



HAL
open science

El cine latinoamericano y sus retratos de la vecindad y el barrio

Olga Toledo Cruz

► **To cite this version:**

Olga Toledo Cruz. El cine latinoamericano y sus retratos de la vecindad y el barrio. *Razón y Palabra*, 2015, 90. hal-01302727

HAL Id: hal-01302727

<https://hal.science/hal-01302727>

Submitted on 15 Apr 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

El cine latinoamericano y sus retratos de la vecindad y el barrio.

Olga Toledo Cruz (Venezuela).¹

Resumen.

El cine de México y Argentina dejaron su huella en las producciones venezolanas de hoy que revelan el perfil del joven de condición humilde y sus representaciones. Mediante el análisis documental y con un trabajo de campo enfocado en cuatro producciones venezolanas, se muestra la construcción de la realidad creada por el cine sobre esos jóvenes provenientes de hogares matricentros y donde el padre está ausente, mientras que otros son hijos de la calle; sin embargo, todos ellos pueden ser vulnerables al ambiente de violencia urbano.

Palabras clave.

Construcción de la realidad, cine, estereotipo, representaciones sociales, pobreza, joven.

Abstract.

Mexican and Argentinean films have left their mark in the Venezuelan cinematographic works of the present, which reveal the profiles of the young poor people and their representations. Through a documentary analysis, with a fieldwork focused on four Venezuelan productions, a Social Constructionism reveals the reality of the boys that come from matricentric homes, with an absent father role, while others are simply homeless; however, all of them are vulnerable to the violent urban environment.

Keywords.

Social Constructionism, film, stereotypes, social representations, poverty, youth.

El cine latinoamericano y sus retratos de la vecindad y el barrio.

Budú, uno de los protagonistas de la película venezolana “Secuestro express” (Jakubowicz, 2005), es un joven de origen humilde, un padre de familia amoroso y un artista popular, pintor y cantante de rap. También, es parte de una banda de secuestradores y traficantes de drogas. Ante sus víctimas es un hombre cínico, agresivo, que las apunta con su pistola. Se dirige a ellas con desprecio, ironía, insultos. Su actitud amenazadora intimida, al punto de generar una atmósfera de fuerte tensión. Por su parte, Julio, del film “Hermano” (Rasquin, 2010), es un chico de un barrio marginal de Caracas, en cuyo hogar el padre está ausente. Hijo y hermano afectuoso. Para las chicas es un galán, el capitán del equipo de fútbol. En otra faceta, Julio es un pandillero, un delincuente rudo, que porta un arma de fuego. También, se muestra como un justiciero, que busca vengar el asesinato de su madre. Hasta que finalmente logra apartarse de la delincuencia y convertirse en futbolista profesional.

Estas dos descripciones son tan solo ejemplos de los personajes observados dentro de un estudio que permitió describir, a través del establecimiento de categorías, a los estereotipos del joven marginal en los países latinoamericanos y en Venezuela, presentados en largometrajes de ficción. Para ello se realizó un recorrido por la filmografía que trata la temática de la pobreza, con el objetivo de investigar los antecedentes del cine venezolano actual en referentes fílmicos de países de la región y del propio país suramericano; con miras a alcanzar una primera aproximación descriptiva. La perspectiva del estudio fue cualitativa-etnográfico y se recurrió a la búsqueda de información en fuentes documentales; mientras que la observación de las películas implicó un trabajo de campo, en parte realizado en salas de cine, pero en su mayoría utilizando copias de las películas en formato DVD.

El foco de este análisis fueron los personajes masculinos de cuatro producciones venezolanas del período 2002-2012, consideradas casos-tipo dentro de la filmografía de esos 10 años: “El rumor de las piedras” (Bellame, 2011), “Hermano” (Rasquin, 2010), “La

hora cero” (Velasco, 2010) y “Secuestro express” (Jakubowicz, 2005). Estos personajes se analizaron de cara a una serie de categorías establecidas sobre la base del análisis documental que sirvió de sustento teórico al trabajo.

En cuanto a su abordaje, este trabajo busca abrir paso a una línea de investigación no tradicional en Venezuela, que contribuiría a comprender las “metáforas” o “grandes relatos” a los que se refiere Roberto Aparici (2010) en su libro “La construcción de la realidad en los medios de comunicación”, y que han sido representados por el cine de la región; pero también abonaría el camino para entender los mitos y caricaturas que menciona el psicólogo venezolano Axel Capriles en sus estudios sobre los estereotipos del venezolano (2008 y 2011). En cuanto a la metodología de análisis de los personajes, se siguió el modelo propuesto por los australianos Quin y McMahon, en su libro “Historias y estereotipos” (1997), que considera a los personajes y acontecimientos como parte del argumento o *qué* de la historia.

Según los autores australianos, un estereotipo es “una imagen convencional que se ha acuñado para un grupo de gente, es decir, la forma habitual en que se suele presentar a un grupo de gente. Esto convierte el estereotipo en una forma simple de pensar sobre la gente, ya que podemos considerarla en términos de imágenes acuñadas” (1997, p. 137).

Por su parte, el psicólogo Axel Capriles (2008) utiliza el vocablo arquetipo para explicar cómo las imágenes arquetípicas calan en la sociedad cuando una situación actual opera como “disparador” o detonante (p. 172). En este caso, se podría decir que ese disparador es la configuración social venezolana, con sectores que viven en situación de pobreza. Entre ellos y sus opuestos existe una disparidad tal que ha dado lugar a la actual polarización que caracteriza a la sociedad venezolana actual.

En esas zonas marginales puede verse al delincuente del barrio, el cabecilla de las bandas, como un salvador que ofrece a los jóvenes la ilusión de una vida diferente uniéndose a la

delincuencia. También, es el que lleva al barrio los beneficios y bienes suntuarios que disfrutaban otras clases sociales, como las antenas de televisión satelital. Es así como esta figura se ha convertido en un modelo a seguir para algunos jóvenes de las barriadas populares. Resulta oportuno referir los estudios de Capriles (2008), que explican como en el continente americano la personalidad del pícaro y la del justiciero son muy cercanas y en el delincuente popular venezolano hay rasgos de ellos, "...es una de las principales figuras del modelaje en el proceso de socialización de los sectores populares del país. Considerado muchas veces como una especie de héroe y hasta como un Robin Hood tropical,..." (p. 166), que curiosamente llega a contar con la aceptación popular.

No pareciera un hecho aislado el que los realizadores del cine de Venezuela hayan insistido por décadas en resaltar la situación de marginalidad en la que viven sectores de la sociedad del país y vean con preocupación la situación de esta juventud confundida entre esta suerte de modelos o antimodelos; de ahí que en el cine actual se haya retomado este tema de manera recurrente. De los 81 largometrajes de ficción estrenados en Venezuela durante el período 2002-2012 (Asoinci, 2012) dos películas con este tipo de temas encabezan los primeros lugares de preferencia por la audiencia: "Secuestro express", film visto por más de 930 mil espectadores; y "La hora cero", con más de 926 mil. Entre los criterios de selección de las producciones consideradas como casos-tipo está el haber llamado la atención del público venezolano, a lo que se sumó su aceptación por parte de la crítica de cine.

Una sociedad pobre y joven (intertítulo).

La pobreza en Venezuela, lejos de ser un tema de moda propuesto en las agendas de los gobiernos y de los organismos multilaterales es un rasgo que ha caracterizado al país por años. Las estadísticas retratan a una sociedad pobre y joven.

Al examinar la relevancia social del tema en estudio, fue necesario explorar los indicadores sobre la pobreza en Venezuela, tema que ha generado algunos debates, por la marcada distinción existentes entre clases sociales altas, media y baja. Para el primer semestre del año 2011, año cuando se realizó el más reciente censo en Venezuela, el Instituto Nacional de Estadística (2011) halló que un 32,2% de personas viven en condición de pobreza y un 8,9%, en pobreza extrema. Mientras que los estudios del sociólogo Luis Pedro España (2009) revelaron que para el cierre de 2007 la pobreza extrema y la pobreza no extrema totalizaban el 47,8% de la población, y a partir del año 2008 se vislumbraba una tendencia creciente en estos indicadores. Mientras la discusión sigue abierta en la palestra pública, es innegable que una importante porción de venezolanos son víctimas de la pobreza.

Por otra parte, según el INE (agosto 2011), la edad promedio del venezolano es de 27 años. El instituto estima que un 53% de la población femenina tiene de 0 a 29 años y un 56% de la masculina se encuentra dentro de ese mismo grupo etario. Por lo que Venezuela puede considerarse un país con una marcada población de jóvenes.

Antes de establecer el perfil de esa juventud de los estratos sociales menos favorecidos en categorías, resultó indispensable observar la composición de la familia venezolana. Luego de 12 años conviviendo con gente de un barrio marginal de Caracas, el investigador Alejandro Moreno (2007) desarrolló una caracterización de la familia popular venezolana, cuyo modelo “estructural, real y funcionante” (p. 5) lo componen la madre y los hijos, mientras que el padre es una figura ausente que abandona el hogar. Así se conforma lo que el investigador llama la familia “matricentrada”. Según Moreno (2007) este modelo no es exclusivo de Venezuela. “Se extiende por todo el Caribe, incluso anglosajón, y tiene orígenes históricos, culturales y étnicos” (p. 6).

En estas familias los hijos están a cargo de la madre, “...cuando pase a adulto seguirá siendo hijo, inserto en una filiación cualitativamente idéntica en lo sustancial a su filiación infantil” (Moreno, 2007, pp. 11-14). En particular, los varones no llegan a asumir su rol de

hombre independiente; y por tanto, mantienen un grado de madurez infantil, de chicos muy ligados afectivamente a la madre. Al crecer, suelen reproducir el modelo paterno, de relacionarse repetidamente con mujeres, tener hijos, para luego abandonarlos, en una suerte de paternidad “fugaz” (p. 18). Entre una y otra relación este hijo varón mantiene el vínculo afectivo con la madre, de quien también recibe los valores que lo hacen volver al hogar materno después de cada ruptura con sus parejas. Por otra parte, en el contexto comunitario del barrio popular, para ese hombre “las cosas son menos importantes que las personas...” (Moreno, 2007, p. 31).

En el estudio “Y salimos a matar gente. Investigación sobre el delincuente venezolano violento de origen popular”, Moreno y un equipo de investigadores analizaron (2009) las historias de vida de delincuentes venezolanos provenientes de sectores marginales. Entre los resultados destacan: estos muchachos comienzan a delinquir desde edades muy tempranas, en vez de perseguir la satisfacción de necesidades al cometer sus delitos buscan apropiarse de bienes suntuarios; además, en su manera de operar prevalece un marcado matiz de violencia. La investigación distinguió dos tipos de delincuentes: los que provienen de una familia, posiblemente matricentrada, y han mostrado posibilidades de recuperación; y los que no tuvieron hogar que difícilmente logran reinsertarse en la vida social y resultan ser irrecuperables.

Capriles (2008) retoma algunas características extraídas de las investigaciones de Moreno propias del delincuente venezolano, también llamado “malandro”, y las asocia con las del pícaro de los personajes de la literatura hispana:

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

En suma, Venezuela hay una acentuada presencia de jóvenes de los sectores marginados, entre quienes se encuentran los que han crecido sin hogar, realidad que los coloca en

situación de riesgo. Sin duda, los estudios sobre la construcción de la realidad en los medios de comunicación y sobre los estereotipos contribuyen a que los distintos grupos sociales pueden verse unos a otros, y de alguna manera comenzar a estrechar esas brechas que han dado lugar al desencuentro y a la polarización entre los miembros de una misma sociedad.

Por otra parte, algunos modelos y personajes que han incidido en la construcción de la realidad del cine latinoamericano y el venezolano tienen como referentes a las producciones de la industria norteamericana, como se recuenta a continuación.

De Hollywood al cine latinoamericano (intertítulo).

Desde los años de la depresión económica que vivió Estados Unidos en la década de los '20, Hollywood venía realizando esfuerzos por fortalecer su presencia en el cine de América Latina. Luego de la etapa de estancamiento económico, la industria norteamericana experimentó un repunte que le permitió realizar nuevos esfuerzos para penetrar en otros países de América. Según exponen Becerra y Sáenz, en su trabajo de grado "Las nuevas narrativas del cine latinoamericano: una pregunta abierta" (2010), la política del buen vecino del Presidente Roosevelt utilizó el cine como instrumento para incidir en los gustos del público de América Latina, con personajes opuestos a ciertos modelos que estaban surgiendo en estas sociedades. En la década de los años '40, el Presidente Rockefeller crea una oficina de Asuntos Interamericanos, que entre otros propósitos de índole cultural, propiciaría un mejor entendimiento entre naciones, lo que pasaba por respetar los estereotipos latinoamericanos y sus estilos de vida (Becerra y Sáenz, 2010).

Mientras, las compañías cinematográficas latinoamericanas crecieron a la sombra de Hollywood, tanto de las distribuidoras vinculadas a sus grandes productoras, las *mayors*, como de las independientes.

El cine latinoamericano, industrialmente hablando limitado a México o Argentina, se desarrolla a imagen de un modelo creado por las *mayors* norteamericanas. Sin embargo son industriales en algunos aspectos, como la producción en serie o los géneros, y artesanales en cuanto a los recursos y la estructura empresarial de producción (Becerra y Sáenz, 2010, p. 38).

En los años '50, este modelo da muestras de agotamiento y surgen movimientos culturales disidentes en la región latinoamericana. Ya en los años '60, se genera un nuevo lenguaje cinematográfico regional que busca una mayor autenticidad a través de un cine de autor. Los países líderes fueron Brasil, Cuba y Argentina, "...donde el autor a través del medio cinematográfico expresa una mirada sobre el mundo" (Becerra y Sáenz, 2010, p. 51). Así, se gestan movimientos como el del cinema *novo* en Brasil, cuyas producciones muestran la realidad de la pobreza a través de la denuncia; y el cine cubano de la etapa que siguió a la revolución, que nace como un producto cultural del Estado al servicio de la revolución, con propósitos propagandistas.

Aunque en Venezuela la historia del cine se inicia de manera temprana, en 1896, con la primera proyección en la ciudad de Maracaibo del "Vitascopio de Edison", algunos estudiosos le dan el crédito a la casa productora Bolívar Film al referirse a un mayor desarrollo del séptimo arte en el país, ya que dio origen a un cine de factura industrial. Inclusive, el talento nacional tuvo la oportunidad de medirse con artistas y técnicos mexicanos y argentinos. En 1950, la productora filmó "La balandra Isabel llegó esta tarde", dirigida por el argentino Carlos Hugo Christensen, una coproducción venezolano-argentina que contó con el reconocido actor mexicano Arturo de Córdova en el rol protagónico y el guión se basaba en el cuento del escritor Guillermo Meneses. Se trata de una narrativa con elementos del estilo costumbrista venezolano, que mezcla el erotismo con la magia. La trama lleva al personaje protagónico de Segundo, un capitán de barco casado y padre de un hijo, a enamorarse de otra mujer que conoce en el Puerto de la Guaira, Esperanza. Ella trata

de retenerlo utilizando brujerías, mientras que el hombre se debate entre la pasión y la razón.

Bolívar Film se aventuró a realizar otros films con el mismo esquema de la coproducción en compañía de artistas de Argentina y México. Las películas rivalizaron en taquilla con la numerosa y abrumadora producción estadounidense, que desde finales de la década de los años '40 hasta mediados de los años '60 tuvo un crecimiento importante en Venezuela, al pasar de 66% a 90% del total de producciones exhibidas en el país. La lucha con este competidor era desproporcional y la empresa cinematográfica venezolana pronto se vio en la urgencia de cambiar su modelo de negocio y pasar a producir noticiarios de cine. “Las películas de Bolívar Films no encontraron anclaje en el contexto venezolano puesto que todos los elementos que representan corresponden a órdenes de otros ámbitos nacionales y culturales” (Aguilar y Ortiz, 2012, p. 7). Caso aparte fue “La balandra Isabel llegó esta tarde”, que tuvo una mejor acogida quizá por haber conquistado a los críticos del Festival de Cannes. El caso de la compañía venezolana es apenas un ejemplo más de lo ocurrido con otras empresas de la región latinoamericana. En los años '60, las alianzas para mantener a la industria cinematográfica de la región se constituyen en un mecanismo de supervivencia.

Valga decir que estas experiencias evidencian la indiscutible vinculación entre las historias del cine mexicano y argentino con el de Venezuela.

La marginalidad en el temario de los cineastas de la región (intertítulo).

Para introducir este punto acerca de las representaciones de la marginalidad en el cine de Latinoamérica y de Venezuela, resulta pertinente hacer mención del trabajo de la investigadora mexicana Siboney Obscura (septiembre 2011), “La construcción del imaginario sobre la pobreza en el cine mexicano”, donde se define a las representaciones sociales citando a Gilberto Giménez, como “el producto y el proceso de una actividad

mental por medio de la cual un individuo o un grupo reconstituye la realidad a la que se enfrenta atribuyéndole un significado específico” (p. 161).

Tomando el ejemplo del cine mexicano, ya desde la década de los años ‘30 se muestran las primeras imágenes de la pobreza, “...la vecindad se convirtió en el espacio privilegiado para la recreación de la marginalidad urbana, asimilando las convenciones del cine de gánsters y el cine negro, géneros de crítica social puestos de moda por la industria hollywoodense...” (Obscura, septiembre 2011, p. 163).

Siguiendo con el ejemplo de México, los años ‘40 representan una etapa que puso de relieve el cine de este país visto como industria, a lo que algunos expertos denominaron como la época de oro, que logró un crecimiento de su producción fílmica, llegando a realizar un centenar de films en 1950, cifra que destaca frente a las 27 que se hicieron en 1941 (Obscura, septiembre 2011). Como rasgos característicos de la cinematografía mexicana de la década de los ‘40 destacan el protagonismo de realizaciones hechas por directores provenientes de grupos populares, la presentación de locaciones urbanas y de personajes de la clase media e inmigrantes. Para entonces, en ese país se acentuaban los contrastes sociales en las urbes, donde quienes tenían mayores recursos comenzaban a vivir en nuevas y elegantes urbanizaciones de viviendas y los menos favorecidos en espacios hechos de manera improvisada, sin los mínimos servicios básicos o hacinados en las llamadas vecindades. Uno de los personajes inolvidables que se dio a conocer en esa etapa de oro fue el memorable Cantinflas.

Obscura (septiembre 2011) explica que el tema de la marginalidad no resultaba oportuno en el contexto histórico y recuerda que para entonces se veía al cine más como una industria – y menos como un producto cultural–, que debía competir con un Hollywood. Al cine mexicano le correspondió seguir las fórmulas que le habían ayudado a crear su fama, como las películas rancheras, los dramas, “además del cine de cabareteras y de arrabal, que constituyeron una mistificación sui generis de la realidad urbana, evidenciando la marcada

desigualdad social generada por el desarrollismo” (p. 165). Y en estos dos últimos géneros, del arrabal y cabaret, comienzan a representarse personajes de los sectores marginales del barrio y de la vecindad, aunque reducidos a unos cuantos estereotipos sintetizados en tres tipologías del cine mexicano de la época: el maniqueísmo sentimental, el costumbrismo populista y la desmitificación subversiva. En la primera se ofrecía una perspectiva subjetiva de la compleja realidad social mexicana, en la que se trataba de mostrar la división entre ricos y pobres, “mediante truculentos melodramas narrados de manera irreverente e ingeniosa, protagonizados por estereotipos populares reconocibles” (Obscura, septiembre 2011, p. 166). Entre los ejemplos de este cine se menciona a las comedias protagonizadas por Tin Tan y Resortes, que caracterizaban a hombres humildes, ingenuos y pícaros a la vez. En la segunda tipología, la del costumbrismo populista, se acudía a la narración de historias urbanas cotidianas, vividas por personajes populares comunes, que empleaban la jerga propia de la calle, pero sin drama ni sentimentalismos. Mientras que en la tercera categoría, de desmitificación subversiva, se asumía la descripción de la realidad urbana del momento de una manera crítica. La película más representativa es “Los olvidados”, de 1950, del director Luis Buñuel.

En ella se observaba por vez primera en el cine mexicano, un intento desmitificador de la miseria y de sus efectos,... Los olvidados evitaba explicar la pobreza en términos de buenos y malos, o simplemente denunciarla. Su intención era explorar la conducta humana en situaciones de pobreza, mostrando ese mundo cerrado de supervivencia y orfandad sin juzgar ni moralizar,... (Obscura, septiembre 2011, p. 166).

La investigadora enfatiza que para comprender esta etapa del cine es necesario verla inmersa en el contexto socio-político que vivía su país para entonces, con gobiernos que se plegaban a las políticas intervencionistas estadounidenses, mientras que el abrupto modernismo de la urbe contrastaba con el descuido de las localidades rurales, proceso que se repitió en otras naciones de la región, como Venezuela. No obstante, desde el gobierno mexicano de la época se impulsó un desarrollo del cine como industria. Las producciones

de entonces constituyen hoy un referente importante tanto para el país e, incluso, cabría agregar para otros de la región, al llevar por primera vez a la pantalla grande el tema de la marginalidad en las ciudades latinoamericanas.

En otras latitudes, se produce un cierto paralelismo con la experiencia mexicana de estas décadas. El largometraje de ficción argentino “Pobre pero honrado” (Gómez, 14 de marzo de 2013), de 1955, recuerda la temática de los sectores populares de la sociedad, sobreviviendo de manera modesta en las grandes ciudades que se abrían a la ilusión de modernidad. El film, dirigido por Carlos Rinaldi, cuenta la historia de un joven de la clase trabajadora, Perfecto López, que es contratado por un multimillonario, el señor Cruz, para que se case con su hija Rosalía. El protagonista se había hecho famoso en un programa de televisión en el que contó haberse encontrado en la calle una importante suma de dinero que devolvió a sus dueños, en un gesto de honradez. Durante la trama, se le presenta como un oficinista muy responsable, apreciado por sus compañeros y jefes, vestido de traje y corbata, que sueña con reunir el dinero suficiente para casarse con su novia del campo; mientras que otros personajes lo describen como “un pibe macanudo, optimista”, “que ayuda a quienes están en problemas”, “honrado a carta cabal” y respetuoso. Sin embargo, este estereotipo del trabajador de la clase popular, sucumbe ante la propuesta tentadora del multimillonario. La trama evoca la comedia de enredos estadounidense y la pareja de recién casados pareciera vivir el llamado sueño americano. Sin embargo, al final la película hace una sátira de este tema propio del cine de Hollywood (Gómez, 14 de marzo de 2013).

De alguna manera, el proceso que vivió el cine latinoamericano entre los ‘40 y ‘60 refleja una suerte de despertar a la realidad de estos países. Esta última década puso de relieve la fragilidad de muchos de los gobiernos democráticos y de sus erradas políticas económicas, lo que en algunos países dio paso al resurgimiento de las dictaduras militares, así como a la aparición de focos guerrilleros, al abandono del campo y a los procesos de migración hacia las urbes de sus habitantes para vivir en la marginalidad y formar los llamados cordones de

miseria. En síntesis, un panorama como este llamó la atención de cineastas que intentaron retratarlo en sus creaciones.

El tratamiento de las películas argentinas “Tire Dié” y “La Hora de hornos” contrasta con el tratamiento del tema de las distinciones sociales en las producciones latinoamericanas de otros tiempos. La representación de la disparidad social pasó a formar parte del temario de los realizadores latinoamericanos desde los años cincuenta en adelante. En Argentina, en 1960, Fernando Birri presenta su documental “Tire Dié” (Oubiña, 30 de septiembre de 2010), que retrata el drama de los chicos de Santa Fe al exponer sus vidas para conseguir las limosnas que le arrojaban los pasajeros de los trenes que pasaban a velocidad por el puente de su ciudad. Más avanzada esta década, en 1968, los directores argentinos Octavio Getino y Fernando Solanas (Solanas, 16 de mayo de 2012), integrantes del movimiento cinematográfico Liberación, dirigieron el documental “La hora de los hornos”, una denuncia sobre la pérdida de soberanía de los países de la región latinoamericana. Esta película da lugar a múltiples lecturas. Al tocar el ámbito de la violencia política, los directores de este film resaltan la pérdida de la humanidad de los pueblos de la región latinoamericana mostrando la imagen de un chico humilde que juega en una calle solitaria con su balón de fútbol. Más adelante, el film trata el tema de la desidia en la que viven los pequeños en las barriadas marginales de estos países, a quienes la falta de escuelas les niega cualquier posibilidad de educación y los condena al analfabetismo, entre otros riesgos.

Esa tradición latinoamericana de la denuncia social fue heredada por la cinematografía venezolana. En la década de los ‘70, en el contexto internacional se comenzaron a exhibir obras colectivas, realizadas por un grupo de cineastas que en sus películas cuestionaban los valores de la nueva sociedad moderna y donde, según Ricardo Tirado (1988), se presentaba a los jóvenes envueltos en una nueva cultura o contracultura, que reflejaba su desencanto por la mediatización de la educación, la participación de Estados Unidos en la guerra de Vietnam; entre otros factores que los hacían sentir dependientes y alienados. Mientras en el

contexto regional los realizadores buscaban hacer un cine con identidad propia, con la conciencia clara sobre las razones del estancamiento de sus países.

“El tema de la marginación social tuvo un relativo auge en estos años, influido por las expectativas de cambio social inspiradas por regímenes socialistas como el de Cuba, y por cierta legitimación intelectual de la cuestión de la pobreza...” (Obscura, septiembre 2011, p. 170). En Venezuela, en 1973, se estrena en el país la versión cinematográfica del director argentino Mauricio Wallerstein sobre la novela del escritor venezolano Miguel Otero Silva “Cuando quiero llorar no lloro”. Si bien Julio Miranda (1994) duda si los jóvenes venezolanos de la época se vieron reflejados en las caracterizaciones de los tres chicos protagonistas llamados Victorino, “...el patotero rico, el revolucionario de clase media y el delincuente pobre...” (p. 11), reconoce que este film intentó representar los problemas sociales del país vistos a través de las historias de los tres jóvenes y que la película inició el llamado “boom” del cine nacional. Así, nace en el país la propuesta de un nuevo cine netamente venezolano, que acuñaron cineastas como Román Chalbaud, entre otros (Ruiz, 2002).

Las producciones comenzaron a ofrecer una visión crítica de los problemas sociales que aquejaban a Venezuela, como la violencia, la política y la corrupción. De la filmografía de la época fueron memorables obras como “La quema de Judas”, de Chalbaud, estrenada en 1974; “Crónicas de un subversivo Latinoamericano”, Mauricio Wallerstein, 1975; “Sagrado y obsceno”, Chalbaud, 1975; “Soy un delincuente”, De la Cerda, 1976; “El pez que fuma”, Chalbaud, 1977; “País Portátil”, Iván Feo y Antonio Llerandi, 1978. Más adelante, en la década de los ‘80, cabe mencionar los films: “Cangrejo” dirigido por Chalbaud, de 1982; “Homicidio culposo”, César Bolívar, 1984; “Cangrejo II”, Chalbaud, de ese mismo año; “Macu, la mujer del policía”, Solveig Hoogesteijn, 1987; “El escándalo”, Carlos Azpúrua y “La Oveja negra”, Chalbaud, del mismo año (Miranda, 1994; Ruiz, 2002). En este listado de films y directores resalta el nombre de Chalbaud, cuyo aporte al cine nacional suma casi una veintena de trabajos. Los temas abordados por este realizador revelan su visión

particular de la sociedad venezolana y entre sus personajes muestra a delincuentes, algunos de ellos jóvenes, víctimas de la sociedad y también sus victimarios, pero que según la visión de este realizador carecen de maldad y que forman parte de lo que él llamó “la pandilla de Dios” (Ruiz, 2002, p. 81).

La investigadora Carmen Ruiz distingue tres períodos que marcaron al cine venezolano y que denominó así: “gran epopeya”, “antihéroes” y “decadencia” (2002, p. 83). El primero de éstos caracterizó a muchas de las cintas de los ‘70, en las que se trataba el tema de la guerrilla urbana, “Se ensalzada la imagen del guerrillero como héroe sobreviviente ante la adversidad, y se profundiza la crítica ante una nueva burguesía generada a partir del boom petrolero” (Ruiz, 2002, p. 83). Ejemplo de esta etapa es la película “País portátil”. El segundo período, el de los antihéroes, que se inicia a mediados de los años ‘70 y se profundiza en los ‘80, representa a un cine en el que los personajes del “malandro”, la prostituta, el pícaro criollo de la barriada marginal caraqueña, están en el centro de la historia. Películas como “Soy un delincuente” y “El pez que fuma” ilustran ese momento. Mientras que el tercero de los tres períodos, el de la decadencia, se extiende desde finales de los ‘80 hasta los ‘90 y los trabajos cinematográficos comienzan a reflejar el agotamiento de la democracia venezolana en lo político, económico y social, que según la investigadora especialmente se evidencia en el deterioro de la calidad de vida de la clase media y de las instituciones. Entre otros ejemplos se puede citar a los films “Cangrejo” y “Macu, la mujer del policía”.

Personajes contruidos desde su interioridad (intertítulo).

Una vez finalizado este recorrido por las investigaciones y materiales documentales sobre cine Latinoamericano y venezolano que ha representado al joven proveniente de los sectores humildes, surgió la necesidad de aislar ciertos calificativos extraídos de esta fase de la investigación y que se atribuyen a estos personajes: Rebelde, rechazado, marginado,

honrado, optimista, “macanudo”, pícaro, galán, justiciero, vengador, revolucionario, héroe, antihéroe, huérfano, hombre-infante, ingenuo, sobreviviente, humilde, limosnero, analfabeta, condenado, delincuente, “malandro”, víctima, victimario, “pandillero de Dios”.

Con referencia a los cuatro films venezolanos estudiados, todos los temas centrales se pasearon por historias que involucraban a muchachos que cayeron en la tentación de la delincuencia, o criminales de barrios marginales que se iniciaron desde muy jóvenes en ese mundo. También, resalta el tema del amor, especialmente en la familia, como uno de los valores fundamentales de estos jóvenes y que llega a tomar un rol protagónico en los relatos.

En “El rumor de las piedras” y “Hermano” el escenario de la violencia y la delincuencia en un barrio pobre, terminaron por arrastrar a algunos de los protagonistas miembros de familias matricentadas, como es el caso de Julio, personaje descrito al inicio. Mientras que a William, el chico menor de edad protagonista de “El rumor de las piedras”, se le observó cometiendo un delito que lo lleva a pagar condena en una prisión. Por su parte, en “Secuestro Express” y “La Hora Cero” los relatos se centraban en hechos criminales cometidos por jóvenes: un secuestro de una pareja de chicos ricos y la toma armada de una clínica privada por una banda de sicarios, que convirtió en rehenes a pacientes, doctores, etc.. En el caso de la primera película, los protagonistas secuestradores en su mayoría eran representantes de sectores pobres, como es el caso de Budú, también presentado en la introducción. Igualmente, en la segunda producción todos los sicarios eran de origen humilde.

Cabe destacar que en todas las historias hay un trabajo de construcción de los personajes a partir de su interioridad, puede decirse que desde su psicología. En lo que respecta a los roles observados, algunos eran niños y adolescentes que al inicio de la historia se mostraban inocentes, sin malicia, pero que en el desarrollo sufrieron transformaciones. Santiago, en “El rumor de las piedras”, aparecía como un pequeño amoroso, estudioso y

trabajador, que añoraba a su padre ausente; pero, al avanzar el relato entró en rebeldía y se convirtió en un muchacho resentido y que aspiraba parecerse a su hermano delincuente, William. En cuanto a Tito, en “La hora cero”, al inicio de la historia era un jovencito soñador y enamorado; a quien pronto se le vio huir de casa e involucrarse con una banda de delincuentes. En la primera secuencia de la película “Hermano” se presentaba a Daniel, que siendo apenas un bebé fue abandonado por su madre en el basurero de un barrio. Luego, de joven, era un estudiante de bachillerato y jugador de fútbol, que soñaba con entrar a la liga profesional. Estos personajes se debatían entre perseguir sus aspiraciones o sucumbir a la presión de la violencia y de las pandillas de criminales del entorno donde vivían. Según apuntan los estudios sobre el perfil del delincuente violento venezolano realizados por Moreno et al. (2009) esta evolución de los personajes coincide con la realidad de los chicos humildes, que se inician en ese mundo cometiendo robos, luego atracos a mano armada, hasta llegar a formar grupos delictivos que operan de manera más estructurada. En “Secuestro express”, los integrantes de la banda de secuestradores y traficantes, entre quienes se cuenta Budú, ejemplifican ese tipo de crimen organizado.

En general, las historias contadas en las cuatro películas y la construcción de los personajes juveniles varones concordaron con el resultado de las investigaciones realizadas en el país sobre la familia matricentrada y la conducta del joven criminal violento referidos anteriormente. A continuación, en las tablas 1 y 2, se sintetizan las categorías de personajes establecidas en el presente estudio de manera preliminar, así como las que se introdujeron posteriormente al avanzar en el desarrollo del análisis.

Tabla 1. Personajes asociados a las primeras categorías establecidas en el estudio.

<ul style="list-style-type: none">• Trabajador emprendedor con hogar: Santiago de “El rumor de las piedras”.• Estudiante con hogar: Santiago de “El rumor de las piedras” y Daniel, “Hermano”.• Niño abandonado: Daniel de “Hermano”.• Niño de la calle: Tito-La Parca de “La hora cero”.• Justiciero: Daniel y Julio de “Hermano” y Tito-La Parca, “La hora cero”.• Recién iniciado en la delincuencia: William de “El rumor de las piedras”; Julio, “Hermano” y Tito-La Parca, “La hora cero”.	<ul style="list-style-type: none">• Transgresor de la ley violento: Julio y Daniel de “Hermano”; William, “El rumor de las piedras”; Tito-La Parca, “La hora cero”; Trece y Budú, “Secuestro express”.• Pandillero: Julio de “Hermano”; William, “El rumor de las piedras”; Tito-La Parca “La hora cero”; Trece y Budú “Secuestro express”.• Líder de pandilla: La Parca de “La hora cero”.• Traficante: Trece y Budú de “Secuestro express”.• Adicto a las drogas: los piedreros de “Hermano”.
---	---

Fuente: Elaboración propia.

Tabla 2. Personajes asociados a nuevas categorías incluidas en el desarrollo del estudio.

<ul style="list-style-type: none">• Joven que sufrió la pérdida de un ser querido a causa de la violencia: Julio y Daniel de “Hermano” y Santiago de “El rumor de las piedras”• Desertor del sistema educativo: William de “El rumor de las piedras”.• Padre de familia: Budú de “Secuestro express”.• Artista popular: Budú de “Secuestro express”.• Joven promesa del deporte: Daniel y Julio de “Hermano”.• Joven delincuente que paga condena en prisión: William de “El rumor de las piedras”.
--

Fuente: Elaboración propia.

Finalmente, se puede afirmar que tanto la cinematografía Latinoamérica como la de Venezuela se han encargado de representar al joven de los sectores marginados de la sociedad, construyendo personajes e historias fieles a las distintas corrientes del cine que estuvieron en boga.

Para Venezuela, la cinematografía de México y de Argentina constituye un legado que permeó a la caracterización de estos personajes. Cabe mencionar las historias mexicanas sobre chicos de las vecindades de la gran urbe, con personajes extraídos de estereotipos populares, entre quienes merece una mención especial el inolvidable Cantinflas, así como

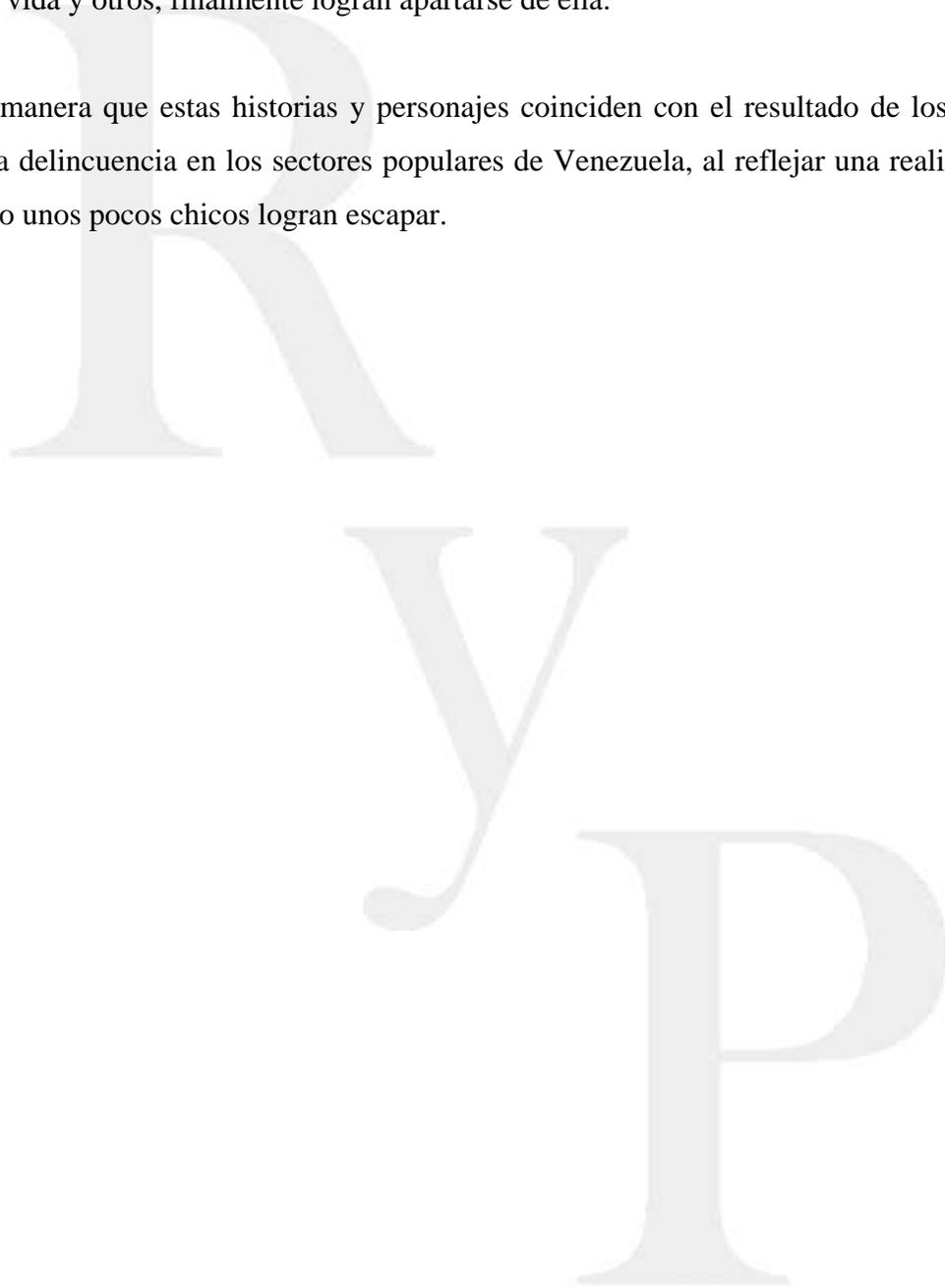
otros personajes de origen muy humilde, ingenuos y pícaros a la vez, rasgos que comparten con el venezolano de los sectores populares. Es digno de destacar que también en México surgió una narrativa más cruda y desmitificadora de la pobreza en los jóvenes, como la mostrada en el icónico film “Los olvidados”, de Luis Buñuel. Igualmente, entre los legados de Argentina resalta el haber elevado el tema a la denuncia, mediante un tratamiento documental de esa realidad que despertó la sensibilidad de las audiencias.

En cuanto a las cuatro películas venezolanas estudiadas, en todas se reflejan visos de este cine latinoamericano, que perseguía atraer la atención de sus públicos con temas arraigados en la realidad de los países de la región y que afectan directamente a los jóvenes. Aunque, siguiendo las corrientes cinematográficas más actuales, en la construcción de los personajes de los cuatro films se evidencia la necesidad de reflejar la interioridad de los chicos que viven en la pobreza, develando su psicología, sin perder de vista la relación con el entorno de la marginalidad.

Así, se encontró una variedad de personajes que enriqueció las categorías de perfiles originalmente establecidas para el estudio y que dan cuenta de unos chicos comprometidos con su familia y otros niños de la calle, pero todos vulnerables a las tentaciones del ambiente del barrio marginal urbano. En su interpretación de la realidad, la muestra de películas presenta a ese barrio como lugar donde convive gente sencilla y trabajadora, familias entre las que prevalece la estructura centrada en la madre u “hogar matricentrado”, y en las que la figura paterna suele estar ausente. En ese mismo entorno coinciden muchachos sin hogar, drogadictos, traficantes y grupos de delincuentes violentos organizados en pandillas armadas. Estos últimos se podría decir que son principalmente retratados por los personajes del grupo de sicarios de “La hora cero” y de los algunos de los secuestradores de “Secuestro express”. Mientras que de ese hogar matricentrado de las barriadas populares son muestra los relatos de “El rumor de las piedras” y “Hermano”, donde hay armonía en las relaciones madre-hijo y hermano-hermano, así como manifestaciones de afecto, respeto y momentos de felicidad. Sobre este discurso de la

narración se superpone el de la tragedia de la miseria y la situación de permanente zozobra producto del ambiente violento. Los jóvenes de estos hogares terminan sucumbiendo ante el poder de las pandillas armadas y en su mayoría se unen a ellas. Unos se dejan arrastrar por esa vida y otros, finalmente logran apartarse de ella.

De tal manera que estas historias y personajes coinciden con el resultado de los estudios sobre la delincuencia en los sectores populares de Venezuela, al reflejar una realidad de la que sólo unos pocos chicos logran escapar.



Referencias.

Aguilar, Emiliano y Ortiz, Milagros (2012). *La balandra Isabel llegó esta tarde. Crónicas de un viaje: del éxito al olvido*. Trabajo de investigación. Universidad de Buenos Aires. Recuperado el 30 de marzo de 2014 de: <https://hclaub.files.wordpress.com/2009/02/la-balandra-isabel-llegc3b3-esta-tarde.pdf>

Asoinci (2012). *Asociación de la Industria del Cine. Lista de películas venezolanas exhibidas del año 2000 al 2012*. Documento interno extraído de fuentes oficiales.

Aparici, Roberto (2010). *La construcción de la realidad en los medios de comunicación*. Capítulo I del libro con igual título. Madrid: UNED.

Becerra, Nicolás; Sáenz, Diego (2010). *Las nuevas narrativas del cine latinoamericano: una pregunta abierta*. Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de Comunicación y Lenguaje, Comunicación Social, Trabajo de Grado para optar al título de comunicador social. Recuperado el 29 de junio de 2012 de: <http://www.javeriana.edu.co/biblos/tesis/comunicacion/tesis450.pdf>

Bellame, Alejandro (2011). *El rumor de las piedras*. Película en formato DVD.

Capriles, Axel (2008). *La picardía del venezolano o el triunfo de Tío Conejo*. Caracas: Editorial Santillana.

Capriles, Axel (2011). *Las fantasías de Juan Bimba. Mitos que nos dominan, estereotipos que nos confunden*. Caracas: Editorial Santillana.

España, Luis Pedro (2009). *Detrás de la pobreza. Diez años después*. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello.

Fundación Cinemateca Nacional (17 de octubre de 2007). *Cronología del cine venezolano*. Coordinación de Investigación y Documentación. Fundación Cinemateca Nacional. Recuperado el 8 de marzo de 2013 de: <http://cronologiadelcinevenezolano.blogspot.com/>

Gómez, Alberto (14 de marzo de 2013). *Cine argentino on line. Pobre pero honrado (1955), película completa*. Recuperado el 30 de marzo de 2013 de: <http://cineargentino-online.blogspot.com/2013/03/pobre-pero-honrado-1955-pelicula.html>

Instituto Nacional de Estadísticas, INE (agosto 2011). *Resultados Básicos Censo 2011*. Pirámide de Población. Recuperado el 16 de noviembre de 2012 de: <http://www.ine.gov.ve/documentos/Demografia/CensodePoblacionyVivienda/pdf/ResultadosBasicosCenso2011.pdf>

Instituto Nacional de Estadística (2011). *Síntesis estadística de pobreza e indicadores de desigualdad primer semestre 1997-primer semestre de 2011. No 1 año 2011. Venezuela*. Recuperado el 28 de agosto de 2014 de: http://www.ine.gov.ve/documentos/Boletines_Electronicos/Estadisticas_Sociales_y_Ambientales/Sintesis_Estadistica_de_Pobreza_e_Indicadores_de_Desigualdad/pdf/BoletinPobreza.pdf

Jakubowicz, Jonathan (2005). *Secuestro Express*. Película en formato DVD.

Miranda, Julio E. (1994). *Palabras sobre imágenes. 30 años de cine venezolano*. Caracas: Monte Ávila Editores.

Moreno, Alejandro (2007). *La familia popular venezolana*. Temas de Formación Sociopolítica N° 15. Caracas: Publicaciones UCAB.

Moreno, Alejandro; Campos, Alexander; Rodríguez, William; Pérez, Mirla (2009). *Y salimos a matar gente. Investigación sobre el delincuente venezolano violento de origen popular*. Volúmenes 1 y 2. Caracas: Centro de Investigaciones Populares.

Obscura, Siboney (septiembre 2011). *La construcción del imaginario sobre la pobreza en el cine mexicano*. Revista cultura y representaciones, Año 6, No 11. México. Recuperado el 30 de junio de 2012 de: <http://www.culturayrs.org.mx/revista/num11/Obscura.pdf>

Obscura, Siboney (septiembre 2010). *La representación de la pobreza urbana en el cine. Adolescentes y marginación social en algunos filmes latinoamericanos del cambio de siglo*. Tesis para obtener el grado de doctora en ciencias políticas. Universidad Nacional Autónoma de México. Recuperado el 27 de marzo de 2015 de: <http://132.248.9.195/ptb2010/octubre/0663053/Index.html>

Oubiña, Pablo (30 de septiembre de 2010). *Tire Dié, Montaje Pablo Oubiña*. Recuperado el 15 de marzo de 2013 de: <http://www.youtube.com/watch?v=406hFTbH59U>

Quin, Robyn; McMahon, Barrie (1997). *Historias y estereotipos*. España: Ediciones de la Torre.

Rasquin, Marcel (2010). *Hermano*. Película en formato DVD.

Ruiz, Carmen (2002). *Tolerancia y cine. Aproximación sociológica al cine venezolano como texto cultural*. Trabajo de Grado de la Universidad Católica Andrés Bello para optar al título de sociólogo.

Solanas, Fernando (16 de mayo de 2012). *Fernando (Pino) Solanas, La Hora de los Hornos–Neocolonialismo y Violencia*. Recuperado el 27 de febrero de 2013 de: <http://www.youtube.com/watch?v=gHWt9zb8hp0>

Toledo, Olga (julio 2014). *La construcción de la realidad y el estereotipo del joven marginal en el cine venezolano del periodo 2002-2012*. Trabajo Final de Máster para obtener el título de magíster en Comunicación y Educación en la Red. Universidad Nacional de Educación a Distancia de España. Recuperado el 28 de marzo de 2015 de espacio UNED: <file:///C:/Users/Cruzolgui/Desktop/Documento.pdf>

Velasco, Diego (2010). *La Hora Cero*. Película en formato DVD.

¹ Egresada del Máster Comunicación y Educación en la Red, de la Universidad Nacional de Educación a Distancia de España, UNED (2014); magíster en Marketing Promocional de la Universidad Complutense de Madrid (2006); y Licenciada en Comunicación Social de la Universidad Central de Venezuela. Profesora de la Universidad Metropolitana (Caracas). **e-mail:** otoledo@unimet.edu.ve