venezolano. Sus ensayos recopilados en *El laberinto de los tres minotauros*, constituyen *“un espacio polifónico y conflictivo en que interactúan las contradictorias voces, puntos de vista y formaciones discursivas que habitan el ser latinoamericano”*¹⁹.

Basándonos en estas reflexiones abiertas sobre la identidad, analizaremos los roles de los personajes extranjeros, asumiendo al discurso cinematográfico como

¹⁵ *El Laberinto de la soledad*, 1994 p. 21

¹⁶ *El Discurso de la abundancia*, 1992 p. 48

¹⁷ *El Discurso Salvaje* p.217-218.

¹⁸ Doctor en Filosofía y Filología egresado de la Universidad de Viena, con especializaciones en Francia, Alemania y México. Desde 1961 se desempeñó como profesor de la Universidad de los Andes en el departamento de Filosofía y en el de Letras Clásicas. Fue Premio Nacional de Literatura (1996)

¹⁹ Kizer, Gabriela *“Lengua Culta y Discurso Salvaje en América Latina*, 2000 p. 6

*puesta en escena social*²⁰ y representación de una ideología que determina la manera de relacionarnos entre nosotros y con el arte, y por ende, la forma en que estos autores percibían la realidad en la década de los 90, la relación con *el otro* y consigo, así como la relación creador-espectador, arte-sociedad.

²⁰ En *Sociología del Cine*, específicamente en el Cap. *Filme e Ideología*, p. 170

CAPÍTULO II MARCO HISTÓRICO

La década de los 90 en Venezuela determinó un proceso de transición política que se inicia en febrero de 1989 con *El Caracazo*²¹ y que se consolida en 1999 con la elección de Hugo Chávez como presidente de la República. Durante esos diez años el país enfrentó un escenario de crisis, inestabilidad, incertidumbre y desconfianza que signa la producción cultural del momento y las formas de expresión de los creadores. Si bien el país alcanza a través de la figura de Hugo Chávez, una expresión popular indiscutible²², en 1999 enfrenta una de las tragedias más significativas del siglo XX en Venezuela: los *Deslaves de Vargas*, que inciden directamente en la pobreza del país con miles de familias damnificadas, heridos, desaparecidos y familias desmembradas²³. Estos dos acontecimientos, *El Caracazo* y *los Deslaves de Vargas*, marcan el inicio y el fin de una década terriblemente compleja desde todo punto de vista para los venezolanos.

A quinientos años del encuentro entre las culturas²⁴, (también llamado el quinto centenario de “la conquista” o de “la invasión” española), el venezolano parece jugar el mismo rol histórico que le ha tocado jugar durante 5 siglos de

²¹ Asumimos a *El Caracazo* como referencia histórica que repercute en los acontecimientos políticos, económicos y sociales ocurridos posteriormente en la década de los 90, considerando que el presidente Pérez perdió popularidad a partir de esta violenta ola de disturbios que desencadenó una masacre con las fuertes medidas de represión tomadas por el gobierno, las cuales incrementaron la crisis y el descontento social.

²² El 6 de diciembre de 1998 Hugo Chávez en representación del partido MVR fundado en 1997, gana las elecciones presidenciales relevando a Rafael Caldera, con 3.673.685 votos lo cual representa un 56,20% de la población votante. Con este resultado Chávez alcanza la presidencia con una de las votaciones y puntos porcentuales más altos en la historia electoral del país. La abstención en las elecciones presidenciales fue de 36,24% (CNE 1998)

²³ En diciembre de 1999 Venezuela vivía las votaciones para aprobar una nueva Constitución; sin embargo, en el estado Vargas se vivía una de las tragedias más significativas de nuestra historia denominada los *Deslaves de Vargas* o la *Tragedia de Vargas*, acontecimiento natural que dejó un saldo social, moral y económico muy alto para el país. Aunque no existen cifras públicas específicas, diversas fuentes hemerográficas coinciden en que la cantidad de víctimas se aproxima a las 30.000 personas. A parte del estado Vargas, 11 estados venezolanos se vieron afectados por las precipitaciones.

²⁴ A partir de 1992, fecha en que se conmemora el quinto centenario de la llegada de los españoles a América, se empieza a hablar de “encuentro”, término que se introduce en la Exposición Universal de Sevilla celebrada ese mismo año en Andalucía.

colonialismo, de violencia económica, política y simbólica. Latinoamérica en general sigue padeciendo en los años 90 formas neocoloniales de autoritarismo, racismo y explotación, con una deuda externa y una búsqueda inalcanzable de *progreso* y *desarrollo* que no deja de posicionar a nuestros pueblos como los *parientes pobres*²⁵.

Partiendo de esto cabe preguntarse qué papel juega la cinematografía nacional en un país con una realidad social y política tan impredecible y acontecida, donde un alto porcentaje de la población se hallaba en condiciones de pobreza y algunas fuentes estadísticas señalan que más de la tercera parte de la población estaba en pobreza crítica (Ver anexo A: Cuadros de índice de pobreza en Venezuela en la década de los 90). La historia universal nos ha hecho ver que los países en guerra y en postguerra se han valido de sus recursos culturales y artísticos para sobrevivir. Ha sido allí donde han encontrado en tiempos de crisis la renovación de su propia historia. ¿Qué lugar ocuparon las manifestaciones culturales en la expresión del venezolano durante las crisis de los 90?

En la década de los 90 en Venezuela el ámbito cultural se ve tan afectado por la crisis social y económica como el resto de los ámbitos del país, y se ubica en un plano muy alejado de las prioridades nacionales. Las urgencias económicas del país y la crisis política cuyo impacto permeaba no sólo al Estado y a sus instituciones sino a la sociedad entera, afianzaron las diferencias sociales cada vez más marcadas y alimentaron la visión de que la cultura correspondía a las élites.

Durante esta década la televisión abarca el mayor alcance de difusión y aceptación de las masas venezolanas. La crisis de inseguridad y las pocas posibilidades económicas convirtieron a este medio en una opción segura desde el hogar, así como en un medio masivo de difusión política lo cual le otorgó mucho poder. Tanto *el Caracazo* como *los Deslaves de Vargas* fueron eventos ampliamente

²⁵ J.M Briceño Guerrero plantea en su libro *El laberinto de los tres minotauros* que tanto *progreso* como *desarrollo* han sido palabras claves del discurso *europo segundo*, el primero de los tres discursos planteados por el autor, que gobiernan al pensamiento americano. “*Ese discurso sirve de pantalla de proyección para aspiraciones ciertas de grandes sectores de la población y del psiquismo colectivo, pero también sirve de vehículo ideológico para la intervención de las grandes potencias políticas e industriales del mundo en esa área y es, en parte, resultado de esa intervención; sólo en parte, pues responde también, poderosamente , a la identificación americana con la europa segunda.*” p. 8

televisados y seguidos desde los hogares venezolanos, así como las palabras de Hugo Chávez al ser detenido tras el intento de golpe de Estado al presidente Pérez en el año 92²⁶, y la toma de Venezolana de Televisión en el segundo intento de golpe de Estado del mismo año²⁷. En el terreno de lo simbólico, la televisión juega en esta década un rol muy importante para el imaginario de los venezolanos, consolidando nuevos roles de poder a través de las formas en que se iba registrando y exponiendo la Historia.

La globalización que caracteriza a la década, el alcance de la televisión y el auge del video y la reproducción, ubican las cifras de nuestra cinematografía nacional muy por debajo de las taquilleras producciones de Hollywood. El cine es asumido por las masas como un medio de entretenimiento, y en eso Hollywood es sin duda hegemónico. Mientras la industria cinematográfica norteamericana ofrecía títulos como *Danza con lobos* (1990) de Kevin Costner, *El silencio de los inocentes* (1991) de Jonathan Demme, *Thelma y Louise* (1991) de Ridley Scott, *La lista de Schindler* (1993) de Steven Spielberg, *Forrest Gump* (1994) de Robert Zemeckis, *Pulp Fiction* (1994) de Quentin Tarantino, *Toy Story* (1995) de John Lasseter, *El paciente inglés* (1996) de Anthony Minghella, *Titanic* (1997) de James Cameron, *Shakespeare enamorado* (1998) de John Madden, *Matrix* (1999) de Andy Wachowski y Larry Wachowski, y otras cinematografías nos ofrecían reconocidos títulos como *La linterna roja* (1991-Hong Kong/ China) de Zhang Yimou, *Cuatro bodas y un funeral* (1993/1994- Gran Bretaña) de Mike Newell, *El piano* (1993-Australia/Francia/Nueva Zelanda) de Jane Campion, *Trainspotting* (1996- Gran Bretaña) de Danny Boyle, *Celebración* (1998- Dinamarca) de Thomas Vinterberg, *Corre lola corre* (1998-Alemania) de Tom Tykwer, *Buena Vista Social club* (1998/1999- Alemania-E.UU-

²⁶ El martes 04 de febrero de 1992 un grupo de militares llevó a cabo un intento de golpe de Estado al gobierno del presidente de Venezuela Carlos Andrés Pérez. Entre los oficiales que comandaban la sublevación se distinguió Hugo Chávez por su declaración ante los medios de comunicación del país reconociendo el fracaso en la ciudad de Caracas y pidiendo a sus partidarios deponer las armas.

²⁷ Nueve meses después del intento de golpe de Estado en el que Hugo Chávez quedó detenido, el 27 de noviembre de 1992 se lleva a cabo en Venezuela un segundo atentado contra el gobierno del presidente Carlos Andrés Pérez. La sede de la televisora pública Venezolana de Televisión, así como las antenas repetidoras de RCTV y Venevisión fueron tomadas por los grupos subversivos para transmitir un video donde intentaban explicar las causas de la rebelión. La televisora Televen fue el medio que utilizó Carlos Andrés Pérez para dirigirse a la nación. Luego de los fuertes enfrentamientos con la Guardia Nacional el golpe de estado se ve frustrado y controlado.

Francia-Cuba) de Win Wenders, *Todo sobre mi madre* (1999- España-Francia) de Pedro Almodóvar, los autores venezolanos seguían en la búsqueda de un lenguaje propio, que se debatía entre los códigos y las formas institucionalizadas, y la necesidad expresiva de contextualizar la realidad incierta de la década. En el marco de este contexto, en Venezuela se luchaba por la aprobación de una Ley de Cine que definiera unas políticas de creación, producción y exhibición cinematográficas garantizando alguna forma de continuidad y estabilidad en nuestro cine; y es finalmente en 1993, cuando se aprueba la Ley Especial de Cinematografía que establece la creación del Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), organismo que surge con la finalidad de regir y coordinar las políticas de la industria cinematográfica nacional, sustituyendo lo que fue FONCINE²⁸.

El panorama sociopolítico del país incrementa considerablemente las distancias entre el público y las películas nacionales²⁹. Al ser el cine considerado como un medio de entretenimiento y como una forma para evadir la realidad inmediata, las películas hollywoodenses se convierten en la primera opción de las audiencias. Sumado al costo de las entradas de cine, casi un lujo para la población promedio³⁰. La significativa disminución de salas de cine y espacios de exhibición³¹, la falta de publicidad del cine nacional, un público que tiene concentrada toda su atención en los cambios socio-políticos y en la producción económica, el auge del video y sus copias, los prejuicios de las audiencias ante el cine nacional, el hecho de que la duración de las películas en cartelera dependa de la respuesta del público, el lugar que ocupa la producción intelectual en nuestro país, son tan sólo algunos de los

²⁸ Gaceta Oficial N°4626 Extraordinario y reglamentación en 1994 en Gaceta Oficial N° 4.689 Extraordinario.

²⁹ De 31.140.775 espectadores en 1987 hubo un descenso a 18.701.430 en 1993, según el Anuario Estadístico 1987-1990 del Centro Nacional de Cinematografía (CNAC), p.177-180

³⁰ Para el año 90 el valor promedio de la entrada general de cine era de Bs. 60 (entrada popular Bs. 40) y culminando la década en el año 2000 el valor promedio de la entrada general de cine estaba en Bs.1863 (entrada popular Bs. 905). Datos extraídos de la investigación “La Industria Cinematográfica en Venezuela, un análisis político-cultural y económico del cine” realizada por el Mgs. Carlos E. Guzmán Cárdenas para el CNAC en el año 2004. p. 68

³¹ De 700 salas de cine que existían en Venezuela en 1974, para el año 99 quedaban activas sólo 281 salas de cine, según los Anuarios Estadísticos del CNAC 1991/1994-1995/1998-2000. División de Estadísticas cinematográficas del CNAC.

factores por los que el cine nacional tuvo poca receptividad en esta década tan compleja.

No sólo la exhibición y el comportamiento de las audiencias son determinantes en la historia de nuestra cinematografía en los años 90, sino las limitadas posibilidades de una producción continua, pues en esta década se incrementa la marcada diferencia entre los costos de producción de una película y la capacidad real de su consumo cultural por parte de las audiencias. Sin embargo, la perseverancia y el riesgo de los autores, la organización de los gremios cinematográficos del momento, las coproducciones internacionales, la participación de algunas fuentes privadas en el financiamiento de las obras, permitieron mantener activa la producción cinematográfica a pesar del fuerte contexto socio-político y la crisis económica que acechaba al ámbito cultural. En noviembre de 1989 se realizó el Foro Iberoamericano de Integración Cinematográfica y se decretó el 28 de enero como el Día Nacional del Cine; en 1990 se realizó el último Festival de Cine en Mérida³²; en este mismo año también se constituyó la Asociación Nacional de Exhibidores de Cine Artístico y Cultural (ANECAC); se remodeló y decretó la Fundación Cinemateca Nacional; en 1991 se crearon los Premios Nacionales de Cine siendo Román Chalbaud el primer cineasta reconocido; se le otorga el Premio Gran Coral del Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de la Habana a *Jericó* de Luis Alberto Lamata; en 1997 se realiza el Festival de Cine de Caracas con motivo del centenario del cine nacional y la Conferencia de Autoridades Cinematográficas de Iberoamérica. Tres películas venezolanas son pre-nominadas a los premios Oscar de Hollywood: *Jericó* (1991), *Golpes a mi puerta* (1994) de Alejandro Saderman y *Una vida y dos mandados* (1998) de Alberto Arvelo. (Ver anexo B: cronología referencial de la cinematografía nacional en la década de los 90).

El surgimiento de una nueva generación de creadores cinematográficos venezolanos que, a diferencia de la década anterior, se dio a conocer con nuevas propuestas estéticas e ideológicas tanto en los cortometrajes como en las óperas primas, es otra de las características de la década de los 90: Fernando Venturini,

³² Iniciativa retomada en junio del año 2005.

Gustavo Balza, Marité Ugás, Carmen Roa, Geyka Urdaneta, Mariana Rondón, Alejandra Szeplaki, Alejandro Bellame, John Petrizzelli, entre otros. Una “generación de relevo” en el cine venezolano expande las posibilidades temáticas y abre la posibilidad de nuevas formas de expresión e interpretación de la realidad nacional.

Según las estadísticas cinematográficas de los Anuarios Estadísticos del CNAC³³, en la década de los 90 se produjeron en Venezuela 265 cortometrajes, y se exhibieron 197 cortometrajes entre los años 1990 y 2000, lo que indica, que a pesar de sus dificultades de exhibición, el cortometraje fue una alternativa expresiva para algunos realizadores no sólo desde el punto de vista narrativo y estético, sino desde la perspectiva de la producción y su financiamiento.

Algunos realizadores con más trayectoria siguieron produciendo largometrajes en la década de los 90: Diego Rísquez, Román Chalbaud, Luis Alberto Lamata, Carlos Azpúrua, Leonardo Henríquez, Jacobo Penzo, Solveig Hoogesteijn, Olegario Barrera, César Bolívar, Alfredo J. Anzola, Jacobo Penzo, Joaquín Cortez, entre otros. La exhibición total de largometrajes corresponde a 55 obras entre los años 1990 y 2000, siendo *Manuela Sáenz* (2000) de Diego Rísquez la película con mayor recaudación de taquilla acumulada, y en segundo lugar *Muchacho solitario* (1998) de César Bolívar. (Ver anexo C: Cuadros de exhibición de la década de los 90)

Entre las estrategias diseñadas por los productores cinematográficos venezolanos para garantizar el financiamiento y la posibilidad de sus obras, la coproducción se convirtió en una alternativa por la cual optar para subsistir³⁴. Desde el punto de vista narrativo, y desde el punto de vista de lo simbólico, esta posibilidad limita nuestra cinematografía a ciertas formas dependientes y complacientes de contar las historias, de cara a los coproductores y a otras posibles audiencias. Muchas de las historias contadas en la década de los 90 y sus diversos puntos de vista, han sido concebidos bajo diseños de producción atractivos a coproductores internacionales, con especial énfasis en la incorporación de personajes extranjeros en las distintas

³³ Específicamente los correspondientes a esta década en particular.

³⁴ En “La Industria Cinematográfica en Venezuela, un análisis político-cultural y económico del cine” Carlos E. Guzmán Cárdenas, afirma que de las películas exhibidas durante la década de los 90, veinte corresponden a coproducciones internacionales. CNAC, 2004. p. 62.

tramas. Es así como en la década de los 90, el rol del *personaje extranjero* juega un papel fundamental en las diversas estructuras narrativas, institucionalizando en el plano de lo simbólico, formas de representación incluso vigentes hoy en día. En tal sentido, nos preguntamos hasta qué punto la mirada que el venezolano tiene de sí mismo y del foráneo, es una mirada construida a partir de su propia cinematografía.

Las decisiones tomadas en torno a las historias a contar, no sólo inciden en las posibilidades de concretar o no a un coproductor internacional, sino que representan en el plano de lo simbólico líneas de sentidos y significados que expresan posiciones ideológicas en torno a lo que *somos* y *queremos ser*, es decir, en torno a nuestra identidad.

Entre los largometrajes venezolanos de ficción de la década de los 90, en los que *el personaje extranjero* juega un papel fundamental en la Estructura Narrativa y Temática de los films, podemos mencionar: *Amérika, terra incógnita* (1989) de Diego Rísquez, *Tierna es la noche* (1990. Coproducción Venezuela- Francia) de Leonardo Henríquez, *Sherlock Holmes' Venezuela* (1990) de Juan E. Fresán, *Jericó* (1991) de Luis Alberto Lamata, *Río Negro* (1992) de Atahualpa Lichy, *Golpes a mi puerta* (1993) de Alejandro Saderman, *Roraima* (1993) de Carlos Oteyza, *En territorio extranjero* (1994) de Jacobo Penzo, *Móvil pasional* (1994) de Mauricio Walerstein, *Karibe kon tempo* (1995) de Diego Rísquez, *Los platos del diablo* (1995) de Thaelman Urguelles, *Sicario* (1995) de José Ramón Novoa, *Bésame mucho* (1995) de Phillipe Toledano, *La Montaña de Cristal* (1996³⁵. Coproducción Venezuela-España) de Joaquín Cortés, *Aire Libre* (1997. Coproducción Venezuela-Canadá-Francia) de Luis Armando Roche, *Tokyo Paragauipoa* (1997. Coproducción Venezuela-Francia) de Leonardo Henríquez, *Santera* (1997. Coproducción Venezuela-España-Cuba) de Solveig Hoogesteijn, *La voz del corazón* (1997) de Carlos Oteyza, *Amaneció de golpe* (1998) de Carlos Azpúrua, *La nave de los sueños* (1999. Coproducción Venezuela-Colombia-México) de Ciro Durán, *Garimpeiros*

³⁵ El Anuario Estadístico del CNAC ubica como fecha de estreno del film *La Montaña de cristal* el año 1996, pero en la filmografía del director se presenta el título en 1992, el cual asumimos como año de producción.

(2000) de José Ramón Novoa, *Manuela Sáenz* (2000) de Diego Rísquez, *3 Noches* (2001) de Fernando Venturini.

Para profundizar en el análisis y la reflexión del rol que juega el *personaje extranjero* en el plano de la representación y de lo simbólico, hemos escogido tres películas distintas de la filmografía venezolana de la década de los 90, de autores distintos, con propuestas distintas, de años distintos, pero que tienen en común el uso y la presentación de un *personaje extranjero* dentro de la trama, sin cuya presencia en la historia se hace imposible la evolución de la narración. Estas películas son: *Jericó* (1991) de Luis Alberto Lamata, *Karibe kon tempo* de Diego Rísquez (1995) y *3 Noches* de Fernando Venturini (2001).

Cuando hablamos de un *personaje extranjero* nos referimos al personaje que no es venezolano y proviene de otro país o nación; en tal sentido establecemos una diferencia entre un *nosotros* (los venezolanos- latinoamericanos) y el *otro* (el extranjero o forastero) que visita nuestras tierras y *descubre* o se *encuentra* con una realidad (la realidad que plantea el film).

A quinientos años de un proceso histórico tan arbitrariamente complejo como lo fue el encuentro entre la cultura occidental de Europa y las culturas originarias de América, nuestros discursos aún exploran la relación que existe entre los unos y los otros, las herencias, las marcas, el sincretismo, la aceptación y la resistencia.

Los temas del “descubrimiento”, del “paraíso perdido”, “del buen salvaje”, de “El Dorado”, se hacen constantes en la cinematografía venezolana de la década, no sólo desde la perspectiva histórica sino desde lo simbólico, lo alegórico y las formas de representación.

Las tres realidades planteadas en cada uno de los filmes escogidos están sujetas a la mirada de *los unos* sobre *los otros* en un contexto particular y ante unas situaciones particulares. Cada una de las obras representa no sólo un contexto determinado en el que se desarrollan los hechos, sino que hacen referencia a momentos histórico-sociales determinados de nuestra Historia.

En *Jericó*, el fray Santiago llega de España al Nuevo Mundo con unas expectativas que no se corresponden con la realidad, y a pesar de que él es el

personaje extranjero, la singularidad está en la pregunta abierta sobre *quién es el otro* en el film. Aunque se trata de una película de corte histórico, que remonta su trama a las grandes expediciones realizadas al continente americano por conquistadores y aventureros españoles, no queremos detenernos en un análisis iconográfico que la enmarque dentro de un género tan complejo como lo es el histórico, sino más bien aproximarnos a la visión que el hombre contemporáneo hace de su Historia; esa lectura de *lo histórico* hecha por el realizador desde la década de los 90, nos acerca más a una revisión del hombre contemporáneo que a la del hombre del descubrimiento. El propio autor la ubica como una visión personal del encuentro entre los dos mundos³⁶.

En *Karibe kon tempo*, Santiago es un pintor venezolano que vive en las afueras de la ciudad; retirado junto al mar busca la consolidación de un lenguaje propio que le permita captar la luz al expresarse. Isabella es una gringa que viaja a Venezuela para conocer las obras de Santiago con el fin de preparar una posible exposición en Nueva York. La historia transcurre en dos niveles narrativos: un primer nivel lineal basado en la contemporaneidad de Santiago: un tiempo que podemos ubicar entre 1992 y 1993 dado algunos referentes históricos sobre la suspensión de las garantías y los intentos de golpes de estado del 92, y un segundo nivel narrativo anacrónico, basado en la obra del pintor, donde nos encontramos con una gran cantidad de referentes artísticos e históricos que conviven en el mismo espacio-tiempo diegético, propiciando una estética barroca y ecléctica, permeada de sincretismo donde conviven personajes como Ulises, Simón Bolívar, Francisco de Miranda y Jesucristo, por nombrar sólo algunos de los referentes citados por Rísquez en su filme. No obstante las referencias aluden tanto a la propia obra cinematográfica de Rísquez, como a grandes obras de las artes plásticas como *La última cena* de Leonardo Da Vinci (1497) y *Miranda en la Carraca* de Arturo Michelena (1896). La interpretación de este segundo nivel narrativo, que representa el mundo de Santiago como artista, el cual va *descubriendo* Isabella, dependerá de los referentes culturales

³⁶ En la entrevista realizada a Luis Alberto Lamata para la revista *Emsamble Hoy*, artículo “Jericó: una nueva película en la conquista”. p.11

del propio espectador. Para Diego Rísquez *Karibe kon tempo* representa en su propia cinematografía un film de transición entre el espíritu alegórico de su obra anterior y un estilo narrativo que incorpora a partir de este momento el diálogo como recurso cinematográfico³⁷.

En *3 Noches*, Argenis es un policía venezolano que investiga en Caracas un caso de asesinato vinculado al narcotráfico; como en todo policial se ve en la situación de avanzar en su investigación por sus propios medios y al margen de la ley. Para poder cumplir con sus objetivos, el policía involucra a Picasso, un español dueño de un sitio nocturno, que lo acompaña durante tres noches en la búsqueda. La relación entre ambos personajes se ve influenciada por otros (en su mayoría extranjeros) que van facilitando las pistas para resolver el caso. La película hace referencia a una Caracas contemporánea de finales del siglo XX, víctima de una descomposición social aguda que permea a todo el sistema del Estado y lo más íntimo de las relaciones humanas. El filme representa la marcada diferencia entre las clases sociales y la crisis aguda que caracterizó toda la década.

Analizar tres filmes venezolanos aislados del contexto en el que fueron desarrollados no tendría ningún sentido para nuestra investigación, por lo que nos parece interesante rescatar como primer punto en común la década de la realización, en un segundo término, la importancia del personaje extranjero que *nos ve* y *nos descubre*, y en tercer lugar, aproximarnos a una reflexión sobre la identidad a partir de la relación texto-contexto, estableciendo vínculos entre las visiones sobre la realidad venezolana y sobre las formas de expresión de estos cineastas.

³⁷ Diego Rísquez, en Encuadre N° 51-52, octubre-diciembre de 1994, p. 74

CAPÍTULO III

ANÁLISIS DE LAS PELÍCULAS: *JERICÓ* DE LUIS ALBERTO LAMATA, *KARIBE KON TEMPO* DE DIEGO RÍSQUEZ Y *3 NOCHES* DE FERNANDO VENTURINI

III. 1 *Jericó* de Luis Alberto Lamata (1991)

ESTRUCTURA NARRATIVA:

Integración de las unidades. Núcleos- catálisis, indicios-informantes

Para el análisis de la Estructura Narrativa de *Jericó* hemos segmentado el film en 51 escenas, que posteriormente se han integrado en 10 secuencias y 5 partes. (Ver anexo D: Cuadro de análisis de *Jericó*)

Como se puede apreciar en el cuadro de análisis anexo, *Jericó* es una película que guarda una lógica narrativa coherente en cuanto a la relación entre sus partes; sus escenas núcleos se relacionan entre sí siendo consecutivas y encadenadas de manera causal y consecuente, según las teorías de Roland Barthes en *La concatenación de las acciones*³⁸. Cada núcleo va haciendo irreversible el relato, pues cada escena núcleo es decisiva para continuar o no. Por su parte, las catálisis juegan su rol expansivo entre los núcleos, los cuales hacia el final tensan el relato sin mayor incorporación de catálisis.

Los indicios y los informantes juegan un rol importante dentro de la estructura narrativa, pues nos permiten ubicarnos en un tiempo y en un espacio determinados, cumpliendo una función referencial a un contexto histórico determinado en el que se desenvuelven los personajes: quinientos siglos atrás cuando las tripulaciones de Europa occidental llegaron a América, mejor conocido como el contexto de La Conquista.

Como criterio para la determinación de las secuencias se ha tomado el de la unidad de acción, basándonos también en el comportamiento de los núcleos y las cadenas de sentido que se abren a partir de éstos. Así mismo, se hace indispensable considerar la *voice over* de la película como elemento de integración entre las escenas en secuencias. Determinamos entonces una primera secuencia (de la esc. 2 a la esc.6)

³⁸ Roland Barthes, p. 208 y 209.

en la que se nos presenta al fray Santiago quien asume una misión en el Nuevo Continente; su relación con la Iglesia, su relación con su hermana, su relación con Dios; una segunda secuencia (de la esc. 7 a la esc. 11) donde se inicia el viaje de expedición, se cruza el primer río, y se enfrentan con la primera población donde un indio se saca los ojos. La tercera secuencia (de la esc. 12 a la esc.14) está comprendida por el encuentro con el segundo poblado indígena, la decisión de Santiago de no confesar a los asesinos y la decisión de huir del alemán. La cuarta secuencia (de la esc.15 a la esc. 18) es la huida de los cuatro hombres y el desvío del viaje por una geografía cada vez más compleja en busca del Mar del Sur, en donde Gazcuña se autoproclama gobernador de esas tierras. La quinta secuencia (de la esc. 19 a la esc. 24) consiste en el viaje a pie, el abandono de Carrillo, el asesinato y canibalismo de un indio, la caminata en círculo, el descubrimiento de los otros indios de los restos de su compañero, el asesinato de Gazcuña y Santillana por parte de los indios. En la sexta secuencia (de la esc. 25 a la esc. 28) Santiago es llevado prisionero por los indios, Santiago llega a la comunidad indígena, el jefe indio lo desamarra, Santiago piensa en matar al jefe indio pero decide no hacerlo y se queda por voluntad propia; en la séptima secuencia (de la esc. 29 a la esc. 39) Santiago convive con los indígenas intentando enseñarles su lengua, sus símbolos, su religión, Santiago es llevado a una caverna y es drogado por los indígenas. En la octava secuencia (de la esc. 40 a la esc. 44) Santiago se desnuda y entra al rito indio, se involucra con Ludi, hace familia y convive bajo las normas de la cultura indígena; en la secuencia novena (de la esc. 45 a la esc. 50) llegan otros indios a la comunidad y piden cambiar un cunaguaro por Santiago, el chamán se niega, y Santiago es tomado por la fuerza lo cual desencadena un enfrentamiento entre los indios, muere el chamán y Santiago y Ludi son expulsados con su hijo de la comunidad, Santiago es capturado por los españoles. La décima secuencia (esc. 51) es Santiago privado de libertad.

El criterio para la integración en partes está fundamentado en la estructura del viaje. El viaje como acción física del personaje, y el viaje como proceso interior del personaje principal que en este caso es el fray Santiago. Así hemos integrado las secuencias en cinco partes: una primera parte (esc. 1+ sec.1) que consiste en la

designación del viaje y la relación de Santiago con esta decisión, una segunda parte (sec.2 y sec.3) que corresponde al viaje con el alemán; una tercera parte (sec. 4 y sec. 5) donde se reduce el grupo por la huida y corresponde al viaje con Gazcuña y Santillana; una cuarta parte (sec. 6 y sec. 7) que es la primera relación de Santiago con la comunidad indígena, su llegada como prisionero, su aceptación de quedarse, sus intentos por evangelizarlos y comunicarse, hasta el momento de la iniciación a través del yopo; y una quinta parte (sec. 8, sec. 9 y sec.10) que consiste en la segunda parte de la convivencia de Santiago con los indígenas, aceptando sus reglas sociales y culturales, y sumándose a ellas; la expulsión de Santiago y Ludi de la comunidad, la captura de Santiago por parte de los españoles, el encierro de Santiago.

Análisis de los personajes. El personaje extranjero y la estructura de viaje

Al analizar los personajes de *Jericó* se nos hace inevitable no referirnos a aspectos estrechamente relacionados con el plano del contenido, porque en esta película los indicios nos van “construyendo” tanto el espacio (en el sentido de realidad: sociedad y valores culturales) como a los personajes y su relación entre ellos, consigo mismos y con la realidad que les rodea. Es así, como este análisis va estrechamente ligado al análisis de la Estructura Temática del film dada la riqueza semántica que lo caracteriza, como puede apreciarse en el cuadro de análisis en la identificación de las isotopías. *El viaje* como principal principio compositivo nos permite la doble lectura de la acción y la transformación de Santiago, así como aproximarnos a una propuesta ideológica del autor en la reinterpretación de nuestros procesos históricos desde una mirada contemporánea.

Análisis del personaje principal: el fray Santiago

Partiendo del referente histórico de “la Conquista”, *Jericó* nos cuenta la historia del fray Santiago que es enviado en una expedición a nuevas tierras, a extender el catolicismo español, y mientras más avanza su viaje más lejos (o tal vez más cerca) se halla de sí mismo: más lejos de las creencias impuestas por su propia cultura, pero más cerca de sí mismo como hombre.

Santiago es un personaje muy complejo porque en él se da la lucha entre sus propios valores culturales y los valores que le ofrece la realidad que lo rodea. Poco a poco las ideas y creencias del personaje van perdiendo sentido al encontrarse en otro contexto; y por más que lucha por aferrarse a esas ideas, éstas no permanecen absolutas e inquebrantables en el individuo, sino que se fracturan, se distorsionan, se transforman e incluso se diluyen. A través de este personaje, el autor del film nos plantea que valores y prácticas culturales tienen sentido entre los seres humanos sólo en el contexto en que fueron creadas. En *Jericó*, hasta la idea de Dios -idea que para Santiago en un principio es absoluta e incuestionable- se nos presenta dudosa y sin respuesta. El viaje es asumido por el personaje como un mandato divino al que no puede negarse, y es entonces cuando podemos hablar del personaje como Elegido. Así mismo, Santiago asume a pesar de sus miedos, emprender la búsqueda del Mar del Sur con la tropa dirigida por un alemán, y en la medida en que se adentra en la selva va conociendo lo atroz que puede llegar a ser el ser humano, cuyas ansias de poder pueden pasar por encima de quien sea y de lo que sea.

Sin embargo, podemos definir a Santiago como un hombre que más que católico vive lo religioso. Santiago no sólo es portador de un discurso, sino que también cree en esos valores, cree en los símbolos que unen al hombre con lo divino, en lo justo, en la solidaridad, en el amor, en el perdón. Y es precisamente esa relación del personaje con lo religioso lo que lo salva, porque es capaz de llegar a aceptar y a comprender el rito del otro como propio, como otra forma de encuentro con lo divino. Para ello Santiago se despoja de todo lo que cultural y socialmente lo constituye, y su relación con la realidad que lo rodea lo hace perder la fe en su propio sistema de creencias: *“Si eres Dios debes empezar por ser hombre, así sabrías lo que es cargar en tus huesos el dolor de la vida, sabrías el pan y la carne... y sabrías también que no hay frontera cierta que separa el mal del bien”*.³⁹

Si bien en un principio, Santiago es un personaje atormentado, frustrado al no encontrar el puente que lo comunique con *los otros*, con una cultura extraña que le ofrece una nueva forma de existencia y sobrevivencia, es también un personaje que

³⁹*Voice over* de las escenas 43 y 44 de *Jericó*.

alcanza la felicidad en el momento en que acepta con total lucidez la entrega. En lugar de cambiar al *otro*, al indígena, para aproximarlo a sí, Santiago desiste para darse, asumiendo que bajo sus valores, concepciones y formas no es capaz de sobrevivir en una tierra como la encontrada; y no porque alguien viniera a castigar al cuerpo del pecado, sino porque la culpa –valor cristiano por excelencia- se asume como la peor forma de castigo. La verdadera liberación del personaje se da cuando se separa de la culpa (secuencia 8).

En este sentido, *Jericó* nos revela que las represiones más fuertes no son las impuestas por factores externos al hombre, sino las que operan desde el individuo mismo. La noción del Dios católico omnipresente establecida por la Iglesia, determina conductas hasta en los momentos de mayor soledad del individuo e invade la intimidad más profunda del hombre: su conciencia. El pudor y la perturbación inicial de Santiago ante hechos que para la comunidad indígena son asumidos con “naturalidad” (como la desnudez, la sexualidad, el acicalamiento mutuo, el consumo de hierbas como ritual) representa al hombre occidental frente a sus propios tabúes y a su propia construcción moral. Pero en *Jericó* no sólo se plantea que los valores morales que constituyen al individuo tienen sentido dentro del contexto en el que fueron concebidos, sino también los símbolos materiales que representan esas creencias: la cruz, el cáliz, el oro, la ropa que cubre la piel, la Biblia. ¿De qué podía servir todo el oro de la corona española a los expedicionarios perdidos en la selva?, ¿de qué podía servir toda la palabra de la Biblia, el cáliz y la cruz ante una comunidad indígena que no maneja los códigos del catolicismo, y para quienes estos símbolos occidentales “sagrados” no representan más que curiosidades pasajeras?

Santiago intenta sostener a lo largo de su viaje sus conceptos de integridad moral como sacerdote, su conducta “impecable” o intachable fundamentada en su noción del respeto occidental, de lo justo y “del deber ser” pero todo su sistema de creencias y de valores es puesto a prueba en el Nuevo Continente; no sólo por su relación con los indígenas, sino también en la relación que sostiene con sus compañeros de viaje, -occidentales y extranjeros como él-, y sobre todo en su relación con Dios, que no es más que su relación consigo mismo.

Santiago es un personaje que desde el comienzo de la película se nos presenta como un hombre incomprendido y solitario. La incomunicación con los otros es un signo del personaje a lo largo del relato. El hombre occidental valora a la palabra como el principal puente comunicacional entre los seres humanos. En este sentido, Santiago es presentado como un hombre solitario: Existe un constante monólogo interno del personaje ante Dios. En el universo católico la Palabra de Dios está por encima de la voluntad y la palabra del hombre, esto reduce las posibilidades de elegir del personaje. Santiago es Elegido por palabra divina, y no logra comunicación con los otros frailes que lo rodean porque todo se reduce a “Mandato de Dios”. Él no elige, Dios elige por él. La transformación del personaje se va gestando en la medida en que el viaje lo confronta con la necesidad de elegir; lo confronta con su propia ideología. El hecho de empezar a elegir su propio rumbo por necesidad lo va transformando tanto en su aspecto físico como en su mundo interior expresado a través de una voz femenina, que no es más que la representación de la dialéctica de él como hombre con su origen, con su cultura madre.

En el pequeño entorno familiar, Santiago no logra ser comprendido por su hermana Carmencita que desea para él toda “la felicidad y tranquilidad”. En la expedición, Santiago no logra comunicarse con los expedicionarios, no sólo por la diversidad de lenguas (alemán, catalán, español), sino porque la ambición de poder ha enceguecido a sus compañeros de viaje, y es entonces cuando la palabra “del representante de Dios en la Tierra” ha perdido fuerza y eficacia. Las palabras de Santiago no pueden mediar las acciones: en la escena 10, en el campamento junto al fuego, Santiago intenta convencer a sus acompañantes de que deben abordar a los otros con dulzura, la reacción del colectivo demuestra que la diferencia entre los unos y los otros no es sólo una diferencia cultural que comienza por el aspecto físico y culmina por las creencias, sino una relación arbitraria e impuesta, estrechamente vinculada con las ansias de poder: “*La conquista por la fuerza es necesaria... Dios los hizo así de distintos para que hagamos con ellos lo que nos convenga*” (esc. 10). Ya ante la comunidad indígena la incomunicación de Santiago es más obvia por no manejar los mismos códigos culturales; lo que hace que se generen otras formas de

comunicación y de acercamiento. Sin embargo, en la medida en que Santiago se encuentra con *el otro* descubre también –o concientiza- lo más hondo –lo más terrible- de su propia cultura. El desamparo humano y divino en el que se ve sumido el personaje, y la constante interrogante abierta, sin respuesta, lo distancian de lo que para él es sagrado y absoluto. Las transformaciones de Santiago no sólo se dan en el aspecto físico, adoptando los modos y las formas indígenas, la desnudez, la sencillez del día a día, el lenguaje, sino en su forma de pensar y de asumir su propia cultura.

Cuando Santiago es capturado por los españoles (esc. 50), no le queda sino otro recurso que fingir locura. El castigo otorgado es el castigo al cuerpo, pero la razón y el espíritu alcanzaron libertad. Santiago se encierra, es sujeto de acción y decisión. Es un hombre libre de decidir, aunque su realidad lo limita.

Análisis de los otros personajes en relación al personaje principal:

Lo femenino en *Jericó* está representado a través del personaje de Carmencita, hermana de Santiago, que también ha viajado junto a su marido y a su hermano al Nuevo Continente, y a través de Ludi y el resto de las indígenas de la comunidad a la que es llevado Santiago.

Carmencita representa a la familia como institución de la Europa occidental. Su relación con Santiago es maternal y sobreprotectora: la mujer se muestra como conservadora, del hogar y de fe. Los informantes y los indicios nos indican que son una familia humilde, en la que Santiago es el único que ha alcanzado cierto estatus por su condición sacerdotal. La mujer es excluida de las grandes misiones y hazañas, y sólo el hombre es portador de la palabra de Dios. La sociedad patriarcal occidental queda claramente definida a partir de informantes e indicios de la primera parte del film.

Antes de Santiago partir a la expedición, siembra un almendro, que luego es regado y cuidado por Carmencita en la escena 11, y finalmente en la escena 40 Carmencita encuentra el almendro seco, y lo arranca. Esta línea narrativa del almendro encuentra su significación en la medida en que avanza el viaje externo e interno de Santiago. El almendro representa la fe, la esperanza de Santiago ante el

Nuevo Continente, una fe que es cultivada durante el primer trayecto del viaje pero que luego se va perdiendo hasta llegar a la desesperanza. Una esperanza más sujeta a la razón de la cultura madre, que a la realidad.

La escena 24 muestra a Carmencita despertarse de un sueño, algo nerviosa prende velas en una especie de intuición femenina. Santiago ha sido esa noche capturado por los indígenas. Este guiño narrativo nos alerta a través de sus indicios sobre lo que viene.

En la comunidad indígena Santiago se encuentra con otra forma de feminidad. Ludi, al igual que sus compañeras viven en una sociedad patriarcal guiada por un chamán o líder. La convivencia se sustenta en lo común, aunque se definen grupos familiares específicos dentro de lo colectivo. La relación con el cuerpo, con la sexualidad, con el entorno es completamente opuesta a la representación de Carmencita. Ludi representa la fertilidad, la primera mujer, aunque es una más en su contexto, para Santiago representa su propio descubrimiento como hombre, el descubrimiento de sus instintos a partir del *otro*, en este caso femenino y lúdico. Ludi es la tentación y es el paraíso: *“Y tal vez algún día pensarás como lo hago yo ahora, que toda la verdad del mundo, toda la verdad del mundo está en la piel de una mujer y en la sonrisa fugaz de un hijo.”* (Esc. 44). El acercamiento con el otro está dado a partir de la curiosidad, de la necesidad de descubrir y descubrirse, y en la necesidad de ser parte y pertenecer. Al Santiago involucrarse con Ludi se despoja de la noción de pecado vinculada a lo carnal. La expulsión de ambos de la comunidad tras la muerte del chamán, representa en el film la expulsión del Paraíso.

La máxima jerarquía está representada a través de dos personajes que aunque secundarios juegan un papel importante dentro de la trama: por un lado el máximo sacerdote portador de los designios de Dios; superior de Santiago que cree que *“hay que sembrar cristianos en esta tierra de bárbaros”* (esc. 3), y por otro, el chamán de la tribu indígena donde es llevado Santiago, quien lo toma prisionero, lo suelta y le permite convivir con ellos (le permite escoger). Este líder también vive lo religioso a través del rito, esto queda representado en la escena 38 donde intentan curar a una niña enferma, para lo cual inhalan yopo y Santiago interviene intentando rezar con la

mano impuesta sobre la niña. Los ritos como manifestación de lo sagrado en cada cultura quedan contrapuestos como construcción de las sociedades. Las resistencias y la capacidad de encuentro de ambas culturas quedan expresadas en la relación con el rito del otro.

Por último, están los compañeros de viaje de Santiago: *El alemán, Gazcuña y Santillana*, tres representaciones de las tropas que llegaron al Nuevo Continente, que tras un discurso de civilización alcanzaron los máximos niveles de barbarie y abuso por ambición y poder. Ellos y sus tropas son personajes contrapuestos a las comunidades indígenas. Los conceptos de bárbaro y civilizado se ven invertidos en los roles históricos que los unos y los otros representan. Los conquistadores son los verdaderos bárbaros en el film, individualistas, ambiciosos, representan una cultura en descomposición de sus propios valores; los indígenas por el contrario creen en lo común, en la solidaridad, en la convivencia. Cada grupo tiene sus excepciones y sus matices. Cada grupo representa una cultura diferente, asumiendo que todo proceso cultural es una construcción humana.

Para los indígenas, Santiago era un expedicionario más, un hombre más, sin distinción jerárquica o moral. La decisión de no matarlo es presentada más como una intuición indígena ante un “buen hombre” o como *una forma de ser* del indígena cuyas aspiraciones y relación con *el otro* no esconden nada de perverso, pero no como un respeto establecido por ser sacerdote.

En este sentido debemos aclarar que lo que llamamos “naturalidad” indígena debe también ser concebida como una construcción cultural propia de esa comunidad que aislada de su contexto perdería sentido (como el indígena que se sacó los ojos atormentado por la realidad de los *otros*. Esc. 9). Como en toda cultura tienen claramente establecidos valores sobre lo bueno y lo malo, lo que se debe hacer y lo que no.

El espectador va interpretando esos valores desde la mirada de Santiago. Podríamos decir que la historia está contada desde y para un ojo occidental en la medida que el espectador maneja y comprende más los códigos del personaje español que los códigos indígenas: el lenguaje, las creencias, los valores morales, los

sentimientos y las dudas, los temores. Sin embargo, en el espectador también se da una confrontación: nos identificamos por un lado con los indígenas, por saberlos parte de la Historia de nuestro continente y porque ellos representan de alguna manera “el Paraíso perdido”: no desde el punto de vista de la gran belleza de una tierra y sus mujeres, sino desde una forma de representar a la felicidad en la inmediatez, “*La felicidad es un relámpago en la noche*”⁴⁰, en el despojo de lo material y del transcurrir del tiempo, en el rito, en la comunicación, en la sencillez de la vida y la conciencia, en la solidaridad, el amor y el compartir. Nos acercamos a la nostalgia del Paraíso, pero nuestro referente real es el mundo del personaje extranjero, su lado occidental, su conflicto, su culpa y su monólogo ante Dios, “*pues el paraíso sólo existe en mi cabeza y en la oscuridad de mi encierro. Aún me queda la ilusión de un mundo diferente*”⁴¹.

La estructura de viaje:

La evolución de la Estructura Narrativa y de la Estructura Temática en *Jericó* está estrechamente vinculada a la evolución de la estructura de viaje. Un viaje cuyo punto de partida es externo al texto, anterior al comienzo de la historia narrada. Sin embargo conocemos ese punto, ese reino español hambriento de extender su poder más allá de las fronteras que el mar impone. No hacen falta fechas, ni alusión a hechos reales, el discurso se construye directamente en función al universo referencial del espectador. El relato comienza en un punto ya avanzado del viaje, en algún lugar de este continente, donde ya ha empezado “la Misión”: “*sembrar cristianos en esta tierra de bárbaros.*”⁴² Así, a Santiago le corresponde emprender una expedición hacia el Mar del Sur, y con la partida a tierras desconocidas e inexploradas, y los temores que esto implica, también emprende su viaje psicológico. En la expedición van un jefe español, un jefe alemán, indígenas ya “adoctrinados” que los acompañan como caleteros, (lo cual nos connota que los europeos ya tienen cierto tiempo en esta tierras), el fraile y la tripulación.

⁴⁰ *Voice over* de *Jericó*, escena 51.

⁴¹ *Voice over* de *Jericó*, escena 51.

⁴² Escena 3. Conversación entre frailes.

La Estructura Narrativa contiene los núcleos suficientes como para que el viaje sea cada vez más irreversible. Nada más la concepción de asumirlo como un mandato divino lo convierte en irrevocable. Las decisiones de los personajes y los acontecimientos lo van convirtiendo cada vez más en un viaje aparentemente sin regreso para Santiago.

El viaje está constantemente acompañado de una voz que expresa el mundo interior de Santiago: en la medida que avanza la expedición y más hostil es la geografía, y peores son las pasiones, los impulsos y las ansias de poder en sus compañeros de viaje, más se fractura el sistema de creencias e ideas del personaje. “*¡Qué seguro era el universo de mis libros!, ¡qué exacto el orden de mi biblioteca! Sublime escudo de ideas donde el caos de la tierra no te alcanza*”.⁴³ El viaje físico de Santiago lo confronta con las contradicciones de lo que llaman civilización y con el divorcio existente entre el discurso católico y la realidad de las acciones del europeo occidental; este proceso reflexivo e introspectivo es precisamente su viaje psicológico.

Su impecable y recargada apariencia poco a poco se va deteriorando, en la medida en que sobrevivir a semejante empresa implica desprenderse de un montón de objetos, protocolos y actitudes que siempre creyó útiles y necesarias en su vida sacerdotal. En el primer cruce de río, en balsa, pierde su sombrero y libros, entre otras cosas. El viaje lo va despojando poco a poco de todo, primero de sus bienes materiales, de sus símbolos, y por último de su fe. Y mientras él más despojado y desnudo va quedando en medio de la selva, sus compañeros parecen recubrirse más y más de poder al sentirse lejos de la Corona. La geografía definitivamente va incidiendo en los personajes, en sus aspectos, pensamientos y actitudes. Santiago comienza a darse cuenta cuánto de sus ideas y creencias son sólo una construcción, tan inútil como el mismo oro fuera de contexto.

Si bien el viaje propicia el descubrimiento y el encuentro con *el otro*, en *Jericó* se plantea que ese enfrentamiento está determinado por un primer encuentro

⁴³ *Voice over* de *Jericó*, escena 8.

con uno mismo. Para Santiago saber qué lo diferencia del otro, comienza por conocerse a sí mismo y a su cultura.

El primer encuentro es con un solo indígena; la confrontación entre ambas culturas se da en las desigualdades físicas y de lenguaje, la tormenta del indígena ante el abuso de poder de los otros, lo llevan a sacarse los ojos. El segundo encuentro es aún más salvaje y brutal, y quizás una de las escenas más significativas de la película: un río divide ambas culturas, y mientras Santiago intenta acercarse a la comunidad indígena en el nombre de Dios, de forma pacífica y con una cruz, las tropas avasalladoras, lo atropellan para abordar de forma salvaje a los otros que huyen despavoridos. Esto representa para el personaje una ruptura con los de su misma cultura; la impotencia, el divorcio, la huida. Y así llega el tercer encuentro, en el que Santiago no está. Santillana se cae a golpes con un indígena por un bocado, Gazcuña le corta la cabeza al indio. Lo cocinan. Santillana, joven y lleno de ideales, se arrepiente ante Santiago. Gazcuña ya no siente culpas. Esa misma noche se da el cuarto encuentro: indígenas amistosos se aproximan a su fuego, y descubren restos de su compañero asado. Matan a Santillana y a Gazcuña, y se llevan a Santiago prisionero.

El viaje físico ha llegado a su fin. El personaje intenta sobrevivir y luego convivir entre la comunidad indígena, pero su viaje psicológico continúa, en contra de la corriente, tal y como en la danza se expresa visualmente (escena 40), hasta que se da y se mezcla con el otro. Quitarse la sotana, es entonces una metáfora de despojarse de todo aquello que como individuo lo constituía, y asumir al otro, el rito y el lenguaje del otro, el tiempo del otro, las ideas del otro. Todos los posibles puentes para comunicarse son arbitrarios: lenguaje, símbolo, sexualidad y tacto, sólo el juego los aproxima en el río, el juego de representarse e imitarse, y la conciencia y el instinto de Santiago de que no hay otra forma de sobrevivir ante la realidad que sumergirse en ella; así como la necesidad del personaje de pertenecer, de formar parte, de ser. Ya encontrada o construida la felicidad y la comunicación para Santiago, eran razones suficientes para que el viaje psicológico también terminara.

Pero un quinto encuentro lo lleva de regreso a España, despojado de “todo” y castigado.

A pesar del aparente transcurrir lineal de los hechos, *Jericó* guarda cierta circularidad o ruptura en su Estructura Narrativa: El primer plano que se nos presenta es el de la danza circular indígena; la voz que narra el mundo interior del personaje expresa que es *un diario al revés*, y las mismas palabras del final abren la historia: “Dios, aún te llamo aunque no me escuches, *Jericó* no ha caído. *Jericó* está en el alma.” La circularidad puede ser asumida como principio compositivo en el film: el guiño circular de la narración, el recorrido en círculo de Santiago, Gazcuña y Santillana perdidos en la selva, la danza en círculo como ritual indígena al que se suma Santiago, la arquitectura de la churuata y el arte corporal de los indígenas con círculos pintados. En el plano del contenido lo circular representa los ciclos, la Historia como una construcción cíclica, donde el hombre se repite en su búsqueda inagotable.

ESTRUCTURA TEMÁTICA:

Determinación de la proposición ideológica del autor:

A partir de la determinación de las isotopías por escena (Ver anexo D: Cuadro de análisis de *Jericó*), y de hacer el ejercicio de jerarquizarlas identificando temas de la película, podemos determinar la proposición ideológica del autor.

El universo semántico del film es rico. Las ansias de poder, la ambición, las barbaries, las fronteras borrosas entre los términos “construir” y “destruir”, la arbitrariedad de todo lo que conforma las culturas: palabra, signo, Dios, rito, la gran diferencia entre el individualismo y lo social, lo colectivo, la resistencia, son algunos de los temas, valores y acciones que están presentes en el film y que a pesar de su referente histórico, son temas latentes en nuestra sociedad actual, donde la misma confrontación entre el sujeto y la realidad se sigue dando, y por ende entre el sujeto consigo mismo y con los otros.

El referente histórico abre entonces en *Jericó* la posibilidad de interpretar a la Historia como hechos que se van reescribiendo continuamente y quizá lo más temible

que nos muestran estos expedicionarios que acompañan a Santiago, es que las mismas potencias, que cíclicamente parecen retornar, no necesitan grandes geografías para renacer; se gestan en lo más íntimo del hombre, en sus ideales, en su relación con el otro, en su manera de concebir –construir o destruir- el amor, la fe.

Si bien la historia en *Jericó* se nos narra desde y para un ojo occidental, en cuanto a valores, sentimientos y condición humana, la alusión a la Historia está planteada desde un punto de vista diferente: siempre hemos creído que la fuerza de las expediciones europeas radicaba principalmente en su carácter masivo; aunque se resalten las hazañas y barbaries de este o aquel personaje, la Historia oficial no nos presenta el encuentro de un europeo solitario con un colectivo indígena. Ésta es la primera diferencia, el encuentro de Santiago con *los otros* es un encuentro único, donde por supuesto él representa a la minoría. Y partiendo de esto, podemos entonces decir que la *otredad* en *Jericó* no es planteada de manera absoluta: Santiago es *el otro* entre *los otros*. Visto desde este punto de vista, *Jericó* invierte los valores de la Historia oficial: el tema del otro, del diferente, varía desde la perspectiva en que sea narrado. Una de las líneas narrativas más importante en la historia es precisamente la inversión o desmitificación de lo que la Historia nos ha mostrado como absoluto. Desde el comienzo de la narración, se abre el constante antagonismo entre el hombre civilizado y los “bárbaros salvajes”; ya en la escena 3 uno de los máximos representantes de Dios establece la postura y el prejuicio de la Iglesia ante el Nuevo Continente. Pero el film deja abierta la reflexión de quiénes fueron realmente los bárbaros y los salvajes en el encuentro y enfrentamiento cultural. Ejemplo de esto es cuando en la escena 21, la expedición se ha reducido ya a sólo tres europeos, y llegan incluso al canibalismo, característica adjudicada de forma peyorativa a lo largo de la Historia a algunas culturas indígenas: ahora el caníbal es el europeo, el que tiene un hambre insaciable de poder y pertenencia.

Muchas empresas al “Nuevo Continente” y muchas de las barbaries que se cometieron a lo largo de nuestra Historia encontraron justificación y razón de ser en

la elección divina. Las mismas cartas de Colón demuestran que en un momento de su viaje el Almirante manifestó la certeza de saberse elegido por Dios para tal misión⁴⁴. Santiago es un hombre elegido por Dios, y en nombre de ese dios se emprende el viaje sin regreso. En este sentido podemos asumir que el film cuestiona a la religión católica como discurso ideológico.

Podemos atrevernos a ubicar a la obra desde una perspectiva autoral romántica y existencialista, donde el hombre al saberse solo se descubre entre los otros. Esta toma de conciencia del personaje puede ser interpretada como una toma de conciencia de nuestros propios pueblos ante su Historia. La constante interrogante abierta y sin respuesta ante una realidad que nos supera, la resistencia interna y externa que nos caracteriza ante el otro. El tema de la identidad es un tema importante planteado por el autor. No es sólo credo y familia lo que define nuestra identidad, no es sólo lengua y escuela, es también la capacidad o no de relacionarnos con lo real, con nuestro entorno, con lo otro.

ANÁLISIS NARRATOLÓGICO :

Estudio de la voz: Predomina un narrador de tipo Intradiegético-Homodiegético, dado que la voz que se presenta está dentro de la diégesis del relato y es en primera persona. Un aspecto interesante es que a pesar de que la narración corresponde a Santiago la voz que escuchamos es la de Carmencita. Esto tiene dos niveles de interpretación:

- a) En un primer nivel: Carmencita lee el diario de Santiago y es entonces la voz que nos narra la historia de otro dentro de la misma diégesis.
- b) En un segundo nivel de interpretación –y el que nos parece más interesante- La voz de Carmencita como ya hemos expresado en el análisis de la Estructura Narrativa, corresponde a una voz interior del personaje de Santiago

⁴⁴ En 1948, en su tercer viaje, Colón recurre al providencialismo en sus cartas dirigidas a la Corona española, otorgándole a su empresa un carácter divino y prácticamente reemplazando la motivación del oro por la búsqueda de un Paraíso al que no se puede llegar si no es guiado por el mismo Dios. Revisar *Textos y documentos completos* de Cristóbal Colón. Prólogo y notas de Consuelo Varela. Madrid: Alianza Universal, 1989.

como alegoría y representación de su cultura madre y de su origen. Vale la pena destacar que nunca vemos a Carmencita leer el diario, y que siempre la voz se presenta en primera persona.

Modo:

Perspectiva: La información que manejamos como espectadores es la información que maneja el personaje de Santiago desde su perspectiva. A excepción de las escenas de Carmencita con el almendro y de su presentimiento nocturno, que corresponden a alegorías del universo interno del personaje y de la evolución de su viaje.

Focalización: Nos encontramos ante una focalización interna del personaje de Santiago.

Distancia: Si bien el relato cumple con las reglas del isomorfismo propio del Modo de Representación Institucional (M.R.I), y tiene como función predominante del lenguaje la función referencial, hay otra función presente en la lengua cinematográfica que hace que *Jericó* no sea un film del todo transparente; y es la función poética: la profundidad reflexiva dada no sólo en la palabra sino en la composición de la imagen con el sonido, el juego abierto de interpretación sobre la voz de quien narra, la circularidad y el juego del diario al revés, las preguntas abiertas ante la realidad, evidencian huellas autorales que le adquieren al film ciertos rasgos de opacidad.

Tiempo:

Orden: en *Jericó* los acontecimientos están narrados cronológicamente, a excepción de la esc. 1 que representa el ritual indígena como el origen y le otorga una connotación de circularidad al relato que representa una ruptura de inicio en el orden. La voz que acompaña esta escena: “*Éste es un diario escrito al revés, las memorias de mi horror; y te hago saber mi Dios que aún te llamo aunque no me escuches, y*

que Jericó no ha caído. Jericó está en el alma” (escena 1) rompe con el orden lineal; quien narra habla de algo que ya ocurrió, abre la posibilidad interpretativa de un tiempo de la voz distinto a un tiempo de la imagen, pero el carácter poético y por ende alegórico deja abierta esta cuestión del orden.

Duración: El tiempo diegético es mayor que el tiempo fílmico (T.D.>T.F.)

Frecuencia: a lo largo de toda la película predomina la frecuencia de tipo singulativa, ya que los hechos aparecen una sola vez en el film; a excepción de la escena 40, cuyo inicio repite a la escena 1 con que se abre la película.

ANÁLISIS DEL USO DE LA LENGUA CINEMATOGRÁFICA:

Un aspecto en el que vale la pena detenerse al hablar de *Jericó*, es el uso de la lengua cinematográfica. Todos los elementos de la puesta en escena y del registro cinematográfico están llenos de significación. En este sentido *Jericó* es una película con un alto valor semántico. La expedición, sus equipajes, sus armaduras, sus vestuarios, representan claramente lo que era el pensamiento europeo de aquel entonces, la piel recubierta a pesar del calor, el apego a cosas materiales, la pólvora, la imagen de Dios acompañándolos a doquier, la mujer excluida de las expediciones y grandes hazañas. Todo esto sumado a la dureza de los gestos y la palabra, a los movimientos escénicos de los actores que buscan imponerse a donde llegan. Por el contrario, los indígenas y su desnudez, su forma simple e inmediata de asumir la vida, el sexo, los ritos. Sus gestos suaves, su maquillaje en el rostro representando algún rito. La representación indígena es creíble por estar distanciada de nuestros patrones actuales de belleza, sus cuerpos naturales, no sólo en sus formas sino en la espontaneidad de la desnudez, la simpleza de sus accesorios, y su desenvoltura en el espacio natural que habitan.

El espacio se va construyendo aprovechando al máximo la geografía de la selva. Los espacios naturales son sutilmente intervenidos por piraguas, campamentos de la expedición, y lo más sobresaliente a nivel de escenografía es la gran churuata

donde duermen los indígenas en hamacas. La iluminación del espacio tiende a lo natural, a representar a las noches iluminadas por el fuego o la luz de la luna, y a los días por el sol del trópico. Sin embargo, vale la pena destacar la fuerte intervención en la escena 6, en la que Santiago se confiesa en penumbras que apenas permiten identificar siluetas y rostros, representando más allá de la intimidad de la confesión, lo oscuro de una época signada por la palabra de Dios; y la escena 39, en la que Santiago es transportado por los indígenas a una caverna, en la que ocurre una especie de iniciación de éste a la otra cultura, donde la luz incrementa el dramatismo de la historia, y representa los temores y tormentos del personaje ante lo desconocido.

La música, a lo largo de la expedición, representa el carácter y la fuerza de los viajeros, su avance y el ritmo de expansión, reforzando el carácter expedicionario y aventurero. Luego, acompaña y describe el tono melancólico del mundo interno del personaje, impregnando de dramatismo al discurso.

Los sonidos juegan un papel importante dentro del film, el galopar de los caballos refuerzan la angustia del abordaje arbitrario, y los sonidos de la selva refuerzan lo lejos que están los personajes de toda civilización.

El límite entre las palabras y los sonidos es borroso en *Jericó*; si bien las palabras son sonidos con significación, la diferencia de lenguas entre Santiago y la comunidad indígena, convierten al otro en emisor de sonidos indescifrables. La palabra es empleada por el personaje como el primer puente para alcanzar la comunicación con los otros y con Dios, representando al hombre occidental como un hombre apegado a la palabra y a las definiciones. Amor, felicidad, Dios, bien y mal, son palabras que construyen al individuo. El film refuerza que estamos hechos de palabras, que incluso nuestros pensamientos están contruidos de ellas, pero que la distancia entre ellas y la acción, o entre ellas y su significante es abismal. Los indígenas, en cambio, parecen comunicarse dentro del film con escasas palabras. Sin embargo, en sus ritos la palabra y los cantos tienen significación para ellos, pero para Santiago representa un mundo ajeno, curiosidad y enigma. La *voice over* que manifiesta las reflexiones y dudas del personaje ante la creación y ante el creador, es representada con una voz femenina, y es recitada con nostalgia y melancolía.

Los elementos gráficos o símbolos dentro del film, son otra de las formas que emplea Santiago para comunicarse con los indígenas. Dibujar al pez y pronunciar la palabra que lo nombra son intentos por defender la relación entre significado y significante, y lograr llegar al otro. Pero como la relación significado-significante es una relación arbitraria, los elementos gráficos (como la cruz) cambian de significante y hasta de significación dentro de otro contexto, donde tienen otro nombre y otra interpretación y significación.

En cuanto a los registros de la puesta en escena, debemos destacar que los logros en la fotografía son el otro elemento que sumado a la puesta en escena, dan credibilidad a la historia, en la medida en que el espacio que nos construyen y la atmósfera emocional están coherentemente articulados. Los movimientos de cámara, los encuadres, los ángulos, ejes y la óptica, están contruidos en función de asumir a un individuo -y por ende su mundo interior- que va de un colectivo a otro; es decir, cómo Santiago se distingue y sobrevive al colectivo de la expedición, para luego sobrevivir y darse al colectivo indígena. La cámara no sólo construye los espacios en que estos colectivos se desenvuelven y enfrentan, sino al seleccionar qué de dicho encuentro debemos ver, está también construyendo valores, sensaciones y juicios sobre los acontecimientos mostrados. Por ejemplo, en el primer encuentro, cuando descubren a un indígena entre las ramas observando, y en un plano secuencia lo arrastran de su escondite al centro de todos, donde lo hostigan, desde arriba, y él desde el suelo los ve y los escucha con temor, los picados y contrapicados, establecen valores de imposición, arbitrariedad, y poder (escena 9).

Las relaciones con el *otro* no sólo quedan expresadas en términos narrativos, sino en el mismo uso del lenguaje cinematográfico. La puesta en escena, el montaje de planos/ contraplanos en los enfrentamientos, el ritmo del montaje que expresa el ritmo de las transformaciones del personaje y su estado anímico, la fotografía que plasma la soledad del hombre en medio de un colectivo, son formas expresivas donde la proposición ideológica del autor, en *Jericó*, también encuentra razón de ser.

II.2 *Karibe kon tempo* de Diego Rísquez (1995)

ESTRUCTURA NARRATIVA:

Integración de las unidades. Núcleos- catálisis, indicios-informantes

Para el análisis de la Estructura Narrativa de *Karibe kon tempo* hemos segmentado el film en 57 escenas, que posteriormente se han integrado en 7 secuencias y 3 partes. (Ver anexo E: Cuadro de análisis por escena de *Karibe kon tempo*)

El análisis realizado por escenas nos hace concluir que *Karibe kon tempo* es una película cuya lógica narrativa se ve constantemente interrumpida y con una deficiente relación entre sus partes. En el cuadro del anexo E se puede apreciar que al contar con pocos núcleos la película es débil en su posible encadenamiento causal, y a su vez estos núcleos son débiles en sí mismos dado que la relación entre ellos no está lograda ni centrada en las acciones sino en los diálogos pocos decisivos y poco creíbles. Las catálisis en lugar de cumplir su rol de hilar los núcleos entre sí, por el contrario los distancian, rompiendo en muchos casos las posibles formas de encadenamiento.

El universo referencial del film es ambicioso, y en este sentido los informantes juegan un rol importante dentro del film. Hay más énfasis en la construcción de los informantes que en el desarrollo mismo de la trama, es decir, se trata de un relato con una fuerte función referencial no sólo histórica, sino sobre todo pictórica y de alusión a la propia filmografía del autor.

Integrar las escenas en secuencias fue un proceso complejo porque al ser un film cuya trama no está encadenada, el criterio de la unidad de acción no es del todo aplicable, tampoco es un film que desarrolle a profundidad líneas narrativas que nos permitan integrar por temas las secuencias. Entonces nos hemos arriesgado a basarnos en situaciones más que en acciones encadenadas para esta integración y en un mínimo orden vinculado a los personajes. Determinamos entonces una primera secuencia (de la esc. 1 a la esc. 11) donde se nos presenta a Santiago, un pintor venezolano y a los personajes que lo rodean frecuentemente: Juan Irene su servil ayudante, Alfredo su manager y Claudia su musa y compañera; una segunda secuencia (de la esc. 12 a la esc. 21) que es la introducción de Isabella en la historia,

su llegada a la casa del pintor, el encuentro de ella con la vida del pintor, con su cultura, con su obra y sus ritos. La tercera secuencia (de la esc. 22 a la esc. 27) en la que Santiago diserta sobre el arte y decide ir a Nueva York. La cuarta secuencia (de la esc. 28 a la esc. 45) es la llegada de los personajes a la ciudad de Nueva York, y el descubrimiento de Juan Irene de esta cultura mientras Santiago y Alfredo preparan la exposición. La quinta secuencia (de la esc. 46 a la esc. 54) es la inauguración de la exposición y la huida de Juan Irene por la ciudad de Nueva York, su rito ante la estatua de Bolívar y la metáfora de su muerte. La escena 55 no ha podido ser integrada con otra escena así que ha sido considerada una secuencia en sí misma para efectos del presente análisis, quedando de la siguiente manera: sexta secuencia (esc.56) Claudia lee en la hamaca, y la séptima secuencia (esc. 57 y esc. 58) donde se nos representa a Reverón y el cuadro de la última cena.

El criterio para la integración en partes está fundamentado en el contexto donde se desenvuelven los personajes. El viaje en *Karibe kon tempo* no se da en el aspecto psicológico de los personajes pues éstos no se transforman; sin embargo, sus desplazamientos los ubican en dos contextos bien definidos que nos permiten integrar las secuencias de la siguiente manera: una primera parte (de la sec. 1 a la sec. 3) que se desarrolla en la costa venezolana donde vive Santiago; la segunda parte (sec. 4 y sec. 5) que se desarrolla en la ciudad de Nueva York; y la tercera y última parte (sec.6 y sec. 7) desenlace que nos ubica de regreso a la costa por el plano de Claudia en la hamaca, y las últimas referencias simbólicas al mundo del pintor.

Análisis de los personajes. El personaje extranjero y la estructura de viaje

En *Karibe kon tempo* se nos presentan unos personajes bastante planos, aunque constantemente nos enfrentamos a parte de su mundo interior y a su relación con el arte. En realidad nada le ocurre a estos personajes, la trama es escasa en núcleos y rica en catálisis; los acontecimientos se van desencadenando arbitrariamente y ocurren sin repercutir en el resto de la historia.

Podríamos hablar de dos planos narrativos en *Karibe kon tempo*: la realidad diegética de los personajes y una realidad metadiegética que es la de la

representación, es decir la de la obra de arte pictórica que es mostrada como viva y corpórea. Sin embargo, aunque esta propuesta de mezclar dos realidades pudiera ser interesante, en *Karibe kon tempo* no está bien lograda: los conflictos son débiles y los personajes no se transforman, las referencias históricas, pictóricas o literarias son arbitrarias al no existir una concatenación entre las acciones, generándose así una estética que nos atreveremos a llamar barroca.

Análisis del personaje principal: Santiago

Santiago es un pintor venezolano que vive a orillas del mar y utiliza técnicas muy particulares para pintar. “El rito” y “lo natural” son parte de su modo de representación. Como artista, Santiago utiliza materiales orgánicos, no tiende al naturalismo en sus formas expresivas, pero su contacto con lo representado es directo, espontáneo e “irracional”, lo cual lo presenta como un personaje “iluminado” más que como un pintor impresionista. La excentricidad del personaje es planteada en el film como algo cercano a lo “salvaje”, en términos de latinoamericanismo puro. No es el pintor que a cierta distancia de su caballete traza líneas y formas contemplando pasivamente un paisaje e intentado retener la luz, sino el pintor que se involucra con el objeto representado rompiendo el límite que divide lo real de lo imaginado, el significado del significante. Esto queda representado en el film en el hecho de que todo lo pintado por Santiago adquiere vida, cuerpo y volumen en su contexto (por ejemplo las escenas 4, 9, 10 y 21). Es decir, la obra plástica deja de ser “bidimensional” y estática (recordemos que la pantalla de cine también es bidimensional pero plasma el movimiento) para adquirir la voluptuosidad del cuerpo. En toda la primera parte del film el artista interactúa con el objeto o cuerpo representado: cada vez que vemos a Santiago “haciendo el amor”, es precisamente con el cuerpo que pinta y no con la mujer que sirve de modelo. Esta entrega o apropiación del artista con la pintura, intenta estar empapada de un carácter ritual. Las obras sólo se vuelven “telas” cuando están en la galería de arte donde son expuestas en Nueva York, (en la segunda parte de la película), y es allí donde pierden toda su corporeidad, su esencia ritual y cambia su significado.

Si bien Santiago es un personaje venezolano, no puede ser considerado como un personaje autóctono porque el proceso cultural al que forma parte dentro del film está enmarcado en el universo referencial de la Europa occidental, por ejemplo, se siente llamado por las Sirenas, como Ulises (escena 4). Y aunque sus técnicas para pintar sean naturales y orgánicas, el resto de sus conductas como parte de su estilo de vida se desarrollan dentro de parámetros “civilizados” del canon de la cultura occidental de la que formamos parte como sociedad: whisky, podadora eléctrica, fiestas, relación de pareja, viajes: Santiago asume la experiencia de viajar a Nueva York con fastidio pero con naturalidad, es decir, nada de esto representa para el personaje algo nuevo, o algo que implique un cambio drástico en su vida. Santiago es presentado como un personaje solitario por elección y de alguna manera atrapado en su propia representación. En este sentido se plantea a un artista aislado de la sociedad y en conexión con lo divino.

El personaje extranjero en Karibe kon tempo

El planteamiento sobre el personaje extranjero varía en el film según el contexto en el que transcurren los hechos. En un primer acto, Isabella representa al *otro*, no sólo por su dificultad para pronunciar nuestra lengua, o por pertenecer a otras tierras, sino también por su relación con el arte, desde la perspectiva del negocio, de la sala de exposición, del cosmopolita. Isabella es una museógrafa norteamericana que llega a Venezuela a conocer a Santiago y a su obra con el fin de coordinar una posible exposición en la ciudad de Nueva York. Isabella descubre a través de su relación con la obra de Santiago una cultura diferente, exótica y tropical. Sin embargo, en la segunda parte del film, se invierten los roles de la *otredad*, y es entonces cuando Juan Irene con sombrero de paja y con su simplicidad, representa el personaje extranjero dentro de la ciudad de Nueva York en pleno invierno navideño. Al no ser ninguno de éstos el personaje principal, ambos cumplen el rol extranjero (son el *otro*) según el contexto en el que estén.

En la primera parte, el viaje corresponde a Isabella. La corporeidad con la que está representada la obra de arte, le permite recorrer y vivir esa interpretación que el

artista hace de nuestra historia. Juan Irene, personaje que representa lo más autóctono de nuestra cultura, es en el film su antítesis. Ella viene de Nueva York, ciudad que representa el progreso y el desarrollo por excelencia, y él es un simple pescador de la costa venezolana. De la mano de éste, Isabella emprende un viaje místico por nuestra cultura representada en las obras de Santiago; y sin embargo, no ocurre igual a la inversa. Ya en Estados Unidos (en la segunda parte del film), Juan Irene solo descubre una sociedad cuyos ritos sociales y culturales apuntan más al consumo, a la diversión y al progreso. Juan Irene es llevado a Nueva York por razones de salud, y es entonces cuando él pasa a ser *el otro*, que re-descubre una cultura y una geografía “totalmente distinta”. Es Navidad, y el clima, el avión, las calles, el caos de la ciudad, la TV, le son ajenos, tanto, que huye aturdido. Lo único que consigue, con lo que logra identificarse, es la estatua de Bolívar, donde hace un círculo de granos a modo de rito sobre el concreto.

Esta contraposición entre los personajes que descubren un nuevo contexto representa una de las principales líneas temáticas del film: lo agreste, lo no tecnificado, lo natural, lo no “desarrollado” versus lo urbano, lo desarrollado y tecnificado.

En una gama intermedia entre ambos extremos de la *otredad* están los personajes de Claudia, Santiago y Alfredo, personajes híbridos, que hablan inglés y español, que pintan y graban con una cámara de video, que se sienten bien en Venezuela o en Estados Unidos.

Análisis de los otros personajes en relación al personaje principal

La relación de Juan Irene con respecto a Santiago es servil, es su ayudante no sólo en la preparación de sus pinturas sino en el cuidado del jardín y de la casa. Juan Irene representa en el film lo popular, la identidad más autóctona de nuestra cultura. Juan Irene representa al “buen salvaje”, tal y como ha trascendido la falsa construcción occidental de lo que fuimos al momento de la conquista.

Isabella representa lo cosmopolita; la mirada que desde la frialdad del progreso se hace del caribe: hay también aquí una construcción del caribe como paraíso tropical siempre dispuesta a ser descubierto.

La representación de lo femenino en el film es sin duda parte de ese paraíso. Claudia es la musa de Santiago y es una constante en sus cuadros y fantasías. Claudia es la mujer dócil que se deja contemplar y poseer. Su rol en el film es absolutamente pasivo y plano, no se transforma, no evoluciona, no se desarrolla su mundo interno y psicológico. En este sentido es mero objeto de contemplación. Sin embargo, el film nos presenta algunas escenas desde la perspectiva de Claudia, dado que ella usa una cámara de video que va registrando la realidad en torno a Santiago. El video entra a jugar el papel de la nueva forma de representación inmediata que carece de rito, cuya esencia es totalmente técnica, carente de inspiración y presta a que “cualquiera pueda realizarla”. No hay que ser un “elegido” para grabar pero sí para pintar. Visto desde este punto, el registro en video es la contraposición a las pinturas y al estilo de Santiago. Sin embargo, el video está constantemente registrando a los personajes, así como Santiago siempre los está pintando: entre los personajes existe la necesidad de captar *al otro*. En la medida en que lo representamos nos apropiamos de él y lo volvemos *nuestro*.

No sólo Claudia e Isabella representan lo femenino; también está el personaje de la mujer negra que Santiago pinta y que forma parte de ambos planos narrativos (el universo diegético y el universo pictórico), tal y como queda expresado en la escena 19 donde las tres mujeres disfrutan de la playa mientras la cámara de video las registra y las contempla desde la mirada masculina.

El descubrimiento de Isabella –y su viaje- se concreta cuando pasa de ser sujeto pasivo de contemplación a ser sujeto de representación en uno de los cuadros de Santiago (escena 20). En tal sentido, lo femenino dentro del film está construido desde una perspectiva absolutamente patriarcal, donde la mujer es representada como un sujeto pasivo, que posa para un espectador cuyo ojo es masculino, tal y como lo ha hecho la pintura de la Europa occidental cuyas representaciones terminan ubicando al espectador en una posición de “*voyeur*” definida desde la pintura de desnudos del

Renacimiento⁴⁵. Desde esta perspectiva, Santiago no es entonces un pintor innovador ni auténtico, sino la representación de la mirada europeo-occidental cuya identidad está más cercana al europeo que al hombre de la resistencia latinoamericana.

Claudia, Isabella y la mujer negra -entiéndase la blanca, la trigueña y la negra- no sólo posan desnudas, cómplices y de manera consciente ante Santiago, sino que ante la cámara de video que tienen los personajes se asumen como objeto de contemplación, mirando con sumisión al que graba, cuya subjetiva involucra al espectador. Recordemos las escenas 3 y 16: en la primera, Santiago pinta a Claudia, quien pasa de ser compañera de Santiago a objeto representado que “se entrega” al pintor; en la segunda, Santiago pinta a Claudia y a Isabella, mientras ellas, conscientes de la presencia del pintor, se pintan la piel entre sí. En relación a esto podemos citar a Berger que plantea en *Modos de ver* lo siguiente, -que aunque no se refiere directamente al film sino a la evolución de la representación de los desnudos femeninos desde las pinturas del Renacimiento-, se ajusta perfectamente al análisis de los personajes femeninos en *Karibe kon tempo*:

*“Los hombres actúan y las mujeres aparecen. Los hombres miran a las mujeres. Las mujeres se contemplan a sí mismas mientras son miradas. Esto determina no sólo la mayoría de las relaciones entre hombres y mujeres sino también la relación de las mujeres consigo mismas. El supervisor que lleva la mujer dentro de sí es masculino: la supervisada es femenina. De este modo se convierte a sí misma en un objeto visual, en una visión.”*⁴⁶

Realmente, más allá de posar para quien las graba o quien las pinta, posan para el espectador. Y aquí valdría la pena destacar, otro de los planteamientos realizados por Berger: “*Para que un cuerpo desnudo se convierta en “un desnudo” es preciso que se le vea como un objeto*”⁴⁷ y el verlo como un objeto, estimula el usarlo como un objeto. Los valores que genera la película en cuanto a la mujer, son precisamente valores machistas que invitan a asumir a la mujer como otra forma de *otredad*.

⁴⁵ John Berger, en *Modos de Ver* plantea que la pintura de desnudos europeos desde el Renacimiento se convirtió en una excusa para mirar.

⁴⁶ John Berger, p.55

⁴⁷ John Berger, p.57

Claudia representa en el film a la mujer venezolana, y los únicos rasgos que sobresalen de ella es el ser sensible, ser hermosa, y ser la musa principal de Santiago. Es una mujer formada, que lee, que escribe poesía, que sabe usar una cámara de video, que se desenvuelve en Nueva York. Dentro de la sensibilidad de Claudia cabe destacar lo afectiva que es con el personaje Juan Irene; eso la convierte en una mujer que representa el apego por la tierra, las tradiciones y su gente, y que sin embargo, es parte de la mezcla cultural.

El personaje de Claudia forma parte de los dos niveles narrativos identificados en el film: forma parte de la cotidianidad de Santiago en su universo diegético, y forma parte del universo pictórico de Santiago. Es entonces cuando podemos hablar de la Claudia que posa para el artista y la Claudia representada, que interpreta diversos personajes referenciales. Siempre que se entrega sexualmente a Santiago, es la Claudia representada.

La mujer negra representa a la mujer exuberante del trópico que es sometida, pero liberada. Santiago literalmente la libera en la escena 10. No habla, no tiene nombre, y su relación con el personaje principal es sólo de *objeto* poseído, *objeto* representado, *objeto* liberado.

Alfredo, el manager de Santiago, es un personaje venezolano pero que se presenta como alienado. Es el venezolano que quiere pertenecer a lo *otro*, en contraposición a Santiago que se resiste. Alfredo se aproxima más a los intereses de consumo norteamericano, que a los artísticos, sensibles, libres y humanos que supuestamente representa Santiago. A diferencia de Santiago, a Alfredo no le interesa el rito, ni los procesos de representación, ni el arte como modo de vida; sólo le interesa vender. Santiago en contraposición a Alfredo es representado como un romántico, cuya vida gira en torno al rito de la representación artística. Para Alfredo el arte es un negocio y de allí la urgencia de exponer los cuadros de Santiago en una sala en Nueva York.

Desde este punto de vista, este personaje representa una mezcla entre lo que se muestra de la sociedad norteamericana y la venezolana. El discurso se mueve en dos extremos: una casa en una aislada playa venezolana y Nueva York.

No va de Caracas a Nueva York: jamás pasa por Caracas o alguna urbe venezolana, y al no hacerlo el punto intermedio en la representación de lo venezolano y de la mezcla cultural entre estos dos extremos son Alfredo y Claudia. Se nos presenta la cultura norteamericana como una cultura dominante cuya palabra favorita es “desarrollo”, y bajo cuya influencia se encuentra Venezuela.

La forma de negociar de Alfredo, no es presentada de forma ética o muy seria, sino como un juego -a lo venezolano-: él se prostituye y se “entrega” a la gringa para cerrar el negocio. Entonces para este personaje no sólo el arte es un negocio, sino el cuerpo, las relaciones humanas, y cualquier cosa que se preste para ello. Y no sólo en Alfredo está plasmada esta característica, sino en la forma de representar -arbitrariamente y sin sentido- la suspensión de las garantías, anunciadas en plena fiesta caribeña, seguido de Miranda en La Carraca diciendo: ¡esto es puro bochinche! (escenas 17 y 18). El venezolano y lo venezolano es entonces mostrado como inestable, como un desorden cuyas prioridades son el juego, la parranda y el ocio.

En *Karibe kon tempo* la geografía determina a los personajes. El contexto venezolano es para Juan Irene su lugar, y para Santiago la inspiración a la creación artística, el tema de sus cuadros, y hasta cierto punto connotado, la libertad. El contexto neoyorquino implica prostituir su obra, la comercialización de sus ritos. El frío no es presentado solamente como un factor climático, sino también como una característica del individuo que se desenvuelve en el entorno norteamericano. La crítica es parte fundamental de esa frialdad. El espectador de museo no interactúa con la obra de arte, es sólo un espectador “que opina”. Por el contrario, el espectador en la primera parte es partícipe de la obra y puede recorrerla como quien recorre un río y se entrega (escena 21).

En el plano metadieгético del universo pictórico de Santiago, se nos presentan una serie de personajes referenciales, interpretados en su mayoría por Santiago y Claudia. En este sentido, los informantes juegan un rol fundamental en el film activando la función referencial a la Historia, a las Artes Plásticas y a la

propia obra cinematográfica de Rísquez, así podemos distinguir personajes como: Ulises y una sirena (personajes literarios de *La Odisea* de Homero) pero que interpretan diálogos originales de la obra de Rísquez donde la Sirena proclama a Ulises como Juan el griego, protector de los indios Guaikeríes; Miranda (personaje histórico pero representado a partir de una reinterpretación de la pintura *Miranda en La Carraca*, (1896) de Arturo Michelena), Bolívar y Manuela; Reverón, Colón, deidades como la Virgen del Valle, Maria Lionza, Cristo (representado a partir de una reinterpretación del cuadro de Leonardo Da Vinci *La última cena* (1947)), y el inglés sir Walter Raleigh. Estos personajes sólo cumplen una función referencial e icónica, no se desarrollan en la trama ni se profundiza en ellos; de hecho, para que el espectador los reconozca el autor recurre a otras representaciones de ellos, asumiendo una postura sobre la cultura desde una perspectiva elitista vinculada al universo intelectual del espectador: *yo cito, ergo, soy profundo*. En el film lo mimético tiene más fuerza que lo narrativo, sin embargo prevalecen los estereotipos.

La estructura de viaje:

En *Karibe kon tempo*, está presente la estructura de viaje físico de los personajes. En cada una de las partes del film un personaje realiza un viaje a otro contexto, asumiendo el rol del *otro*. Sin embargo, la abundancia de catálisis refuerza el hecho de que el film no presenta una línea narrativa que se base en la consecución concreta de un objetivo.

El punto de partida del viaje de Isabella no está expuesto directamente en la diégesis. El personaje se nos presenta ya en tierras venezolanas, pero conocemos su procedencia: la ciudad de Nueva York, Estados Unidos. Sabemos del viaje desde que es anunciado por Alfredo y comienza para nosotros desde su llegada a la casa de Santiago. Sin embargo, hay un viaje interior de este personaje que se vincula a su relación de descubrimiento de la obra de Santiago, y a partir de ella su descubrimiento de lo latinoamericano y de la cultura venezolana. Este viaje se representa a partir del recorrido por el río, de la mano de Juan Irene, es decir de la

mano de la tradición, de lo autóctono y popular. No es Santiago quien la acompaña en el recorrido, es el personaje más cercano a “la identidad” venezolana (según el autor): el pescador. Lo primero que descubre es el taller del artista, sus materiales, sus utensilios, luego descubre los paisajes venezolanos, sus playas, sus fiestas caribeñas, sus tambores como ritos y manifestaciones culturales, luego se introduce al río y asume el riesgo de cruzar la puerta (escena 21). Impresionada por la belleza del trópico y por la de las pinturas, pasa a ser representada también, junto a Claudia. Los tambores, la fiesta caribeña, la suspensión de las garantías, los paseos a la playa, son algunos de los encuentros de ella con lo venezolano. En este sentido, Isabella –cuyo nombre de reina la ubica en la posición referencial de la impulsora a los procesos de conquista en nuestras tierras- decide exponer las obras de Santiago en la ciudad de Nueva York, cumpliéndose los objetivos de Alfredo.

Juan Irene, por su condición de salud –elemento poco desarrollado en la trama e introducido de manera forzada sólo a partir de diálogos- debe viajar a Nueva York con ellos, y esto pasa a ser la verdadera motivación de Santiago para acceder al viaje y a la exposición. Juan Irene es entonces sacado de su contexto natural y de su espacio de identidad, para ser visto por los médicos de una ciudad fría como Nueva York. El descubrir de esa sociedad se convierte en Juan Irene en un tormento. La inmensidad del barco industrial ante la pequeñez del pescador, refuerza el planteamiento de desigualdad y desventaja que tienen los países como Venezuela ante las grandes potencias. El regreso de Juan Irene es una metáfora de su muerte, es el viaje de regreso por el río ante el llamado de la Virgen del Valle, que según él es la única que le otorga pasaporte (escena 27).

La estructura de viaje es débil en la medida en que las motivaciones y los obstáculos son escasos y débiles. Al ser un film con escasos núcleos y con pocos indicios, el viaje se limita a desplazamientos físicos, y no a transformaciones de los personajes a partir de sus conflictos. El viaje en sí no tiene mayor obstáculo que la resistencia romántica y caprichosa del artista expresada en los diálogos con Alfredo. Las acciones quedan desplazadas por los diálogos y por el universo mimético de las obras pictóricas.

ESTRUCTURA TEMÁTICA

Determinación de la proposición ideológica del autor:

A partir del análisis por escenas de *Karibe kon tempo* que se puede apreciar en el Anexo E, podemos concluir que la escasez de núcleos y de indicios, y el exceso de informantes generan un vacío semántico en el discurso. Más que el desarrollo de temas a partir de líneas temáticas, podemos decir que el peso semántico está subordinado a la representación icónica o mimética que se hace a partir de la obra pictórica del personaje Santiago; a la intención de convertir la obra cinematográfica en una obra pictórica por excelencia.

Sin embargo, hemos determinado algunas isotopías sueltas en algunas escenas, que nos permiten esbozar algunos temas presentes en el film, que no han logrado ser profundizados ni entramados en líneas de sentidos: lo agreste y primitivo de nuestras culturas en contraposición con la cultura de desarrollo y progreso de Estados Unidos. Nuestra cultura como una mezcla cargada de barroquismo y sincretismo, que nos convierte en un Paraíso de exuberancia tropical desde la perspectiva del autor, pero también en un desorden sin garantías. El fomento de los mitos occidentales en torno a Venezuela como el paraíso de tierras fértiles, mujeres exuberantes prestas a ser contempladas y poseídas, así como del buen salvaje representado a partir del hombre servil, amable y autóctono. El arte como don divino patriarcal en contraposición con la ambición del mercado y de la sociedad de consumo.

La manera de plasmar lo católico, la “conquista”, la literatura, las tradiciones populares, y hasta la Independencia, desde una mirada occidental y desde discursos ya contruidos, hacen que el film no proponga nada nuevo. Pero el autor intenta hacer que lo representado por el pintor sea metáfora de *lo que somos*: nuestras mujeres, nuestras playas, nuestra historia, nuestras aves, nuestras creencias, incluso nuestra diversidad. Al artista fundirse con lo representado se funde con su propia concepción de la historia, de la mezcla y de los ritos. Las pretensiones estéticas con que son narrados los acontecimientos convierten al film en un discurso poco digerible, cuyos referentes dispersos y arbitrarios no necesariamente son fáciles de interpretar, lo que

impregna al film de cierta opacidad, que a su vez se complejiza con la falta de encadenamientos causales.

La mirada del autor y el universo referencial al que hace alusión es más cercano a lo europeo-occidental (como ideología dominante) que a lo latinoamericano como forma de resistencia. La misma idealización de la naturaleza, el ideal del hombre por volver a ella, la concepción plasmada de la mujer como objeto, son sólo algunas de las formas de representar a Venezuela como un paraíso tropical -visión absolutamente consumista y patriarcal-.

El artista aislado y en conexión con lo divino, representado como un ser elegido (además elegido por la cultura dominante para exponer su obra en Nueva York), fija la posición ideológica del autor en una especie de culto al universo europeo-occidental, donde el control, el poder y el criterio lo tiene la sociedad de progreso y desarrollo.

En otro sentido, la película hace énfasis en la necesidad de representar y ser representado. Desde la misma inclusión del propio Rísquez como protagonista, hasta la incorporación del recurso de la cámara de video, nos ubica en la posición de mirar y ser mirados: al final de la película los personajes aplauden mirando a cámara, lo cual puede ser interpretado como una mirada al pintor, pero a su vez como una interpelación al propio espectador. Todos miran y son mirados, incluso Juan Irene en la escena 44 aparece en los televisores de la tienda de Nueva York, lo cual nos pone en la posición de interpretar al ser humano como sujeto constante de representación, y a la historia como una construcción del hombre. Asimismo, podemos asumir *el mirar* como *el descubrir* al *otro*, y en este sentido el film es una invitación a *mostrarnos* a *dejarnos ver*, pero esa búsqueda no va más allá del propio regodeo estético, dejando de lado algún planteamiento serio sobre la identidad latinoamericana.

ANÁLISIS NARRATOLÓGICO :

Estudio de la voz: Predomina un narrador de tipo Extradiegético-Heterodiegético, narración omnisciente.

Modo:

Perspectiva: El análisis de la perspectiva en *Karibe kon tempo* es bien interesante dado que la perspectiva cambia durante el film: hay escenas donde se nos narra desde la perspectiva de Santiago, en otras prevalece la perspectiva de Isabella como espectadora de la obra de Santiago, en otras es la perspectiva de Juan Irene, y en otras la de Claudia. Sin embargo, a pesar del juego de perspectivas que presenta el film no aporta mayor significado o profundidad a los personajes ni a la trama.

Focalización: La focalización varía en el film. En algunas secuencias prevalece la focalización externa dado que se nos presenta principalmente lo que los personajes pueden percibir con sus sentidos, y no el universo emocional y sentimental. Sin embargo, esta focalización no es fija porque no está sujeta a un solo personaje, varía de personaje según la secuencia del film. Las escenas donde prevalece la focalización del personaje de Santiago a pesar de estar vinculadas con lo sensorial por el hecho plástico, también pueden considerarse como focalización interna dado que algunas de ellas expresan su universo emocional y la relación de sentimiento del artista con el arte, con la obra.

Distancia: En el relato se evidencian las huellas autorales que lo caracterizan como un relato opaco. El primer nivel narrativo, donde conocemos el universo diegético de los personajes cumple con las reglas del isomorfismo propio del M.R.I, y deja claramente establecida la función referencial, pero el segundo nivel narrativo correspondiente al universo pictórico de Santiago, y a algunas inserciones arbitrarias de ruptura, tiende a la opacidad.

Auricularización y Ocularización: el film presenta tanto auricularización como ocularización internas en tanto que conocemos la experiencia visual y auditiva de los personajes en relación con las obras de artes y con su entorno en el caso de Juan Irene.

Tiempo:

Orden: En un primer nivel narrativo los acontecimientos parecieran transcurrir cronológicamente, pero las escenas que corresponden al segundo nivel rompen con el orden temporal constantemente y lo transgreden a partir de referentes Históricos y pictóricos anacrónicos.

Duración: El tiempo diegético es mayor que el tiempo fílmico (T.D.>T.F.), Aunque en algunas escenas por el uso del recurso del plano secuencia el tiempo diegético es igual al tiempo fílmico (TD=TF).

Frecuencia: a lo largo de toda la película predomina la frecuencia de tipo singulativa, ya que los hechos aparecen una sola vez en el film.

ANÁLISIS DEL USO DE LA LENGUA CINEMATOGRAFICA:

En *Karibe kon tempo* la puesta en escena y su registro intentan impregnar a la obra cinematográfica de un carácter pictórico. Es en este juego de luz, color y movimiento donde puede encontrarse algún valor distinguible en el film.

La fotografía está muy bien cuidada: el objetivo de jugar entre lo pictórico y lo cinematográfico a nivel de composición de planos, profundidad de campo, colorimetría e iluminación, se cumple a cabalidad. Sin embargo, esta búsqueda está desarticulada de los valores semánticos del film y de los conflictos de los personajes, por lo que podemos decir que en *Karibe kon tempo* se le otorgó prioridad a la forma sobre el fondo. En la composición del plano predominan los planos secuencias, muy bien logrados y que representan una osadía en el registro de 35mm. La puesta en escena y desplazamiento de los personajes está concebida en función de los movimientos de cámara, ejemplo de esto son las escenas 1 y 3.

Los diálogos son débiles y están malinterpretados por los actores. Se le otorga más peso a los diálogos que a las acciones, y son ellos los que sustentan los posibles conflictos de los personajes. La película tiene la particularidad de presentar diálogos en inglés y en español lo que pone en contraposición las distintas culturas. Sin

embargo, el único personaje que no habla inglés es Juan Irene, así como Isabella es la única que no habla español. Los personajes de Santiago, Claudia y Alfredo se mueven entre las dos lenguas sin ninguna dificultad. Y a pesar de que Isabella y Juan Irene no hablan la misma lengua, el encuentro se da a partir del descubrimiento de Isabella de la cultura venezolana a partir de las tradiciones, la fiesta y la obra de Santiago.

A pesar del peso que tienen los diálogos en la definición de los personajes, la palabra no juega un papel relevante dentro del film. Aparte de los poemas de Cadenas recitados por Claudia -sin ningún sentido o repercusión en la trama-, o del anuncio de la suspensión de las garantías, no son portadoras de mensajes contundentes. Sin embargo, en vista de que los personajes son tan planos, es por medio de su discurso verbal o pictórico que logramos hacernos una idea de ellos. Lamentablemente, dada la poca versatilidad de las interpretaciones actorales y lo débil de los propios discursos, la palabra pierde todo peso dentro del film⁴⁸.

Dentro de las composiciones pictóricas de Santiago, el maquillaje es parte del intento de plasmar el colorido que representa al trópico. Las mujeres se maquillan entre sí, o el pintor lo hace para resaltar algún rasgo. Las telas y accesorios también cumplen la misma función: plumas de colores de aves exóticas, convertidas en coronas, moriche, redes, argollas en las orejas, collares de semillas. Toda la puesta en escena de las pinturas está elaborada en función de resaltar la mezcla que representamos, dando una atmósfera barroca: ángeles, indios, conquistadores, Cristo, frutas, aves, personajes de la mitología griega, espejos, gallos, negros... Las escenografías de las representaciones pictóricas van de lo teatral a los espacios naturales, con iluminación artificial y resaltando por encima de todo, el color.

La música no aporta mayor significado al discurso. En la primera parte del film se nos presenta una música caribeña y tropical, y en la segunda parte una música más industrial. Rísquez reutiliza música de su propia filmografía para hacer auto-referencia a su obra. El sonido de campanitas a la hora de pintar y crear le otorgan un carácter de "magia" al proceso pictórico y al universo metadieético de la obra.

⁴⁸ *Karibe kon tempo* es la primera película con diálogos que hace el autor Diego Rísquez, lo cual representa un reto nuevo en su propia filmografía. También es su primera película en registrarse en 35 mm.

La alternancia entre el video y el 35 mm, es también una propuesta estética del film que valdría la pena resaltar. Este recurso es utilizado como forma de registro de los mismos personajes sobre su cotidianidad. Los personajes tienen una constante necesidad de representarse, de registrarse los unos a los otros. Sin embargo, este recurso es utilizado en la escena 48 cuando Juan Irene está perdido en la ciudad de Nueva York, y se rompe el concepto que se venía presentando, dado que Juan Irene está en ese momento solo y no hay justificación alguna del registro en video, dado que no hay un segundo personaje que lo mira.

II.3 3 Noches, de Fernando Venturini (2001)

ESTRUCTURA NARRATIVA:

Integración de las unidades. Núcleos- catálisis, indicios-informantes

Para el análisis de la Estructura Narrativa de *3 Noches* hemos segmentado el film en 66 escenas, que posteriormente se han integrado en 12 secuencias y 3 partes. (Ver anexo F: Cuadro de análisis de *3 Noches*)

Como se puede apreciar en el cuadro de análisis anexo, *3 Noches* es una película que guarda una lógica narrativa coherente en cuanto a la relación entre sus partes; sus escenas núcleos se relacionan entre sí siendo consecutivas y encadenadas de manera causal y consecuente. Los indicios y los informantes juegan en el film un rol fundamental, pues al tratarse de un policial los indicios tienen una marcada importancia dentro de la trama, y los informantes nos contextualizan claramente la sociedad donde se desenvuelven los hechos: la sociedad caraqueña contemporánea.

La escasez de núcleos hace que la trama tenga más peso en los indicios, en los informantes y en las expectativas generadas por las catálisis (la búsqueda), más que en las resoluciones. Sin embargo, los núcleos presentes van haciendo que el relato avance de manera irreversible y consecuente.

Como criterio para la determinación de las secuencias se ha tomado el de la unidad de acción, asumiendo que en la evolución de la búsqueda que realizan los personajes cada secuencia está determinada por la incorporación de nuevos informantes e indicios que enriquecen la trama. Así integramos una primera

secuencia (de la esc. 1 a la esc. 7) en la que Argenis asume el caso del asesinato de “El Chino” Sanabria y comienza la investigación con los dos primeros interrogatorios. La segunda secuencia (de la esc. 8 a la esc. 12) en la que Argenis llega al bar “La Astilla” y conoce al español Picaso. La tercera secuencia (de la esc. 13 a la esc. 15) en la que Picaso y Argenis buscan a Ignacio para obtener información. La cuarta secuencia está integrada por las escenas de la 16 a la 19, en la que Argenis secuestra a Picaso y lo obliga a acompañarle, van al bar Tango, y Argenis interpela a Meteoro. La quinta secuencia (esc. 20 y esc. 21) comprende la llegada de Argenis y Picaso al bar Pagano, donde entrevistan a Circe. La secuencia 6 (de la esc. 22 a la esc. 29) en la que Argenis y Picaso llegan al Antro y le dan el recado a Picaso para que Argenis vaya al basurero. Argenis deja esposado a Picaso y se dirige al basurero donde lo golpean y le quitan el arma y los papeles de Picaso. Ambos golpeados pasan la noche en casa de Picaso. La séptima secuencia está comprendida por las escenas 30 y 31, ambos en el apartamento de Picaso reciben la llamada de Ignacio con nueva información. La octava secuencia (esc. 32 y esc. 33) es el encuentro con Ignacio en el parque de atracciones, y el secuestro de Ignacio. Argenis y Picaso huyen por un callejón. La novena secuencia (de la esc. 34 a la esc. 36) en que Argenis y Picaso llegan al bar “El Manú” y se arma un tiroteo. Ayudan a René a escapar y Argenis mata a un hombre, llama a Peña -su compañero policía- y lanza el arma por un barranco. La décima secuencia (de la esc. 37 a la esc. 41) corresponde al hotel donde René confiesa quién es, y Argenis la interpela y la maltrata. Completan el recorte del periódico, los persiguen, huyen por los techos hasta que Argenis les confiesa que quien los persigue es la policía. La secuencia once (de la esc. 42 a la esc. 48) es en la que se refugian en el barrio de Argenis, hasta que huyen por el cementerio. La secuencia 12 (de la esc. 49 a la esc. 66) es en la que René ayuda a Argenis a descifrar el sitio donde está el paquete, y se dirigen al Hotel del Sur, dejan a René; Picaso y Argenis entran al Hotel; Argenis encuentra el paquete de drogas y lo quema, Peña es el policía que lo persigue, lo encuentra y mata a Argenis.

El criterio para la integración en partes está fundamentado en la estructura del viaje. Aunque toda la película transcurre en la ciudad de Caracas, asumimos la

investigación y la búsqueda de Argenis junto a Picaso como un viaje sin retorno, que transcurre en un lapso de tres noches recorriendo los sitios de vida nocturna de la ciudad de Caracas. En tal sentido hemos identificado que el film puede integrarse en tres partes, correspondiendo cada parte a las secuencias y acciones de cada una de las noches. Una primera parte (de la sec. 1 a la sec. 6) que corresponde al día del asesinato, la primera noche en que Argenis y Picaso recorren los primeros bares, y la pernocta en casa de Picaso. La segunda parte (de la sec. 7 a la sec. 10) corresponde a la segunda noche de búsqueda, el encuentro de René, la noche en el Hotel y el descubrimiento de la implicación de la policía y el gobierno en el caso. La tercera parte (sec. 11 y sec. 12) corresponde a la visita a la casa de Argenis en el barrio y la tercera noche en el Hotel del Sur donde Argenis encuentra el paquete, lo quema, y la policía lo mata.

Análisis de los personajes. El personaje extranjero y la estructura de viaje

En *3 Noches* se representa una Caracas que acoge a personajes de diversos orígenes: una conserje portuguesa, una española y un colombiano empleados en el bar “La Astilla” cuyo dueño es Picaso, un burgués andaluz; un argentino (Ignacio) dueño del bar “Tango”, y un muerto, que asumimos de origen venezolano al que suelen llamar “El chino”.

El personaje principal es el detective Argenis Ferrán, quien los va conociendo uno a uno desde que encuentra el cadáver de Sanabria, alias “el chino”. Argenis representa dentro del film al venezolano pobre, machista, inconforme, cuyo abuso de autoridad es la única forma que posee de relacionarse con los otros personajes y con su entorno: es policía. Ya casi en la tercera noche descubrimos que esa forma de relacionarse de Argenis es la única que conoce para sobrevivir ante una realidad inhóspita, que no le pertenece; y es que este personaje poco a poco va descubriendo desde el más profundo desarraigo, que ningún sitio le corresponde a pesar de estar en su ciudad, en su país. Ni siquiera en el barrio de donde salió cuando era más joven, puede permanecer. Su condición de pobre lo excluye de la burguesía de la sociedad, su condición de policía lo hace ajeno a todo un sistema social que se mueve entre

vicios, mafias y clandestinidad. Durante tres noches, Argenis recorre los bares de Caracas, tratando de descifrar el crimen del chino Sanabria, y poco a poco su motivación se va transformando, mientras más descubre sobre el asesinato menos le interesa encontrar un culpable; su interés se va desplazando a un nuevo objetivo: encontrar “el paquete” oculto en algún lugar por el chino.

Argenis impulsado por sus motivaciones personales, traspasa el límite que le otorga su autoridad, y comienza a quebrar todas las reglas. La primera regla que rompe es desobedecer a su jefe Peña, quien le aconseja cerrar el caso y no seguir con las indagaciones sobre la muerte del chino Sanabria. Al estar al margen de su trabajo y de sus compañeros, Argenis comienza a investigar más allá de lo que su condición de policía le permite: registra casas y locales sin órdenes ni permisos, maltrata verbal y físicamente a todo sospechoso, secuestra y chantajea a Picaso, mata. Poco a poco irá transformándose su rol de policía y perseguidor para convertirse en el perseguido y prófugo de la justicia. Pero el personaje como tal no se transforma, se transforma su rol en el contexto de sus circunstancias.

A pesar de que el personaje de Argenis se nos presenta desde un primer momento como un bárbaro que sólo conoce la violencia como principal forma de relacionarse con los otros, descubrimos a lo largo del desarrollo de la trama, a través de los indicios y los informantes, que Argenis es una víctima más, y que incluso su motivación por encontrar el paquete de drogas no se sustenta en la ambición sino en la dignidad y la justicia. Pero la forma en que se perfilan los personajes es ambigua, los valores que impulsan sus motivaciones parecen ser unas y resultan ser otras. Ellos realmente no se transforman en la historia, lo que se transforma es la percepción que el espectador tiene de ellos a partir de la información que maneja.

Como espectadores no nos identificamos con Argenis. Desde un primer momento se nos muestra individualista y abusador, al igual que el resto de los personajes de *3 Noches* que se mueven por intereses individuales. Sólo en el barrio, en medio de una pobreza extrema, se representa una pequeña manifestación de solidaridad, pero permeada de más violencia y desesperanza; más que un gesto solidario se lee como “un favor”, bajo el lema “favor con favor se paga”. El único

personaje que el discurso propone como posible ancla de identificación es el español: Picaso. Sólo en él se expresa la sensatez y la solidaridad de alguna u otra manera. También es a través de él –bajo su condición forzada- que descubrimos a la sociedad caraqueña en sus distintos sectores y clases sociales. Es él pues, quien nos *re-descubre* en este film.

Análisis del personaje extranjero en relación con el personaje principal:

Si bien en un principio el personaje de Picaso se nos presenta desde la perspectiva de Argenis como un “sifrino”, que consume drogas, que se deshizo de un cadáver para cuidar su reputación y que intenta sobornar a un policía, en el transcurso de la trama, Picaso va descubriendo sin querer el callejón sin salida y la pirámide sin cúpula que nuestra sociedad representa en el film. En un principio, obligado por la autoridad y arbitrariedad de Argenis, luego a partir de su propia voluntad, se ve cada vez más comprometido en el caso del Chino Sanabria. Y así mientras Argenis, el venezolano, va perdiendo la compostura en unas calles en las que ya nada pueden sorprenderlo, en Picaso va aflorando una especie de sensibilidad, humanismo y desesperanza al descubrir el mundo más allá de los clubes de la alta sociedad. Es a través del personaje de Picaso que se da la reflexión de que todo está perdido en esta sociedad.

En el film, el extranjero está representado de dos maneras: el que ha hecho un gran negocio, como el español Picaso o el argentino Ignacio, o el que está en un empleo al servicio de los otros como la conserje del edificio, o la española y el colombiano que limpian juntos el bar de Picaso. Todos portadores de juicios negativos de valor sobre Venezuela y sobre la conducta de los venezolanos, específicamente de los caraqueños: “*en este puto país no saben hacer nada. Ni sabéis beber, ni sabéis follar, ni nada...*” dice la española mientras limpia obstinada el bar de Picaso (es. 10); “*esto es el trópico, aquí nadie sabe de dónde viene ni para dónde va*” dice Ignacio el argentino mientras lo interrogan en su bar (esc. 15), planteando a Venezuela como un lugar de paso, como un puerto abierto al foráneo y como un lugar inestable para el que lo reside; “*él es un policía corrupto... Tú sabes cómo son aquí*

los policías” dice Picaso a René refiriéndose a los abusos de Argenis (esc.37). En realidad tampoco se muestra una comunidad extranjera unida, integrada, organizada, por el contrario nadie se identifica con nadie, todos los personajes –extranjeros o no– están solos. “*No me gustan los chinos*” dice cínicamente Meteoro a Argenis en el baño de un bar (esc. 19), o “*Ahora no te la des del europeo asombrado. Este jueguito tiene siglos y lo inventaron tus papás*” le dice Ignacio a Picaso refiriéndose al chantaje por encontrar el paquete y dividirlo en mitades, haciendo alusión al proceso histórico de la conquista (esc. 32).

Picaso es un hombre joven, clase media alta, dueño de un club nocturno, divorciado, que tiene una hija a la cual sólo conocemos por un retrato y por algunos indicios como un casete en su carro que dice “canciones para papá”. Es el personaje cuya condición de extranjero lo salva del caos de la sociedad representada: en la secuencia final Argenis le entrega su pasaporte para que busque apoyo en el consulado. Es decir, Argenis como venezolano muere en su propia lucha sin salida, pero el extranjero tiene siempre una posibilidad: la de irse.

La relación entre Argenis y Picaso representa desde una perspectiva neocolonialista no sólo el encuentro y la confrontación entre dos culturas, sino también entre dos clases sociales. Picaso representa al español que vino al “Nuevo Mundo” en busca de una mejor vida, pero es víctima del caos y la barbarie, de la falta de orden y de estructura. Argenis representa desde esta perspectiva al sujeto que es víctima de la ignorancia y de la pobreza. La película confronta como isotopía el antagonismo entre lo bárbaro y lo civilizado, y al darse entre un español y un venezolano deja abierta la lectura de que esta lucha tiene ya más de quinientos años.

Análisis de los otros personajes en relación al personaje principal:

En *3 Noches* la otredad está representada desde varias perspectivas: el individuo está solo en una especie de desamparo y todos los demás representan la otredad: lo desconocido, lo extraño, lo ajeno. El *otro* es el homosexual, excluido y maltratado por el policía, ejemplo de esto son los comentarios en la jefatura como “*el narcomariposo*”, “*Pargo, no me llores aquí*” (esc. 6 y 7), los cuales son reiterativos a

lo largo de todo el film y representan al venezolano como un hombre sexista, que no admite debilidades, ni sensibilidades, ni diferencias. El *otro* es también el policía, cínicamente excluido por el ambiente de homosexuales, burgueses, y gente de poder. El *otro* es el del interior del país, el que no vive en Caracas: esto queda expresado en la reacción de todos ante el supuesto rol de Argenis como ganadero que viene del interior. El *otro* es el pobre (Picaso se refiere a Argenis en varias escenas como *niche y marginal*).

La descomposición social caracteriza a todos los personajes de *3 Noches*. No hay ninguna estructura sostenida en la sociedad representada: no hay parejas constituidas, no hay matrimonios, no hay familias, no hay organización ni solidaridad entre los vecinos (esto queda expresado en el edificio del Chino), no hay solidaridad entre los compañeros de trabajo (esto queda expresado en la traición entre policías), nadie cuenta con nadie, todos están solos, y nadie confía en nadie.

Al final, si creíamos que Argenis era un policía codicioso y corrupto, la resolución es mucho más desesperanzadora: una eterna cadena de corrupción y maquillaje de narcotráfico que viene desde una cúpula inalcanzable que atinamos a percibir desde el Congreso hasta el policía Peña, el superior de Argenis. Al descubrir que no hay ley ni justicia nos solidarizamos de alguna forma con Argenis, tal y como lo hace el personaje de Picaso, que desde determinado momento comienza a estar con él ya por voluntad propia, consciente de que el poder de los implicados es muy grande como para encontrarlo a donde esté.

Se nos presenta un sistema policial completamente ineficaz, capaz de enmascarar con cualquier historia un acontecimiento. Esta ineficacia, en un primer momento parece simple comodidad y deficiencia del sistema, pero en el transcurso de la investigación de Argenis, nos vamos enterando de que a la policía no le conviene que se resuelva el caso, ya que algunos de sus miembros están implicados. Así, los primeros obstáculos en la búsqueda del policía parten de su misma oficina y de sus mismos superiores, que lo incitan a dar el caso como resuelto. Los policías son presentados como individuos de baja condición social y con un bajo nivel cultural e intelectual, lo que queda claramente representado a través de sus vestimentas, sus

aspectos, sus vocabularios. Argenis se diferencia de los demás policías no por ser el más brillante e indispensable, sino por su interés personal por encontrar la verdad. Es precisamente este interés, el que lo impulsa a no acatar las órdenes de sus superiores y a proseguir con la investigación. En este sentido Argenis es un personaje que se rebela ante el sistema del cual forma parte y al cual representa.

El film se centra en un universo principalmente masculino desde el punto de vista de la mirada de un cine patriarcal. Lo femenino en *3 Noches* está representado principalmente en tres personajes venezolanos: el personaje de René, el personaje de Candela, y la madre de Argenis en el barrio. Aunque aparecen otras mujeres en el film como la conserje portuguesa y la española que limpia el bar La Astilla, sus apariciones son breves y caracterizan, como ya lo hemos expresado, a la extranjera servil inconforme con el país que habitan.

René, personaje que por su nombre y por su entorno homosexual, se nos hace creer durante su búsqueda que se trata de un hombre, es un personaje débil y poco logrado. El principal rasgo del personaje es la ambigüedad: su nombre, su apariencia, sus intereses. Es un personaje que se muestra frágil, vulnerable, con poca determinación. En el film es el amor de un narcotraficante con aficiones homosexuales que desde la primera escena lo han asesinado. René es un personaje incompleto, una excusa en la trama para avanzar en la resolución de la búsqueda de Argenis, quien la maltrata para obtener lo que quiere.

Candela es la mujer del barrio, sin marido, con hijos, con una madre mayor, pero con autoridad y poder sobre las pandillas del barrio. Es la contraposición de René: determinada, aguerrida, no se deja someter e impone las reglas. Pero en el film esto no es representado con heroísmo o con admiración, sino como una condición de supervivencia a la pobreza extrema: el barrio es un territorio con sus propias leyes y reglas, un lugar de extrema violencia y pobreza donde los niños no van a la escuela, sino a la guerra.

El arquetipo de la madre representado en la mujer del barrio no sólo en Candela sino en la anciana que bendice con amor a Argenis, es el único vínculo afectivo que nos presenta el film. Sin embargo la anciana es simbólicamente ciega e

incompetente ante la violencia extrema de su entorno. Candela por el contrario, es parte activa de la violencia, la coordina, la cultiva y la multiplica: es la madre que enseña a su hijo a sobrevivir a la fuerza. Argenis es presentado en este contexto como el hijo que decidió ser policía y sobrevivir a la violencia del barrio: para la anciana es el ejemplo a seguir, para los otros es un traidor. Estos personajes nos permiten aproximarnos a Argenis desde otra perspectiva distinta a la que se nos venía mostrando en las primeras secuencias: Argenis no sólo es víctima sino que sus motivaciones, más allá de la violencia, son honradas.

La estructura de viaje:

En *3 Noches* el viaje de los personajes se inicia con la investigación de Argenis. El recorrido por la ciudad de Caracas, de Este a Oeste, implica un desplazamiento de los personajes que no sólo se va convirtiendo en irreversible, sino que nos permite conocerlos en función del contexto en el que se desenvuelven. Los personajes no se transforman realmente, y en este sentido la película es débil, pues se queda en un solo nivel expresivo.

A diferencia de los dos filmes analizados anteriormente, el desplazamiento de los personajes en *3 Noches* no implica grandes geografías ni mucho tiempo. Todo se concentra en la ciudad durante tres noches, y las paradas se reducen a bares, locales, hoteles y casas donde permanecen pocas horas y donde obtienen una pista que los mueve al lugar siguiente.

En su recorrido por Caracas, el personaje español va descubriendo que ningún estrato de la sociedad es ajeno a “la perdición”. Y nos atrevemos a hablar de “perdición” porque casi con esos términos se nos dibuja en el discurso: dentro del film ninguna institución es reconocida, no hay estructura familiar, no hay iglesia, no hay autoridad creíble, no hay justicia, no hay parejas, no hay matrimonio. Los organismos del Estado se nos muestran corrompidos y fracturados; las relaciones humanas en sus vínculos más íntimos también. El film intenta aproximarnos a las diversas clases sociales pero desde su lado más oscuro, representado en las noches, en sus bares y en sus calles.

La primera noche representa un espacio totalmente ajeno para Argenis, una clase social media alta, el Este de la ciudad, los *night club*, la música *tecno*, *trance*, rock, la cocaína, cocteles y tragos, homosexualidad, bisexualidad, transexualidad y personajes asexuados, el pequeño tráfico de influencias, el gran tráfico de drogas e información: El dinero como principal forma de poder. Todo se mueve con disimulo y apariencia, la droga se usa en el baño y la información se reserva. En este contexto podemos agrupar a personajes como Picaso, Ignacio, Circe, Meteoro y al hombre asesinado alias El Chino. Este grupo guarda características en común: todos pertenecen a una misma clase social en la que el personaje de Argenis desencaja por su vestimenta, modo de expresión, su desconocimiento y repudio ante ciertos códigos que maneja este grupo.

La segunda noche representa a una clase media baja que se divierte: asiste a un parque de diversiones en el centro de la ciudad, asiste a un concurso de bailes en un gran local donde predomina la salsa de Oscar de León, el merengue dominicano y la cerveza. Picaso va insinuándole a Argenis que en este contexto el policía se sentirá más a gusto, por estar más cercano a “lo marginal”. Y es que este segundo acto delimita a un grupo social de otro. René se les une por accidente en la búsqueda, y con ella los personajes pasan de los locales de la alta sociedad donde todos fingían ser amigos, a caerse a tiros en la calle abiertamente contra sus perseguidores. Argenis comienza a entrar al grupo social al que pertenece, y Picaso pasa a ser el personaje desadaptado: ya no se nos muestra superficial, corrupto y banal como al principio, sino que la resolución del conflicto pasa completamente a depender de él; es él quien interpreta los hechos, el que reflexiona, al que de pronto lo caracterizan valores de justicia e igualdad que lo impulsan a defender a la chica, a exigir respeto, etc. Por el contrario, el personaje de Argenis, envuelto en su propia investigación va desprendiéndose de su actitud policial que tenía en el primer acto, quedando más al descubierto sus impulsos, su brutalidad y su falta de ética. Esta actitud siembra la duda en el espectador respecto a la finalidad de la búsqueda de Argenis.

La tercera noche es el oeste de la ciudad, con su panorámica hacia El Helicoide, el barrio, la pobreza, el vocabulario vulgar y mal hablado, la huida del

barrio por el cementerio connotando la bajada al infierno, los cerros con ranchos, la cerveza, los niños en la calle fumando marihuana, la expresividad sin recelo, la miseria sin disimulo y sin apariencia. El hip hop, La Corte, la música popular como expresión, El Hotel del *Sur* donde se esconde la droga. Es la vuelta del personaje Argenis a su origen, a su contexto; su rol de policía se pierde totalmente moviéndolo sus pasiones y su rebelión ante la ideología dominante de la cual, inconscientemente también forma parte. Este acto es diametralmente opuesto al primero, los desafíos policiales de Argenis pasan a ser desafíos sociales y políticos, en los que queda comprometido completamente.

Los personajes principales van recorriendo cada uno de estos estratos, y mientras más se acercan al pobre y excluido de la pirámide, más lejana se ve la cúpula del poder desde donde todo se mueve.

ESTRUCTURA TEMÁTICA:

Determinación de la proposición ideológica del autor:

A partir de la determinación de las isotopías por escena (Ver anexo F: Cuadro de análisis de *3 Noches*), y de hacer el ejercicio de jerarquizarlas identificando los temas de la película, podemos aproximarnos a la proposición ideológica del autor.

Es reiterado el énfasis que hay en el discurso sobre el tema de la sociedad caraqueña como una sociedad en descomposición, carente de estructura y de orden en cada una de las partes que la componen: un Estado corrompido, sin valores de justicia, lealtad y orden, donde los sujetos que integran la sociedad se desenvuelven desde el individualismo, la ambición y la desconfianza. Al no existir instituciones como la familia, la escuela, la Iglesia, el matrimonio, o cualquier otra forma de organización que integre al hombre con su entorno y con los demás, se nos representa una sociedad sin esperanzas, cuyos vínculos afectivos han sido sustituidos por los vicios y la vida nocturna. Cada noche o acto representa algo distinto: un nuevo punto de vista ante los personajes, un estrato social, una nueva motivación. Esto convierte al film en el escenario de una sociedad fragmentada, individualizada, con unas clases sociales bien delimitadas y con una gran gama de extranjeros y no extranjeros que no

se terminan de aceptar entre sí. Los personajes extranjeros funcionan como articuladores y propagadores de la decadencia social, todos (a excepción de Picaso al final) se nos presentan como invasores que no se identifican con este país y con esta sociedad, por lo tanto no les importa su deterioro para enriquecerse personalmente.

En el contexto de intolerancia que desarrolla el film se hace especial énfasis en la xenofobia, expresada reiteradamente en el rechazo y la hostilidad con que Picaso y Argenis se tratan a lo largo de la trama. Pero el film no genera una reflexión en torno a este tema ni promueve un mínimo de tolerancia al respecto, por el contrario alimenta y promueve el sentimiento de rechazo no sólo ante los otros, sino ante nuestro propio país y nuestro propio contexto. En este sentido podemos atrevernos a decir, que si bien el autor es enfático en su discurso de denuncia, no deja de ser conservador en su posición respecto al otro, y en la oda al hombre de la Europa occidental como superior y civilizado.

Esa intolerancia hacia el otro también está expresada con una fuerza patriarcal en la visión que el autor tiene del pobre, del homosexual, del transexual y de la mujer. El film plantea una relación arbitraria entre el sujeto y su realidad, sin la posibilidad de sobrevivir a ella; no hay forma de ser parte de ella sin ser aniquilado.

Partiendo de que *“la ideología que circula en una formación dada es, necesariamente, la de la clase dominante”*⁴⁹, podemos afirmar que el contexto de donde se deriva el personaje de Picaso corresponde a la mentalidad más cercana a dicha ideología: la pérdida de valores afectivos, la ambición, el poder y la corrupción que han sido impuestos inconscientemente por la clase dominante, se perciben en el film no sólo a niveles Estatales, sino también en lo más cotidiano de este grupo social, en sus relaciones personales y en sus intereses individuales. La pérdida de valores queda expresada no sólo en “lo dicho” en el film, sino también en lo “no dicho”: el hecho de que no haya alusión a Dios, revela la ausencia de arraigos morales y espirituales en los personajes. Esto justifica todas las acciones de corrupción, ilegalidad y banalidad así como el quiebre de la institución familiar, representado en el personaje de Picaso, quien en un tiempo pasado tuvo familia

⁴⁹ Sorlin, p. 17

(esposa e hija) y ahora connota gustos homosexuales. La ausencia total de representantes institucionales en el film (como un sacerdote, un juez, un maestro) connota la ineficacia de las instituciones y justifica la clandestinidad y el irrespeto.

El tema del poder está caracterizado principalmente por el hecho de que el presidente de la comisión antidrogas es el principal implicado en el asesinato del Chino y en el narcotráfico. Este personaje representa y simboliza al Estado, aparato que ostenta el poder a través de sus instituciones, detrás de las que se enmascara la verdadera ideología, perpetuando el poder de la clase dominante.

Al analizar *3 Noches* nos damos cuenta que cada noche representa una mentalidad, y a su vez cada mentalidad tiene una *representación*⁵⁰ visual, una representación sonora y una representación ideológica particular. El autor delimita en cada una un espacio social y le establece reglas internas. Así vemos, por ejemplo, cómo se relacionan los personajes en las discotecas de Caracas, de manera muy distinta a cómo se relacionan en el barrio. Sin embargo, estas tres mentalidades pertenecen a una sola ideología que las relaciona y las enfrenta.

La postura del autor ante el tema es absolutamente pesimista: el laberinto no tiene salida. Esto queda representado en el hecho de que el discurso comience y termine con una muerte. Si alguien se rebela ante la ideología, esa rebelión sería inmediatamente absorbida y diluida por el poder.

ANÁLISIS NARRATOLÓGICO :

Estudio de la voz: Predomina un narrador de tipo Extradiegético-Heterodiegético, narración omnisciente, dado que la voz cuenta en tercera persona.

Modo:

Perspectiva: La información que manejamos como espectadores es la información que manejan los personajes de Argenis y Picaso desde sus perspectivas. Principalmente la de Argenis. El narrador regula la información en función del género

⁵⁰ Término utilizado y explicado por Pierre Sorlin en el capítulo I, p.16

policial, a partir del cual la información se dosifica en función de los pasos que dan los personajes.

Focalización: predomina la focalización cero o visión omnisciente a lo largo del film, en la que el narrador en tercera persona lo sabe todo, un ejemplo de esto es la secuencia 6 cuando Argenis esposa a Picaso en el carro y baja al basurero donde recibe una paliza. En esta escena, el narrador nos muestra tanto el recorrido de Argenis como la espera de Picaso en el auto. Asimismo, en la secuencia 12 se nos muestra a René pidiendo cola y ocultándose entre las ramas, a Picaso en la planta baja del Hotel del Sur, la llegada del auto de Peña, y Argenis quemando el paquete: es decir, como espectadores manejamos más información que los personajes. Sin embargo, la escena 39 corresponde a un flashback que representa un recuerdo exclusivo de Argenis, y en esta excepción podemos decir que hay un rasgo de focalización interna.

Ocularización y auricularización: Predomina la ocularización y la auricularización cero a lo largo del film.

Distancia: *3 Noches* es un film que se apega a las reglas del isomorfismo propio del M.R.I., cuya función referencial es clara respecto al universo al que refiere, en este sentido es un film transparente, ajustado a la iconografía del género policial. Sin embargo, al final hay cierto rasgo en el relato que tiende a la opacidad dado que el personaje principal muere en el desenlace, provocando en el espectador una paradoja: en el momento en que Argenis quema el paquete se redime ante el espectador, y en el momento en que se redime es asesinado. La muerte del héroe –que es tragado por el sistema del cual forma parte- arremete al espectador en la medida en que se aleja de las convenciones impuestas por la industria.

Tiempo:

Orden: los acontecimientos están narrados cronológicamente, a excepción de la esc. 39 donde podemos hablar de un caso de analépsis ya que el personaje de Argenis está recordando algo que ya ocurrió.

Duración: El tiempo diegético es mayor que el tiempo fílmico (T.D. > T.F.) pues sabemos que la historia transcurre en tres días con sus respectivas noches.

Frecuencia: a lo largo de toda la película predomina la frecuencia de tipo singulativa, ya que los hechos aparecen una sola vez en el film; a excepción de la escena 39, que corresponde a un flashback de la escena 3.

ANÁLISIS DEL USO DE LA LENGUA CINEMATOGRAFICA:

En *3 Noches* todo el uso de la lengua cinematográfica apunta hacia lo urbano. El ritmo del montaje, la música, la presentación de los créditos en tomas aéreas de Caracas, el uso que se hace de la palabra y el tono según clases sociales y según la hora del día, los sonidos de la ciudad, los gestos del rostro, la puesta en escena.

Lo arbitrario del personaje de Argenis queda expresado no sólo en sus palabras, sino en sus gestos, en la mímica del rostro, y en su desplazamiento escénico. Su vestuario lo pone constantemente en evidencia ante los demás: indudablemente es un policía, -al estilo de los policiales venezolanos de los 80-. Y es que parte de la puesta en escena, del decorado, de los vestuarios, del tratamiento del color y de la gráfica, están orientados a aludir a ciertas instancias públicas que parecen detenidas en el tiempo; por ejemplo, la ambientación de la oficina de los policías (viejos archivadores, afiches en las paredes, teléfonos grises), sus trajes y aspecto (chaqueta de cuero, camisas a cuadros, lentes oscuros grandes, bigote grueso), sus autos. Esta estética “retro” es presentada en contraposición a un estilo más contemporáneo que caracteriza a Picaso y a su entorno (pisos de madera, ambientación de paredes con colores cálidos, decorados con arte y fotografías contemporáneas). La oficina del español, su apartamento, su automóvil, contrastan con el personaje de Argenis y su

entorno, el cual queda absolutamente caricaturizado en medio de los locales nocturnos de Caracas durante la primera noche. Por ejemplo, en la escena 14, ambos personajes salen juntos del bar de Picaso y éste le pide a Zambrano –el parquero del local- que mueva el “cacharro” que está atravesado, refiriéndose sin saber al carro del policía. O cuando otros personajes que van conociendo o encontrando hacen alusión despectiva a la vestimenta de Argenis. Así constantemente, Argenis va siendo tratado como el *otro* tan sólo por su aspecto físico.

La iluminación es típica del género policial: predominio del azul para las noches, los fuertes contrastes de claroscuros, las líneas fuertemente definidas, las sombras. Si bien la mayoría de las escenas se desarrollan de noche, los juegos de luces en interiores que representan los locales nocturnos, crean una atmósfera rica en contrastes. (Por ejemplo, la escena 26 en la pared con sombras, la escena 34 del concurso de baile, la escena 48 huida por el cementerio). Pero más allá de algunos valores de la fotografía, la puesta en escena de la película es pobre, en cuanto a los desplazamientos de los personajes en relación con los movimientos de cámara, así como en cuanto al *tempo* interno de algunas escenas excesivamente largas de manera injustificada para crear una expectativa que no es tal, como por ejemplo la escena 12.

La ausencia de naturaleza, de paisajes naturales, intentan convertir a la ciudad en un espacio asfixiante, laberíntico para los personajes y para el espectador.

La ambigüedad que plantea el film como isotopía recurrente, queda expresada en las formas de representación de lo masculino y de lo femenino en la caracterización de los personajes: la palabra, el vestuario y la puesta en escena por la que se desplazan. Hay una constante hibridez en la representación: personajes de sexualidad dudosa, excepto Argenis que es extremadamente radical en su postura de macho.

En cuanto a la palabra dicha vale la pena destacar la diversidad de acentos extranjeros como forma de representar el desarraigo y la confrontación permanente de las culturas.

Los signos juegan un papel importante en el film, dado que son vitales para que el personaje de Argenis (junto a Picaso) vaya descifrando el enigma de su

investigación. De allí que los códigos del periódico, las páginas amarillas, los datos de las fotos, sean necesarios para ir armando el rompecabezas en torno a la muerte del Chino.

La música juega un rol importante dentro del film, ya que representa estilos y clases sociales de cada una de las noches que viven los personajes. La música es utilizada como un recurso intra-diegético y los personajes disfrutan de ella según el contexto. El choque y conflicto entre las diversas mentalidades queda claramente expresado y representado en la música, como uno de los principios compositivos del film.

CAPÍTULO IV: CONCLUSIONES: el otro en el film, el otro en la sociedad

*Lo que nos puede distinguir del resto de los pueblos
no es la siempre dudosa originalidad de nuestro carácter
-fruto, quizá, de las circunstancias siempre cambiantes -,
sino la de nuestras creaciones.*
Octavio Paz⁵¹

Al analizar los filmes *Jericó* de Luis Alberto Lamata, *Karibe kon tempo* de Diego Rísquez y *3 Noches* de Fernando Venturini, con especial énfasis en el rol del personaje extranjero y al aproximarnos a un panorama histórico de la década de los 90 en Venezuela, nos atrevemos a decir que las películas venezolanas escogidas, a diferencia del cine norteamericano, no nos muestran *cómo debemos ser* sino que su búsqueda radica en la constante interrogante abierta sobre *nuestra* identidad, y especialmente a quinientos años del encuentro entre la cultura europea occidental con las de los pueblos originarios de América, representan una revisión del hombre contemporáneo sobre sus propios procesos históricos.

Es así como las manifestaciones artísticas de nuestros pueblos, y en este caso específico el cine, nos permite volcarnos sobre nuestra propia Historia, y sobre la forma en que hemos sido representados, entendidos y mostrados por los creadores venezolanos cuyos discursos analizados plantean la necesidad de mirarnos desde otro ángulo, desde *afuera*, desde la perspectiva del *otro* que re-descubre algo en nosotros, algo perdido o tal vez olvidado, con lo que la obra nos invita a reconciliarnos y a identificarnos. Así “*el arte nos revela la novedad del pasado*”.⁵²

Las tres películas plantean más incógnitas y dudas sobre *lo que somos* que respuestas. Los personajes principales analizados tienen en común la condición de estar solos ante la realidad que los rodea y ante sus propias circunstancias. Octavio Paz plantea en *El Laberinto de la soledad*⁵³ que estar solo es por un lado, lo único que permite tener conciencia de sí mismo, y por otro, la soledad es en sí misma el

⁵¹ Octavio Paz en *El laberinto de la soledad*, p. 12

⁵² Carlos Fuentes en *La épica vacilante de Bernal Díaz del Castillo*, p. 95

⁵³ Octavio Paz, p. 211

deseo de salir de sí. En *Karibe kon tempo*, la soledad de Santiago es una soledad escogida pero delimitada por la supuesta incompreensión de los otros sobre el artista; Juan Irene como extranjero que representa lo popular en contraposición al mundo culto y moderno de Nueva York caracterizado por Isabella, es un hombre solo ante la hegemonía que lo acorralla hasta morir. En *3 Noches*, tanto Argenis como Picasso están solos ante una sociedad en decadencia y un sistema corrupto contra el que no pueden hacer nada. A pesar de que ambos personajes se acompañan, conservan sus respectivas soledades a partir de su desconfianza y su imposibilidad de darse, mezclarse y fusionarse con el otro, no sólo por sus diferencias de clases, sino porque los límites entre extranjeros y venezolanos, entre “lo culto” y “lo popular” están claramente definidos. García Canclini plantea en *Culturas Híbridas* que “lo culto” y “lo popular”, “lo nacional” y “lo extranjero” se presentan al final de este recorrido como construcciones culturales. No tienen ninguna consistencia como estructuras “naturales” inherentes a la vida colectiva”⁵⁴. Ambas, lo culto y lo popular, son construcciones de la modernidad.

En *Jericó* nos identificamos con el sufrimiento de Santiago que es un personaje extranjero que se convierte en *el otro* entre *los otros*; la soledad le confronta consigo mismo y con la ideología de la cual es parte, descubriendo que la única comunión posible es la comunión con el otro. De esta manera *Jericó* nos plantea ante quinientos años de hibridación el reconocimiento del *otro* como medida no sólo de sobrevivencia sino como posibilidad de conciliación y felicidad. Fusionarse con *el otro* es rebelarse y es transgredir la hegemonía de la cultura dominante, y en esto se diferencia de las propuestas ideológicas de los otros dos filmes, donde esa posibilidad está negada, siendo absolutamente desesperanzador el mensaje para el espectador.

*“Hay un mundo después del Quinto Centenario, un mundo de crisis y desafíos descomunales en todos los órdenes –político, económico, tecnológico, cultural- y si ese mundo nos encuentra desunidos, nos vencerá en el nombre de lo que no es nosotros.”*⁵⁵

⁵⁴ García Canclini, p. 339

⁵⁵ Carlos Fuentes: *La épica vacilante de Bernal Díaz del Castillo*, p. 95

La soledad y el conflicto de los personajes consigo mismos y con sus entornos, representan el espíritu y el desarraigo de una década como lo fue la de los 90 en el contexto venezolano, donde los acontecimientos políticos, sociales y económicos reafirman las diferencias históricas entre clases sociales, y entre individuos. En los tres filmes queda evidenciada como *puesta en escena social* la mezcla y la hibridación que nos caracteriza como resultado de nuestros procesos históricos.

“Al observarnos a nosotros mismos para reconocernos y saber quiénes somos, salta a la vista que somos europeos. Lengua y vestido, religión y arquitectura, arte e instituciones políticas, escuela y cementerio dan testimonio inequívoco de nuestra pertenencia al ámbito cultural europeo”⁵⁶... “Somos occidentales sin duda alguna, pero debemos admitir la presencia de una resistencia no occidental en América”⁵⁷.

Cada uno de los discursos analizados representa a su manera la hegemonía ante la que se rebelan los personajes: en *Jericó* se plantea a la religión como discurso ideológico de la cultura dominante (la cultura europea occidental que se impuso en América); en *Karibe kon tempo* las formas hegemónicas son representadas a partir del modernismo, del capital y la industrialización, formas neocoloniales de poder. En *3 Noches*, la hegemonía la tiene la clase o castas dueñas absolutas del poder político y económico, burguesía intelectual y “educada”, a diferencia del pobre reprimido que necesita ser “civilizado” y reconquistado. En los tres casos, el personaje extranjero es en principio, parte de esa ideología. Santiago es el fraile que viene a evangelizar una tierra de bárbaros; Isabella es la neoyorquina culta que descubre de la mano del “buen salvaje” las obras de arte para que formen parte del mercado y la industria cultural; Picaso es el español culto y burgués que puede ayudar a Argenis a descifrar el crimen del Chino porque solo no puede. Pero cada film a su manera se rebela en mayor o menor grado a la *mentalidad* que se plantea como hegemónica. Vale la pena aclarar

⁵⁶ Briceño Guerrero: *La Identificación Americana con la Europa Segunda*. p. 15

⁵⁷ Briceño Guerrero: *Discurso Salvaje*, específicamente en “La situación vista desde el otro lado”. p. 225

que nos referimos a toda cultura dominante que se impone a una cultura “inferior” que la asimila y rechaza.

En este sentido, Santiago se niega y se resiste a que su obra forme parte del mercado del arte, aunque lamentablemente este conflicto sólo queda expresado en la palabra y no se desarrolla permitiendo una evolución en el personaje que no hace más que enunciar su desacuerdo. Argenis se rebela ante el sistema del que forma parte como policía. El fraile Santiago, por sobrevivencia y necesidad, se entrega *al otro* renunciando no sólo a su condición sacerdotal sino a todo *lo que es*, para ser *él mismo*. “*Ser uno mismo es, siempre, llegar a ser ese otro que somos y que llevamos escondido en nuestro interior, más que nada como promesa o posibilidad de ser*”⁵⁸.

En todo los casos, los personajes son tragados y asimilados por la cultura dominante. Sólo en *Jericó* se deja abierta la posible lectura de que algo hallado, muy *nuestro*, jamás podrá ser arrebatado, y es precisamente esa forma de resistencia, lo que nos permite identificarnos con el film, pues a pesar de ser una película basada en el referente histórico, caracteriza un signo latinoamericano propio de nuestros tiempos: la paradoja de nuestra identidad que se debate entre lo propio y lo ajeno, entre lo impuesto, lo heredado, lo asimilado y lo que se resiste a morir, entre la ideología dominante y nuestro *discurso salvaje*⁵⁹.

El filósofo J.M. Briceño Guerrero lleva incluso la contradicción al plano de la palabra *nos-otros*, la cual ya encierra en sí misma la ambigüedad de ser *nos* y *otros*⁶⁰; la suma de lo impuesto y lo que se resiste, dos fuerzas en permanente diálogo.

La cinematografía de la década escogida para esta investigación se caracteriza por la forma en que representa dicha paradoja a partir de la mirada del *otro*. En *Jericó* se da el planteamiento particular que para poder descubrir al otro hay que empezar por descubrirse uno mismo, entonces la paradoja no se expresa solamente en la relación del personaje con los otros y con su realidad (como en el caso de *3 Noches* y de *Karibe kon tempo*) sino también –y principalmente- en la relación consigo mismo.

⁵⁸ Octavio Paz, p 188

⁵⁹ Briceño Guerrero desarrolla y formula un discurso *no occidental de América* al cual denomina el *discurso salvaje*. p211

⁶⁰ Briceño Guerrero, p. 217

Los planteamientos estéticos y discursivos de los filmes analizados, así como los principios compositivos, nos revelan que la paradoja de nuestra identidad está en la misma visión del creador, que se debate entre las posibilidades que ofrece el Modo de Representación Institucional, y la búsqueda por construir un discurso propio. El discurso cinematográfico genera *identidades*, y a su vez, es espejo de lo que somos. Traga y proyecta; se enmascara de entretenimiento en esta relación recíproca, donde el espectador (también desde su soledad y desde su búsqueda) se reconoce o se distancia. En ese proceso de ver y comparar, el espectador se va construyendo a sí mismo. Se identifica o no. Se construye.

“Sólo el arte nos permite llenar ese vacío, la posibilidad de interpretarnos y a su vez aproximarnos a los modos de ver y vernos”⁶¹.

Pareciera que la Historia nos obliga a salir de la ambigüedad, como *si algo* (Octavio Paz lo define como la soledad de nuestros pueblos en sus propios laberintos) exigiera una toma de conciencia y una revisión que va de lo individual a lo colectivo. En estos tiempos algo puja hacia la elección de transgredir lo que nos separa del otro y empezar por reconocerlo en la medida en que nos reconocemos a nosotros mismos.

⁶¹ Carlos Fuentes en *La épica vacilante de Bernal Díaz del Castillo* 1992, p. 93

ANEXO A
Cuadros de índice de pobreza en Venezuela en la década de los 90⁶²

Pobreza total y crítica en Venezuela 1975-2000

Años	1975	1980	1985	1990	1995	2000
Pobreza Total (%)	26,1	24,3	42,3	68,9	66,7	58,8
Pobreza crítica (%)	17,3	6,6	14,5	30,7	25,3	25,8

Como se puede apreciar en el cuadro desarrollado por el sistema de estadísticas de la CEPAL, a partir de su estudio sobre el Panorama Social de América Latina y el Caribe del 2005, en Venezuela en la década de los ochenta la realidad cambia y los niveles porcentuales de población en situación de pobreza se incrementan de forma alarmante. La pobreza total, es decir el número de hogares venezolanos que no puede cubrir de forma completa una canasta alimentaria más un grupo de bienes y servicios básicos, se dobló y un poco más en veinte años desde 1980. En el caso de la pobreza crítica la situación fue aún más desfavorable, puesto que en el mismo período se cuadruplicó. En el año 2000 aproximadamente una cuarta parte de los hogares venezolanos no podían cubrir completamente la canasta de alimentos.

Otras cifras, extraídas del mismo sistema de estadísticas de la CEPAL, a partir de otro método, corroboran que los índices de pobreza e indigencia en Venezuela empeoraron durante la década de los noventa.

Indicadores de pobreza e indigencia. Varios años 1990-2002

Años	1990	1997	1999	2002
Pobreza Hogares (%)	34,2	42,3	44,0	43,3
Pobreza Población (%)	39,8	48,0	49,4	48,6
Indigencia Hogares (%)	11,8	17,1	19,4	19,7
Indigencia Población (%)	14,4	20,5	21,7	22,2

⁶² Fuentes: Riutort y Orlando (2001) y CEPAL (2005)

ANEXO B

Cronología de referencia sobre el cine nacional en la década de 1990 al 2001⁶³

1990: Por decreto presidencial la Cinemateca Nacional pasa a ser fundación con el nombre de Fundación Cinemateca Nacional. - Se estrenan *Cuchillos de fuego* de Román Chalbaud, *Joligud* de Augusto Pradelli, *El Mestizo* de Mario Handler, *El caso Bruzual* de Henry Ramos, *Tierna es la noche* de Leonardo Henríquez, *Sherlock Holmes' Venezuela* de Juan E. Fresán.

1991: Por primera vez se incluye el Premio Nacional de Cine entre los Premios Nacionales de Cultura, siendo reconocido el cineasta Román Chalbaud. - Se estrenan *Jerico* de Luis Alberto Lamata, *Entre golpes y boleros* de John Dickinson, *La otra ilusión* de Roque Zambrano, *Un domingo feliz* de Olegario Barrera, *Un sueño en el abismo* de Oscar Lucien, *Señora Bolero* de Marilda Vera, *Disparen a matar* de Carlos Azpúrua.

1992: El país vive dos intentos de golpes de Estado. Se estrenan los filmes *Río Negro* de Atahualpa Lichy y *Luna llena* de Ana Cristina Henríquez.

1993: El presidente Pérez es suspendido de su cargo y enjuiciado por corrupción. Se crea Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC) que cumplirá con las funciones del desaparecido Fondo de Fomento Cinematográfico (FONCINE). La Cámara de Diputados del Congreso Nacional, aprueba la Ley de Cinematografía Nacional. Se estrenan los filmes *Golpes a mi puerta*, de Alejandro Saderman, *El misterio de los ojos escarlata* de Alfredo J. Anzola, *Fin de round* de Olegario Barrera y *Roraima* de Carlos Oteyza.

1994: Asume la presidencia Rafael Caldera. En el país quedan 314 salas de cine. Muere el cineasta Carlos Rebolledo. Se estrenan los filmes *Móvil pasional* de Mauricio Walerstein, *En territorio extranjero* de Jacobo Penzo, y *Ledezma, el caso Mamera* de Luis Correa.

1995: Se estrenan los filmes *Karibe kon tempo*⁶⁴ de Diego Rísquez, *Los platos del diablo* de Thaelman Urguelles, *Sicario* de José Ramón Novoa y *Bésame mucho* de Phillipe Toledano.

1996: Se estrenan los filmes *Mecánicas Celestes* de Fina Torres, y *La Montaña de Cristal* de Joaquín Cortés.

⁶³ Información consolidada a partir de documentos de la Coordinación de Investigación y Documentación de la Cinemateca Nacional, y estadísticas del Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC).

⁶⁴ El Anuario Estadístico del CNAC registra la fecha de estreno de *Karibe kon Tempo* en el año 1995, sin embargo el *Cuaderno de Cineasta Venezolano N°5 Diego Rísquez* de la Fundación Cinemateca Nacional ubica al film en el año 1994. Asumimos que uno hace alusión al año de producción y el otro al año de exhibición.

1997: Después de seis años se realiza una nueva edición del Festival de Cine Nacional con el nombre de Festival del Cine Venezolano, esta vez en Caracas. Se estrenan *Salserín*, *La primera vez* de Luis Alberto Lamata, *Pandemónium* de Román Chalbaud, *Aire Libre* de Luis Armando Roche, *Desnudo con naranjas* de Luis Alberto Lamata, *Santera* de Solveig Hoogesteijn, *La voz del corazón* de Carlos Oteyza, *Rosa de Francia* de César Bolívar, *Tokyo Paraguaipoa* de Leonardo Henríquez, y *Una vida y dos mandados* de Alberto Arvelo.

1998: Asume la presidencia Hugo Chávez. Se estrenan las películas *Amaneció de golpe* de Carlos Azpúrua, *Piel* de Oscar Lucien, *Cien años de perdón* de Alejandro Saderman y *Muchacho Solitario* de César Bolívar.

1999: Se estrenan las películas *La Nave de los sueños* de Ciro Durán, *El Rizo* de Julio Sosa y *Huelepega* de Elia Schneider.

2000: Se estrenan las películas *Antes de morir* de Pablo de la Barra, *Caracas, crónicas del siglo XX* de Carlos Oteyza, *Garimpeiros* de José Ramón Novoa, *Caracas amor a muerte* de Gustavo Balza, *Manuela Sáenz* de Diego Rísquez, *Juegos bajo la luna* de Mauricio Walerstein, *A la media noche y media* de Mariana Rondón y Marite Ugás, *La mágica aventura de Oscar* de Diana Sánchez.

2001: Se estrena *Tres noches* de Fernando Venturini, *Tosca, la verdadera historia* de Iván Feo, y *Alfredo Sadel*, *Aquel Cantor* de Alfredo Sánchez.

ANEXO C
Cuadros de exhibición cinematográfica en Venezuela
(Período de 1989 a 2001)*

OBRAS POR AÑO	TÍTULO	DIRECTOR (ES)	PAÍS (ES) COPRODUCTOR	FECHA DE ESTRENO	ESPECTADORES AÑO DE ESTRENO	RECAUDACIÓN AÑO DE ESTRENO	ESPECTADORES ACUMULADOS	RECAUDACIÓN ACUMULADA
1	Mujer De Fuego	Mario Mitrotti		15/02/1989	269.844	5.261,48	276.377	8.679,90
2	Amerika Terra Incógnita	Diego Risquez		08/03/1989	28.852	723,09	28.926	776,13
3	Pintalo De Negro	Luis Lara Gilberto		24/05/1989	42.103	859,73	42.783	877,29
4	La Mujer Ajena	Livio Quiroz		14/06/1989	174.199	3.698,48	181.696	4.583,32
5	Ana Y Gabriel	Ivan Croce		30/08/1989	1.080	29,91	1.127	31,32
6	Aventurera	Pablo De La Barra		11/10/1989	101.682	2.462,07	116.992	3.200,26
Total Año 1989					617.760	13.034,76	647.901	18.148,22
1	Cuchillos De Fuego	Roman Chalbaud		11/04/1990	364.859	11.647,54	367.791	13.567,25
2	Joligud	Augusto Pradelli		19/09/1990	74.541	2.622,24	78.456	2.736,47
3	El Mestizo	Mario Handler		24/10/1990	4.545	186,60	6.432	238,81
4	El Caso Bruzual	Henry Ramos		14/11/1990	138.774	4.929,23	160.775	5.574,83
Total Año 1990					582.719	19.385,60	613.454	22.117,35
1	Entre Golpes Y Boleros	Jhon Dickinson		27/02/1991	10.228	390,19	10.228	390,19
2	La Otra Ilusión	Roque Zambrano		27/02/1991	564	29,76	564	29,76
3	Un Domingo Feliz	Olegario Barrera		27/02/1991	11.673	445,24	11.673	445,24
4	Un Sueño En El Abismo	Oscar Lucien		05/06/1991	165.858	9.092,96	166.150	9.170,46
5	Señora Bolero	Marilda Vera		24/07/1991	15.356	924,81	15.764	992,98
6	Jericó	Luis Alberto Lamata		09/10/1991	49.635	3.555,82	83.485	6.633,84
7	Disparen A Matar	Carlos Azpurua		30/10/1991	230.588	12.920,80	271.702	16.204,63
Total Año 1991					483.902	27.359,57	559.566	33.867,10

* Fuente obtenida en CNAC- Gerencia de Fiscalización Técnica/ Coordinación de Estadísticas

OBRAS POR AÑO	TÍTULO	DIRECTOR (ES)	PAÍS (ES) COPRODUCTOR	FECHA DE ESTRENO	ESPECTADORES AÑO DE ESTRENO	RECAUDACIÓN AÑO DE ESTRENO	ESPECTADORES ACUMULADOS	RECAUDACIÓN ACUMULADA
1	Río Negro	Atahualpa Lichi		12/02/1992	75.178	5.398,10	75.188	5.402,98
2	Luna Llena	Ana Henriquez		28/10/1992	3.835	355,85	6.155	509,87
Total Año 1992					79.013	5.753,95	81.343	5.912,85
1	El Misterio De Los Ojos Escarlata	Alfredo Anzola		21/04/1993	2.114	289,90	2.371	450,45
2	Fin De Round	Olegario Barrera		31/05/1993	46.590	4.255,73	46.770	4.301,14
3	Roraima	Carlos Oteyza		20/10/1993	133.587	18.047,69	140.023	18.804,41
4	Golpes A Mi Puerta	Alejandro Saderman		27/10/1993	2.785	380,59	3.324	1.541,25
Total Año 1993					185.076	22.973,90	192.488	25.097,24
1	Móvil Pasional	Mauricio Walerstein		02/02/1994	38.952	5.080,82	39.230	5.265,41
2	En Territorio Extranjero	Jacobo Penzo		20/04/1994	568	113,03	640	173,78
3	Ledezma, El Caso Mamera	Luis Correa		30/11/1994	6.090	1.054,24	6.273	1.112,25
Total Año 1994					45.610	6.248,09	46.143	6.551,44
1	Karibe Kon Tempo	Diego Risquez		08/02/1995	1.153	292,70	1.545	363,78
2	Los Platos Del Diablo	Thaelman Urgelles		14/04/1995	7.831	1.411,89	9.533	1.922,24
3	Sicario	Jose Ramon Novoa		26/04/1995	452.622	81.508,55	458.856	84.597,63
4	Pésame Mucho	Philippe Toledano		31/05/1995	107.103	21.153,19	108.678	21.490,34
Total Año 1995					568.709	104.366,33	578.612	108.373,99
1	Mecánicas Celestes	Fina Torres		05/06/1996	25.057	14.033,15	25.686	14.380,67
2	La Montaña De Cristal	Joaquin Cortez		20/11/1996	2.215	1.028,55	3.237	1.565,10
Total Año 1996					27.272	15.061,70	28.923	15.945,77

OBRAS POR AÑO	TÍTULO	DIRECTOR (ES)	PAÍS (ES) COPRODUCTOR	FECHA DE ESTRENO	ESPECTADORES AÑO DE ESTRENO	RECAUDACIÓN AÑO DE ESTRENO	ESPECTADORES ACUMULADOS	RECAUDACIÓN ACUMULADA
1	Salserin	Luis Alberto Lamata		05/02/1997	546.265	383.427,70	546.356	383.450,80
2	Aire Libre	Luis Armando Roche		19/02/1997	4.563	5.005,21	5.038	5.456,41
3	Desnudo Con Naranjas	Luis Alberto Lamata		28/05/1997	16.249	17.154,50	17.266	17.510,55
4	Pandemonium	Roman Chalbaud		30/04/1997	70.352	57.922,95	70.439	58.036,15
5	Santera	Solveig Hoogesteijn		23/07/1997	45.413	36.034,25	45.915	36.566,35
6	La Voz Del Corazón	Carlos Oteyza		29/10/1997	6.180	7.326,30	6.838	8.126,55
7	Rosa De Francia	Cesar Bolivar		29/10/1997	13.506	12.059,55	15.760	13.650,28
8	Tokyo Paraguaipoa	Leonardo Henriquez		15/10/1997	8.322	7.593,67	8.323	7.595,17
9	Una Vida Y Dos Mandados	Alberto Arvelo		19/11/1997	28.698	31.798,90	56.667	63.100,80
Total Año 1997					739.548	558.323,03	772.602	593.493,05
1	Amaneció De Golpe	Carlos Azpurua		16/09/1998	145.659	216.541,25	173.796	217.409,16
2	Piel	Oscar Lucien		23/09/1998	8.628	14.146,20	8.848	14.271,80
3	Cien Años De Perdón	Alejandro Saderman		21/10/1998	22.205	34.365,65	23.353	35.363,60
4	Muchacho Solitario	Cesar Bolivar		09/12/1998	213.116	318.561,25	414.904	577.800,05
Total Año 1998					389.608	583.614,35	620.901	844.844,61
1	La Nave De Los Sueños	Ciro Durán		21/04/1999	7.565	7.247,70	7.574	7.257,45
2	El Rizo	Julio Sosa		28/04/1999	2.362	2.887,70	2.452	2.972,90
3	Huelepega	Ella Schneider		22/09/1999	301.555	505.501,50	317.560	524.137,35
Total Año 1999					311.482	515.636,90	327.586	534.367,70
1	Antes De Morir	Pablo De La Barra		26/01/2000	5.996	7.037,70	10.562	58.350,30

OBRAS POR AÑO	TÍTULO	DIRECTOR (ES)	PAÍS (ES) COPRODUCTOR	FECHA DE ESTRENO	ESPECTADORES AÑO DE ESTRENO	RECAUDACIÓN AÑO DE ESTRENO	ESPECTADORES ACUMULADOS	RECAUDACIÓN ACUMULADA
2	Caracas, Crónicas Del Siglo Xx	Carlos Oteyza		19/05/2000	140	105,00	154	115,50
3	Garimpeiros	Jose Ramon Novoa		14/06/2000	53.634	90.239,95	53.634	90.239,95
4	Caracas Amor A Muerte	Gustavo Balza		13/09/2000	70.901	150.818,95	71.028	150.983,20
5	Manuela Sáenz	Diego Risquez		01/11/2000	211.412	507.269,30	311.872	700.684,40
6	Juegos Bajo La Luna	Mauricio Walerstein		01/11/2000	28.624	55.533,60	28.669	55.605,35
7	A La Media Noche Y Media	Mariana Rondon, Marite Ugas	PE	08/11/2000	1.110	2.587,50	1.194	2.780,50
8	La Mágica Aventura De Oscar	Diana Sanchez		13/12/2000	2.092	4.383,50	4.746	8.800,85
Total Año 2000					373.909	817.975,50	481.859	1.067.560,05
1	Tres Noches	Fernando Venturini		26/09/2001	14.371	30.041,05	14.590	30.356,80
2	Tosca, La Verdadera Historia	Ivan Feo		07/11/2001	2.843	7.387,15	2.843	7.387,15
3	Alfredo Sadel, Aquél Cantor	Alfredo Sanchez		18/12/2001	1.793	4.354,00	16.197	36.245,00
Total Año 2001					19.007	41.782,20	33.630	73.988,95

ANEXO D: Cuadro de análisis por escena JERICÓ (1991) de Luis Alberto Lamata

Nº	Resumen de la escena	Núc	Cat	Ind	Inf	Encadenamiento causal	Isotopías/ trayectorias de sentido
I.1	Indios alrededor del fuego danzan en círculo. Off de mujer: <i>“Éste es un diario escrito al revés, las memorias de mi horror; y te hago saber mi Dios que aún te llamo aunque no me escuches, y que Jericó no ha caído. Jericó está en el alma”</i> .		X	X	X		Esperanza humana ante el desamparo de lo divino. Contradicción. Resistencia. Relación de lo humano con lo divino a través del rito.
I.1.2	Fray Santiago y el niño siembran un almendro en el campo.		X	X	X	Se abre una cadena consecutiva con respecto a las escenas 11 y 41	Fertilidad: la posibilidad y la esperanza de lo nuevo. Fe.
I.1.3	<i>“¿Y por qué un almendro?”</i> El fraile y otro padre superior. El fraile es presentado como hombre de bien. Misión: sembrar cristianos <i>“en esta tierra de bárbaros”</i> . El fraile quiere hablar del viaje y el otro no lo deja.		X	X	X	Consecutiva. Consecuencial.	Antagonismo entre lo civilizado y lo bárbaro. Incomunicación/ Visión de superioridad de la razón y de la cultura de la Europa Occidental sobre lo desconocido. Poder. Imposición cultural.
I.1.4	Melones invadidos por lagartos. El padre superior dice que son del demonio y los ahuyenta. Santiago lo mira inquieto.		X	X	X		Prejuicios. Lo divino como forma de explicación de lo natural. Imposición cultural.
I.1.5	Casa humilde de Carmen. Sirve comida a su marido. Entra el fraile Santiago. Ella le dice caprichoso y se queja de sus	X		X	X	Consecuencial. Consecutiva respecto a la escena 3.	Incomunicación con la familia. (Santiago es presentado como un hombre incomprendido). Diferencias de género: lo femenino

Nº	Resumen de la escena	Núc	Cat	Ind	Inf	Encadenamiento causal	Isotopías/ trayectorias de sentido
	cambios de temperamento. Santiago anuncia que se va de Santa María. Discuten: Ella quiere que vuelva a España (de donde nunca ha debido salir). Patio. No quiere que vaya. Él anuncia que irá con el alemán y su tropa. Ella: defiende la búsqueda de la felicidad y la tranquilidad. Él: defiende con pasión el derecho al cielo en otras tierras que no son España.						vinculado al hogar, a la estabilidad, a la sobreprotección, y lo masculino vinculado al género determinante, con la capacidad de imaginar más allá del espacio inmediato. Conciencia del otro. La religión como ideología.
I.1.6	Fran Santiago se Confiesa. “ <i>He pecado de vanidad. Hasta hace unas horas era feliz... Un mundo nuevo posible, islas sin pasado... Tengo miedo de haber cruzado la frontera equivocada y estar en las puertas del infierno. No quiero ir.</i> ” Mandato de Dios.	X		X	X	Consecuencial: Este núcleo desencadena una relación causal con los otros núcleos. Volitiva: la voluntad de Dios se impone y determina los núcleos que siguen.	Las acciones del hombre o de un Imperio determinado justificadas en el mandato divino. El Elegido: no hay posibilidad de elección. El poder de la Iglesia. Ideología. El hombre romántico ante la determinación de la Iglesia.
II.2.7	La expedición encabezada por el jefe, la tripulación, un indio de carga, el fraile y el alemán.		X	X	X	Consecutiva- Consecuencial.	La mezcla está dada en la misma expedición antes del encuentro. Formas de poder.
II.2.8	Cruce del río. Magnitud de la tripulación. Barriles, equipajes, animales. El fraile tiene el privilegio de cruzar en una balsa. Se cae un baúl al agua con libros y papeles del padre. Cruce caótico. Se lanza al		X	X	X	Consecutiva- consecuencial con respecto a la escena 6	El caos desmitifica a la Historia. Enfrentamiento de lo cultural con una geografía distinta. La Razón vs. La naturaleza. La cultura como construcción del hombre.

Nº	Resumen de la escena	Núc	Cat	Ind	Inf	Encadenamiento causal	Isotopías/ trayectorias de sentido
	<p>agua, lo rescatan. Off: <i>¿Leviatán? ¿Amon? ¿Qué extraños demonios desisten en mi camino? Una tierra nueva debe estar habitada por diablos nuevos. Los otros deben haberse quedado en la vieja Europa. ¡Qué seguro era el universo de mis libros!, ¡qué exacto el orden de mi biblioteca! Sublime escudo de ideas donde el caos de la tierra no te alcanza. ¿Pero de qué sirve la belleza y la justicia encerrada en estantería? Éste es el mundo y aquí nos quiere él. Hoy el pecado camina con nosotros. Un mono sobre el libro abierto de Santiago.</i></p>						
II.2.9	<p>Campamento. Día. Santiago ve que un indio escondido lo observa. Su aspecto físico va cambiando: ya ha perdido su sombrero y sus libros. El líder agarra al indio. El indio ve a los hombres que lo rodean. El alemán pregunta dónde queda el mar del sur.-Diferencias de lenguaje- El indio se arranca los ojos. Todos se van. Santiago lo abraza. <i>Yo vine a</i></p>		X	X	X	Consecutiva- Consecuencial	<p>Incomunicación entre culturas. Enfrentamiento cruel con el otro. El abuso de poder y la ambición. Resistencia. La idea de Dios como un absurdo. La realidad supera a la razón.</p>

Nº	Resumen de la escena	Núc	Cat	Ind	Inf	Encadenamiento causal	Isotopías/ trayectorias de sentido
	<i>enamorarlos de Dios. Cargo el peso muerto de una duda.</i>						
II.2.10	La noche. El fuego. La luna. Un español tranquiliza a Santiago. “La conquista por la fuerza es necesaria”. Santiago: “Debemos ganarlos con dulzura”. El español le dice ingenuo: “Dios los hizo así de distintos para que hagamos con ellos lo que nos convenga”		X	X	X	Consecutiva	La cultura occidental como contradictoria: en el discurso católico hay una línea del prójimo y la igualdad y en las acciones hay barbaries justificadas en nombre de Dios y a partir de la creación divina. El hombre occidental impone una diferencia y un límite ante el otro. La diferencia no sólo es cultural, y no es “dada” es arbitraria e impuesta.
II.2.11	Carmencito riega el almendro. Off: <i>Sentirse bendecido, sentirse Adán. ¿Quién dijo hágase Jericó para que sea destruida? –Tierra sin nombre- la tierra prometida. Aquí voy sin embargo, arreando ladrones para salvar el mundo.</i>		X	X	X	Consecutiva respecto a la escena 2.	Las dudas del hombre ante Dios son dudas del hombre ante su cultura. Una vez más el tema del “Elegido”. La ambición occidental. El nuevo Continente como el Paraíso Prometido. El Paraíso de unos es infierno de otros. (<i>¿Quién es el primer hombre realmente? ¿el que está, el que llega primero o el que se impone? ¿quiénes son realmente los bárbaros?</i>)
II.3.12	Llegan a una comunidad. Santiago trata de acercarse pacíficamente en nombre del rey, pero la tropa le pasa por encima abordando salvajemente a la comunidad. Los indios huyen despavoridos.	X		X	X	Consecutiva- Consecuencial	Barbarie. Impotencia/ Incomunicación ante la barbarie. Las ideas y las ganas de un hombre no pueden con las ansias de poder de un colectivo. Ideas disociadas de las acciones. Imposición física y cultural del europeo. Poder.

Nº	Resumen de la escena	Núc	Cat	Ind	Inf	Encadenamiento causal	Isotopías/ trayectorias de sentido
	Santiago llora conmovido con la cruz clavada en el río.						
II.3.13	Campamento Noche. Los hombres piden confesión. Santiago dice que “No habrá confesión, ni misa, ni comunión para los asesinos. Ni la Iglesia ni yo tenemos parte en esto.”		X	X	X	Consecuencial respecto a la esc. 12.	La culpa occidental. La idea católica de que la confesión limpia la culpa. Aún se conserva la idea de Dios y su representación. Las acciones justificadas en nombre de Dios o en el hecho de que Dios todo lo perdona. Sentido de un padre en la expedición: limpiar la conciencia de los asesinos.
II.3.14	Campamento Noche. Todos duermen. Santiago se percató de que algunos hombres huyen del alemán en medio de la noche. Santiago se incorpora al grupo de Gazcuña: “Él viene con nosotros por ley de mis cojones”. Piragua de noche.	X		X	X	Se abre una relación Volitiva. Consecutiva	Ya el representante de Dios comienza a decidir y a actuar como individuo más que como mandato divino. Cada quien actúa en función de sus intereses personales. La ambición del español es aún mayor: mientras menos seamos mayor será el oro para repartir.
III.4.15	Sol entre ramas. Piragua de día. Van 5 hombres entre ellos el padre Santiago. Reman por el río.		X	X	X	Consecuencial- Volitiva: se efectúa la voluntad de hacer algo decidido en la esc. 14	
III.4.16	Parada. El aspecto físico del padre cada vez es peor. Luce sucio, su traje que antes era impecable ahora está deteriorado. Santiago encuentra el oro del rey y descubre por qué huyen realmente los	X		X	X	Consecuencial con respecto a la esc. 14	Ambición. El mar del sur como analogía de El Dorado. Descomposición de la cultura occidental: hombres sin valores, individualistas, ambiciosos.

Nº	Resumen de la escena	Núc	Cat	Ind	Inf	Encadenamiento causal	Isotopías/ trayectorias de sentido
	hombres. Pregunta del español: “¿Usted por qué huye?”						
III.4.17	Navegan en busca del mar del sur.		X	X	X	Consecutiva	
III.4.18	El español: Javier Gazcuña se autodeclara gobernador de esas tierras. Un joven se quiere devolver.		X	X	X	Consecutiva	La arbitrariedad del poder. La ambición sin límite. El concepto de propiedad privada. El individualismo.
III.5.19	Día. Arrastran la piragua. Navegan entre palos, llegan a punto donde deben continuar a pie. El padre carga a Carrillo, uno de los hombres de la expedición. Santillana, el joven, prefiere seguir cargando su saco. El padre absuelve al moribundo y lo abandona aun vivo.	X		X	X	Consecuencial	La naturaleza inhóspita vs. La ambición del hombre occidental. Individualismo como sobrevivencia. Los ideales son superados por la realidad y la acción. La justicia, el bien común, incluso la esperanza son ideas, construcciones que pierden sentido en un contexto como el de la conquista.
III.5.20	Santillana se cae a golpes con un indio por un bocado. Lodo. Gazcuña corta la cabeza del indio.	X		X	X	Este núcleo es consecuencial con respecto a los anteriores, y abre a su vez una cadena causal.	El conquistador es representado como un hombre sin ley, bárbaro y ambicioso. La conciencia que tiene del otro es la del inferior.
III.5.21	Llega Santiago y consigue la carne al fuego. El indio ha sido cocinado por los dos españoles. Santillana pide perdón arrepentido y culpable. Gazcuña lo amenaza “ <i>Aquí en las Indias todo puede aprenderse</i> ”. Gazcuña amenaza		X	X	X	Consecutivo-Consecuencial	El poder y la ambición que llegan al punto del Todo o Nada. Inversión del concepto de Barbarie: los bárbaros son los conquistadores.

Nº	Resumen de la escena	Núc	Cat	Ind	Inf	Encadenamiento causal	Isotopías/ trayectorias de sentido
	también a Santillana por el oro.						
III.5.22	Continúa el viaje y se encuentran en el mismo sitio. Santillana está desesperado. El padre Santiago sólo sujeta su cruz en silencio.		X	X	X		El círculo como principio compositivo.
III.5.23	Campamento Noche. Santillana habla de su madre, lo que le contará al regreso. “los pobres de allá llegaremos a ser ricos de acá”. Llegan unos indios y se posan al fuego. Son amigables y les ofrecen frutas. –No dominan la misma lengua- Encuentran restos del otro indio y los matan. Santiago reza.	X		X	X	Consecuencial	La falsa promesa. La ingenuidad del pobre. Para los indios no existe el concepto de propiedad privada: el bien común./ Dignidad indígena, resistencia.
III.5.24	Carmen sueña y se despierta asustada. Prende velas.		X	X	X		Intuición femenina. (Juego narrativo: real o soñado) (Vínculo de irreversibilidad de la historia)
IV.6.25	Día. Los indios llevan a Santiago prisionero. Encuentran la armadura de Gazcuña. Están desnudos y hablan otra lengua. Santiago reza en voz alta.	X		X	X	Consecutivo- Consecuencial	Incomunicación. Encuentro de dos culturas. Inversión de las formas de poder ante el otro.
IV.6.26	Llegan a una comunidad: mujeres y niños desnudos rodean a Santiago con curiosidad.		X	X	X	Consecutivo	Los roles del otro se invierten, ahora el hombre español es el otro, el extraño, el ajeno. Diferencias: la lengua, la actitud ante el cuerpo, el rol femenino.

Nº	Resumen de la escena	Núc	Cat	Ind	Inf	Encadenamiento causal	Isotopías/ trayectorias de sentido
IV.6.27	Noche. Todos duermen. Santiago los observa. El jefe indio lo ve y lo desamarra.	X		X	X	Consecutivo. Consecuencial con respecto a lo que viene.	Inversión y confrontación de los valores de civilizado/ salvaje. Lo indígena como civilizado vs. Lo occidental como bárbaro. Confianza
IV.6.28	Día. Santiago va con el indio a recoger hierbas. Santiago agarra una piedra para matar al indio. El indio se da cuenta. Santiago se ve perdido en la selva y regresa.	X		X	X	Consecuencial con la escena anterior y con la siguiente	El fraile comienza a estar allí por determinación propia y no por una arbitrariedad. Instinto de supervivencia.
IV.7.29	Santiago trata de enseñarles el leguaje. “Fuego... Agua...” “Cristo redentor...”		X	X	X		La palabra como arbitrariedad. El lenguaje como construcción cultural. Necesidad de comunicación. Apropiación del otro. La primera reacción del hombre es convertir al otro en lo que somos, acercarlo a lo nuestro.
IV.7.30	Duermen todos desnudos en hamacas. Dos indios tienen sexo al lado del fraile con naturalidad. Todos los demás lo asumen con la misma naturalidad. El indio se percata de que Santiago los ve y envía a una india a la hamaca del padre. Ella lo soba. Él se va.		X	X	X		La sexualidad como construcción cultural. La cultura indígena como sociedad patriarcal. La mujer como bien común (comparto mis tierras, mis alimentos y mis mujeres= soy hombre bueno) Ésta es una percepción muy occidental de lo bueno. Así que en este punto queda en evidencia que el ojo que cuenta y el ojo que ve es un ojo Occidental. El ofrecimiento de la mujer implica una aceptación por parte de los indios del otro, una

Nº	Resumen de la escena	Núc	Cat	Ind	Inf	Encadenamiento causal	Isotopías/ trayectorias de sentido
							invitación a sumarse a la comunidad.
IV.7.31	El río. Santiago lava su ropa y los niños se burlan. Todos lo ven. Las indias jóvenes lo ven. Santiago juega con los niños haciéndolos reír.		X	X	X		El juego y la imitación como forma de comunicación. Santiago se despoja de parte de su vestimenta y esto parece representar un despojo también de imposibilidades para relacionarse con los otros. De alguna manera esa comienza a ser dibujada como “la tierra prometida” donde impera la armonía. La risa en este caso es sinónimo de comunicación y aceptación, comienzan a surgir otras formas distintas a la palabra. La risa como lenguaje universal.
IV.7.32	Aldea. Santiago pinta una cruz con un palito. Unas jóvenes se acercan, él les explica que es la cruz. Una lo borra y se va. Él pinta un pez. Trata de enseñarle la palabra PEZ. Ella intenta repetir torpemente. Él se desespera por la incomunicación y grita.		X	X	X		Los símbolos de la cultura también son una construcción, y su significado están sujetos a la palabra . Incomunicación. Hasta este punto Santiago concibe como única forma de comunicación y convivencia que los otros comprendan y se adapten a su cultura. Individualismo. Soledad. Resistencia
IV.7.33	Santiago reflexiona por la selva con la sotana puesta.		X	X	X	Consecuencial	Resistencia
IV.7.34	Santiago monta un altar en la aldea y canta un salmo. Llama a misa con una campana.		X	X	X	Relación volitiva con respecto a la esc. 6: Santiago intenta cumplir	El respeto sacerdotal y los símbolos religiosos pierden sentido y valor fuera del contexto en el que

Nº	Resumen de la escena	Núc	Cat	Ind	Inf	Encadenamiento causal	Isotopías/ trayectorias de sentido
	Todos lo rodean curiosos y observan los objetos con intriga. Se ríen de él. Todos se van ante otro llamado. Él guarda los objetos desanimado. Sólo queda una joven pero luego huye.					el mandato de Dios.	fueron concebidos. El llamado de Santiago en este caso no es el llamado de Dios, sino del otro. Y el oro, la cruz, el cáliz son sólo objetos de breve curiosidad. La curiosidad de la joven es también la curiosidad por el hombre.
IV.7.35	Todos comen y se sacan los piojos a la sombra de un árbol. Santiago ve entre las ramas a la india que huyó de él. Ella también lo ve. La sigue. Los otros indios se dan cuenta.		X	X	X		La curiosidad hacia el otro no es sólo una curiosidad cultural sino de género, instintiva. Lo instintivo vs. Lo cultural. Lo cultural como arbitrariedad.
IV.7.36	Ella con una cesta camina, él la alcanza. Otra india llega y se la lleva por los pelos. Él queda solo.		X	X	X	Consecutiva- Consecuencial	
IV.7.37	Las mujeres se pintan entre sí. Se acerca a Santiago una de ellas y se mete con él. Santiago intenta leer, pero Ludi lo toca con una lanza. Se ven, él la nombra. Otra la vota de allí.		X	X	X	Consecutiva- Consecuencial	La relación se da desde lo instintivo y no desde lo cultural. Resistencia. El mundo indígena es otra forma de orden cultural y social.
IV.7.38	Los hombres se drogan y comienzan a delirar como parte de su rito. El rito es para un niño enfermo. (Plano secuencia). Santiago intenta absolver al niño moribundo y el indio no lo deja. Off: <i>A veces creo, Dios de mis días, que la</i>	X		X	X	Consecutiva. Se abre una cadena causal	Enfrentamiento cultural. La religión como construcción del hombre. El poder del rito como manifestación de la cultura. (Santiago no llegó a un mundo puro-natural, es otra cultura con sus propias construcciones y formas de organización)

Nº	Resumen de la escena	Núc	Cat	Ind	Inf	Encadenamiento causal	Isotopías/ trayectorias de sentido
	<i>religión sólo vive en la cabeza de los hombres, que justicia, piedad, tolerancia, son sólo palabras que tratan de embellecer un mundo terrible; que todo lo inventaste para darle orden al caos, que son sólo excusas para variar los miedos. La religión no es lo que nos rodea, es al contrario con lo que tratamos de arropar las tinieblas del alma.</i>						
IV.7.39	Caminan por la selva. Llevan a Santiago a una cueva. Santiago se resiste. Lo sientan Off: <i>Qué oscura sombra habita mi espíritu... los demonios... los tormentos... los miedos...</i> Llamado a Dios. Lo drogan. Se contrae. Alucinaciones: Cruces incendiadas. Santiago corre y grita, vuelan palomas.	X		X	X	Consecutiva consecucional respecto a la esc. Anterior	Imposición de la cultura indígena. Arbitrariedad. Iniciación. Liberación.
V.8.40	Danza circular del fuego alrededor de un tronco. Santiago se suma pero de pronto anda en contra de la corriente, se le imposibilita el paso hasta toparse con Ludi. Se miran fijamente y muy cerca. Se sale del rito y toma algo. Se vuelve a incluir pero esta vez	X		X	X	Consecucional respecto a los núcleos anteriores, y abre una cadena causal respecto a lo que viene. Consecutiva respecto a la esc. 1	Renuncia a la cultura dominante. Sobrevivencia e instinto humano sobre la razón. Aceptación del otro y de su palabra . Desesperanza. Pérdida de la fe.

Nº	Resumen de la escena	Núc	Cat	Ind	Inf	Encadenamiento causal	Isotopías/ trayectorias de sentido
	desnudo. Todos pisan la sotana y el rosario mientras bailan.						
V.8.41	El almendro está seco y Carmen lo arranca		X	X	X	Consecutiva con respecto a la esc.11- Consecuencial respecto al núcleo de la esc. 40	El almendro simboliza la Fe y la Esperanza con la que Santiago llega al Nuevo Mundo. Pérdida de la fe y de la esperanza.
V.8.42	Santiago acaricia a Ludi desnuda		X	X	X	Consecuencial	Reconocimiento del otro a través de la sexualidad . La sexualidad como lenguaje
V.8.43	Santiago totalmente transformado. Totalmente imberbe, pintado y desnudo. Habla lengua indígena. Con hijos y con ella. Off: <i>Si eres Dios debes empezar por ser hombre, así sabrías lo que es cargar en tus huesos el dolor de la vida, sabrías el pan y la carne...</i>		X	X	X	Consecuencial	La necesidad humana de “ser parte”, “pertenecer”. Desarraigo de lo occidental. La cultura no es sino en un contexto determinado y determina al sujeto y sus relaciones. El hombre es un sujeto transformado por la cultura.
V.8.44	Santiago juega con los niños bajo la lluvia ... y <i>sabrías también que no hay frontera cierta que separa el mal del bien. Y tal vez algún día pensarás como lo hago yo ahora, que toda la verdad del mundo, toda la verdad del mundo está en la piel de una mujer y en la sonrisa fugaz de un hijo.</i>		X	X	X	Consecuencial	El juego como lenguaje humano, y su valoración depende de la cultura. Renuncia a la rigidez de lo divino y entrega la condición humana.
V.9.45	Los niños se lanzan por la paja	X		X	X	Consecuencial respecto a	Santiago nunca deja de ser <i>el otro</i> .

Nº	Resumen de la escena	Núc	Cat	Ind	Inf	Encadenamiento causal	Isotopías/ trayectorias de sentido
	y juegan. Santiago trabaja con los hombres de su comunidad pero llegan otros indios distintos. Traen un cunaguaro. Lo quieren cambiar por Santiago. El jefe indio deja claro que no hay trueque posible.					las anteriores y a las siguientes.	
V.9.46	Noche. Los “invitados” duermen allí. Se levantan mientras todos duermen y amordazan a Santiago. Se lo llevan. El jefe indio sale en su defensa con los otros hombres pero lo matan. Santiago mata a uno de los otros. La comunidad expulsa a Santiago y lo culpa por la muerte del shaman.	X		X	X	Consecuencial de la anterior y con las siguientes.	Resistencia cultural ante <i>el otro</i> . No hay una fusión absoluta: la relación con la cultura es recíproca, el hombre la acepta o la rechaza, ya su vez la cultura como producto colectivo acepta o no al hombre. / Distintos matices en las culturas del Nuevo Mundo: no es una sola absoluta.
V.9.47	Ceremonia de muerte, canto de lamento. Todos pintados. Santiago está allí. Se llevan al muerto. Uno de los indios lo enfrenta. Consecutiva-Consecuencial		X	X	X	Consecutiva-Consecuencial	El rito como principal manifestación cultural.
V.9.48	Las mujeres se ven. Una de ellas bota a Ludi. Se golpean.	X		X	X	Consecutiva-Consecuencial	Intolerancia.
V.9.49	Santiago, Ludi y su hijo se van de la comunidad.	X		X	X	Consecutiva-Consecuencial	Sanción, castigo, culpa.
V.9.50	Santiago entre ramas caza venado. Otros indios corren. Un conquistador a caballo.	X		X	X	Consecuencial	Instinto de supervivencia. La cultura encuentra al hombre. No se puede escapar de ella, nos hace,

Nº	Resumen de la escena	Núc	Cat	Ind	Inf	Encadenamiento causal	Isotopías/ trayectorias de sentido
	Ludi agarra a su hijo y corre huyendo. Ladridos de perros. Los conquistadores con perros furiosos. Un español agarra a Santiago. Forcejean, lo encadenan y dicen “Ave María Purísima” Santiago contesta.						nos determina, nos condiciona.
V.10.51	Santiago está preso en una casita frente al mar. Sólo hay un huequito por donde entra la luz. Un ave. Santiago la ve, entra y se posa en su brazo. Dos niños blancos se trepan hasta el huequito. Le traen un pan “¿dónde enterraron el oro?”. Otro fraile se los lleva. Le tapan el huequito, la única luz. Oscuridad total. El pajarito ahora posado sobre la cerradura. Hay una horca con una soga cerca. Una mano abre la cerradura. Santiago sale riéndose, le da un ataque y el padre lo absuelve. Luego se ríe de su broma y se vuelve a encerrar él mismo. Se ríe.	X		X	X	Consecuencial	La relación con el otro comienza desde la relación con nosotros mismos. Las culturas como construcción de la humanidad. Dios como construcción de la cultura.

ANEXO E: Cuadro de análisis por escena **KARIBE KON TEMPO (1995)** de **Diego Rísquez**

Nº	Resumen de la escena	Núc	Cat	Ind	Inf	Encadenamiento causal	Isotopías/ trayectorias de sentido
I.1.1	Santiago pinta en su casa. Vive a orillas del mar. Ejecuta ritual para pintar.		X	X	X	----	
I.1.2	Santiago corta la grama con una podadora eléctrica.		X	X	X	----	Lo tecnológico vs. Lo natural.
I.1.3	Claudia llega y Santiago la pinta. La maja en plano secuencia.		X	X	X	----	La mujer como parte de la naturaleza caribeña. La mujer Mujer-objeto representado.
I.1.4	Meta-relato: Santiago es Ulises que es llamado por una Sirena (Claudia). Es bautizado “Juan el griego” protector de los indios guaiqueríes.		X	X	X	Consecuencial respecto a la anterior (asumiéndose como una metáfora interior de la anterior)	
I.1.5	Una camioneta recorre el camino hacia la casa. Un señor hace de peaje.		X	X	X	----	Lo puro del arte vs. La industria y su mercado. Ambición. Progreso y tecnología vs. Lo Popular y natural.
I.1.6	Claudia escribe un poema de Rafael Cadenas. La camioneta llega a la casa.		X			Consecutiva con la escena anterior.	
I.1.7	Alfredo, manager de Santiago saluda a Santiago y conversan: -“¿Me trajiste el billete de los cuadros?”		X	X	X	Consecutiva	El arte como negocio vs- el arte como rito humano.
I.1.8	Alfredo conversa -El Video (inserción) sobre Santiago. Es Alfredo el manager: “quiero que me ayudes a crear “el mito””. Crear el mercado/	X		X	X	Consecutiva	

Nº	Resumen de la escena	Núc	Cat	Ind	Inf	Encadenamiento causal	Isotopías/ trayectorias de sentido
	exposición en Nueva York.						
I.1.9	Santiago pinta en el río. Todos los cuadros son humanizados (el volumen y el cuerpo de la representación). Ángeles.		X		X	----	
I. 1.10	Santiago pinta a una negra desnuda amarrada. Con un machete corta la soga y ella cae –símbolo de la esclavitud que el artista libera-. Tambores. NOCHE. Hace el amor con ella a orillas del mar.		X		X	----	Relación viva entre al obra y el artista. Relación artista-objeto representado. El creador como libertador.
I. 1.11	DÍA. Santiago amanece en la arena.		X	X	X	Consecuencial de las escenas anteriores	
I.2.12	DÍA. Llega la camioneta de Alfredo. Un señor gordo pide para la fiesta de la Virgen del Valle. Llega Isabella, la gringa.		X	X	X	Relación volitiva respecto a la esc. 8	Encuentro de dos culturas.
I.2.13	Isabella recorre el taller de Santiago descubriendo los materiales y utensilios de pintura.		X		X	Consecutivo	
I.2.14	NOCHE. La cena. Luna llena Conversación entre Santiago y Alfredo (No hay trabajo sin manager) Santiago: <i>¿Tengo que volverme una puta? Gloria al bravo pueblo</i>		X	X	X	----	El artista solo e inadaptado/ hasta incomprendido. El artista que se resiste al negocio del arte.
I.2.15	NOCHE. Claudia, Isabella y Juan Irene se van a dar un paseo. Tambores- Caracoles.		X	X	X	Consecutiva con respecto a la escena anterior	El redescubrimiento de la tradición, de lo popular.

Nº	Resumen de la escena	Núc	Cat	Ind	Inf	Encadenamiento causal	Isotopías/ trayectorias de sentido
	La Costa. La gringa en los tambores. Observadora del rito.						
I.2.16	Santiago pinta a Claudia a orillas del mar. Pinta con los dedos. Isabella observa desde arriba.		X	X	X	----	Descubrimiento.
I.2.17	NOCHE. Fiesta Caribeña. Claudia baila con Juan Irene. Isabella lo invita a Nueva York. Isabella baila con Juan Irene. Aparece un animador, que es interrumpido por la guardia: “las garantías están suspendidas”. ARTÍCULOS		X	X	X	La invitación de Isabella es Consecuencial de las escenas 8 y 12.	Ruptura. Inestabilidad, nada tiene garantías, nada está seguro, desorden.
I.2.18	Meta-relato: Santiago es Miranda en la Carraca: “bochinche...” Baila con Catalina. Una lámpara de salón en una churuata indígena.		X	X	X	----	El mismo desorden histórico que se repite continuamente. Estancamiento.
I.2.19	DÍA. Santiago baja un coco de una palmera. La gringa lo ve. Alfredo graba en video. Juan Irene pica los cocos. La mujer negra sale del mar y se queda de pie ante Claudia e Isabella que toman sol. Oposición entre ésta y las otras dos mujeres – casi turistas-.		X	X	X	----	La mezcla del caribe. La mujer como objeto de representación. El caribe como paraíso.
I.2.20	Santiago pinta a Claudia y a Isabella. Ellas se pintan la piel entre sí. Se “disfrazan” de		X	X	X	----	La mujer como objeto de representación. Encuentro de las culturas. Sincretismo, mezcla. Lo

Nº	Resumen de la escena	Núc	Cat	Ind	Inf	Encadenamiento causal	Isotopías/ trayectorias de sentido
	indígenas. Están detrás del lienzo. Santiago sopla. Juego de sombras.						indígena desde la perspectiva occidental. El buen salvaje
I.2.21	DÍA. Juan Irene por el Río lleva a Isabella de la mano y le muestra: a) Flota en el agua una pelea de gallos. b) Un personaje siniestro vestido de esmoquin negro se ríe mientras los invita a pasar por el marco de una puerta que está en el medio del río. Cierra la puerta. c) El fraile conquistador ante un indio arrodillado. La cruz. La evangelización. d) Salen del agua. Tronco. Indígena tira del arco y mata a un conquistador. e) Rito africano. Adoración a un personaje muy alto –deidad o chamán- ¿Changó? ¿El negro Miguel? f) Siguen por el río. Un caballo blanco y Bolívar? g) Hombre de piel dorada y vestido de esmoquin –el capital- Especie de mimo con monedas de oro. h) “Árabe” con antorchas. El fuego. i) Personaje de blanco que vuela sobre el río. j) Danta de madera- Indios ¿María Lionza? k) Siguen avanzando por el río.		X	X	X	----	El arte como representación simbólica de la Historia y de la identidad

Nº	Resumen de la escena	Núc	Cat	Ind	Inf	Encadenamiento causal	Isotopías/ trayectorias de sentido
	l) El mismo personaje de blanco, con espejos que proyectan la luz –culturas orientales?						
I.3.22	DÍA. Isabella a orillas del mar. Conversación de Santiago con Alfredo: “El arte es la vida”/ “El arte es un negocio”- Poseidón.		X	X	X	----	El arte como negocio vs- el arte como rito humano
I.3.23	DÍA. Santiago y Alfredo caminan por la playa. Preocupación por Juan Irene, expresan que hay que operarlo. Santiago decide ir a Nueva York.	X		X	X	Esta escena genera una consecuencia: la enfermedad de Juan Irene los hace ir a Nueva York.	
I.3.24	Meta-relato: DIA. Entre un campo de flores amarillas Walter Raleigh (Santiago) se encuentra con Elizabeth (Claudia).		X	X	X	----	
I.3.25	Santiago pinta en una lancha. PG. Le señala a Juan Irene hacia dónde van.		X	X	X	----	
I.3.26	Meta-relato: PG referencia al cineasta brasilero Glauber Rocha.		X		X	----	
I.3.27	Claudia le pregunta a Juan Irene si le saca el pasaporte. Juan Irene que su único pasaporte se lo da la Virgen del Valle.		X	X	X	Consecuencial de la esc. 23	

Nº	Resumen de la escena	Núc	Cat	Ind	Inf	Encadenamiento causal	Isotopías/ trayectorias de sentido
II.4.28	Viaje en avión. Video. Juan Irene en el avión.	X		X	X	Consecuencial	
II.4.29	Los personajes en la fachada del Hotel de Nueva York		X		X	----	Lo popular y tradicional absorbido por el progreso y el desarrollo
II.4.30	Los personajes dentro del Hotel, Juan Irene descubre la inmensidad del hotel, sus lámparas, su gente.		X		X	Consecutiva	Lo popular y tradicional absorbido por el progreso y el desarrollo
II.4.31	Nueva York: la Navidad, las colas, las ambulancias, el ruido, el frío.		X		X	Consecutiva	Lo popular y tradicional absorbido por el progreso y el desarrollo
II.4.32	Montan la exposición. Santiago y Alfredo conversan		X	X	X	Consecuencial del encadenamiento irregular que se genera en la esc. 8	El museo como un espacio frío y frívolo. Lo popular y tradicional absorbido por el progreso y el desarrollo.
II.4.33	Isabella lleva a Juan Irene por la calles de Nueva York. Ven las Torres Gemelas.		X	X	X	----	
II.4.34	El planetario. Claudia y Juan Irene: La Osa Mayor / La Danta.		X	X	X	----	Confrontación de culturas a través del imaginario
II.4.35	Santiago y Alfredo conversan: “Mi búsqueda es otra, nada tengo que ver con este mundo”.		X	X	X	----	La resistencia del artista por entrar al mercado del arte.
II.4.36	Claudia, Isabella y Juan Irene ven la pista de hielo. Cámara de video.		X	X	X	----	
II.4.37	Isabella llega a la fachada del museo y entra.		X		X	----	
II.4.38	Sala de Exposición. Los cuadros: parte de lo que hemos		X	X	X	----	La obra muerta en el museo vs la obra viva en el espacio natural de

Nº	Resumen de la escena	Núc	Cat	Ind	Inf	Encadenamiento causal	Isotopías/ trayectorias de sentido
	visto en la película pero ahora en telas (La sirena, el conquistador)						creación del pintor
II.4.39	Isabella en su oficina del museo revisa unos papeles.		X		X	----	Contraposición entre el espacio de trabajo de Isabella con el espacio de trabajo de Santiago.
II.4.40	Claudia y Juan Irene salen del hospital.		X	X	X	----	
II.4.41	Santiago y Alfredo van al museo. El artista/ El manager. <i>El genio no tiene nada que ver con el éxito/ el tesoro, el arte.</i>		X	X	X	----	El arte como negocio vs. la visión romántica del arte.
II.4.42	Claudia y Juan Irene caminan por la ciudad de Nueva York.		X		X	----	
II.4.43	Santiago habla con Claudia desde un teléfono público. (Sólo escuchamos a Claudia).		X	X	X	----	
II.4.44	Juan Irene se ve en los televisores de una tienda. Santiago graba en la cámara de video.		X	X	X	----	Lo popular y tradicional absorbido por el progreso y el desarrollo.
II.4.45	Juan Irene y Claudia caminan.		X			----	
II.5.46	Inauguración de la exposición. Video: graba Claudia. Juan Irene con su sombrero observa a la gente, sus actitudes. La gente observa los cuadros. <i>Voces en off</i> en diversos idiomas. El espectador ante la obra. La crítica. Juan Irene aturdido se va.	X		X	X	Consecuencial	- La mirada que recorre la obra: la percepción de arte más allá de la mirada del artista. - La resistencia de Juan Irene como resistencia honesta de lo popular.

Nº	Resumen de la escena	Núc	Cat	Ind	Inf	Encadenamiento causal	Isotopías/ trayectorias de sentido
II.5.47	Santiago encerrado en la oficina está obstinado. “ <i>Los críticos son un mal necesario</i> ”. Santiago y Alfredo discuten. Claudia interrumpe buscando a Juan Irene.	X		X	X		
II.5.48	Juan Irene perdido en la ciudad. Navidad.		X	X	X	----	(Formato de video: por qué se utiliza este recurso si Juan Irene está solo?).
II.5.49	Santiago preocupado por Juan Irene. Claudia lo graba en video.		X	X	X	Consecuencial con respecto a las esc. 46 y47	
II.5.50	Juan Irene ante la inmensidad de un barco. Muelle. Detalles del barco.		X	X	X	----	La soledad del hombre de pueblo y pescador ante la inmensidad del progreso y lo industrial. Lo pequeño del venezolano ante la inmensidad de Nueva York.
II.5.51	Santiago y Claudia ven por la ventana.					----	
II.5.52	Juan Irene hace un círculo de semillas de maíz y caraotas alrededor de la estatua de Bolívar. Lo encuentran.	X		X	X	Consecutivo	La necesidad de vuelta a los orígenes a través del rito y de lo simbólico. Resistencia/ Identidad.
II.5.53	Meta-relato: NOCHE. Bolívar (Santiago) llama a gritos Manuela. Manuela (Claudia) aparece. Se besan bajo la lluvia. <i>No hay buena fe en América, ni entre los hombres ni entre las naciones</i> . Truenos.		X	X	X	----	América ingobernable.
II.5.54	DIA. Juan Irene en el río	X		X	X	----	La muerte de la tradición y lo

Nº	Resumen de la escena	Núc	Cat	Ind	Inf	Encadenamiento causal	Isotopías/ trayectorias de sentido
	arrastra un peñero con la Virgen del Valle. Llamado de la Virgen del Valle a Juan Irene						popular.
III.6.55	Claudia en la hamaca en la casa de Santiago en costa venezolana.		X		X	----	
III.7.56	Pecera. Diálogo sobre la soledad del artista.		X	X	X	----	El artista incomprendido.
III.7.57	Columpio donde se mece Reverón. Santiago lo pinta. La Última Cena. Todos estáticos: Reverón, María Lionza, Bolívar, el indio, Cristo – Santiago- Juan Irene, La Virgen del Valle, un chamán, el príncipe negro, un ángel, un fraile. Colón niño los contempla con un monito, y aplaude. Cristo aplaude. Todos aplauden mirando a cámara.		X	X	X	----	Sincretismo, mezcla, barroquismo. El artista que convive con su obra.

ANEXO F: Cuadro de análisis por escena 3 NOCHES (2001) de Fernando Venturini

Nº	Resumen de la escena	Núc	Cat	Ind	Inf	Encadenamiento causal	Isotopías/ trayectorias de sentido
I.1.1	Créditos iniciales sobre negro. Diálogo entre policías. Un policía implicado en un caso.		X	X		----	
I.1.2	Presentación aérea de la ciudad de Caracas. Música.		X		X	----	
I.1.3	Día. Un cadáver. Cuatro puñaladas en el abdomen. Llega Argenis a la escena del crimen. El muerto: Miguel Sanabria alias El Chino.	X		X	X	----	Violencia/ Inseguridad/ Descomposición social.
I.1.4	PB. del edificio donde vivía Sanabria. Argenis interroga a la conserje portuguesa.		X	X	X	Consecuencial de la esc.3	La desconfianza en las relaciones humanas.
I.1.5	Argenis que va saliendo del edificio, se regresa. Argenis sigue a un joven. Le muestra el arma. El chico llega al apartamento y Argenis lo detiene.		X	X	X	Consecutivo	La desconfianza en las relaciones humanas.
I.1.6	Comisaría. Peña y Argenis. Los policías bromean sobre la homosexualidad. Lo felicitan del crimen pasional del “narco-mariposo”. La conserje está allí (acaba de declarar). “La conserje habló de celos”. Argenis no está convencido de que el crimen		X	X	X	Consecutivo- Consecuencial de la esc. 5	Desconfianza/ Homofobia/ Arbitrariedad/ Descomposición social.

Nº	Resumen de la escena	Núc	Cat	Ind	Inf	Encadenamiento causal	Isotopías/ trayectorias de sentido
	haya sido por eso, cree que es un trabajo de sicario. Se insinúa algo de una niña herida en lo que Argenis tiene que ver.						
I.1.7	Argenis entra a entrevistar a Paco, que llora asustado. Le pregunta el nombre del lugar. Paco se declara inocente. Cuenta que peleaban siempre. Argenis lo maltrata: “Pargo no me llores aquí”. El antro: “La astilla”. Argenis toma nota del lugar.		X	X	X	Consecutivo- Consecuencial	Discriminación sexual. Homofobia/ Desconfianza. El policía como una figura de poder a partir de la violencia.
I.2.8	DÍA. Argenis va en su carro. Oye la radio- Notirumbo- hablan de narcotráfico.		X	X	X	----	Descomposición social.
I.2.9	DÍA. Argenis llega a “La astilla”. Una mujer española se queja del trabajo con un colombiano. Argenis los observa de lejos.		X	X	X	Consecuencial	Descomposición social/ Venezuela como un país de extranjeros.
I.2.10	DÍA. Argenis entra al local. La española se queja de la inmundicia con un colombiano. Argenis revisa los baños. Encuentra algo. “ <i>En este puto país no entendéis nada. Ni sabéis beber, ni sabéis follar, ni</i>		X	X	X	Consecutivo	Xenofobia.

Nº	Resumen de la escena	Núc	Cat	Ind	Inf	Encadenamiento causal	Isotopías/ trayectorias de sentido
	nada...” se queja la española.						
I.2.11	DÍA. Picaso se mete perico en su oficina. Argenis entra “chapeando”. Picaso llama a Zambrano (el colombiano). Argenis toma el retrato de una niña. Picaso dice que es divorciado y es andaluz. Argenis golpea la mesa “ <i>Te callas y escuchas. Cooperas con la autoridad</i> ”. Picaso confiesa que allí en el bar ocurrió el asesinato, pero que el muerto era de la mafia. Picaso cuenta que el año pasado lo arrestaron allí. Argenis discute porque se llevaron de allí el cadáver. Picaso dice haberlo encontrado muerto. Saca dinero y se lo ofrece al policía. Argenis no lo acepta. Argenis lo amenaza y le pide que no hable con nadie, se devuelve, prueba la coca escondida y descubierta y toma los billetes. Picaso queda solo.	X		X	X	Consecutivo- Consecuencial	Abuso de poder/ Xenofobia/ sociedad sin leyes ni parámetros/ arbitrariedad/ El dinero como forma de poder/ Neocolonialismo/ Corrupción = descomposición social.
I.2.12	DÍA. Argenis entra al		X	X	X	Consecuencial	Abuso de poder.

Nº	Resumen de la escena	Núc	Cat	Ind	Inf	Encadenamiento causal	Isotopías/ trayectorias de sentido
	departamento del El Chino. Ve una foto y le dice “huevón” al muerto. Revisa álbumes de fotos y los clóset. Revisa todo y se molesta por no encontrar nada. Se sirve un trago. Encuentra una llave y un papel dentro de un yesquero. Una foto recortada (47-110). Busca entre fotos y encuentra a Picaso en el álbum.						
I.3.13	NOCHE 1. Local de Picaso. Éste habla en la barra con una chica. Suena Desorden Público. Llega Argenis. Van a la oficina: “ <i>Yo no te estoy chantajeando sifrinito</i> ”. Le muestra la foto. Picaso dice: “ <i>No soy maricón ni ando en drogas</i> ”. Argenis: “ <i>Al chino lo mataron por esta llave/ te puedo meter preso por asesinato cuando me dé la gana</i> ”. Le devuelve los reales.		X	X	X	Consecuencial	Xenofobia/ homofobia/ El abuso de poder/ El chantaje.
I.3.14	NOCHE 1. El policía bromea con Zambrano (el colombiano) que está en la puerta del local. El español dice que lo pondrá en		X	X	X	Consecutivo- Consecuencial	Diferencias sociales.

Nº	Resumen de la escena	Núc	Cat	Ind	Inf	Encadenamiento causal	Isotopías/ trayectorias de sentido
	contacto con “el tipo y listo”.						
I.3.15	NOCHE 1. Otro bar. La gente baila. Suena Sur Carabela. Serpentinatas/ Luz azul-lila. Llegan Argenis y Picaso donde Ignacio (un argentino). Hay un grupo en la mesa que muestra gestos homosexuales. No confiesan que es policía y lo hacen pasar por agropecuario. Ignacio dice no tratar al tipo que buscan hace meses “ <i>En estos días la gente siempre quiere bailar, siempre pasa en los tiempos de crisis</i> ” Para el argentino esto es “el trópico, mi país, tu país...” El Chino nunca va dos veces a un mismo sitio, tiene muchos enemigos. Ignacio confiesa haberlo visto bailar con el Chino –en Tango-. Dos de la mesa se van a bailar. Bailan <i>tecno</i> . El argentino los ve fascinado desde arriba.		X	X	X	Consecuencial	Ambigüedad (expresada en la doble identidad (policía-agropecuario) de Argenis, en la dudosa sexualidad de los presentes, en la doble identidad de Ignacio (argentino pero en Venezuela).
I.4.16	NOCHE 1. Argenis y Picaso caminan por la calle de noche. Argenis golpea a Picaso. Le dice que está		X	X	X	Consecutivo- Consecuencial	Abuso de poder a través de la fuerza física (<i>cómo te atreves? Salvaje!</i>) Xenofobia. Arbitrariedad. Lo Civilizado vs. Lo

Nº	Resumen de la escena	Núc	Cat	Ind	Inf	Encadenamiento causal	Isotopías/ trayectorias de sentido
	secuestrado. Picasso le dice que “se trata de uno de los <i>carajitos</i> de Sanabria” y él a veces le compraba perico.						bárbaro.
I.4.17	NOCHE 1. Llegan al bar Tango. Picaso dice que no conoce a nadie allí. Argenis lo esposa al volante. Suena muy sutilmente Fito Páez. Argenis le quita la cartera a Picasso.		X	X	X	Consecutivo	Abuso de poder a través de la fuerza física/ Arbitrariedad. Lo Civilizado (español)vs. lo bárbaro (venezolano).
I.4.18	NOCHE 1. Cocina de Tango. Argenis entra. Suena la radio.		X	X	X	Consecutivo	
I.4.19	Argenis llega al baño de hombres donde dos negocian droga. Argenis le saca el arma y le habla del chino a “Meteoro”. Meteoro dice que no lo ve desde diciembre. Argenis lo amenaza con matarlo. Le dice mariquito. Meteoro se da cuenta que Argenis es policía.- <i>¿cómo saber quién es quién?</i>) Lo remite al bar El baile pagano.		X	X	X	Consecutivo- Consecuencial	Xenofobia/ abuso de poder/ ambigüedad/ el hombre solo ante una realidad ambigua.
I.5.20	NOCHE 1. Llegan al Baile Pagano. Picaso no se quiere bajar porque le avergüenza entrar a un bar “travesti con un marginal”. Argenis se pone violento y lo manda		X	X	X	Consecuencial	Discriminación y diferencias sociales. Ambigüedad. El español como víctima de la barbarie y del abuso de poder del policía venezolano.

Nº	Resumen de la escena	Núc	Cat	Ind	Inf	Encadenamiento causal	Isotopías/ trayectorias de sentido
	solo. –Siguen en la búsqueda del Chino- Argenis le golpea el reproductor del carro. Encuentra un cassette en la guantera que dice “Canciones para mi papá”. Regresa Picaso con un transformista llamado Circe, que es la dueña del local. Suena “a la rueda, rueda”. Hablan en el carro. Circe reconoce a leguas que es un policía pero ellos lo niegan. El Chino= Miguel. Circe confiesa que “ <i>Paco y Meteoro son sólo pasatiempos de Sanabria. Su verdadera media naranja es un tal René</i> ”.						
I.5.21	NOCHE 1. Hablan en el carro mientras rueda. “ <i>René puede ser cualquiera</i> ”.		X	X	X	Consecutivo	
I.6.22	NOCHE 1. Llegan al “Antro”. Suena música rock-tecno. Es un sitio más informal. Hay jaulas donde la gente baila. Picasso que conoce al de la barra le pregunta por el Chino. Está la misma chica que acompañaba a Ignacio el		X	X	X	Consecuencial	Discriminación social/ Diferencias de clases sociales/ Inseguridad/ Abuso/

Nº	Resumen de la escena	Núc	Cat	Ind	Inf	Encadenamiento causal	Isotopías/ trayectorias de sentido
	argentino. Lo saluda de lejos. Picaso aparece y cuenta que lo metieron al baño, cabeza en lavamanos y lo citaron en el sótano <i>“dile al niche que te acompaña que le esperamos en el depósito de basura”</i> .						
I.6.23	NOCHE 1. Argenis deja a Picaso esposado en el carro.		X	X	X	Consecutivo	Arbitrariedad/ abuso/ desconfianza
I.6.24	NOCHE 1. Argenis baja al sótano de un estacionamiento.		X	X	X	Consecutivo	
I.6.25	NOCHE 1. Picaso espera.		X	X	X	Consecutivo	
I.6.26	NOCHE 1. En sombras vemos que golpean a Argenis y le dicen “marginal”. Le quitan la cartera de Picaso y el arma.		X	X	X	Consecutivo- Consecuencial	Barbarie/ Discriminación
I.6.27	NOCHE 1. Argenis entra al auto y golpea a Picaso.		X	X	X	Consecutivo- Consecuencial	Barbarie/ Violencia
I.6.28	NOCHE 1. Ruedan en el auto golpeados los dos.		X	X	X	Consecutivo	
I.6.29	NOCHE 1. Llegan al apto. de Picaso. Se sientan los dos en la sala. Argenis llama por teléfono. Pone música. Revisa el closet de Picaso. Argenis en el cuarto/ Picaso en la sala (Unidad proporcionada por la música)		X	X	X	Consecutivo	Desconfianza
II.7.30	Amanece en Caracas. Picaso	X		X	X	Consecuencial	

Nº	Resumen de la escena	Núc	Cat	Ind	Inf	Encadenamiento causal	Isotopías/ trayectorias de sentido
	hace café. Hablan del Paquete: es real, es cierto. Llama Ignacio: dice que Miguel (es decir, El Chino) murió. Sabe dónde encontrar a René.						
II.7.31	Suena salsa. Plano de la ciudad.		X	X	X	----	
II.8.32	NOCHE 2. Calle parque de atracciones. Ignacio habla con Picaso y Argenis del Chino muerto. Fue al apartamento del Chino y la policía estaba por allí. Ignacio declara conocer a René. Pide la mitad del paquete. <i>“Este jueguito tiene siglos y lo inventaron tus papás”/ “El europeito asombrado”</i> dice Ignacio. Llega un carro y se llevan a Ignacio con un arma. Tiros. Picaso y Argenis corren por el parque de diversiones. Argenis golpea al que lo persigue. Salsa.	X		X	X	Consecuencial	Neocolonialismo. Violencia, ambición, barbarie: descomposición social. Nadie confía en nadie
II.8.33	NOCHE 2. Argenis y Picaso pelean en un callejón. Le tira las llaves.		X	X	X	Consecutivo- Consecuencial	Violencia/ arbitrariedad.
II.9.34	NOCHE 2. Bar “El Manú”. Suena Oscar de León. La		X	X	X	Consecutivo- Consecuencial	Desconfianza/ Confusión.

Nº	Resumen de la escena	Núc	Cat	Ind	Inf	Encadenamiento causal	Isotopías/ trayectorias de sentido
	gente baila. Argenis lo recorre. <u>Picasso está allí ahora por voluntad propia.</u> También allí está la chica y se va al ver a Argenis. Un hombre la agarra. Argenis apunta. Las luces juegan. Salsa. Tiroteo. La gente corre.						
II.9.35	Ext. Picasso enciende un carro, la chica se monta un hombre los apunta y <u>Argenis lo mata.</u>	X		X	X	Consecutivo- Consecuencial	Violencia/ Descomposición social. Barbarie/
II.9.36	NOCHE 2. Argenis llama a Peña. Encontraron las huellas en el apartamento. Dice que hay alguien de arriba que estaba ayudando al Chino. Peña le recomienda que se enconche. Él lo que quiere es el paquete. Lanza el arma.		X	X	X	Consecutivo- Consecuencial	Ambición/ Descomposición del sistema y aparato del Estado.
II.10.37	NOCHE 2. Van a un hotel de mala muerte (depósito de armas). Le confiesan a la chica que Ignacio está muerto. Ella llora. Argenis la maltrata. El español es delicado con ella. Y le dice: <i>“Él es un policía corrupto”</i> y cuestiona cómo pudo llegar a ser policía. Ella es René.	X		X	X	Consecutivo- Consecuencial	El poder. El español= valores positivos/ el venezolano= valores negativos. El venezolano como bárbaro mientras que el español es un hombre civilizado. Falta de valores/ Sexismo- violencia de género / El narcotráfico como sistema de poder= descomposición social.

N°	Resumen de la escena	Núc	Cat	Ind	Inf	Encadenamiento causal	Isotopías/ trayectorias de sentido
	Dice que la mercancía está en algún Hotel. El policía la lleva al baño y la maltrata. Picaso grita desde afuera. Ella está aterrorizada.						
II.10.38	Argenis sigue preguntando la clave, la otra mitad de la foto: Radamé Garzón, Presidente de la Comisión Antidrogas del Congreso. Un parlamentario. N° de la habitación/ Páginas amarillas. (El Nacional-periódico)	X				Consecutivo	Desconfianza/ el hombre civilizado (extranjero) vs. El hombre salvaje (venezolano)/ corrupción/ ambigüedad
II.10.39	FLASH BACK Argenis llega al lugar del asesinato. Recuerda lo que hablaban los policías.		X	X	X	----	
II.10.40	DIA. Argenis se levanta. Tiene el arma. Ve a la calle el camión de basura. Picaso duerme sentado. Se ve que están en una zona de escasos recursos. Del camión salen hombres armados. Ellos huyen por techos y callejones. Van en un maverick, les disparan.	X		X	X	Consecuencial	Desconfianza/ Violencia/ Inseguridad/ Inestabilidad
II.10.41	Llegan a un lugar donde se ve el helicóptero y muchos barrios. Picaso y René se		X	X	X	Consecuencial	Violencia/ Arbitrariedad/ Barbarie/ Lucha de clases/ Desconfianza/ Corrupción/ Descomposición

Nº	Resumen de la escena	Núc	Cat	Ind	Inf	Encadenamiento causal	Isotopías/ trayectorias de sentido
	quieren ir. Picaso toma el arma y le dice “niche”. Se caen a golpes. Ella enciende el carro y dice “Basta”. Argenis frente a la ciudad dice que quienes los siguieron eran policías.						social/ Inseguridad.
III.11.42	DÍA. Barrio. Los niños fuman. Se “enconchan” allí. Suben escaleras. Argenis lleva a René de la mano. Llegan a un rancho. Candela abraza a Argenis y le dice cariñosamente “Cacho”.		X	X	X	Consecuencial	Descomposición social en todos los niveles de la sociedad/ Desconfianza/ Arbitrariedad.
III.11.43	Argenis pide refugio. Ahora el policía está entre su gente. Argenis ofende al español: pargo, gallego.		X	X	X	Consecutivo	Discriminación/ Xenofobia/ Homofobia/ solidaridad/ machismo.
III.11.44	Argenis habla con la Negra Candela.		X	X	X	Consecutivo	
III.11.45	DÍA. Duermen en colchones en el piso. Es un ranchito. Está la mamá de Argenis, una viejita. Ella dice que él es el único bueno del barrio. “Dios te bendiga”.		X	X	X	Consecutivo	Descomposición de la sociedad/ Pobreza/ el encuentro con la madre (es la única madre que aparece en al película): la madre ciega, negada.
III.11.46	DÍA. Los niños armados y fumando en el barrio. Ponen “la Corte” en un reproductor. Le dan a Argenis lo que pidió. Jovani, uno de los		X	X	X	Consecuencial	Descomposición social/ sociedad en crisis/pobreza extrema/ Neocolonialismo/ Desesperanza/ Desilusión.

Nº	Resumen de la escena	Núc	Cat	Ind	Inf	Encadenamiento causal	Isotopías/ trayectorias de sentido
	muchachos habla con él. <i>“Estás aquí por Candela”</i> . Hablan de David, que lo mataron. El español reflexiona: <i>“Nunca lo vamos a lograr... este país...”</i> Suena la radio. Armas. Movimiento en el barrio.						
III.11.47	La Negra Candela le da una llave a Argenis.		X	X	X	Consecutivo- Consecuencial	Solidaridad del pobre.
III.11.48	Ya cayendo la noche se van, bajando por un cementerio.					Consecutivo	La bajada del cementerio es como la bajada al infierno. La sociedad es presentada por capas o estratos sociales en descomposición.
III.12.49	NOCHE 3. Argenis camina por la calle. Suena salsa. Llega a una fuente de soda/ Bar. Y le da un papel de páginas amarillas a René. Ella le dice cuál es el Hotel: Hotel del Sur.		X	X	X	Consecuencial de la esc.38	
III.12.50	NOCHE 3. Un carro viejo. Dejan a René en la calle. Argenis le da el encendedor que era de Sanabria. René camina sola por la calle de noche. Pide cola, pero ve un carro y se esconde.		X	X	X	Consecutivo	Desconfianza/ Inseguridad.
III.12.51	NOCHE 3. El carro anda y llega al Hotel Estrella.		X	X	X	Consecutivo	
III.12.52	NOCHE 3. Argenis y Picaso		X	X	X	Consecutivo	Arbitrariedad.

Nº	Resumen de la escena	Núc	Cat	Ind	Inf	Encadenamiento causal	Isotopías/ trayectorias de sentido
	llegan al hotel y disparan para entrar.						
III.12.53	NOCHE 3. René escondida entre matas.		X	X	X	Consecutivo	El miedo como principal emoción de la descomposición social.
III.12.54	NOCHE 3. Argenis le da un sobre a Picaso y sube.		X	X	X	Consecutivo	
III.12.55	NOCHE3. René escondida en las matas		X	X	X	Consecutivo	El miedo como principal emoción de la descomposición social.
III.12.56	NOCHE 3. En el sobre hay un pasaporte. Argenis camina por el pasillo y llega al cuarto.		X	X	X	Consecutivo-Consecuencial con la esc.26	
III.12.57	NOCHE 3. El carro llega al hotel.		X	X	X	Consecutivo	
III.12.58	NOCHE 3. En el pasaporte están las fotos de periódico.		X	X	X	Consecutivo-Consecuencial	
III.12.59	NOCHE 3. En el cuarto Argenis destiende la cama y abre el colchón	X		X	X	Consecutivo-Consecuencial	
III.12.60	NOCHE 3. Picaso espera en la planta baja del Hotel		X			Consecutivo	
III.12.61	Argenis encuentra el paquete de droga en el colchón					Consecutivo-Consecuencial	
III.12.62	NOCHE 3. Picaso siente que llegó alguien, llama a Argenis y luego se esconde.	X		X	X	Consecutivo-Consecuencial	
III.12.63	NOCHE 3. Del carro salen unos hombres. Peña es uno de ellos.	X		X	X	Consecutivo-Consecuencial	La traición como parte del sistema corrupto.
III.12.64	NOCHE 3. Picaso está escondido. Peña busca en la		X	X	X	Consecutivo	La traición como parte del sistema corrupto/ El miedo como principal

Nº	Resumen de la escena	Núc	Cat	Ind	Inf	Encadenamiento causal	Isotopías/ trayectorias de sentido
	planta baja. Suben las escaleras. Recorren el pasillo						emoción de la descomposición social.
III.12.65	NOCHE 3. Encuentran a Argenis que quema el paquete de droga íntegro. Argenis descubre que es Peña quien lo sigue: “ <i>coño de tu madre Peña</i> ” Tiroteo. Lo matan. Picaso escondido escucha el tiroteo.	X		X	X	Consecutivo- Consecuencial	Honestidad vs. Traición y Corrupción. Descomposición de todos el aparato del Estado. Desesperanza.
III.12.66	NOCHE 3. René pide cola.		X	X	X	Consecutivo- Consecuencial	

BIBLIOGRAFÍA

- BARBERO, Jesús Martín. (1998). Hegemonía comunicacional y descentramiento cultural. En *Enfoques sobre la postmodernidad en América Latina*. Caracas: Editorial Sentido.
- BARTHES, Roland. (2009). *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós.
- BASTIAN, Jean-Pierre. (1992). *América Latina 1492-1992, conquista, resistencia y emancipación*. Cuadernos constitucionales México-Centroamérica 4. Instituto de Investigaciones Jurídicas. Universidad Autónoma de México. México.
- BORDWELL, David. (1996). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- BRICEÑO GUERRERO, J.M. (1993). *El Laberinto de los tres minotauros*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- CAMPBELL, Joseph. (1959). *El héroe de las mil caras*. México: Fondo de Cultura Económica.
- CARPENTIER, Alejo. (2011). *El cine, décima musa*. La Habana: ICAIC.
- CASSETTI, Francesco. (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- COLMENARES, María Gabriela. (1993). “Contextualización de la revista “Cine al Día”. Trabajo de grado. Universidad Central de Venezuela, Caracas.
- COLOMBRES, Adolfo. (2013). *La descolonización de la mirada, una introducción a la antropología visual*. Caracas: ICAIC-CNAC.
- ECO, Umberto. (1986). *La estructura ausente*. Barcelona: Lumen.
- ECO, Umberto. (1995). *Semiótica y filosofía del lenguaje*. Barcelona: 2da edición, Lumen.
- FORNET, Ambrosio. (2013). *Las trampas del oficio. Apuntes sobre cine y sociedad*. Caracas: Segunda edición, Ediciones ICAIC-CNAC.
- GARCÍA CANCLINI, N. (1998). *Culturas Híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.
- GAUDREAUULT, Andre y FRANCOIS Jost. (1995). *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Barcelona: Paidós.

- GENETTE, Gerard. (1989). Discurso del relato. En *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- GENETTE, Gerard. (1998). *Nuevo discurso del relato*. Madrid: Cátedra.
- GONZÁLEZ-BARRETO, Oscar y Silva Zolezzi, Ernesto. (2011). *Voces y cine en América Latina: el caso de Venezuela*. Perú: Fondo editorial Cultura Peruana E.I.R.L.
- GUZMÁN CÁRDENAS, Carlos. (1997). Análisis de la competitividad del sector de las industrias culturales/comunicacionales nacionales. En: *Comunicación N°100*. Caracas: Centro Gumilla.
- GUZMÁN CÁRDENAS, Carlos. (2004). *La industria cinematográfica en Venezuela: un análisis político-cultural y económico del cine*. Caracas: CNAC.
- KIZER, Gabriela. (2000). “*Lengua Culta y Discurso Salvaje en América Latina*”. Trabajo de ascenso. Universidad Central de Venezuela. Caracas.
- HOWARD LAWSON, John. (1974). *El proceso creador del film*. Madrid: Ediciones Castilla.
- MARROSU, Ambretta. (1990). Crítica cinematográfica: reconocimiento de una práctica y propuestas para sus modos y usos. En *Pensar en Cine*. Caracas: T. Hernández (Ed.) CONAC.
- METZ, Christian. (1972). *Ensayos sobre la significación en el cine*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo.
- MIRANDA, Julio. (1993). *Palabras sobre imágenes. 30 años de cine venezolano*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- MONTERDE, José Enrique. (1986). El film como reflejo de la sociedad. En *Cine, Historia y Enseñanza*. Barcelona: Editorial Laia.
- MÜLLER, Jürgen. (2005). *Lo mejor del Cine de los 90*. Hohenzollernring: Editorial Taschen.
- PAZ, Octavio. (1994). *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica.
- ROFFÉ, Alfredo. (1990) Una aproximación al análisis fílmico. En *Pensar en cine*. Caracas: T. Hernández (Ed.) CONAC.

- ROMAGUERA I RAMIO, Joaquim. (1998). *Textos y manifiestos del cine*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- ROMERO, Claudia. (1999). “*Apropiación simbólica del cine como práctica cultural en el público que asiste al circuito alternativo de salas de arte y ensayo en la ciudad de Caracas. Un desarrollo sociológico desde la perspectiva del consumo cultural*”. Trabajo de grado. Universidad Central de Venezuela, Caracas.
- SABINO, Carlos. (1986). *El proceso de investigación*. Caracas: Editorial Panapo.
- SABINO, Carlos. (1987). *Cómo hacer una tesis*. Caracas: Editorial Panapo.
- SORLIN, Pierre. (1985). *Sociología del cine*. México D. F: Fondo de Cultura Económica.
- TARKOVSKI, Andrei. (1991). *Esculpir en el tiempo, reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*. Madrid: Ediciones Rialp, S.A.
- TRENZADO Romero, Manuel. (2000) *El cine desde la perspectiva de la ciencia política*. En *Revista española de Investigaciones sociológicas*, Centro de Investigaciones Sociológicas, Universidad de Granada, Granada.

Otras fuentes impresas consultadas:

- Revista ENCUADRE, N° 28, Enero-Febrero, 1991. CONAC.
- Revista ENCUADRE, N° 75 (segunda etapa), Diciembre, 2002. CONAC.
- Cinemateca Nacional de Venezuela. *Filmografía venezolana 1973-1999. Largometrajes*. Caracas: FCN.
- CNAC. (1996). *Anuario Estadístico 1987-1990*. Caracas.
- CNAC. (1996). *Anuario Estadístico 1991-1994*. Caracas.
- CNAC. (1998). *Material mimeografiado 1995-1996*. Caracas.
- CNAC. (1996). *Ley de Cinematografía Nacional*. Caracas.
- OBJETO VISUAL N° 7. (2000). Cuadernos de investigación de la Cinemateca Nacional de Venezuela. Caracas: Cinemateca Nacional.

OBJETO VISUAL N° 13. (2007). Cuadernos de investigación de la Cinemateca Nacional de Venezuela. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional.

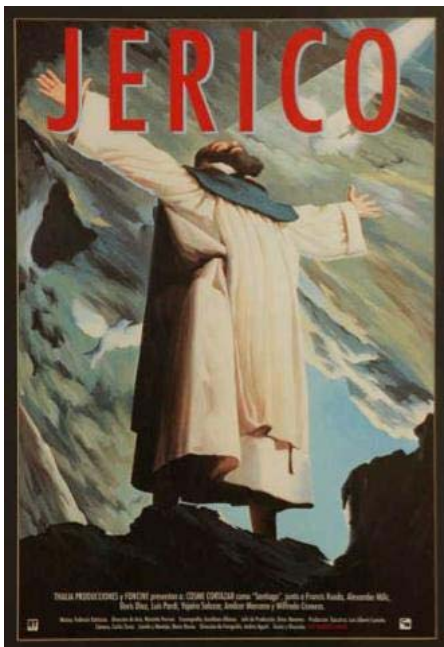
VALERA, Analisse. (2005). *Cuadernos cineastas venezolanos N° 5: Diego Rísquez*. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional.

Fuentes electrónicas:

- www.cinemateca.org.ve/cronologia/.com (Consulta: 2004, junio)
- Reseña sobre el filme *3 Noches*. (2002). Información acerca del Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana. Disponible en: www.otrocampo.com. (Consulta: 2004, junio)
- Carlos Oteyza (2000). *El cine venezolano no tiene presencia en el imaginario cultural del país*. Disponible en: <http://www.analitica.com> (Consulta: 2004, junio)
- Alfredo Tamayo (1999). *Cine venezolano: resultado de una década en perspectiva hacia el nuevo milenio*. En: *Los 90 o lo que el tiempo nos dejó*. Disponible en: www.innovarium.com (Consulta: 2004, junio)
- *Mi página de Cine Venezolano*. Disponible en <http://members.tripod.com/carlospi/hacedores.htm>. (Consulta: 2004, junio)
- www.habanafilmfestival.com. (Consulta: 2004, junio)
- cronologiadelcinevenezolano.blogspot.com (Consulta: 2004, junio)
- Instituto Nacional de Estadísticas de Venezuela, página web: www.ine.gob.ve (Última consulta: 2014, julio)
- Centro Nacional Autónomo de Cinematografía, página web: www.cne.gob.ve (Última consulta: 2014, julio)

FILMOGRAFÍA SELECCIONADA

LAMATA, L.A (Director). (1991). *Jericó*. Venezuela: Taláis Producciones.



Director: Luis Alberto Lamata
País: Venezuela
Título original: Jericó
Idioma original: español

Categoría: Ficción
Formato: 35mm
Tipo: Color
Duración: 90 min.
Año de producción: 1990
Año de estreno: 1991

Intérpretes: Cosme Cortázar, Alexander Millic, Luis Pardi, Reggie Nalder, Francis Rueda, Doris Díaz.
Casa Productora: Taláis Producciones
Guión: Luis Alberto Lamata
Música original: Federico Gattorno
Fotografía: Andrés Agustí
Sonidista: Mario Nazoa
Montador: Mario Nazoa

Premios, reconocimientos y nominaciones:
Premio Gran Coral del Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de la Habana, 1991
Nominación al Premio Goya como mejor película extranjera de habla hispana, 1992
Pre-nominada a los Premios Oscar de la Academia como mejor película extranjera.

RÍSQUEZ, D. (Director). (1994). *Karibe kon tempo*. Venezuela: Producciones Guakamaya.



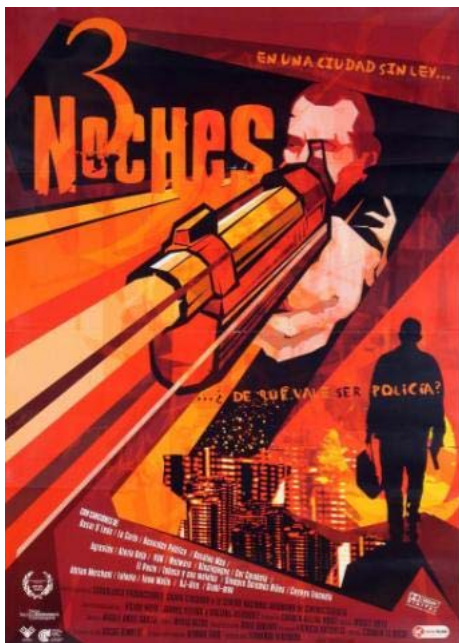
Director: Diego Rísquez
País: Venezuela
Título original: Karibe kon tempo
Idioma original: español e inglés

Categoría: Ficción
Formato: 35mm
Tipo: Color
Duración: 90 min.
Año de producción: 1994
Año de estreno: 1995

Intérpretes: Diego Rísquez, Julia Delgado, Juan Irene González, Oscar Molinari, Down Ekwall
Casa Productora: Producciones Guakamaya
Guión: Sergio Dahbar, Leonardo Henríquez, Juan Astorga, Diego Rísquez
Música original: Alejandro Blanco
Productora: Lidia Córdoba
Fotografía: Andrés Agustí
Sonidista: Orlando Andersen
Montador: Alberto Gómez

Premios, reconocimientos y nominaciones:
Premios ANAC 1996, VII Edición: Fotografía de Karibe kon tempo, Andrés Agustí

VENTURINI, F. (Director). (2001). *3 Noches*. Venezuela: Casablanca Producciones.



Director: Fernando Venturini
Formato: 35mm
País: Venezuela
Título original: 3 Noches
Idioma original: español

Categoría: Ficción
Formato: 35mm
Tipo: Color
Duración: 105 min.
Año de producción: 1999-2000
Año de estreno: 2001

Premios, reconocimientos y nominaciones:
Mención de Honor y el Premio del Público de LaCinemaFe Festival de Cine Latinoamericano de Nueva York, en el año 2002.

Intérpretes: Víctor Mayo, Juanka Vellido, Adriana Velásquez, Frank Spano, Daniel López
Casa Productora: Casablanca Producciones
Guión: Fernando Venturini
Música original: Miguel Ángel Noya
Productora: Carmen Helena Nouel
Fotografía: Hernán Toro
Sonidista: Doug Roberts, Mario Nazoa
Editor: Miguel Ángel García