

AÑO 11 N° 20, ENERO - JULIO 2016

Dep. Legal ppi 201502ZU4671

Esta publicación científica en formato digital es continuidad de la revista impresa
ISSN 2542-3231 / Depósito legal pp 200602ZU2376

20 situArte

Revista Arbitrada de la Facultad Experimental de Arte
de la Universidad del Zulia
Maracaibo - Venezuela



Los bares en el cine de Román Chalbaud como formas semióticas de representaciones sociales

The bars in Roman Chalbaud's films like semiotic forms of social representations

Recibido: 05-04-2016
Aceptado: 15-05-2016

Írida García de Molero

Doctorado en Ciencias Humanas. Centro Audiovisual.
Facultad de Humanidades y Educación. Universidad del
Zulia, Venezuela
iridagarcia@gmail.com

Resumen

Esta investigación tiene como objetivo explicar cómo Román Chalbaud trata en el texto/discurso fílmico los bares como formas semióticas de representaciones sociales, en tanto objetos semióticos de referencia que proveen al público espectador intérprete las representaciones sociales colectivamente compartidas en Venezuela durante la democracia representativa desde su nacimiento en 1958 hasta su decadencia en la década de los noventa. El método utilizado es el textual interpretativo (Lotman, 1999) conjuntamente con el concepto de formas semióticas (Magariños de Morentin, 2008) y el Modelo dialógico simétrico/asimétrico en el contexto de la Semiosfera de la Cultura (García de Molero, 2004, 2007). Se analizan nueve filmes de Chalbaud y se concluye que este autor cinematográfico trabajando "el texto en el texto" (Lotman, 1996, 1999) bajo la estructura de un "gran filme único" (Metz, 1973) produce el texto fílmico presentificando los bares como formas semióticas de representaciones sociales.

Palabras clave: Cine de Román Chalbaud; bares; formas semióticas; actividad situada; representaciones sociales.

Abstract

This research aims to explain the way how Roman Chalbaud treats bars in the filmic text/discourse as semiotics forms of social representations as reference semiotic objects which provide to spectator-interpreter public social representations collectively shared in Venezuela during representative democracy since its inception in 1958 until its decline in the ninety's decade. The used method is the interpretive text (Lotman, 1999) jointly with the concept of semiotic forms (Magariños de Morentin, 2008) and the symmetrical/asymmetrical dialogic model in the context of Culture's semiosphere (García Molero, 2004, 2007). Nine films of Chalbaud are analyzed and it is concluded that this film author working the "text in the text" (Lotman, 1996, 1999) under the structure of a large' units of film (Metz, 1973) produces the cinematic text making present bars as semiotic forms of social representations.

Key words: Roman Chalbaud's Films; bars; semiotic forms; situated activity; social representations.

Introducción

Hablar de los bares en el cine de Román Chalbaud como formas semióticas de representaciones sociales, exige precisar los términos formas semióticas y representaciones sociales, siempre en el contexto de un cine de autor.

Las formas semióticas, siguiendo a Magariños de Morentin (2008), son las posibles ideas materializadas en un determinado objeto y sus miradas de valoraciones que en un determinado momento de su historia la sociedad le asigna. Son enunciaciones correspondientes a palabras, imágenes, rituales, textos literarios y/o científicos, una película, una pintura, una escultura, mapas, diagramas, una sinfonía, especímenes de laboratorio, juegos didácticos, entre otras. También son formas semióticas todo ícono, índice o símbolo que se presenten ante un sujeto usuario del objeto y que lo logran interpretar. Tienen la propiedad de tratar con la eficacia para organizar, sistematizar, identificar y proyectar en un determinado momento de una determinada sociedad o comunidad de interpretantes, tanto las nuevas ideas posibles del pensamiento como las nuevas entidades posibles del mundo del sujeto productor y de los sujetos intérpretes. Se entenderá, en consecuencia que, tanto una película en general como una actividad situada (García de Molero, 2004, 2007) en la película, como por ejemplo el objeto bar, se considerará como forma semiótica.

Una representación en sí, es una acción de representar en imagen otra cosa, como el lujo representa la riqueza. Puede asociarse con la apariencia, el parecer (Diccionario Larousse, 1970). Pero en esta investigación, siguiendo a Berger y Luckmann (2001), se entenderá como las marcas o huellas dejadas por el autor cinematográfico en las formas semióticas (en los textos filmicos), respecto de las creencias colectivas de la gente en una determinada época, y las cuales él comparte en tanto conocimiento de los mundos posibles de la gente y de la vida.

Las formas semióticas como materia significante ocupan un espacio en el cine. Estas formas semióticas en el espacio cinematográfico artísticamente han ido ampliándose por la lucha de los realizadores cinematográficos en el tratamiento metonímico de los objetos reales en la pantalla, que tropiezan con sus límites y se desbordan ilusoriamente, pues ya no se trata de la realidad sorprendida en la imagen-movimiento del plano, ahora la profundidad de campo que incorporó Orson Welles en el filme *Ciudadano Kane* (1940) unida a la narración que provee el montaje y el plano secuencia, han hecho del espacio cinematográfico un cuadro extremadamente parecido a la continuidad del desarrollo de la vida, en una materia significante en extremo distante de ese parecido, pero que asimila la semiótica de las relaciones cotidianas y de las tradiciones nacionales y sociales de los códigos culturales comunes a una época.

Precisamente la referida asimilación semiótica, convierte las formas semióticas cinematográficas en vehículos de circulación de representaciones sociales, y el autor cinematográfico las trabaja ya en el guión para poder narrar y comentar “el conocimiento que tiene la gente acerca de acontecimientos estereotípicos de su cultura, tales como un festejo de cumpleaños, un ritual de iniciación, ir al supermercado, o participar en una clase universitaria, entre una infinidad de otros eventos muy conocidos” (Van Dijk, 1999, p.82).

De modo que lo que el público espectador intérprete visualizará en la pantalla, es producto de una estrategia textual y dialógica que el autor cinematográfico ha desarrollado, en la cual ha tomado en cuenta su experiencia respecto a la propia gente o actores sociales que interpretan los actores y actrices cinematográficos. Así, el autor cinematográfico se vale de lo real social de la gente ligada a un espacio que frecuenta para transmitir a los espectadores intérpretes una información cultural acerca del mundo referencial y las relaciones que en éste tienen. Esta transmisión la inscribe y hace circular en el texto/discurso filmico como forma semiótica, que así construido, se corresponde con una obra de arte que comunica un sentido (Bettetini, 1984) con una diversidad de lenguajes (Metz, 1973) y con la retórica gramatical y el estilo institucional del autor cinematográfico, que en el caso de esta investigación, se trata del cineasta venezolano Román Chalbaud.

La información cultural acerca del mundo, Román Chalbaud la logra a través de la interpretación que él hace de la crónica social de los hechos acontecidos en el país, desde el inicio de la democracia representativa en 1958 hasta su decadencia en la década de los noventa, para lo cual también considera las postrimerías de la dictadura y el cambio políticamente esperado a partir de 1999 en la sociedad venezolana. Estas crónicas de la formación de los cinturones de miseria en los cerros de las periferias de Caracas, la ciudad capital de Venezuela, a raíz de la centralización del poder económico como país petrolero en esta ciudad, por parte de los gobiernos, tanto dictatoriales como los democráticos iniciales; de la prostitución de las instituciones sociales legalmente constituidas; del abuso de poder de los funcionarios públicos; de la formación de la clase burguesa; entre otras crónicas de la vida real, las intercala como actividades situadas en formas semióticas del texto/discurso filmico, logrando un cine de género de ficción/crónica, en el cual el autor cinematográfico con su arte puede deleitar y con su información propicia la memoria colectiva de aquello que no se debe olvidar.

En el sistema institucional de un autor cinematográfico que trabaja el género de ficción/crónica, yacen transferencias “desde el espacio de los nombres comunes al mundo de los nombres propios” (Lotman, 1999, p.163). Así, los acontecimientos que dinamizan la vida social se entretejen irremediamente con los mundos ficcionales creados por Chalbaud en sus filmes.

De modo que las formas semióticas de los bares creadas por este director realizador cinematográfico, responden a su actividad cognitiva en la organización del conocimiento cultural de la realidad del mundo de la vida y las representaciones sociales que en éste el individuo y el grupo de individuos colectivamente comparten en un determinado momento histórico. Las formas semióticas en el espacio fílmico, así construidas, funcionan como el lugar de la materia significativa del cine: escritura, imagen y sonido, que a su vez contiene espacios que hacen referencia a lugares que funcionan como signo integrado al relato y favorecen la hilación de la historia y el mecanismo de estructuración del tiempo.

Con esta materia significativa, Chalbaud construye su propio sistema institucional de un cine de género ficción/crónica en una práctica discursiva fascinante en la que expone la dimensión narrativa de un hecho que responde a un inicio, un desarrollo y una conclusión, con sus relaciones lineales de causa y efecto, sus funciones, sus personajes y sus acciones.

Se tiene, entonces, que el autor cinematográfico crea materias significantes cuyas formas semióticas cinematográficas subsumen sustancias del mundo de la vida y de la cultura, lo que le facilita construir los textos/discursos fílmicos y colaborar en la constitución de "comunidades genéricas" de interpretación. Una de las formas significantes cinematográficas de la filmografía de Román Chalbaud, las constituyen los bares.

Corpus y modelo para el análisis

La praxis cinematográfica de Román Chalbaud desde 1959 a 1997, registra dieciséis filmes. Éstos pueden considerarse en conjunto como un gran "filme único" (Metz, 1973), debido a su estructurante iterativo y la acentuada recurrencia temática, que les asigna la función de familiaridad como elemento constitutivo de una situación identificada.

La situación identificada que aglutina la forma semiótica del bar como lugar común, corresponde a las representaciones sociales colectivamente compartidas que se presentifican en este sitio. La situación identificada constituye la condición necesaria para seleccionar nueve filmes y conformar el corpus de análisis. Estos filmes son: *Caín adolescente* (1959), *La quema de Judas* (1974), *Sagrado y obsceno* (1976), *El pez que fuma* (1977), *Carmen la que contaba dieciséis años* (1978), *La gata borracha* (1983), *Ratón de ferretería* (1985), *Manón* (1986) y *Cuchillos de fuego* (1990).

Los nueve filmes se consideraron pertinentes porque reúnen condiciones de producción de un cine de ficción/crónica. Un tipo de cine que evidencia las huellas de su autor en actividades situadas, que bien pudieran revelar la intención de expresar la presentificación¹ de las representaciones sociales compartidas por un colectivo como parte constituyente de un proyecto enunciativo en el cual hace énfasis en el discurso social.

Para interpretar el mundo de la vida en el mundo semiótico del filme, Chalbaud trabaja operadores sintácticos, formales técnico-expresivos y operadores semánticos para establecer el sentido tutor del filme en similitud con las representaciones sociales, en universos simbólicos en los cuales toda realidad significativa puede ser abordada por el analista desde la puesta en relación de dos pragmáticas: una externa y otra interna, que integradas conforman una pragmática mixta que sustenta el funcionamiento de un modelo de comunicación dialógico simétrico-asimétrico (García, 2004, 2007).

La pragmática externa da cuenta del modelo de comunicación emisor-receptor, como sujetos históricos, y la pragmática interna da cuenta del sistema de códigos y de la semiosis mediadora de los signos que favorece el recorrido de los interpretantes en el público espectador intérprete.

Esta pragmática mixta recupera el valor de la persona singular "yo" respecto al "otro" y a los "otros" en un comportamiento consciente/inconsciente que posibilita el autoconocimiento al aparecer en "el rol del otro"; es decir, al aparecer como signo que sustituye a alguien o a algo. De este modo, el autor cinematográfico en el filme instauro un ser en apariencia: un no ser aquello que se es. Los personajes y acontecimientos de ficción que no son falsos porque existen en la obra y, por lo tanto son; más allá de ser estructurantes de la materia significativa puesta en escena, sitúan el sentido sugerido del filme, que hace que el público espectador intérprete realice operaciones de contextualización y se re-conozca o re-conozca la vida privada de él y de otros actores semióticos. Se tiene que, lo que ocurre en el filme es lo que le ha ocurrido o le está ocurriendo a muchos. Y esta dinámica se logra con la interacción en las estructuras de huella, circulación y reenvío, en las que las estructuras internas o contenidos temáticos se encuentran en tensión recíproca con las estructuras externas que irrumpen y ejercen influencias en las internas.

En consecuencia, la expresión del mundo semiótico posible del autor cinematográfico (el texto/discurso fílmico) como comunicador artístico de algo que le interesa expresar al público espectador intérprete, se alimenta del conocimiento que él posee (autoconocimiento) de textos científicos, artísticos, literarios, sociales y políticos;

1 Presentificación: El filme es una práctica significativa y un proyecto de enunciación de un autor cinematográfico (García de Molero, 2007, p.34). Esto ocurre a partir de Griffith (1875-1948) cuando el cine deja de ser espectáculo de feria y se privilegia el lenguaje cinematográfico, haciendo de la objetividad en el cine un realismo detallista y fragmentado utilizado con la cámara para registrar las escenas con intencionalidad, quedando así la imagen presentificada con el uso de los planos y demás elementos técnico-expresivos de un modo consciente (García de Molero, 2007, p.50). Todo el lenguaje cinematográfico pasa a ser una muestra presentificante.

que involucran a los individuos ("otros") y sus acciones, conocimientos, valores, creencias y formas de vida. Todos estos aspectos constituyen el "algo" que se comunica en el proceso dinámico de la cultura, que en un modelo triádico² de comunicación (autor-texto filmico-receptor) se manifiesta como representación referencial del "algo", en tanto ha conservado algunas características (lo viejo) en un proceso de transferencia para dar paso a nuevos interpretantes de los individuos y de objetos (lo nuevo), que también se manifiestan en apariencia.

De lo que se trata, es de explicar cómo el autor cinematográfico habla con las voces de los "otros", a través de los actores; en un proceso discursivo de concreción³ en el que interviene un conjunto de códigos profilmicos⁴ o realidad exterior a los códigos cinematográficos sin los cuales el filme no podría producirse, pues "El cine se produce con, no por sí mismo" (Metz, 1973, p.136). En este proceso discursivo de concreción, los actores semióticos generan semiosis de engendramiento⁵ o de-engendramiento que van a revelar las transformaciones semióticas del texto filmico y su dinamismo como sistema abierto que subsume procesos.

Este modo de hablar indirecto, a través de los recursos del medio cine, no escapa al compromiso que tiene el autor en su *querer decir* desde su *saber hacer* como sujeto intérprete con mente Interpretante, que lo hace un agente semiótico. Un *saber ser* que en Chalbaud se manifiesta en su discurso sociopolítico que crece y se hace más complejo en cada uno de sus filmes y, en el género ficción/crónica, en el cual la autora ha ubicado la producción filmográfica del cineasta venezolano Román Chalbaud, en virtud de que en su cine pretende mostrar las injusticias sociales y políticas, y así dar oportunidad para que, al visionar sus filmes en un paréntesis de la cotidianidad, la gente pueda verse para reflexionar y curar esos problemas, pues "No podemos esconder la cabeza como el avestruz, para no ver la realidad" (Chalbaud, 1999).

La investigación orienta la semiosis resultante de los análisis respecto a los bares como formas semióticas

y las representaciones sociales, construidas a partir de los nueve filmes, a través del Modelo dialógico simétrico/asimétrico en el contexto de la Semiosfera de la Cultura (García de Molero, 2004, 2007). El modelo favorece el estado dinámico de un sistema semiótico que atañe al arte, la comunicación y la cultura, el cual permite analizar el funcionamiento del texto/discurso filmico de un autor cinematográfico. Este deslizamiento entre lo fijo y lo móvil que ocurre en la base de la modelización de los procesos dinámicos del lenguaje, estimula un modelo de producción en el que existe un desfase (Verón, 1996) entre producción y recepción, que orienta los efectos de sentido, entre los cuales se encuentra el sentido sugerido por el autor que, enfatizo nuevamente, en esta investigación se corresponde con las representaciones sociales.

Las condiciones de producción permiten tratar las determinaciones discursivas relacionadas con el tema y los discursos sociales, y también las convenciones del género de ficción/crónica en el cual se ha ubicado la filmografía de Chalbaud, en el marco de la semiosfera de la cultura. En su filmografía hay campos de sentido, pero solo uno como clase contextual en unas actividades situadas, pudiera ser captado e interpretado por el espectador intérprete, al engancharse de manera aproximada a algunas fronteras del texto filmico.

Las condiciones de recepción permiten abordar los modelos colectivos de representación con los que los espectadores interpretan el filme. Este proceso de recepción del discurso portador de mensajes, llamado también de reconocimiento, genera nuevos discursos que a su vez sirven de condiciones de producción de otros discursos, y así sucesivamente.

La circulación permite que las formas semióticas de los bares se correspondan con las representaciones sociales que, de por sí, son creencias compartidas por la gente colectivamente, puedan ser compartidas a su vez, en los discursos sociales y públicos por los espectadores intérpretes, las cuales pueden llegar a interiorizarse en el *self*⁶ como espacio público interno; es decir, como una

- 2 Modelo triádico: Hace referencia a un modelo semiótico cuya pragmática funciona sobre las bases de tres columnas cuyos elementos constituyentes operan de un modo dialógico para generar la semiosis del texto/discurso filmico. Profundizar en García de Molero (2007, p.108-114).
- 3 Concreción: El autor cinematográfico habla con las voces de los "otros", a través de los actores; en un proceso discursivo de concreción en el que interviene un conjunto de códigos profilmicos o realidad exterior a los códigos cinematográficos sin los cuales el filme no podría producirse, pues "El cine se produce con, no por sí mismo" Metz (1973, p.136 en García de Molero, 2007). En este proceso discursivo de concreción, los personajes representados por los actores generan semiosis de engendramiento o de-engendramiento que van a revelar las transformaciones semióticas del texto filmico y su dinamismo como sistema abierto que subsume procesos (García de Molero, 2007).
- 4 Códigos profilmicos: En atención a Metz (1973), son aquellos que pertenecen a la realidad exterior cinematográfica y que proveen los contenidos temáticos a tratar en el filme.
- 5 Engendramiento y de-engendramiento: El engendramiento tiene que ver con la evolución de los signos desde los iconos a símbolos, desde cualisignos a argumentos. El de-engendramiento de los signos invierte la dirección de los signos de evolución por la automatización (hábito, convención social) hacia signos más básicos y cercanos al funcionamiento involuntario. El signo de-engendrada queda exento de connotaciones moralistas negativas que tiene la palabra en el uso común, el término viene de la matemática. Un signo de-engendrada no es de ninguna manera "degenerada", por el contrario tiene la potencialidad de engendrar una serie de signos de suma complejidad (Merrell, 1998, p.226-227).
- 6 Self: Referido a la identidad del "sí mismo". Teoría de "Self" Social de George H. Mead, que expone que el individuo es capaz de auto-percibirse, tener un concepto de sí mismo y acatar reflexivamente (hacia sí mismo).

disposición social a la creencia de que las imágenes del cine son el lugar natural en el que se cumple aquello que se cuenta. El analista se considera como un espectador intérprete, participe de la ecuación comunicativa del acto semiótico que opera desde las fronteras del texto fílmico.

producción, el espectador intérprete a nivel de recepción o reconocimiento, y el texto/discurso fílmico a nivel de la semiosis interna/externa que hace posible la circulación de las representaciones del filme, como lo observamos en el diagrama representativo del modelo (Fig.1).

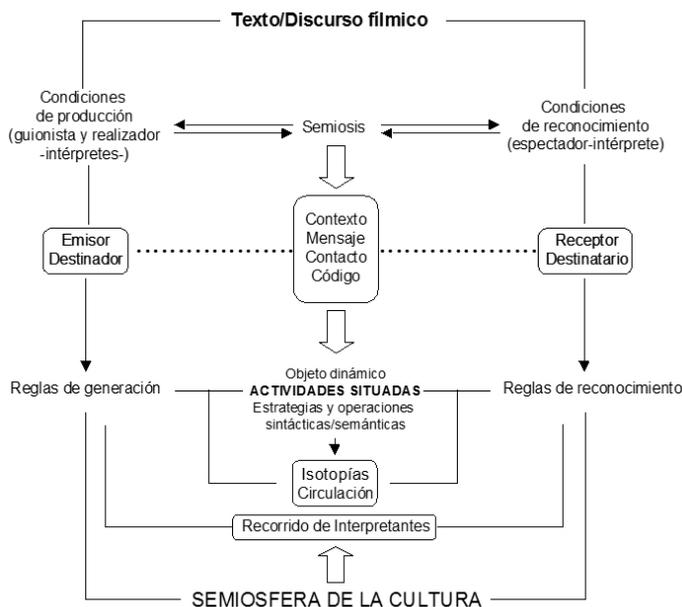


Figura 1. Modelo dialógico simétrico/asimétrico en el contexto de la Semiosfera de la Cultura.

Fuente: García de Molero (2004, 2007).

En consecuencia, el analista ejecuta una observación participante como intérprete que, por estar en las fronteras del texto fílmico, puede entrar y salir de éste para instaurar una interacción en el desfase propio de las relaciones de producción-reconocimiento-producción. El espectador intérprete pudiera asimilar esta circulación de lo público en una práctica que restituya la acción social, política y cultural a la semiosfera real; y devolver así, toda forma posible de intervención adecuada y pertinente a la comunidad genérica de interpretación⁷ como, por ejemplo, cambios que favorezcan las condiciones de la vida.

El analista se considera como un espectador intérprete, participe de la ecuación comunicativa del acto semiótico que opera desde las fronteras del texto fílmico. En consecuencia, el analista ejecuta una observación participante como intérprete que, por estar en las fronteras del texto fílmico puede entrar y salir de éste, para instaurar una interacción en el desfase propio de las relaciones de producción-reconocimiento-producción.

Estos tres estructurantes del modelo de comunicación dialógica simétrico/asimétrico se pueden hacer coincidir con el autor cinematográfico a nivel de

Las actividades situadas en un cine de autor, se constituyen en estructurantes del sistema de producción de sentido respecto de los discursos sociales revelados en la dinámica interpretante del texto/discurso fílmico. Estos discursos sociales se generan por la conexión existente entre condiciones de producción, circulación y reconocimiento. Cada una de estas condiciones define momentos y operaciones distintas a la hora de asignar sentido a las formas semióticas como materia significativa. En consecuencia, el análisis del discurso sociopolítico en un filme, versaría en la descripción de las huellas y marcas de tales condiciones de producción (generación), circulación y recepción (reconocimiento), en discursos concretos ubicados en el respectivo filme.

Análisis, resultados y conclusiones

El objeto de análisis es complejo. No es el bar en sí mismo, sino que lo constituye el bar como forma semiótica y su relación de implicación significativa en la presentificación de las creencias de la gente en

7 Comunidad genérica de interpretación: Viene a ser la comunidad de interpretación que opera ante la visualización de un filme respecto a los códigos del género al que pertenece dicho filme, determinando así el significado y activándose el proceso de comunicación desde la significación (García de Molero, 2007, p.62).

la vida cotidiana que, al ponerlas en escena a través del funcionamiento de actividades situadas, provee representaciones que muchas veces escapan del entorno del espectador intérprete, pero que están y circulan ahí, y que quizás, no se conocerían de otra manera.

Según la función significativa del espacio, el bar constituye un objeto referencial provisorio de representaciones sociales compartidas por una colectividad (Berger y Luckmann, 2001). En este sentido, el bar es un lugar común organizado en ambientes incluyentes y excluyentes, según las actividades que se realizan en cada uno de éstos.

La dinámica social que, por supuesto, subsume la actividad comercial y los avances en materia de gerencia de la economía, impone la creación de estos ambientes

compartidos de un modo público e incluyente por la gente que los transita, o más privado excluyente a todo público, y reservado a un determinado grupo, según sean las actividades a efectuar. Estos ambientes y sus actividades situadas, todos encontrados en huellas de la producción, colaboran en la tipificación de este espacio recurrente y referencial en los nueve filmes de Román Chalbaud, seleccionados en tanto presentifican las creencias, conocimientos, actitudes, ideologías y valores de la gente que los transita, y se pueden hacer corresponder con las creencias compartidas por un colectivo en una determinada época de la realidad social venezolana. Se tipificó el bar tal como se muestra en la figura 2.

Tipo de bar	Filmes	Nombre del bar
Bar botiquín	<i>Caín adolescente</i> (1959)	Piratas de la Sabana (bar de Tobías) El bar de El Coloráo
	<i>Cuchillos de fuego</i> (1990)	No identificado
Bar show	<i>Caín adolescente</i> (1959)	No identificado
	<i>El pez que fuma</i> (1977)	El pez que fuma
	<i>La gata borracha</i> (1983)	La gata borracha
	<i>Carmen la que contaba dieciséis años</i> (1978)	La barca
Bar restaurant	<i>Carmen la que contaba dieciséis años</i> (1978)	La barca
	<i>Ratón de ferretería</i> (1985)	No identificado
	<i>Sagrado y obsceno</i> (1976)	Claro de luna
Bar fuente de soda	<i>La quema de Judas</i> (1974)	Las flores
	<i>El pez que fuma</i> (1977)	El pez que fuma
Bar prostíbulo	<i>La gata borracha</i> (1983)	La gata borracha
	<i>Sagrado y obsceno</i> (1976)	El Pez que fuma
		Rayo de luna
		El caricari
		El campito
		El canario
El monumental		
El turpial		
<i>El pez que fuma</i> (1977)	El Pez que fuma	
<i>Manón</i> (1986)	Moulín de Obsidiana	
<i>Cuchillos de fuego</i> (1990)	Madre hay una sola	
Bar casino	<i>Manón</i> (1986)	No identificado
Bar discoteca	<i>Manón</i> (1986)	No identificado

Figura 2. Tipos de bares en los filmes de Chalbaud.

Fuente: García de Molero (2016).

En estos bares de la realidad filmica, se desarrollan relatos en un tiempo filmico que focalizan las representaciones sociales que van de las décadas de los años 50 hasta finales de los noventa, de la realidad social venezolana.

El bar botiquín se muestra en el filme *Cáin adolescente* (Fig.3), producido entre los años 1957 y 1959, y proyectado en 1959. Su ubicación geopolítica corresponde a un barrio marginal de Caracas de los primeros años de la década del cincuenta, en uno de los tantos que se constituyeron en los cerros periféricos de esta ciudad capitalina. Ubicado justo al pie del cerro, como espacio fronterizo entre la miseria del cerro y la nascente clase burguesa de la ciudad. Se hace referencia al "Bar piratas de la sabana".

actores semióticos que conjugan el comportamiento del actor cinematográfico y el actor social del mundo de la vida cotidiana.

Los muchachos de la esquina conforman una "pandilla" cuyo comportamiento natural los hace contraparte de la pureza campesina de los jóvenes que llegan a la ciudad. La pandilla se encarga de enseñar la jerga popular que utilizan los jóvenes de la ciudad para denominar los objetos, e intentan que los nuevos "pavitos" se integren a sus costumbres y modos de vida. También la pandilla muestra valores de solidaridad y cohesión grupal, además de su organización horizontal y vertical, en tanto reconocen al líder. Las actuaciones de la pandilla representan en ese grupo marginal la fuerza de la vida misma, que va haciendo que la gente cambie sin tener mucha oportunidad de pensar.



Figura 3
Bar botiquín en *Cáin Adolescente* (1959).

En este bar botiquín se observa un ambiente para consumir licor en donde se disponen mesas de madera, de forma cuadrada para facilitar el juego de dominó (Fig.3). Posee una barra, conocida como "el mostrador" pues solo se usa para despachar el licor, marcando así diferencias entre el administrador del negocio y los consumidores. A pesar de que estos bares botiquines tienen un nombre, la gente los denomina con sentido de pertenencia a su dueño, y se escuchan expresiones como "el bar de Tobías" y "el botiquín de El Coloráo". De este último se conoce su existencia en la semiosis narrativa del filme, solo porque Juana, ya en el desenlace del filme dice "esta botella (muestra la botella de licor sostenida con la mano izquierda y con la derecha hace un movimiento semicircular) me la robé del botiquín de El Coloráo".

En este contexto social marginal el bar es frecuentado por "los muchachos de la esquina", para conversar, beber cerveza, jugar dominó, pasar el tiempo al lado de muchachas jóvenes como Carmen que, en el ambiente del bar, han aprendido a "ser mujeres" y hasta a "parir". El botiquín, en esta época, constituía una escuela para "aprender a vivir", para "cambiar", principalmente a los jóvenes procedentes del campo, que llegaban a la ciudad para aprender un oficio o adquirir una profesión. Juan y Matías en *Cáin adolescente* (1959), constituyen

Por otra parte, se muestra y con notable distancia en el tiempo de producción (1990) en el filme *Cuchillos de fuego*, pero menos distante en el tiempo filmico, un bar botiquín, sin nombre identificado, ubicado en un pueblo de la geopolítica de los andes venezolanos. En este bar se observan dos ambientes separados por la propia arquitectura del local. En primer plano juegan billar David y Ousnavi y en el plano de fondo se observan hombres conversando e ingiriendo licor. Estas mesas son de madera y de forma cuadrada, y es de suponer que también pudieran utilizarse para jugar dominó o cartas. No se observa que el juego sea de envite, pero sí se nota que el monaguillo de la iglesia, quien ha proporcionado a estos dos muchachos las llaves de las alcancías para robar el dinero que contienen, les exige su parte y, como se la niegan, los amenaza y asume una actitud pensativa de un acto de venganza: denunciarlos ante la autoridad policial.

También en el texto filmico de *Cuchillos de fuego* (1990), Chalbaud presentifica un botiquín ubicado en la frontera colombo-venezolana (Fig.4), cuyo rasgo semiótico característico es la prostitución y la complicidad en actos de corrupción. En la sintaxis narrativa de este filme se presenta el bar botiquín-prostíbulo en las primeras escenas y luego, ya para finalizar el filme, en un proceso de diégesis en el cual ha transcurrido el tiempo, el hijo (niño David) regresa

al bar ya hecho hombre y el padre (hombre hacendado), arruinado, ha quedado degradado en el botiquín como un obrero más del local. El tiempo ha tenido un tratamiento

cíclico, y resulta una estructura mítica en el que "todo vuelve", como expresa el personaje Matusalén.



Figura 4

Bar prostíbulo y bar botiquín en Cuchillos de fuego (1990).



Figura 5

Bar fuente de soda y bar show en La quema de Judas (1974).



Figura 6

Bar show en Carmen la que contaba 16 años (1978).

El bar show (Figs. 5 y 6) lo inviste el sema⁸ específico del acto musical en vivo, bien sea a través de orquestas con o sin solistas, bandas, conjuntos, bailarinas, bailes folklóricos y magos, presentados en espectáculos planificados en el bar, como diversión y entretenimiento a un público, y principalmente como estrategia comercial, cuyo aporte a la cultura no pasa inadvertido.

Las costumbres de los jóvenes y de los adultos de festejar en los bares las fechas de navidad y carnaval, era representativo de la época presentificada en los relatos filmicos y propuestas narrativas de los filmes de Chalbaud. Esta estrategia enuncia una información de las representaciones sociales compartidas por una colectividad.

En los bares shows el espacio está estructurado de un modo sígnico funcional que orienta a la gente que los frecuenta respecto a los sitios que tienen disponibles y los servicios que prestan al cliente, adquiriendo además el rasgo semiótico de estatus y poder. La diversificación de los servicios va en aumento a medida que transcurre el tiempo y la dinámica social impone nuevas creencias colectivas.

En este tipo de bar se diferencian ampliamente los ambientes para consumir licor: barra (solo en bares de categoría más alta que la de botiquín), mesas de madera y de forma cuadrada, la tarima para la orquesta y la pista de baile. El bar show y las interacciones de la gente de mayores recursos económicos lo muestra Chalbaud en *Caín adolescente* (1959), con la particularidad de que no identifica el nombre. Sin embargo, se diferencia del bar botiquín de Tobías, muy frecuentado por la pandilla de los muchachos de la esquina, por la amplitud del espacio y los objetos, especialmente la presencia de la rockola se enfatiza en el botiquín, con la selección de alguna pieza musical que un cliente haga.

En la sintaxis narrativa del film *Caín adolescente* (1959), se infiere que Tobías, dueño del “Bar piratas de la sabana” y también del taller mecánico donde trabaja Matías, a quien más tarde sustituye Juan, representa “la figura colectiva del empresario burgués que explota al trabajador, y en su interacción también puede presentarse como actor semiótico que colabora en el proceso de corrupción del trabajador” (García, 2007, p.126). Este actor semiótico burgués obtiene información de alguna manera, no identificada en el filme, de los policías de la Seguridad Nacional, que a su vez proporciona a otras personas con quienes tiene negocios ocultos y censurados por la sociedad como, por ejemplo, el aborto.

Al tipo bar show también pertenece el bar “El pez que fuma”, en donde se desarrolla la semiosis narrativa del filme que lleva por título el mismo nombre, el cual fue producido en 1977. El bar “El pez que fuma”, principalmente se ubica en la tipología del bar prostíbulo (Fig.7), pero también comparte los rasgos semióticos del bar show. Los semas alto/bajo caracterizan los espacios interiores de este lugar de poder pugnado entre los distintos hombres que

han pasado por la vida de su dueña, una mujer a la que llaman “La Garza”. Este lugar está organizado y jerarquizado. Se observa una tarima que sirve de escenario para presentar el espectáculo programado para cada noche, el cual ha sido debidamente ensayado. Este ensayo sirve de transición en el montaje cinematográfico, para efectuar la sintaxis narrativa del espectáculo definitivo durante la noche. El espectáculo en el bar “El pez que fuma” consiste de un pianista (homosexual) y una solista cantante de tangos, un *striptease* y una mujer prostituta vieja y devaluada en este oficio, que ahora se encarga de pasearse por todo el espacio del bar, cantando “la violetera” y vendiendo flores.



Figura 7
Bar prostíbulo y bar show en *El pez que fuma* (1977).

La tarima en el bar “El pez que fuma” está dispuesta en un espacio intermedio en los niveles del local: abajo funciona la administración; la barra que se usa, tanto para despachar el licor solicitado por los clientes con mediación de un mesonero, como para ingerir licor desde el propio espacio de la barra y para supervisar la interacción de las prostitutas con sus clientes; la administración específica del alquiler de los cuartos del prostíbulo, que tiene un expendio de tickets, los cuales son entregados a una persona encargada para tal tarea, como condición necesaria para utilizar este servicio. A propósito, el rol de recogedor de tickets es considerado por las mismas prostitutas y por la dueña del bar prostíbulo como degradante, incluso, cuando el cajero principal de la administración del bar, después de veinte años de trabajo, va perdiendo la vista y resulta un riesgo para el negocio, lo colocan como recogedor de tickets. También se muestran los baños de damas y los de caballeros, y la administración del bar asigna además un rol de muy baja categoría a quien se encarga de hacer su limpieza y aseo.

8 Sema: Es un término propuesto por Greimas (1976). Los semas pueden ser nucleares de carácter semiológico, y contextuales o clasemas de carácter semántico, que son los que ponen en marcha la isotopía en el texto/discurso filmico.

El bar prostíbulo "La gata borracha" muestra un ambiente integrado, global. El público está más cerca de la tarima, muy cercano al show. La orquesta Billo's Caracas Boys interpreta sus números musicales sin distancias significativas, no impuestas por la gerencia del bar, sino la que marca el mismo público; de igual modo lo hacen la cantante venezolana Mirta Pérez y el cantante brasileño Nelson Ned. El mobiliario es moderno, modular y de fibra de vidrio, la barra tiene un uso administrativo para despachar licor y cancelar el servicio, pero también en ésta se disponen sillas para que los clientes, que así lo prefieran, consuman licor.

En los filmes *El pez que fuma* (1977), *La gata borracha* (1983), *Manón* (1986) y *Cuchillos de fuego* (1990), el bar prostíbulo favorece un espacio de corrupción evidenciado en actividades que ubican el negocio del juego ilícito, el contrabando de licores, el negocio de la droga, el comercio sexual, el tráfico de influencias, y hasta la planificación de actos de venganza y homicidios. Con respecto al contrabando y la exoneración de impuestos, en el bar "La gata borracha" se presentifica la complicidad con la que actúan altos funcionarios públicos pertenecientes al gobierno de turno y al sector militar, facilitando así, jugosas ganancias a los empresarios burgueses privados, mientras se delinque en contra del Estado y los dineros públicos.

El espacio del bar prostíbulo "El pez que fuma", desde la producción fílmica, Chalbaud lo trabaja como discurso alegórico, en el cual homologa las relaciones y funciones sociales observadas en una Venezuela prostituida por todo tipo de corrupción, con las acontecidas en este bar. En el bar prostíbulo "El pez que fuma", se da la alternancia del poder en la administración del negocio, tal como ocurre la alternancia del poder gubernamental en manos de los políticos de turno, en atención a la desviación de la esencia del "Pacto político de Punto Fijo"⁹. Desde este espacio fílmico Chalbaud refleja el drama social del ser y sus valores culturales en un tejido textual complejo donde se abrazan signos de la ficción y signos del mundo exterior, en la modalidad del género de ficción/crónica.

Chalbaud establece metáforas de representaciones sociales también en el bar prostíbulo "Moulín de Obsidiana", el cual se ubica en la geopolítica del texto fílmico en la costa del estado Falcón, en Venezuela. En este proceso de diégesis, Chalbaud devela la costumbre de la gente que requiere huir del país, de tomar esta vía como atajo estratégico fronterizo, y de utilizar estos bares como refugio y tráfico de delinquentes. Este hábito es casi legitimado por los gobiernos de turno y los funcionarios públicos, en tanto aparecen como cómplices al no controlar estos espacios propicios para delinquir y, si lo hacen, es para beneficio personal y no colectivo del Estado venezolano.

En el filme *Sagrado y obsceno* (1976), solo aparece el bar fuente de soda "Claro de luna", que regenta Glafira, el cual cuenta con una barra con servicio de consumo y despacho de licores; también dispone de mesas de madera de forma cuadrada para consumir, conversar, decir chistes y poesías en un ambiente de tertulia, y dispone de un espacio para bailar. En este filme, Glafira deja en evidencia el tráfico de influencias de los políticos y gobernantes de turno en este tipo de negocios, los cuales también frecuentan. Pero más allá de la influencia situada en la forma semiótica del bar, Chalbaud ubica la conducta corrupta de quienes gerencian el país al cual están prostituyendo, de igual modo que en los tiempos de la dictadura, o quizás peor, lo que contribuyó a debilitar la democracia representativa del pacto punfofijista.

Tanto en el bar prostíbulo "El pez que fuma", como en "La gata borracha", se observan ambientes que, a diferencia de los destinados para las actividades comerciales con el cuerpo y los placeres sexuales, se disponen para que vivan las prostitutas "como en familia". Sin embargo, en estos dos filmes, los dos bares prostíbulos a este respecto difieren, pues mientras en el bar "El pez que fuma" estas mujeres viven en cuartos más sencillos ubicados en una planta baja y con ventilador, en el bar "La gata borracha" viven en cuartos ubicados en una planta alta, con aire acondicionado y con un mobiliario y una decoración que revela un mayor estatus. Estas diferencias también constituyen marcas del avance tecnológico y su incorporación en este negocio como estrategia comercial.

En el filme *Carmen la que contaba dieciséis años* (1978), predomina el bar show (Fig.6), donde la música es variada, pero las preferencias musicales de la época de los años sesenta y setenta no se hacen esperar: la balada "No sufras más" del grupo juvenil "Los ángeles negros" es característica, y asume en la sintaxis narrativa del texto fílmico un valor argumental. Ya en estas décadas se utilizaba el sonido amplificado y electrónico, y los juegos mecánicos como el *Pin Ball* en los bares shows, como símbolo de prestigio y poder al incorporar la tecnología; sin embargo, el show era para todos los gustos y se ofrecían servicios diferentes en ambientes también adecuados a cada servicio. Ambientes para consumir licor (barra y mesas), pista para bailar, para leer las cartas (esoterismo), para planificar negocios ilícitos (contrabando, exoneración de impuestos, complicidad con funcionarios públicos). Junto a la música tecno, se presentaba también la resistencia de los valores de identidad cultural con el número folklórico "La burriquita" y la interpretación de la música de viento antañona.

El bar restaurante tiene como rasgo sémico característico el servicio de comida y en el filme se infiere de los signos indexicales que constituyen los tableros, adheridos a una pared, contentivos de los menús y

9 El "Pacto de Punto Fijo" fue suscrito en 1961 en Venezuela por representantes de los partidos políticos mayoritarios de la democracia que había comenzado en 1958 en el país, a raíz del derrocamiento del gobierno dictatorial del general Marcos Pérez Jiménez. Firmaron Rómulo Betancourt por Acción Democrática (AD), Rafael Caldera por la Social Democracia (COPEI) y Jóvito Villalba por la Unión Republicana Democrática (URD). El pacto tuvo como finalidad concebir "un modelo de Estado y de Nación que buscaba la paz institucional" (Molina, 2001, p.112).



Figura 8
Bar casino y bar discoteca en Manón (1986).

diferentes bebidas con sus respectivos precios. También dispone de ambientes para consumir licor (barra y mesas), y el ambiente que predomina es familiar, de tertulia y reunión. Este tipo de bar lo presentifica Chalbaud en una locación pueblerina, y sitúa la costumbre que tiene la gente que ha emigrado a la ciudad en busca de progreso, de regresar al pueblo, a su familia, en momentos de crisis emocional y sentimental para encontrar apoyo. Sin embargo, también muestra el lado oscuro del pueblo, sus malas costumbres: desbalijan los carros de lujo como el de Adonai en las mismísimas puertas del bar, con aparente complicidad. En el filme *Carmen la que contaba dieciséis años* (1978), también aparece el espacio común del bar restaurante, como lugar de tertulia.

El bar casino lo trabaja Chalbaud resaltando los semas /derroche de dinero/, /consumo/ y /complicidad/. Sus ambientes están delimitados según los servicios que presta el bar casino al cliente. En el filme *Manón* (1986), el comportamiento de las personas en una relación explotador/explotado, en el bar casino (Fig.8), revela la ideología burguesa.

Por último el bar discoteca (Fig.8), que hace su aparición en Venezuela a finales de la década de los sesenta, y caracterizado por tener un ambiente de iluminación tenue y cubículos con muebles modulares para consumir licor. También disponía de pista de baile y se escucha música tecno. Chalbaud presenta estos tipos de bares en el filme *Manón* (1986).

Como conclusión general se tiene que la dinámica social en el bar como forma semiótica, se hace corresponder con la dinámica social de un país, en una determinada época; y en consecuencia se presentifican las representaciones sociales compartidas por una colectividad.

Referencias

- Berger, P. y Luckmann, T. (2001). *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires (Argentina): Amorrortu Editores, S.A.
- Bettetini, G. (1984). *Tiempo de la expresión cinematográfica*. México: Fondo de cultura económica.
- Chalbaud, R. (1999). *Notas del Encuentro personal con Román Chalbaud*. Dirección de Extensión, Facultad de Ciencias Jurídicas y Políticas-LUZ, Maracaibo, Marzo (Venezuela).
- Diccionario Larousse (1970). París: Edit. Larousse.
- García de Molero, I. (2004). *Fundamentos semióticos para una teoría de autor: El cine venezolano de Román Chalbaud*. (Tesis doctoral), Maracaibo, Venezuela.
- García de Molero, I. (2007). *Semióticas del cine. El cine venezolano de Román Chalbaud*. Colección Textos Universitarios. Maracaibo, Venezuela: Ediciones del Vice-Rectorado Académico de la Universidad del Zulia.
- Greimas, A. (1976). *Las adquisiciones y los proyectos*. En *Introducción a la semiótica narrativa y discursiva*. Buenos Aires (Argentina): Edit. Hachette.
- Lotman, I. (1996). *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Edición de Desiderio Navarro. Madrid (España): Edic. Cátedra, S.A.
- Lotman, Y. (1999). *Cultura y explosión*. Barcelona (España): Edit. Gedisa.
- Magariños de Morentin, J.A. (2008). *La semiótica de los bordes. Apuntes de metodología semiótica*. Disponible en: <http://www.magarinos.com.ar/Impresion.html> Consultado el 16/04/2015.
- Merrell, F. (1998). *Introducción a la Semiótica de C. S. Peirce*. Colección de Semiótica Latinoamericana. Vol. 1. Asociación Venezolana de Semiótica. Maracaibo (Venezuela): Ediciones del Vicerrectorado Académico de La Universidad del Zulia, José Enrique Finol e Írida García de Molero, editores.
- Metz, C. (1973). *Lenguaje y cine*. Barcelona (España): Edit. Planeta, S.A.
- Van Dijk, T. (1999). *Ideología. Una aproximación interdisciplinaria*. Barcelona (España): Ed. Gedisa, S.A.
- Verón, E. (1996). *La Semiosis Social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona (España): Ed. Gedisa, S.A.



UNIVERSIDAD
DEL ZULIA

situArte

Revista Arbitrada de la Facultad Experimental de Arte de la
Universidad del Zulia

Año. 11. N°20 _____

*Esta revista fue editada en formato digital y publicada en enero
de 2016, por el **Fondo Editorial Serbiluz, Universidad del
Zulia. Maracaibo-Venezuela***

**www.luz.edu.ve
www.serbi.luz.edu.ve
produccioncientifica.luz.edu.ve**