

Semióticas y Estética de dos películas producidas por la Fundación Villa del Cine: *La Clase* (2007) y *Bloques* (2008)

The Semiotics and Aesthetics of Two Films Produced by the Foundation Villa del Cine: *La Clase* (The Class) (2007) and *Bloques* (Blocks) (2008)

Recibido: 02-08-12
Aceptado: 01-09-12

Írida García de Molero^{1,2},
María Eugenia Chirinos²,
Guadalupe Sánchez²
y Rodrigo Gallardo²

¹Laboratorio de Investigaciones Semióticas y Antropológicas, Facultad Experimental de Ciencias

²Centro Audiovisual, Facultad de Humanidades y Educación, Universidad del Zulia

iridagarcia@cantv.net, chirinosgutierrez@gmail.com
guadatv@gmail.com, gallardovaldes@gmail.com

Resumen

Este trabajo intenta mostrar las semióticas y estética de las películas *La Clase* (2007) y *Bloques* (2008) producidas por la Fundación Villa del Cine en Venezuela. Semióticas y estética fundamentadas en el tratamiento del cine como práctica significativa social en la cual surge una pragmática donde participa un productor intérprete en la figura del director realizador y un intérprete productor representado por el público espectador, en una dinámica de co-construcción del texto/discurso fílmico y del proceso de construcción de la significación y del sentido, de modo que la obra cinematográfica queda imbricada en la experiencia misma de sus productores e intérpretes. Se trabaja con el método textual interpretativo (Lotman, 1996) y las nociones de 'actividad situada' y 'recursos técnico-expresivos' (García de Molero,

Abstract

This work attempts to show the semiotics and aesthetics of the films *The Class* (2007) and *Blocks* (2008) produced by the Villa del Cine Foundation in Venezuela. These semiotic and aesthetic aspects are based on treating the film as a significant social practice in which a pragmatic arises where a producer-interpreter in the role of director-film-maker and the interpreter-producer represented by the audience participate in a dynamic of co-constructing the film's text/dialogue and in the process of building signification and meaning, so that the cinematographic work is embedded in the experiences of its producers and interpreters. The study uses the textual interpretive method (Lotman, 1996) and the notions of "situated activity" and "technical-expressive resources" (García de Molero, 2007).

2007). Entre otras conclusiones se tiene que estos filmes analizados se ubican en una concepción sociológico-materialista de las prácticas semiótico-estético-artísticas del siglo XXI en Venezuela.

Palabras clave:

Semióticas y estéticas del cine, Fundación Villa del Cine, Cine venezolano, pragmática, 'actividad situada'.

Among other findings, conclusions are that the analyzed films are located in a sociologic-materialist concept of the semiotic-aesthetic-artistic practices in twenty-first century Venezuela.

Keywords:

Semiotics and the aesthetics of cinema, Foundation Villa del Cine, Venezuelan film, pragmatic, "situated activity".

"La función de la juventud es transformar el mundo y el cine es el arma más importante para transformar el mundo".

Nelson Pereira dos Santos

Introducción: Arte cinematográfico y sociedad en la Venezuela del siglo XXI

En todos los momentos de la historia, el hombre ha manifestado su interés por la realidad, por todo lo que acontece a su alrededor, queriéndolo apresar; y en el arte lo ha hecho con la pintura, la fotografía, la poesía, la música y más concretamente con el cine, que es un arte sincrético que subsume a las demás.

El cine nace en 1895 y con él surgen las teorías cinematográficas, entre la que se destaca la realista de ficción, precisamente por la participación creadora del director realizador cinematográfico y la postura del espectador ante las imágenes cinematográficas, en tanto "[t]oda imagen cinematográfica es vivida como la mimesis de una realidad que es auténtica a priori por el hecho de que nace de la fotografía" (Lukács, citado por Huertas Jiménez, 1986, p. 15). El gran estudioso de las teorías cinematográficas Dudley Andrew (1978) plantea que "la única teoría realista de importancia proviene de hombres ocupados realmente en hacer cine" (p. 103). Tal es el caso de Jean Vigo en Francia y su primer filme *À propos de Nice* cuyos comentarios se convierten en la primera teoría realista. Sin embargo, la teoría cinematográfica realista más elaborada y completa le pertenece a Bazin y Krauer que sin dejar ambos su postura política respecto a la función social cinematográfica, abogaban por un cine cuya función social incluía la política pero no estaba dominado por ella. En el cine vivificante y armonioso para ellos, se debía fidelidad ante todo a la realidad mostrada. Con respecto a Bazin es de recordar que su teoría desarrollada entre 1945 y 1950 desafió a la tradición formativa rusa y estaba basada "en la creencia del poder desnudo de la imagen registrada mecánicamente y no en el poder

adquirido del control artístico sobre tales imágenes" (Dudley Andrew, 1978, p. 145)". La teoría realista de Siegfried Kracauer se desarrolló en 1960 y dio especial importancia al material estético "fundado en la prioridad del contenido, mientras todos los otros teóricos han estado primordialmente interesados en la forma artística" (Dudley Andrew, 1978, p. 107). En este artículo reconocemos "lo real" como el sentido que surge en la mente interpretante del espectador mediado por la huella o marca significativa mostrada en la imagen cinematográfica a través de elementos técnico-expresivos y de contenido social que forman parte de la semiosfera de la cultura y el mundo de la vida en general.

En Latinoamérica, encontramos que una gran cantidad de obras cinematográficas se centran en temáticas realistas que muestran una visión de la sociedad, de sus costumbres, modos de vida y cultura, que muchas veces sirven de referente social ante los demás países del mundo, llegando a exhibir la realidad al extremo de transfigurar su percepción en otras latitudes del continente. Algunos de estos filmes son: por Argentina *Tire dié* (Fernando Birri, 1960), *Valparaíso, mi amor* (Aldo Francia, 1969), *La mujer sin cabeza* (Lucrecia Martel, 2008); por Bolivia *Revolución* (Jorge Sanjinés, 1962), *¡Aysa!* (Jorge Sanjinés, 1965), *Sangre de cóndor* (Jorge Sanjinés, 1969); por Brasil *O Menino Maluquinho* (Fernando Meirelles, 1996), *Domésticas* (Fernando Meirelles, 2000), *Amores Perros* (Iñárritu, 2001), *Ciudad de Dios* (Fernando Meirelles, 2003); por Chile *Crónica de un niño solo* (Leonardo Favio, 1965), *El Chacal de Nahueltoro* (Miguel Littín, 1969), *Actas de Marusia* (Miguel Littín, 1975); por Cuba *Habanera* (Pastor Vega, 1984), *Retrato de Teresa* (Enrique Pineda Barnet, 1989), *La Bella del Alhambra* (Enrique Pineda Barnet, 1989); por México *Tacos al carbón* (Alejandro Galindo,

1971), *El hijo de los pobres* (Rubén Galindo, 1974), *Ratas de la ciudad* (Valentín Trujillo); por Venezuela *Se llamaba SN* (Luis Correa, 1977), *El Pez que fuma* (Román Chalbaud, 1977), *La Gata Borracha* (Román Chalbaud, 1983), *La oveja negra* (1987), *Soy un delincuente* (Clemente de la Cerda, 1984), *Secuestro Express* (Jakubowicz, 2005). Estos filmes, entre otros, permiten expresar que

El cine ya no es un simple instrumento de filmación metódica, sino que gana una virtud de desvelamiento, gracias a la organización de imágenes confrontadas entre sí y a la utilización de efectos específicos que actúan deliberadamente sobre la percepción, la atención, la sensibilidad y la comprensión del espectador. (Henri, 2002, p. 75)

Este autor afirma que el cine es una herramienta etnográfica que ha permitido el estudio antropológico de los filmes, y en el cual se sitúa al ser humano dentro de su capacidad para relacionarse con sus semejantes y con su entorno.

Por su parte Bill Nichols señala que el cine de ficción busca documentar la realidad tratando historias cargadas de representaciones reales con la intención de presentar una visión particular del problema, y con ello el cineasta busca denunciar y alertar sobre dicha afección social. Así, "en la actualidad muchas películas de ficción sobre <<problemas sociales>> se hacen con un objetivo tan cívico y socialmente responsable como el de muchos documentales" (Nichols, 1997, p. 34).

También Metz (1973) planteó que las relaciones entre el medio-cine y la realidad están envueltas por la ineludible relación del medio con su receptor. El espectador que accede a una propuesta fílmica no participa directamente en la experiencia cinematográfica pero en cierto modo se conecta con la realidad representada en el filme. De igual manera la representación es considerada por Metz como un arte, y depende de los mecanismos comunicativos de la ficción. Todo esto interviene en el confuso juego comunicativo entre realidad y ficción. De modo que podemos decir que en Latinoamérica muchos de los filmes realistas de ficción constituyen un ensayo intencional para organizar un discurso fílmico que atrae a la audiencia y muestra imágenes similares al entorno social determinado por el origen del relato. Un cine cuya producción desde los años 60 pasando por los 70 y 80 invitaba a la reflexión, la agitación y hasta la insurgencia, tales como algunos de los filmes nombrados en líneas anteriores.

En Venezuela en las décadas de los años 70, 80 y 90 se produjeron numerosos filmes realistas de ficción.

Películas que por razones históricas y económicas estaban financiadas por el gobierno a través del convenio entre la Corporación para la Pequeña y Mediana Industria (Corpoindustria) y la Corporación de Turismo de Venezuela (Corpoturismo), como lo expone Penzo Dorante (2000, p. 51). Inician el empuje de estas décadas dos películas de Román Chalbaud: *La quema de Judas* (1974) y *El pez que fuma* (1977). Otras películas como *Cuando quiero llorar no lloro* (1973), de Mauricio Walerstein; *Soy un delincuente* (1976), de Clemente de La Cerda; *El rebaño de los ángeles* (1979), de Román Chalbaud; *Canción Mansa para un pueblo bravo* (1976), de Giancarlo Carrer; *Se solicita muchacha de buena presencia y motorizado con moto propia* (1977), de Alfredo Anzola; *País Portátil* (1977), de Iván Feo y Antonio Llerandi; *Un día de suerte* (1981), de Roberto Siso; *Homicidio culposo* (1984) de César Bolívar; *Diles que no me maten* (1985), de Freddy Siso; *La pequeña ravanca* (1986), de Olegario Barrera; *Manón* (1986) y *La oveja negra* (1987), de Román Chalbaud; *Macu, la mujer del policía* (1987), de Solveig Hoogesteijn; *Con el corazón en la mano* (1988), de Mauricio Walerstein. También estas obras cinematográficas forman parte de los filmes que dan testimonio de los triunfos colectivos de cineastas venezolanos, a favor de un cine cuyos textos/discursos fílmicos han permitido a los espectadores intérpretes reflexionar acerca de una Venezuela de cambio y esperanza para construir el país deseado.

Un gran número de filmes venezolanos producidos del año 2000 en adelante también ponen en escena actividades situadas de la realidad social, económica, política, moral y cultural que revelan el grado de subdesarrollo en el cual se encuentra su gente, pero también muestran en un tono de denuncia social, las causas que alimentan este subdesarrollo y los culpables del mismo. Con las políticas de producción cinematográfica que ha ejecutado el Ministerio del Poder Popular para la Cultura en favor de la realización cinematográfica han surgido nuevos cineastas que visibilizan en sus filmes historias cotidianas del venezolano común y plantean temas como la pobreza, la marginalidad, la corrupción y la delincuencia; tratados con una actitud ofensiva a las instituciones y personas culpables del deterioro de la calidad de vida y/o de su sumisión en la miseria y el abandono. Estos temas son abordados por tres nuevos cineastas: José Antonio Varela, Alfredo Hueck y Carlos Caridad Montero, que realizaron los dos filmes analizados en este artículo, y en cuya puesta en escena hay indicios de un cine de la cotidianidad entramado a una *concepción sociológico-materialista de las prácticas semiótico-estético-artísticas*. Concepción ésta que se entenderá como el tipo de práctica

estético-artística que se realiza históricamente intencionada y donde el artista persigue expresar en su obra de un modo fragmentario o total, su visión del mundo como estructura global de múltiples niveles culturales e históricos, contribuyendo a su transformación. Esta práctica semiótico-estético-artística trata un tipo de representación diferente a toda mimesis o calco, apostando por un realismo similar al trabajado por el cineasta boliviano Jorge Sanjinés respecto a la relación pragmática Productor intérprete/Intérprete productor, cuando expresa:

... al pueblo le interesará mucho más conocer cómo y por qué se produce la miseria, le interesará conocer quiénes la ocasionan; cómo y de qué manera se los puede combatir; al pueblo le interesará conocer las caras y los nombres de los esbirros, asesinos y explotadores; le interesará conocer los sistemas de explotación y sus entretelones, la verdadera historia y la verdad que sistemáticamente le fue negada; al pueblo, finalmente le interesará conocer las causas y no los efectos. (Sanjinés, 1980, p. 17)

Con respecto al texto/discurso fílmico de un cine de la cotidianidad entramado a una concepción sociológico-materialista de las prácticas semiótico-estético-artísticas del siglo XXI que se abren paso en Venezuela por nuevos cineastas, se mantiene la participación importante de los diálogos y la música en la producción de la significación y el sentido, tal como sucedía con frecuencia en la producción cinematográfica venezolana en el siglo XX. Un ejemplo lo encontramos en la cinematografía de Román Chalbaud del cual podemos hacer alusión a la sintaxis narrativa del filme *El pez que fuma* (1977), donde "la música asume un papel argumental integrándose a la temática en una relación directa con su objeto. El bolero <<Mi condena>> comienza la narración y también la culmina, en una construcción temporal cíclica" (García de Molero, 2007, p. 172). En este mismo orden de ideas encontramos que cuando el actor semiótico¹ Dimas logra salir de la cárcel y en compañía de sus amigos regresa al burdel para vengarse de Jairo, se escucha la guaracha <<Qué tontería>> de la Orquesta La Billo's Caracas Boys,

la cual asume prácticamente la voz de Dimas respecto a su relación amorosa con La Garza: <<qué tontería, diciendo que no eres mía, cuando todo el mundo sabe que sin mi amor tú te morirías>>. Mientras Dimas con sus amigos se ubican en el espacio del bar, se escucha la pieza musical <<Un amor de la calle>> interpretada por Héctor Lavoe, como signifiante del despecho de Dimas, quien provoca a Jairo; éste le responde con un botellazo y entre machos se golpean para disputarse el amor de La Garza. A Dimas uno de sus compañeros le facilita una pistola y dispara a matar a Jairo, pero La Garza se interpone. Esta mujer se inmola por el amor de Jairo, mientras que en la rockola suena el tango <<Sus ojos se cerraron>> [y en las imágenes se muestra el velorio de La Garza]. (García de Molero, 2007, p. 177)

También en los dos filmes que tratamos en esta investigación *La Clase* (2007) y *Bloques* (2008), se observa esta característica semiótica y estética de la música y los diálogos. En las bandas sonoras de ambos filmes está presente el discurso estético de la música: con letras, como recurso utilizado de fondo o en algunos casos como hilo conductor del desarrollo de las escenas. También aparece la música sin letras, en la que el lenguaje sonoro verbal es utilizado por los realizadores para enfatizar la fuerza narrativa visual. Esta sensibilización sonora y de variadas combinaciones musicales permea las diversas semióticas presentes en el texto/discurso fílmico para la construcción del sentido y las significaciones derivadas de esa práctica intersubjetiva que se crea entre realizadores (productores-intérpretes) y espectadores (intérpretes-productores) del cine nacional.

Siguiendo a Ortega y Gasset (1883-1955) comprendemos que la realidad es múltiple, la misma "se presenta dividida en perspectivas que son tantas cuantos son los individuos; en cada una de ellas entra la sensibilidad, la imaginación, la inteligencia, el deseo y la valoración del individuo" (en Huertas Jiménez, 1986, p. 13). De modo que la realidad será siempre 'su realidad', una visión individual y particularizada de la actividad situada trabajada por el realizador cinematográfico en las formas

1 Al igual que todo ser humano, puede considerarse al actor o actriz cinematográficos como actores semióticos, toda vez que interpretan un determinado personaje que corresponde al mundo de la vida, y en cuyo comportamiento en la actividad situada en la escena es visibilizado y hablado por el cuerpo actuante fílmico del actor o de la actriz.

semióticas del filme, y percibidas y aceptadas por el espectador intérprete como tal. La realidad será siempre particular, incompleta y nunca absoluta. Entonces, la realidad "es un producto cultural cuyo valor y sentido depende más del observador que de sí misma" (Huerta Jiménez, 1986, p. 14). Como ocurre en *Bloque 1*, por ejemplo, durante la escena en la que el actor semiótico Manuel, luego de embriagarse en la sala de su humilde departamento, se queda dormido y sueña con Norma, la mujer que atendía la cantina del Bar *Deten a Noite*. Durante el relato onírico, la música emerge dejando atrás los diálogos para seducir al espectador y envolverlo en esa secuencia de imágenes –cuyos efectos visuales transformaron la habitación del modesto lugar, en un paraje a la orilla del mar– en las que Manuel sublima y disfruta de una breve vida "feliz" junto a Norma. El sueño poco tiempo duró para despertar a la contrastante realidad de los actores semióticos.

Semiótica y estética de un cine de temática social

Comenzaremos con la hipótesis de que el arte cinematográfico puede ser concebido como práctica significativa social, en la cual surge una pragmática donde participa un productor intérprete en la figura del director realizador de la película y un intérprete productor representado por el público espectador; y en la cual el director realizador trata un tema con recursos técnico-expresivos cinematográficos e invita a un público espectador a conversar y ser co-constructor del texto/discurso filmico y del proceso de construcción de la significación y del sentido social, de modo que la obra cinematográfica queda imbricada en la experiencia misma de sus productores e intérpretes. De ahí se genera la concepción de estética que en esta investigación sustentamos. Así, en la obra cinematográfica, recordando a Dewey, "las acciones y las pasiones de todos los días (...) se reconocen universalmente como constitutivos de la experiencia" (citado por De Paz, 1979, p. 17). Experiencia que nos permite construir interpretantes semiótico-estéticos nuevos y cada vez más desarrollados tanto en la cotidianidad del mundo de la vida como en el mundo del filme. Interpretantes que produce tanto el realizador al construir el texto/discurso filmico, como el público espectador intérprete al producir nuevos interpretantes a partir del sentido sugerido que circula en el filme.

En Venezuela, durante la primera década del siglo XXI surge la Plataforma del Cine y el Audiovisual, la

cual es una estructura organizativa y operativa diseñada para ejecutar las competencias y funciones públicas que incumben al Estado venezolano en materia cinematográfica y audiovisual. Como parte de esta estructura se creó el 3 de junio de 2006 la Fundación Villa del Cine, la cual se erige como la primera productora de cine perteneciente al Estado venezolano. En el sitio web www.villadelcine.gob.ve quedan explícitos los objetivos de la organización, como lo son: fortalecer el cine nacional como ejercicio de soberanía cultural, producir obras audiovisuales de valor artístico y cultural, fomentar el desarrollo de la industria cinematográfica nacional mediante la prestación de servicios a organismos públicos y privados y a productores y productoras independientes, y propiciar el desarrollo del cine de bajo presupuesto, en el marco de un proceso de transformación social.

Un considerable número de los filmes producidos en la Fundación Villa del Cine en Venezuela desde el año 2007 hasta el presente (2012), se insertan en una concepción sociológico-materialista de las prácticas estético-artísticas. En esta práctica se inscriben los filmes *La Clase* (2007) y *Bloques* (2008). Obras que encuentran su fundamento teórico en una sociosemiótica, y una sociología del arte que tal como lo exigía Jean Duvignaud para la Sociología del Teatro, "parta de una experiencia real de la creación y de una experiencia igualmente dinámica y viva de la vida social" (citado por De Paz, 1979 p.18). Del mismo modo encontramos que el filósofo checo Karel Kosík expresa "la obra de arte es parte integrante de la realidad social, es un elemento de la estructura de dicha sociedad y expresión de la productividad social y espiritual del hombre" (citado por De Paz, 1979, p. 24).

Siguiendo a De Paz (1979, pp. 31-32), es de hacer notar que la relación arte cinematográfico y sociedad se expresa mediante la combinación de diversos métodos: 1) puede desarrollarse en el tema, en el argumento o en la trama; 2) puede expresarse sin un auténtico argumento por medio de las imágenes del mundo y de los objetos reales; y 3) puede expresarse directamente a través de los medios formales específicos o técnico-expresivos de un determinado arte.

La consideración de la relación arte cinematográfico y sociedad en un proyecto pragmático nos ubican en las esferas de la estética y de la semiótica, en tanto ambas esferas permiten el acercamiento al estudio de las formas visibles y conceptuales que todo filme proporciona a los espectadores intérpretes. Siguiendo a Magariños de Morentin (2008), estaríamos en presencia de formas semióticas o enunciaciones correspondientes a palabras, imágenes, rituales del filme mostradas en actividades si-

tuadas (García de Molero, 2007). Estas formas semióticas son las ideas materializadas en un determinado objeto y sus posibles valoraciones que en determinado momento de su historia la sociedad le asigna. Como se puede inferir, la noción de forma va más allá de la forma concebida por los estructuralistas en oposición a contenidos y adquiere el valor de signo estético situado en la conciencia de toda la colectividad. Signo que para Mukarovsky (1977), a nivel de significados en el arte cinematográfico, le conciernen todos los significados posibles debido a su carácter polisémico, y a nivel de significantes adquiere un carácter global que se expresa en la capacidad, "por parte del artista, de incluir en el proceso formativo de la obra niveles semánticos y culturales globales, que se depositan en las unidades estilísticas de la estructura de la obra artística" (De Paz, 1979, p. 82). En estos términos respecto al filme, traemos a colación la estética y semiótica del cine de Lotman, cuyo pivote reposa en que "Un film pertenece a la lucha ideológica, a la cultura y al arte de su época (...) ha de hablar al espectador en el lenguaje del cine y proveerle de una información con los medios propios del cine" (1979, p. 61). Por su parte en la estética filosófica de Luigi Pareyson:

Puede verse que el arte se nutre de toda la civilización de su tiempo, reflejada en la reacción personal irreplicable del artista, y en ésta se hallan actualmente presentes las maneras de pensar, de vivir y de sentir de toda una época, y la interpretación de la realidad, la actitud frente a la vida, los ideales y las tradiciones, y las esperanzas y las luchas de un período histórico; se puede ir buscando cómo a distintas formas de filosofía, religión, vestido y organización social y política corresponden distintas formas de arte, en el sentido de que, variando aquellas formas, en el arte cambian las maneras de formar. (citado por De Paz, 1979, p. 82)

La función estética del signo hace que éste se proyecte en la realidad, no que actúe sobre ella. El signo estético es de carácter eminentemente subjetivo. Refleja la realidad como un todo de acuerdo con la imagen de la unidad del sujeto. Ciertamente, el signo estético está presente en relación dinámica continua con el signo simbólico y puede considerarse como antinomia dialéctica, por lo que Mukarovsky (1977) siempre se preguntó "en qué medida está presente en la extensión de la realidad; si sus fronteras son relativamente precisas o no; si aparece proporcionalmente en todos los estratos del contexto o con preferencia en algunos estratos o ambientes; todo ello teniendo presente, naturalmente, el período y el complejo social examinados" (De Paz, 1979, p. 88). No debemos perder de vista que el signo estético es un componente de la relación entre la colectividad y el mundo mediado por un sujeto intérprete productor.

Por lo anteriormente expuesto, se infiere que el cine que venimos comentando puede ser un producto artístico que contiene un conjunto de cualidades técnico-expresivas y de contenido social de cuyas estructuras sociales se generan sus peculiaridades estéticas en un contexto pragmático e inexorablemente semiótico. De allí que a partir de las formas semióticas del cine de temática social, podamos identificar tanto lo artístico en la estética de la representación visual como la definición de modos de ver y de sentir el mundo en determinados escenarios, siempre desde lo socialmente compartido.

Corpus, análisis y discusión de los filmes *La Clase* (2007) y *Bloques* (2008)

Los filmes *La Clase* (2007)² y *Bloques* (2008)³, producidos por la Fundación Villa del Cine en Venezuela, fueron seleccionados porque desde el punto de vista isotópico tienen en común la temática social y son dirigidos por jóvenes cineastas que llevan a la abducción de que

2 **Ficha Técnica de la película *La Clase* (2007).**

Dirección de Casting: Ignacio Márquez/ Sonido: Eleazar Moreno/ Dirección de Arte: Kalí Lugo/ Vestuario: León Padilla/ Música Original: Jesús "Chuchito" Sanoja/ Montaje: Nelson Núñez y Julio Martínez/ Dirección de Fotografía: Antonio García/ Producción General: Marco Antonio Pérez/ Producción Ejecutiva: Alejandro Medina/ Producido por: Lorena Almarza y Marco Mundaraín/ Dirigido por: José Antonio Varela/ Guión Original: José Antonio Varela, José Luis Varela y Rafael Pinto/ Versión libre de la novela "La Clase" de Farruco Sesto.

3 **Ficha Técnica de la película *Bloques* (2008)**

Dirección de Casting: Delia Berbín, Alfredo Hueck y Carlos Caridad/ Sonido: Héctor Moreno y Alexander González/ Dirección de Arte: José Antonio Salas/ Vestuario: Marysabel Dávila y Catherine Ríos/ Música Original: Álvaro Paiva/ Composición musical alternada con piezas de los 007, el grupo argentino BersuitBergavarrat y Tonino Cartone/ Montaje: Yolimar Aquino/ Direc-

están forjándose nuevos autores cinematográficos con un estilo propio de hacer un cine artístico comprometido con los valores del pueblo y lo popular, con una clara influencia de lo que llamó Sanjinés un “*cine del pueblo*”, y también con la apertura de un espacio para un pronunciamiento “*desde lo subalterno*” como lo concibió el cineasta Víctor Gaviria en Colombia. Aquí “lo subalterno”; se entenderá “como vínculo con (...) aquel cuya voz no es escuchada cuando se pronuncia desde un lugar no hegemónico” (Duno-Gottberg, 2003, p. 8). Todas estas nociones que han sido recurrentes en los discursos liberales latinoamericanos se insertan como cualidades de una estética sociológico-materialista al distanciarse de la perspectiva idealista y subrayar el aspecto sociológico, material y técnico de la práctica artística cinematográfica, su condición dialéctica que puede proyectarse históricamente, y sus interacciones simbólicas en compatibilidad con la cultura.

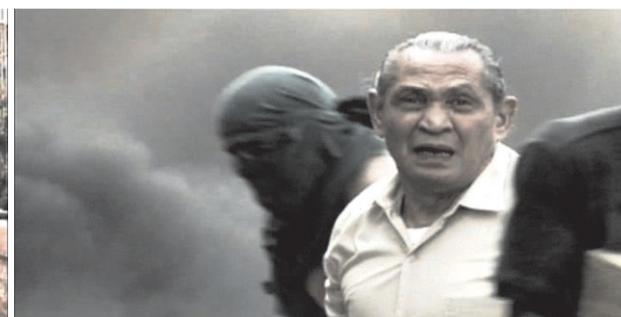
El filme *La Clase* (2007) del cineasta José Antonio Varela, con guión de José Luis Varela y Rafael Pinto, es una adaptación libre de la novela homónima de Farruco Sesto. La trama del filme *La Clase* está ambientada en el año 1989 en Venezuela cuando el 27 de febrero reventaron los hechos de *El Caracazo* –estallido social producido en rechazo a las políticas económicas tomadas por el gobierno del presidente Carlos Andrés Pérez–. El argumento de *La Clase*, cuyo título puede hacer referencia a la clase de música a la que asiste la protagonista o a la categoría clase social a la que pertenece. Está basado en la historia de Tita, una joven violinista que vivía en un barrio popular de Caracas donde creció junto a un joven también del barrio, trabajador de la construcción, y quien la pretendía. Tita aspiraba ser primera violinista en la orquesta sinfónica y su modo de vida familiar no la ayudaba a conseguir su cometido; ella se daba cuenta de que algunos compañeros de la orquesta tenían mejores condiciones económicas y vivían en espacios adecuados para formarse como músicos, lo que incidía en el rendimiento de sus estudios musicales. Su amiga Margarita, de clase media alta, la invita a vivir en su casa para que pudiera estudiar con comodidad y sin la tensión de violencia del barrio. Anselmo, un compañero de la orquesta, va ganando la confianza y admiración de Tita y también le ayuda ensayando en su casa. Anselmo se enamora de ella con el

agrado de sus padres, sin importarles que Tita viva en el oeste de Caracas. Tita planifica mudarse donde su amiga el lunes 27 de febrero después del concierto de San Sebastián a darse el 24 de febrero. No pudo hacerlo por los hechos violentos ocurridos ese día. En pleno acontecimiento y ante la arremetida de las fuerzas policiales y militares del Estado, Tita recuerda palabras pronunciadas por ella ante su abuela Carmen Margarita “está bien que me vaya”, ante el padre Manuel “¿cuándo vamos a cambiar?”, “fueron los policías”; también palabras pronunciadas por su hermano Keni (diminutivo de Kennedy) “aquí siempre vamos a estar nosotros”, el padre Manuel “¿Y quiénes son los dueños de los policías?”, y de su abuela “Tita, tú eres como una mariposa, que vuela y es distinta”. Tita, personaje principal de la película, en una muestra de amor, amistad y solidaridad con su gente, se une a la protesta; sin embargo, el planteamiento del final de esta historia está abierto a la interpretación del espectador acerca del destino de Tita después de aquel día.

En el filme *La Clase* (2007), junto al actor semiótico principal Tita, la música está presente como actividad situada en muchas de las escenas. Sin embargo, el sincretismo cultural de clases sociales presente en la trama del filme, refleja otro tanto en la banda sonora, especialmente en la variedad musical utilizada en el barrio, en los ensayos, conciertos y traslados de Tita en la ciudad. En este sentido, la escena final de *La Clase* (2007), es la más representativa del impacto de los códigos estéticos de la música, por sobre otros elementos del sonido e incluso sobre los diálogos. El impacto de las imágenes alusivas a los sucesos de El Caracazo de 1989 tratados como actividad situada en el texto/discurso fílmico, y enmarcados en los primeros planos de los actores semióticos desesperados ante una situación límite en sus vidas, pone en la música de este filme venezolano el acento dramático del culmen de la historia.

Por su parte, el filme *Bloques* (2008) es un díptico compuesto por dos historias que pueden ser paralelos de una misma realidad, desde allí, muestra la diferencia. La película se divide en dos segmentos identificados con los subtítulos *Bloque 1* y *Bloque 2* y tienen como directores a Alfredo Hueck y Carlos Caridad Montero respectivamente. Ambas historias se desarrollan en la ciudad de Caracas en dos bloques -palabra que también se utiliza en

ción de Fotografía: Gyula David y Alexander Barroeta/ Producción General: Xiané Pacheco y Nelson Carranza/ Producción Ejecutiva: Villa del Cine/ Guión Original: Último Fracaso (Bloque 1) de Julián Balam, y Venciendo la Barrera (Bloque 2) de Marcel González Ávila/ Reescritura de Guión: Rafael Pinto, José Luis Varela, Alfredo Hueck y Carlos Caridad Montero/ Co-dirigido por: Alfredo Hueck y Carlos Caridad Montero.



Fotogramas del Filme *La Clase* (2007), Director José Antonio Varela.

Venezuela para denominar a edificios ubicados en barrios o zonas populares, como es el caso de los argumentos de los guiones tratados en esta película. El *Bloque 1* cuenta la historia de Manuel, un hombre abandonado por su esposa, solitario e indiferente con los otros con quienes vive y trabaja. Se desempeña como cobrador y habita un pequeño apartamento con su hijo Daniel de 7 años y su suegra, a quienes casi no ve porque durante el día trabaja y por la noche se entrega al consumo del alcohol. En esa cotidianidad, en el Bar *Deten a Noite* conoce a Norma, una cantinera que llega a su vida con la esperanza de un nuevo amor, pero como lo expresó Manuel varias veces a Norma: “me equivoqué”. Manuel es un hombre frustrado sumido en la desesperanza y el desamor. Norma vivía con su pareja y dos pequeños hijos en un apartamento de clase popular en las afueras de Caracas. Manuel por comprarle el tratamiento para la artritis a Norma fue capaz de apoderarse de parte del dinero recaudado en su trabajo, y para saber de ella y entregarle las medicinas, roba el carro del taxista que siempre la transportaba en la madrugada al regresar del bar. Pero Manuel descubre que Norma tenía familia y se da cuenta de que fue una falsa ilusión de amor. Aunque ayudando a Norma, Manuel comienza a rescatarse a sí mismo.

El *Bloque 2* cuenta la historia de la familia Aristigueta, perteneciente a la clase social alta caraqueña y debido a las malas decisiones de Braulio, el padre, pierden todo su patrimonio. Braulio Aristigueta era juez y se deja

tocar por la corrupción, por sus delitos va a parar en la cárcel. Alejandra, la hija mayor del matrimonio debe regresar al país y junto a su madre Beatriz y a su hermano Frank se ven obligados a sobrevivir. Esta familia con la ayuda de Roberta, su antigua empleada doméstica, invade un pequeño apartamento desocupado de un bloque en un barrio marginal de Caracas. Beatriz acostumbrada a la buena vida empeña las joyas y luego en un intento desesperado por aumentar el monto de su dinero, lo derrocha en un casino y pierde el único recurso económico que les quedaba. Alejandra quien debió regresarse de Nueva York donde vivía y estudiaba desde hacía cinco años, ignorando la realidad que enfrentaba su familia y el país en general, es sin embargo la más sensata del grupo familiar. Frank, el hijo menor se adapta a la pandilla de niños del barrio y hace su vida con poco contacto con la madre. Sin embargo, Frank es seguido de cerca por su hermana, ésta descubre, no sin antes sospechar lo contrario, que anda en buenos pasos jugando en un equipo de fútbol. El personaje de Roberta es crucial en el hilo conductor de la historia. Representa la solidaridad, la fuerza, la lucha por superarse ante los cambios y las circunstancias. Alejandra, quien toma las riendas de su familia, valora y agradece el apoyo que les da Roberta para adaptarse a una nueva vida y seguir adelante. Ambas historias suceden simultáneamente, cada una en un bloque diferente de la barriada popular 23 de Enero. El texto/discursivo filmico de ambas historias se centra en la relación



Fotogramas del filme *Bloques* (2008), Directores Alfredo Hueck y Carlos Caridad Montero.

cine/sociedad, y se van construyendo con la trama argumental de los hechos de corrupción que se dan tanto a nivel de quienes imparten justicia como es el caso de Braulio Aristigueta, como del ciudadano común tipo Manuel Paredes que dispone del dinero de su trabajo para comprar medicamentos a quien no tiene dinero para adquirirlos, en este caso, a Norma.

Tanto los hechos de las dos historias del filme *Bloques* (2008), como el argumento del filme *La Clase* (2007), corresponden a un enfoque social de donde las

tramas principales, secundarias y las acciones de los actores semióticos se podrían vincular explícitamente con el cine de ficción/crónica de Román Chalbaud⁴.

También esta relación cine/sociedad en estos dos filmes *La Clase* (2007) y *Bloques* (2008) se hace presente a través de los medios formales específicos o técnico-formales del cine, es decir, todas las formas sintácticas del plano, encuadre, escenas, secuencias fílmicas presentifican los contenidos sociales que ayudan al público espectador intérprete a formar los significados y construir

4 El cine de ficción/crónica de Román Chalbaud amalgama información (crónica) y ficción en términos de lo real subjetivo para asignarle preponderancia al papel de la recepción (García de Molero, 2007, p. 71).

el sentido desde la cadena sintagmática del relato. Aparece la semántica de estos filmes en un discurso que ahonda en el juego de la falsa apariencia. Por ejemplo, Manuel parecía ante los ojos del otro social como un mendigo y no lo era; la pandilla de niños a la que pertenecía Francisco Javier Aristigueta parecía estar en malos pasos envueltos en problemas de droga, y solo recibían un entrenamiento en las tácticas del fútbol. Se está en presencia del simulacro [no ser-parecer] en el texto/discurso filmico.

También encontramos una serie contrapuntística entre las historias simultáneas contadas en *Bloque 1* y *Bloque 2* para conformar una línea argumental única en el filme *Bloques*, tal como lo planteara Lotman (1979) para el polifonismo semántico.

Todos estos aspectos que relacionan cine/sociedad constituyen la base de la estética de estos dos filmes *La Clase* (2007) y *Bloques* (2008). Una estética artística de fundamento sociológico materialista, pues la misma muestra la realidad social desde la mirada no hegemónica de los directores realizadores Varela, Hueck y Caridad en el saber hacer de su práctica significativa cinematográfica, y en complicidad con el "otro" espectador intérprete que responde reflexivamente ante la representación mostrada en la puesta en escena.

Las formas semióticas o enunciaciones de estos dos filmes son similares e isotópicas, la atmósfera que proporciona la relación dialéctica iluminación/música conforman formas semióticas con valor de signo estético, pues apela al sentido colectivo y polisémico de los recursos técnico-expresivos del filme y a la carga de contenido social que con base a la experiencia colectiva el realizador cinematográfico ha tratado desde su espíritu subjetivo, para sugerir el sentido del filme y entrar en una conversación plausible con el espectador intérprete en la co-construcción del texto/discurso filmico y del proceso de la significación y del sentido de la obra cinematográfica en cuestión. Se reafirma así, la estética y semiótica del cine proclamada por Yuri Lotman (1979), como también la estética filosófica de Pareyson:

ante todo, se recuerde que únicamente después de que el artista genial [*llámese aquí realizador del filme*], interpretando el espíritu [*entiéndase colectivo*] y realizando su vocación formal haya obrado de manera que su propia espiritualidad [*la subjetividad*], rica en resonancias históricas y ambientales, se convierta en un singularísimo modo de formar,

solamente entonces resultarán evidentes las correspondencias entre el estilo encontrado de tal forma y el espíritu individual del artista y colectivo de su edad, porque la correspondencia entre un espíritu y su estilo sólo aparece si y cuando aquel espíritu se ha hecho todo él manera de formar. (citado por De Paz, 1979, p, 83)

También las diversas semióticas visuales, sonoras, corporales y gestuales presentes en el arte sincrético cinematográfico, las cuales provocan efectos estéticos al permitirle al director del filme los múltiples mecanismos técnico-expresivos para producir dentro de los acontecimientos situados en las imágenes, las distintas líneas de lectura, movimiento de actores y actrices, distribución de elementos en el espacio, dirección de miradas, van a provocar el grado de excitación emocional del espectador intérprete para percibir las formas semióticas, entrar en relación dialógica con el texto/discurso filmico y llegar a construir la significación y el sentido. Tal como lo plantea Sartre (1981) para la estética literaria, quien dice que el escritor debe sugerir al lector en modo de tarea lo que debe realizar, pues el objetivo final del arte debe ser "recuperar este mundo mostrándolo tal cual es, pero como si tuviera su fuente en la libertad humana" (1981, p. 81). Con respecto a la moral, "aunque la literatura sea una cosa y la moral otra muy distinta, en el fondo del imperativo estético discernimos el imperativo moral" (1981, p. 85). Para Sartre el Estado socialista podría materializarse si los escritores usaran sus obras para educar a las masas, denunciar los desafueros de las élites oligárquicas y de esa manera abrirle los ojos para que éstas pierdan sus privilegios.

Los filmes *La Clase* (2007) y *Bloques* (2008) representan las imágenes en un realismo social de rasgos postmodernos alimentados por la definición althusseriana de la ideología en tanto relación imaginaria del sujeto con sus condiciones reales de existencia, que observa una poética abierta y plural para exponer la actividad situada de los actores semióticos y sus voces en el contexto de la vida, como por ejemplo, la de Tita en *La Clase* y la de Manuel en *Bloques*, una vida siempre entrecruzada por el vivir holgado de la clase media alta con el de la clase baja repleta de carencias. En ambos textos/ discursos filmicos encontramos la similitud de una metáfora trazada por el mismo argumento arraigado de la realidad: el conflicto entre felicidad y destino, y su solución basado en la eticidad y/o la resignación.

Conclusiones

Los filmes venezolanos *La Clase* (2007) y *Bloques* (2008), producidos por la Fundación Villa del Cine, muestran elementos extra textuales como signos indiciales de una manifestación ideológica del realizador y productor cinematográfico y su modo subjetivo de interpretar eventos circunstanciales como en los expresados en el filme *Bloques* (2008) o los imaginarios de grupos sociales en un determinado momento histórico en Venezuela, como es el caso de la película *La Clase* (2007). Esto hace del texto una entidad polisémica que, siguiendo a Lotman (1996), funciona así tanto en un predecible contexto sincrónico como también en uno diacrónico.

Estos filmes, desde la inagotable narrativa de la ficción, se desarrollan y conforman un texto fronterizo entre Historia e ideología. Se alimentan de elementos históricos para su argumento y también para interpretarlos. De modo que se presentan como un espacio que comunica varios dominios y filtra contenidos entre ellos. Son semiosferas, cuyo límite traduce los mensajes externos indicativos de la realidad social venezolana al lenguaje interno de la semiosfera fílmica en donde puede separarse lo propio fílmico respecto de lo ajeno fílmico, resultando un material filtrado de mensajes externos que pueden traducirse al lenguaje propio, en un juego interpretativo constructivo de sentido en torno a la metáfora fílmica como obra de arte, tal como lo considera Mukarovsky (1977). Una metáfora que es un signo, una estructura y un valor, lo que la hace signo comunicativo. La metáfora en el filme no está solo en una actividad situada en la escena, sino en todo el filme como arte y creación, viene a ser “el resultado de un acto creativo, cosa que no le impide transformarse en seguida en una metáfora de uso corriente y hasta trivial” (Lotman, 1993, p. 35).

Los filmes *La Clase* (2007) y *Bloques* (2008) constituyen unas metáforas artísticas y culturales donde se adscriben nuevas dimensiones sociohistóricas a los actores semióticos para construir un sentido más complejo. De modo que el director realizador y productor expresa su pensamiento e imaginarios, y busca crear una comunidad de espectadores intérpretes que los compartan. Metáforas artísticas y culturales que se forjan a la luz de un discurso indirecto inscripto en una determinada ideología. Estos filmes analizados se ubican en una concepción sociológico-materialista de las prácticas semiótico-estético-artísticas del siglo XXI en Venezuela. Una vertiente del cine social –que surgió en el país en la década de los 60 del siglo XX– que contiene un conjunto de características técnico-expresivas y de contenido sociológico que

permiten identificar tanto lo artístico en la estética de la representación visual, como la definición de los modos de ver y sentir el mundo en determinadas actividades situadas en determinados escenarios, pero siempre desde lo ideológico y/o lo socialmente compartido.

Referencias

- Dewey, John. (1953). *El arte como experiencia*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- De Paz, Alfredo. (1979). *La crítica social del arte*. Colección Punto y Línea. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A.
- Dudley Andrew, James. (1978). *Las principales teorías cinematográficas*. Colección Punto y Línea. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A.
- Duno-Gottberg, Luis. (2003). “Víctor Gaviria y la huella de lo real”. Imagen y subalternidad: El cine de Víctor Gaviria. *Objeto Visual*. Año XI, Nº 9.
- García de Molero, Írida. (2007). *Semióticas del cine. El cine venezolano de Román Chalbaud*. Colección de textos universitarios. Ediciones del Vice Rectorado Académico. Universidad del Zulia. Mérida: Editorial Venezolana, C.A.
- Henri Piault, Marc. (2002). *Antropología y cine*. Madrid: Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S.A.).
- Huertas Jiménez, Luis Fernando. (1986). *Estética del Discurso Audiovisual. Fundamentos para una teoría de la creación fílmica*. Barcelona: Edit. Mitre.
- Lotman, Yuri M. (1979). *Estética y Semiótica del Cine*. Colección Punto y Línea. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A.
- Lotman, Yuri M. (1993). *Cultura y explosión*. Barcelona: Ediciones Gedisa.
- Lotman, Yuri M. (1996). *La Semiosfera I: semiótica de la cultura y el texto*. Edición de Desiderio Navarro. Madrid: Ediciones Cátedra, S.A.
- Lukács, Georg. (1970). *Estética*. Turín: Einandi.
- Magariños de Morentin, Juan Ángel. (2008). *Semiótica de los Bordes. Apuntes de metodología semiótica*. Córdoba: Edit. ComunicArte, S.A. En línea <http://www.magarinos.com.ar/Impresion.html>, 375 páginas. Consultado el 16/06/2011.
- Metz, Christian. (1973). *Lenguaje y cine*. Barcelona: Edit. Planeta, S.A.

- Mukarovski, Jan. (1977). *Escritos de semiótica y de estética del arte*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A.
- Nichols, Bill. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.
- Penzo Dorante, Jacobo. (2000). *Veinte años por un cine de autor*. Caracas: Cinemateca Nacional de Venezuela.
- Sanjinés, Jorge. (1980). *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. México: Siglo XXI Editores.
- Sartre, Jean-Paul. (1981). *¿Qué es la literatura?* Buenos Aires: Editorial Lossada.
- Villa del Cine. http://www.villadelcine.gob.ve/index.php?option=com_content&view=article&id=62:bloques&catid=21:nuestras-producciones&Itemid=36