

Rasgos semio-culturales en la narrativa fílmica venezolana

Eugenio Sulbarán Piñeiro

*Escuela de Comunicación Social
Facultad de Humanidades y Educación
Universidad del Zulia*

Resumen

Esta investigación se desarrolló con el propósito de determinar rasgos semio-culturales en la narrativa fílmica del cine venezolano exitoso, aplicando una metodología de análisis fílmico centrada únicamente desde una perspectiva narrativa. Se seleccionaron las tres películas venezolanas con mayor número de espectadores más exitosas: “*Homicidio Culposo*” (1984) “*Macu*” (1987) y “*Sicario*” (1994). Además, se pudo concluir que la narrativa fílmica venezolana está constituida por comunicaciones semióticas que garantizan una unidad cultural al destacarse elementos acordes con la realidad y vida de sus habitantes

Palabras clave: Cultura y cine, cine venezolano, análisis fílmico, semiótica del film.

Semio-cultural Features in the Venezuelan Film Narrative

Abstract

This research was developed for the purpose of determining semi-cultural features in the film narrative of successful Venezuelan cinema, applying a methodology of film analysis centered only on a narrative perspective. The three most successful Venezuelan movies: “*Homicidio*

Culposo” (1984) “Macu” (1987) y “Sicario” (1994) were selected. The conclusion was that the Venezuelan film narrative is constructed through semiotic communications that guarantee a cultural unity when pointing out elements in agreement with reality and the life of the Venezuelan life.

Key words: Culture and cinema, Venezuelan cinema, film analysis, film semiotics.

INTRODUCCIÓN

El cine ha sido el centro de los más variados métodos de investigación que han intentado dilucidar su estructura y hacerla vulnerable para descubrir la esencia de su mística, composición y efectos, utilizando la imagen como su elemento más característico.

La imagen en movimiento que caracteriza a este vehículo cultural, ha logrado evidenciar tanto la realidad mundial como el entorno del ser humano y por ser un medio dotado de dispositivos intencionales, se ha intentado esclarecer su discurso mediante análisis concretos para determinar cómo se manifiesta su lenguaje, así como cada uno de sus signos y códigos. Pero, el problema de estos métodos contemporáneos se ha centrado en querer interpretar las imágenes por separado cuando el objetivo de éstas consiste en estructurar el film, produciendo sistemas semióticos, significados concretos y conformaciones significantes. Sólo la Semiótica se ha acercado al análisis desde una perspectiva semio-narrativa.

El presente estudio se desarrolló con el propósito de determinar el universo semántico de rasgos culturales y coincidencias discursivas en la narrativa fílmica del cine venezolano exitoso. ¿Por qué sólo este tipo de película? Es necesario aclarar que la respuesta apunta hacia la misma definición del cine como medio de comunicación, como transformador de la vida del hombre en esquemas analógico-visuales, como discurso provisto de un lenguaje audiovisual, como proyección de sentimientos, emociones, opiniones, ideas y costumbres de alguien e igualmente, como entretenimiento y proceso ilusionador.

De este modo, se estudió el film desde la base de su discurso: lo fílmico; es decir, ese proceso comunicativo establecido entre las imágenes, configurado por la historia, el relato y la narración como técnica estructurante.

ORIENTACIÓN TEÓRICO-METODOLÓGICA

Algunos estudiosos afirman que la metodología de análisis es el estudio de ciertos procedimientos utilizados para hallar la verdad de un fenómeno, un problema científico o artístico, a través del seguimiento de ciertas reglas. Otros expresan que “un método es una serie programada de operaciones encaminadas a obtener un resultado conforme a una teoría” (Greimas y Courtés, 1982: 260) Pero, en este caso afirmamos que una metodología también puede estructurarse con diferentes inferencias e incluso con varias teorías, especialmente cuando no existe un estudio que profundice las variables e indicadores pertinentes para desarrollar la investigación.

Sin embargo según Aumont (1990), no existe un método universal que logre sistematizar completamente el discurso filmico-cinematográfico, debido a su gran complejidad derivada de los diferentes tópicos y acepciones que demarcan su configuración audiovisual. De hecho, cada metodología de análisis no sólo debe adaptarse al tipo de película sino a las exigencias del investigador. Por ello esta investigación se centra en un estudio exploratorio-descriptivo que tiene su origen en algunos estudios precedentes de los cuales se tomaron como variables las teorías sobre la narrativa filmica y la semiótica del relato, de donde de extrajeron las principales inferencias teóricas.

Asimismo, para esta investigación se tomó la metodología de análisis filmico-narrativo desarrollada en estudios anteriores (Sulbarán, 2000), donde se ordenan los postulados de Barthes, Todorov, y Bremond (1970) sobre el análisis de las estructuras narrativas del relato, y se sintetizan teorías sobre la narrativa filmica de autores clásicos como Chion (1988), Vale (1992), Seger (1991), Lawson (1976) y Feldman (1996), entre otros; primero, con el propósito de ubicar, analizar y sistematizar los indicadores necesarios para estructurar los elementos imprescindibles del análisis filmico y además con el objetivo de descubrir -a través del análisis narrativo- expresiones culturales o alguna lógica de sentido del lenguaje del film.

Según la metodología expuesta en este trabajo (Sulbarán, 2000) el análisis filmico comienza con la indicación del tipo de film analizado. Si las películas son argumentales -como ocurre en este estudio- entonces es necesario empezar con la construcción de la *scaletta*; es decir, una estructura sintetizada de las acciones principales de cada escena (un lugar,

una acción y un tiempo) donde se incluye la ubicación espacial y el comportamiento del personaje.

Posteriormente se segmenta la película en *secuencias*, a las cuales se les asigna un nombre o título análogo que permita topicalizar cada uno de esos segmentos -es decir, establecer un acercamiento temático de la obra- para descubrir las grandes secciones autónomas del discurso cinematográfico. Según Metz (1970), una secuencia es un conjunto de escenas en torno a un hecho en común.

El siguiente procedimiento se centra en la ubicación de los *puntos de giro*. Estos quiebres de las acciones permiten conocer tanto el crecimiento del personaje principal como el desarrollo de la historia y del relato. Luego se analizan los personajes, empezando por su *caracterización* física, psicológica y social, siguiendo con la determinación de sus *roles* tanto en la narración (*protagonista, antagonista, ayudante, etc.*), como dentro de la historia (*policia, abogado, estudiante, maestra, etc.*), para finalizar con la descripción de la *construcción dramática* del personaje (*motivación, intención y objetivo*).

El método siguiente está relacionado con el análisis de las leyes de la narrativa, en este sentido se puede subdividir en: a) estudio de los tipos de acontecimientos, es decir, se especifica si la película presenta acciones donde los personajes están implicados en procesos de *mejoramiento* o procesos de *degradación*, junto con cada uno de sus elementos. b) El *tiempo* se estudia desde dos perspectivas: cómo se representa en la historia y en el discurso. c) El *punto de vista* o qué personajes determinan las líneas narrativas y los ejes de la historia.

Ya para esta etapa se analizan las *repeticiones* a través de la búsqueda de los *motivos* presentes en el film. Resulta imprescindible conocer que todo motivo es un sostén temático del discurso y la partícula más pequeña tanto del tema como del relato y por ello, vital para esta investigación. Además, por ser el componente unificador de la narración cinematográfica argumental, estudiar y estructurar el *conflicto* es el próximo paso, ubicando las fuerzas principales designadas según el género y edad del personaje, designando los roles de los personajes y definiendo la acción principal, así como el contexto geográfico-social.

El último paso se centra en la interpretación de los resultados para extraer aspectos culturales representados en las imágenes. Es necesario recordar que toda imagen es un signo y todo signo es un instrumento cul-

tural. Como bien lo expresa Eco (1994), para elaborar un signo icónico -como la imagen- hace falta que la cultura defina objetos reconocibles, basándose en algunas características destacadas o rasgos de reconocimientos presentes en el contenido del film. El cine, como instrumento cultural, representa los conocimientos humanos y las facultades intelectuales del hombre. Reproduce elementos originados de la práctica histórica, social y política para que el hombre tenga referencia de su lugar y de su papel en la sociedad en la cual le ha tocado vivir.

Resulta pertinente aclarar que para poder desarrollar la metodología anterior, es necesario mencionar que los elementos permanentes en la narración se transforman, obedecen a ciertas leyes y técnicas que implican un ordenamiento en la ejecución tanto de la narración como del discurso. Para lograr este proceso, el cine también cuenta con elementos característicos propios: *planos, escenas y secuencias*, aspectos cinematográficos que ayudan a narrar y logran estructurar un relato.

UNA MUESTRA DE TRES PELÍCULAS

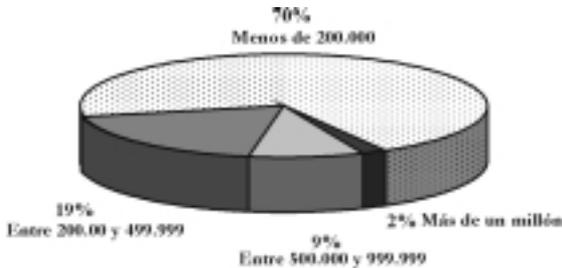
La elección del corpus fue dirigida e intencional, para ello se estudió la producción nacional de 1976 a 1996 y pudo comprobarse cierto grado de declinación e inconstancia en la filmografía venezolana, rasgos que no pertenecen al tema de este análisis, pero sí el estudio del comportamiento de las películas en términos de éxito o fracaso, porque estas tendencias no vacilan en puntualizar un universo semántico de signos culturales propios. Es importante recordar que el cine reproduce la vida, representa una “realidad cultural” en cualquier tipo de género y según Eco (1972), se considera que la cultura nace cuando el hombre elabora utensilios para dominar la naturaleza.

En cine, hablar de éxito implica analizar el proceso industrial y artístico desarrollado para lograr un resultado satisfactorio en la producción, distribución y exhibición del producto. El éxito está vinculado o bien con la taquilla o con la adjudicación de un premio. El primero dependerá del costo de la boletería y el segundo de las cualidades artísticas del film. En cuanto a la taquilla, Vale manifiesta que “los psicólogos y sociólogos podrían aprender mucho estudiando y comparando las recaudaciones de las películas; porque el espectador mediante su respuesta, denuncia sus deseos latentes, sus problemas y dificultades” Vale (1992: 168); es decir, las facultades intelectuales del hombre. Permite precisar

rasgos de una cultura; pero para este estudio no es importante el término taquilla sino la cantidad de espectadores asistentes a las salas o intencionalmente, ¿qué signos mueven, conmueven y atraen al espectador cinematográfico venezolano?

De las dos décadas estudiadas, se determinó que existen cuatro tendencias sobre el comportamiento de los espectadores de las películas venezolanas. Así, se tiene que existen filmes a los que asistieron más de un millón de espectadores, otros con menos de un millón, pero más de 500.000, películas que oscilan entre 200 mil y 500 mil espectadores y por último, aquellas con menos de 200 mil.

Estimación porcentual sobre la cantidad de espectadores (1976-1996)



En Venezuela sólo 2% de las películas han excedido el millón de espectadores, lo cual se ha constituido en un rareza dentro de la cinematografía nacional. Tal como lo expresa Arreaza (1996), este fenómeno del cine nacional incrementa su importancia estratégica como un instrumento en la redefinición de la identidad nacional.

Únicamente tres filmes rebasaron el millón de espectadores: *Homicidio Culposo* (1984), un film que cuenta la historia verídica de un crimen pasional realizado durante la ejecución de una obra teatral; *Macu* (1987) o la historia real de una niña que forma una familia con un policía veinte años mayor, desencadenando un conflicto amoroso de celos, y *Sicario* (1995) narra las desventuras de un joven corrompido ante la necesidad de adquirir dinero para superar las condiciones económicas de su familia, pero acude a una organización perversa que lo envuelve en el sicariato. Estas tres películas fueron precisamente las analizadas para el desarrollo de esta investigación.

PRINCIPALES RESULTADOS: RASGOS SEMIO-CULTURALES Y COINCIDENCIAS DISCURSIVAS DE LA NARRATIVA FÍLMICA VENEZOLANA

Hace unos años Oscar Garaycochea (1986) argumentaba que era difícil definir el cine venezolano, pues sus filmes de ficción existían como realidades más o menos evidentes para sus realizadores y el público, además manifestaba que el cine narrativo del país negaba siempre su historia. Estas afirmaciones obedecían al resultado de un estudio cuyo propósito era identificar, mediante el análisis estructural, la falta de relación y de significado en las narraciones audiovisuales venezolanas.

Sin embargo, los filmes argumentales analizados en esta investigación prevalecen como legítimos representantes de un cine venezolano inconstante -industrial y artísticamente- lo cual revela acontecimientos propios que han marcado tanto la vida del país como su historia. En el film *Homicidio Culposo*, por ejemplo, se plantean niveles de verosimilitud al enfatizar constantemente el deterioro del sistema judicial venezolano, resaltando escenas explícitas de violaciones, represiones, la organización interna de las cárceles nacionales, conflictos policiales, señalamientos y elementos característicos de la actividad teatral. Estas representaciones cohesionan el discurso fílmico insertando informaciones que ubican al espectador en un contexto preciso, cohesión que también se consigue con la participación de los dos personajes principales alrededor de los cuales se narra la historia.

En la película *Sicario*, la crudeza del film es mostrada en detalles, amparándose en el fútbol como el deporte preferido y demostrando cómo es el hacinamiento en la cárcel y la barbarie que impera en su interior, el tráfico y consumo de drogas, la prostitución, las desigualdades sociales, los asesinatos a mansalva y las entrañas de una organización movida por el narcotráfico. Con estos elementos el film adquiere unidad y transmite al espectador una realidad que socava la cultura latinoamericana, caracterizada por una constante pérdida de valores.

Estos filmes se constituyen en una visión significativa de algunas realidades venezolanas descritas a través de las imágenes, quizás no con valores estéticos bien definidos, pero con una narrativa que expresa claramente el comportamiento del venezolano en un país enmarcado en un creciente tercermundismo. Los exitosos filmes argumentales de ficción

analizados presentan características propias que marcan su morfología estableciendo unidades y diferenciaciones culturales precisas:

1° Los largometrajes extraen hechos ocurridos en el país que son plasmados en la gran pantalla cinematográfica y ubicados geográficamente en la región capital de un modo explícito o implícito, es decir, existe una tendencia *centralista* para narrar la historia del país -o, al menos, sus hechos o temas más relevantes-.

El cine venezolano se ha esforzado por buscar la máxima representatividad de su ideología al exponer fielmente el comportamiento de esos habitantes que han sido víctimas de la alienación cultural a través del cine foráneo, sobre todo del norteamericano (lleno de nacionalismo cultural yanqui), por eso ha intentado extraer de sus propias entrañas los problemas de sus realidades más cercanas, para que el espectador logre verse, identificarse y autodefinirse.

2° Asimismo se manifiesta una fuerte inclinación en cuanto a la representación de la juventud venezolana, los personajes principales regularmente son jóvenes estudiantes o sin oficio, de hecho, en Venezuela muchos jóvenes presentan estas características.

Sin embargo, cuando el personaje principal es adulto asume el rol de policía corrupto. De este modo, el oficio de policía puede tomar en la narración la función de protagonista (como ocurre en *Homicidio Culposo*), de antagonista (el caso de *Macu*) o de informante (como en *Sicario*). Aquí entra en el juego la figura de la *corrupción*, representada en un oficio. Es un vicio del sistema que se comporta como una alimaña, la cual socava la fortaleza de los valores sociales. Pero el antagonista no está representado solamente por un hombre corrompido, lo está también por un sistema o poder superior invencible, como la ley y el cártel del narcotráfico.

El *deseo de libertad* y *de progreso* están subrayados en la meta y objetivos del personaje principal. Estos deseos son el reflejo de un país que todavía no ha vivido el valor de la libertad como consecuencia del proceso democrático y mucho menos ha palpado el valor del progreso ante las contradicciones internas. Estos son signos indiscutibles de la negación de su propia historia. Los deseos de libertad y de progreso se truncan cuando el personaje principal toma siempre una *decisión errada* para alcanzar sus objetivos.

3° Los personajes representados en estos filmes giran en torno a la pérdida de valores, destacando la figura materna como portadora de significados para la caracterización del personaje. Definitivamente en los largometrajes analizados ha estado presente ese origen mestizo, esa naturaleza multicultural, por tanto aún prevalece en el pensamiento y comportamiento de sus habitantes el matriarcado, destacando la figura materna como la causa psicológica del conflicto económico, social y cultural de los personajes, muchas veces también es el apoyo presente ante las adversidades de la vida.

Los personajes adquieren representaciones concretas. En *Homicidio Culposo*, Alicia y Martínez representan la injusticia -o el indolente sistema judicial venezolano- y la entrega profesional al trabajo. Carlota, en *Sicario*, es la representación del sufrimiento y la impotencia de las madres latinas que ven desviar el comportamiento de sus hijos cuando asumen el poder de la droga y la corrupción como valores propios positivos. Y *Macu* es la inocencia de la mujer como objeto de deseo.

Gráficamente, se podría resumir la esencia de los personajes o quizá la redefinición de la identidad de la juventud venezolana (Gráfico 1).

Gráfico 1
Los Personajes



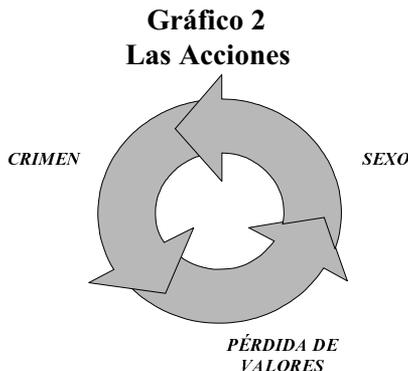
4° Dentro del film, el conflicto tiene su origen en un *crimen* (generalmente de un asesinato) o a través de *problemas económico-sociales*. Estos problemas generan un profundo desequilibrio en la personalidad del venezolano, lo cual causa la inclinación hacia el delito grave y la inseguridad, sobre todo en los cinturones de miseria, tal como pudo visualizarse en las películas analizadas. El crimen procura una solución fácil ante los problemas difíciles o penosos en un país donde predomina el irrespeto a la ley. Lamentablemente, prevalece una “cultura del crimen”.

5° En cuanto a la estructura audiovisual, son largometrajes divididos en tres actos poco claros, es decir, no se adaptan a los esquemas de los especialistas en narrativa fílmica, pues buscan nuevas formas de narración. El planteamiento surge de un crimen, el clímax siempre destaca una confesión y el final de la película tiene la particularidad de ser sorprendente o consabido, destacando por encima de cualquier tendencia, el *sacrificio* para los personajes principales.

6° Los acontecimientos de las historias narradas son procesos de degradación que se concentran en cuatro aspectos: *tergiversación de valores positivos* (tal como ocurre con la juventud contemporánea), *crimen y ley* (o la búsqueda de soluciones a los problemas), *contexto geográfico-social* (Caracas como el centro del país), y *sacrificio* (o la actitud asumida actualmente por la mayoría de los venezolanos); características que permiten sistematizar los tópicos alrededor de los cuales se desarrollan estos acontecimientos.

7° El sexo tiene una importancia vital dentro de la historia y se podría afirmar que se convierte en la causa implícita del conflicto. Esa tendencia conductista hace que las amarras de la censura se desaten cuando el cine venezolano pretende hacer explícitas las necesidades y actitudes de sus propios habitantes, exaltando todo lo perteneciente al instinto erótico o sexual y demostrando cómo mediante la belleza no sólo se genera atracción sexual y erotismo, sino mucha incertidumbre y contrariedades de la vida en pareja, de la vida familiar. El sexo sería la explicación fílmica de la irregularidades familiares, origen del desamor, los celos y la traición.

Se puede afirmar que el sexo, junto con el crimen y la pérdida de valores generan un círculo donde se mueven las acciones (Gráfico 2).



8° El cine venezolano destaca las figuras del crimen y la cárcel, asimismo, describe al antagonista elaborando un juego de metáforas con el cual el realizador emite un juicio sobre el conflicto planteado. Así, la ley es sinónima de teatro y el narcotráfico, desde el punto de vista estratégico, es como un juego de fútbol. Tal como ocurre en el film *Homicidio Culposo* donde uno de los elementos reiterativos es la constante repetición del asunto teatral, con el cual el film enjuicia la realidad del país y remite a un contexto precedente, por tanto, consigue concretar una metáfora visible durante todo el desarrollo de la película: “*La ley es sólo un teatro, donde actúan personas que son víctimas del destino, el desamor, el crimen y la injusticia*”. Igual ocurre en *Sicario*, el film remite en varias ocasiones a un contexto precedente y de este modo, se logra precisar la metáfora manifiesta durante todo el desarrollo del discurso: *El sicariato es visto por los jóvenes como éstos ven el fútbol: “un juego por la vida y una competencia contra la muerte”*.

El *cercenamiento de la libertad de expresión* permanece sobreentendido en estos filmes al buscar formas metafóricas para emitir una opinión que soslayaría cualquier pronunciamiento del Estado en contra de los argumentos esgrimidos en el discurso cinematográfico. La imaginación, el coraje, esa capacidad de realizar proezas y el igualitarismo del venezolano quedan fielmente caracterizados en las imágenes.

9° Tópicos como el machismo, la infidelidad, la libertad, la responsabilidad familiar, la violencia doméstica y la pérdida de valores positivos dan paso a la concreción de tres temas básicos: *amor, traición e injusticia*.

10° Por último, es necesario tomar las palabras de la socióloga Montero cuando expresa que “existe, desde una perspectiva psicosocial, una autoimagen nacional venezolana compuesta en su mayor parte por atributos negativos que le adjudican rasgos tales como la pasividad, la pereza, la falta de cultura, el irrespeto a las leyes, la prodigalidad. Y entre los rasgos positivos figuran la alegría, la simpatía, la inteligencia” (Montero, 1987:161). Se agregarían además, la generosidad y el humorismo (ese comportamiento del venezolano para solucionar problemas en situaciones críticas).

La mayoría de los personajes son irresponsables, en ocasiones, indisciplinados, pesimistas, creen en la superstición, en el destino, en el azar y en fuerzas sobrenaturales. También se destaca la figura del *autori-*

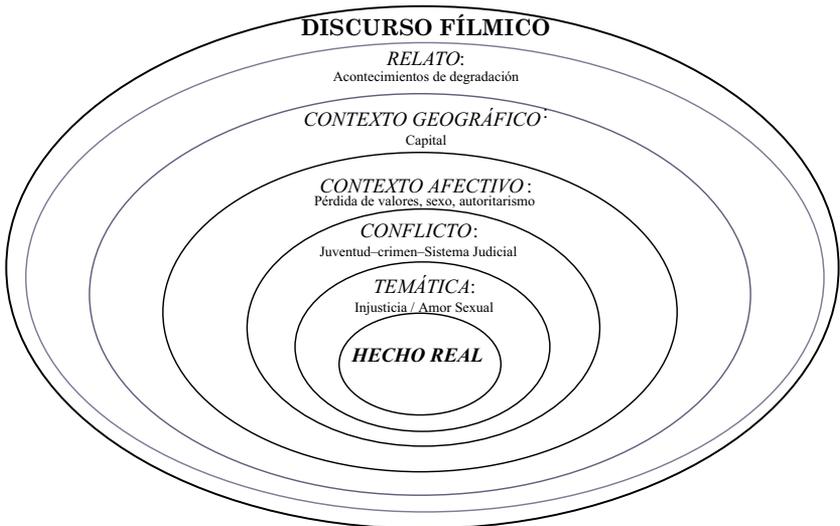
tarismo y la sumisión ante los poderosos, el deseo de mando, la superioridad, la fanfarronería y el machismo; características señaladas en personajes masculinos.

CONSIDERACIONES FINALES

Se podría afirmar que la narrativa fílmica venezolana de las décadas estudiadas presenta un desequilibrio en su lenguaje visual fílmico, producto de la repetición de tópicos e historias agotadas sobre la cotidianidad del venezolano y del país. Las películas se constituyen en comunicaciones semióticas que garantizan una unidad cultural al destacarse elementos acordes con la realidad y vida de sus habitantes.

Es posible esquematizar los rasgos más característicos de los filmes nacionales en función de dos elementos básicos: *temática* y *contexto*, para partir de términos referenciales y marcar, en definitiva, los aspectos semio-culturales de la narrativa fílmica del cine venezolano exitoso (Gráfico 3).

Gráfico 3
Contexto y Temática



Bibliografía

- ALVARAY, L. 1994. **Las versiones fílmicas: los discursos que se miran**, Fundación Cinemateca Nacional, Caracas (Venezuela).
- ARREAZA, E. 1996. **Redescubriendo el descubrimiento. Tres análisis desde las perspectivas venezolana y norteamericana**, Universidad del Zulia, Maracaibo (Venezuela).
- AUMONT, J. 1990. **Análisis del film**, Edit. Paidós S.A., Barcelona (España).
- BETTETINI, G. 1984. **La conversación audiovisual**, Editorial Cátedra, Madrid (España).
- BRUNETTA, G. 1993. **Nacimiento del Relato Cinematográfico**, Edit. Cátedra, Madrid (España).
- BAIZ, F. 1997. **Análisis del film y de la construcción dramática**, Literae Editores, Caracas (Venezuela).
- CASETTI, F. y DICHIO, F. 1991. **Cómo Analizar un Film**, Edit. Paidós S.A., Barcelona (España).
- Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (1976–1996), División de Estadísticas Cinematográficas, Caracas (Venezuela).
- ECO, U. 1994. **Signo**, Grupo Editor Quinto Centenario, Bogotá (Colombia).
- FELDMAN, S. 1997. **La composición de la imagen en movimiento**, Edit. Gedisa, Barcelona (España).
- GARAYCOCHEA, O. 1986. **Narración Audiovisual en Venezuela (1973-1983)**, Edit. Foncine, Caracas (Venezuela).
- GARCÍA, J. 1996. **Narrativa Audiovisual**, Edit. Cátedra, Madrid (España).
- LIZARAZO, D. 1998. **La reconstrucción del significado**. Edit. Addison Wesley Longman, México D.F (México).
- METZ, Ch., y otros. 1970. **Análisis de las imágenes**. 3a. edición. Edit. Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires (Argentina).
- OLABUENAGA, T. 1991. **El discurso cinematográfico. Un acercamiento semiótico**, Edit. Trillas, S.A., México D.F (México).
- VALE, E. 1992. **Técnicas del Guión para Cine y TV**, Edit. Gedisa S.A, Barcelona (España).
- ZUNZUNEGUI, S. 1995. **Pensar la imagen**, Editorial Cátedra, Madrid (España).
- SULBARÁN, E. 1998. **Metodología de análisis de la narrativa fílmica. Una aproximación semiótica**. Universidad del Zulia, Maracaibo (Venezuela).
- SULBARÁN, E. 1998. “El análisis del film: entre la semiótica del relato y la narrativa fílmica”, **Revista Opción** 31 (1) 44–7.