

PROYECTO DE GRADUACION
Trabajo Final de Grado

Cine de autor venezolano
Ante-proyecto del cortometraje “Miércoles de caraotas”

Daniela Paola del Carmen Prieto Pierluissi
Cuerpo B del PG
24 de Julio de 2015
Lic. Comunicación Audiovisual
Creación y Expresión
Diseño y producción de objetos, espacios e imágenes

Índice

Introducción	4
Capítulo 1. El autor cinematográfico	11
1.1. Cahiers du Cinéma	12
1.2. El cine de autor vs. cine independiente	13
1.2.1. El autor de un film	19
1.3. Directores con huella cinematográfica	19
1.4. El autor cinematográfico en Latinoamérica	21
Capítulo 2. El cine de autor en Venezuela	28
2.1. Los inicios del cine venezolano	28
2.2. La época de oro del cine venezolano	34
2.3. La imagen del cine venezolano	37
2.4. Inicios de un cine de autor	39
Capítulo 3. Creación de la identidad cinematográfica	43
3.1. Los símbolos patrios	44
3.1.1. Personajes con acento venezolano	47
3.2. Guiones adaptados a los aspectos políticos y sociales	52
3.2.1. La cuarta república	54
3.2.2. Hugo Rafael Chávez Frías	57
3.3. Representación de los aspectos culturales	60
3.3.1. El miss Venezuela	62
3.4. El venezolano en crisis	63
Capítulo 4. Elementos para la construcción del autor cinematográfico	66
4.1. Estética de la imagen	66
4.1.1. Elementos invariables	68
4.1.2. Elementos variables	72

4.2.	La expresión de la imagen	78
4.2.1.	Objetivo de la acción	79
4.3.	Ritmo cinematográfico	82
Capítulo 5. El autor de <i>Miércoles de caraoas</i>		84
5.1.	El guión “Miércoles de caraoas”	85
5.2.	La mirada del director	89
5.2.1.	Visión estética	92
5.2.1.1.	Aspectos en la dirección de arte	92
5.2.1.2.	Aspectos en la dirección de fotografía	96
5.2.1.3.	Aspectos del montaje	100
5.2.2.	Trabajo con el elenco	102
5.3.	La producción del cortometraje	104
Conclusiones		106
Lista referencia bibliográfica		109
Bibliografía		117

Introducción

En Latinoamérica el cine se conoce principalmente por obedecer un sistema económico y cultural que le ha producido obstáculos para sumergirse en la industria cinematográfica, por lo tanto, se ve representado en la reducción de sus producciones. En cambio, para otros cines el desarrollo de películas se fija en paralelo con el crecimiento de su industria.

En este punto, Venezuela como país independiente del continente americano ejerce un mismo discurso, ya que centra su estrategia en denunciar el descontento con las políticas del estado y/o su disputa sobre la igualdad entre clases sociales. La problemática del cine latinoamericano, y específicamente el venezolano esta formado por la mezcla de técnicas cinematográficas estandarizadas y la deficiencia de recursos tecnológicos que hacen opacar la presencia de un discurso audiovisual diferente y atractivo para el público.

Venezuela ha intentado irrumpir en el cine desde hace varios años, pero de alguna u otra forma no se ha podido establecer en el mercado cinematográfico. En este punto, el objetivo de este proyecto de grado es vincular a los nuevos realizadores/directores para capacitarlos de a fin de renovar la industria venezolana, y en consecuencia se logre destacar una huella cinematográfica en el mercado internacional. La solución propuesta para esta problemática visual es la creación de una especie de estructura para el nuevo director que lo incite a buscar una estética que lo identifique como autor.

Este proyecto de grado tiene como objetivo principal realizar un ante-proyecto del cortometraje de ficción titulado *Miércoles de caraoas* que centre sus bases en la descripción de una huella cinematográfica a partir de la figura del director como autor del estilo audiovisual. Para esto, se trazan objetivos específicos para desarrollar dicho contenido, donde es necesario determinar de dónde proviene el término autor en el cine, a quién se le llama autor, porqué en Venezuela no hay cine de autor. Una vez definido eso, se elabora un panorama acerca de la producción cinematográfica en Venezuela a través de casos particulares de directores paradigmáticos de dicho país para definir características actuales del discurso audiovisual y pode revelar si existe o no cine de

autor en el país. En este sentido, después se estudia el perfil del venezolano para la creación de los personajes, se hace un relevamiento sociológico, político y cultural de Venezuela que conjuga aspectos importantes para la construcción de un discurso visual y finalmente, a partir de estas características estudiadas y analizadas, poder realizar una propuesta estética desde la figura del director para el cortometraje.

Este proyecto de grado se centra en la categoría Creación y Expresión ya que plantea como material final la realización de un ante-proyecto para el cortometraje *Miércoles de Carao* de género ficción, que no solo se encarga de plasmar en imágenes una propuesta visual del autor, sino que además expresa un punto de vista en el ámbito cinematográfico, y específicamente en el cine venezolano para generar aportes creativos que sirven de ejemplo en la búsqueda de identidad estética como realizador.

La línea temática es diseño y producción de objetos, espacios e imágenes, ya que se genera un nuevo producto audiovisual que compone, además, un discurso audiovisual para el cine venezolano, en donde no solo se tiene que rediseñar lo que se viene haciendo en sus producciones, sino que a su vez tiene que integrarse con otros medios para que sea sustentable en el tiempo.

El proyecto de grado se vincula con la materia Realización Audiovisual I ya que explica la realización como tarea de equipo, los modelos de significación del lenguaje audiovisual y la organización interna del cuadro. Además relaciona el trabajo de la cámara y la función estética del encuadre. Puntos de vista y movimientos de cámara, técnicas de rodaje, diferencias en cine y televisión, desarrolla el sonido en la narración audiovisual, relaciones entre el tono de la iluminación y el género de la obra audiovisual, la propuesta del dirección de arte, el escenario como materialización del sentido de la escena.

La implantación de una propuesta estética enfocada al director surge de la percepción que tiene el autor del presente PG acerca del cine latinoamericano, especialmente el cine venezolano. Decide proponer para el cortometraje una estética donde se identifique la cultura venezolana según la perspectiva de director, por eso se enfoca en realizar un

estudio detallado del ser venezolano para plasmar en sus personajes. En este sentido, se puede construir a partir de la mirada del dirección una estética que identifique la venezolanidad, y asimismo, aportar la industria cinematográfica nacional un nuevo sistema de pre producción e integración de rubros que garantice una fórmula para la superación de su cine.

Ahora bien, este proyecto de graduación plantea además una reformulación audiovisual bajo la mirada del director, la demanda del público se ve afectada por los nuevos profesionales que pretenden realizar productos con el fin de llenar sus expectativas.

Esta problemática se ha abordado por diversos horizontes y campos laborales, por esto se estudian algunos antecedentes académicos que plantean también una búsqueda estética como profesional, aun cuando se trata con diversos enfoques.

Tardito, A. (2011) titula su proyecto de grado *Diseño de una carpeta de proyecto integral de producción* donde plantea el diseño de una carpeta de proyecto integral para la concreción futura de un cortometraje de 23 minutos, denominado *La Caja*. Con el fin de buscar apoyo financiero, la idea general es elaborar un diseño específicamente ajustado para el proyecto.

El presente proyecto de grado se vincula ya que sin productor ejecutivo, no hay película, lo que propone estudiar la labor del mismo para encontrar la manera de hacer un proyecto cinematográfico de calidad teniendo en cuenta a su vez el presupuesto, y el equipo técnico.

Enrique Kirchman (2011) elabora un ensayo titulado *Luz, Cámara... Bush!: Construcción del latinoamericano en el cine de Hollywood del 2001 al 2009* plantea comprobar cómo determinadas ideas políticas ejercen una influencia en las producciones cinematográficas.

Vinculándose con este ensayo al referirse a la industria cinematográfica hollywoodense como potencia exportadora de ideología y cultura en sus películas, no obstante se hace una enfoque similar a la repercusión que ha tenido en el cine latinoamericano.

Arbelaez, D. (2011) expone en *La fotografía: instrumento de una memoria documental* un ensayo acerca de la fotografía, su objetivo esta enfocado en la documentación como recurso para transmitir la realidad que permite mostrar el mundo al espectador.

El presente PG se apoya el fotógrafo como agente observador de la realidad, que busca entre otras cosas transmitir un punto de vista, el fotógrafo al igual que el director son autores de una estética visual.

En el proyecto de grado *El director de arte* de Faguagaz, M. (2014) expone un valioso ejemplo de confluencia entre los procesos creativos y reflexivos requeridos para el abordaje de la dirección de arte audiovisual. Así como también Vázquez, M. (2011) elabora un boceto del proceso creativo que tiene un director de arte para un proyecto en específico, titulado *Making off de un director de arte. Propuesta estética para un cortometraje*. Estos procesos son reales y que tienen que considerarse en el momento de conformar un equipo de trabajo, para el presente PG es importante que el equipo se le reconozca como realizador, sin embargo, en énfasis se establece por parte de la dirección.

Gallarino, F. (2011) elabora un ensayo que titula *El melodrama y las telenovelas mexicanas*. Destacando el melodrama como representación de un genero producido y modificado en Latinoamérica. En este punto, este PG se vincula por las bases del discurso audiovisual en Venezuela que contextualiza la novela como fuente de información audiovisual para los nativos de dicho país. Por otro lado. Panchi, V. (2011) también aborda el melodrama como objeto de estudio, y titulo el ensayo *Melodrama: historias del sexo fuerte* esta vez expresando el machismo como tema principal del género. Ambos ensayos estableces ciertas similitudes con el contexto historia de Venezuela y el resto de Latinoamérica, fuentes de referencia para el capítulo 3.

González, E. (2011) expone en *Identificación y espectador en el nuevo cine argentino*. que los géneros han cambiado, no solo en argentina sino en Latinoamérica, el espectador no es el mismo, y esta cambiando constante, por eso, el presente PG también se apoya

en la teorías expuestas en la tesis, ya que es importante determinar a quien se le esta contando la historia.

Salcedo, N. (2013) explica en su proyecto de grado que titula *Cine Peruano: Construyendo una industria cinematográfica* un boceto para industrializar el cine en Perú, sostiene que la elaboración de guiones bien construido puede ser la respuesta para alcanzar un reconocimiento del cine nacional. En este contexto, el presente proyecto de graduación mantiene la misma problemática, en Venezuela tampoco hay industria cinematográfica, solo que la aborda más por la mirada del director que tiene en su poder las herramientas para generar un punto de vista estético y de esta manera incentivar al público a consumir su propio cine. Por último, Villasboas, I. (2011) elabora para su proyecto de grado, titulado *El discurso filmico: Una propuesta de construcción del relato audiovisual a partir del analisis del film Delicatessen*. la manera en que se construye una idea conceptual y estética. Estas teorías sirven para que este PG analice desde otra perspectiva la mirada de un director que tiene mas una película en su haber y que además tiene una huella autoral.

En consecuencia, además de los antecedentes académicos se realiza una base actual de la industria cinematográfica venezolana. En temas generales se trata con énfasis a la búsqueda la identificación de la cultura venezolana en contextos sociológicos, políticos y culturales. La mezcla de etnias a partir de la llegada de Colón al continente americano, sus raices, y la variedad de culturas del territorio, en un esfuerzo por descubrir que caracteriza a la región de los otros países latinoamericanos

Es importante destacar que las teorías que se han hecho sobre el objeto de estudio se han enfocado en teorizar la producciones del cine venezolano, su evolución en el tiempo y los principales exponentes, por otro lado, se aborda la recurrencia de los nuevos géneros y temáticas sociales de las regiones, así como también repasar los hechos históricos emblemáticos de la nación. Sin embargo, dichas teorías concuerdan que en el futuro desarrollo del cine latinoamericano y específicamente el venezolano se debería

componer un nuevo discurso audiovisual, actualmente no abordado. Por otro lado se conocen a grandes rasgos los conceptos de cine de autor, que además de decir como se genera, se implanta como una época en la historia del cine. Ahora bien, en el cine venezolano, se puede identificar teorías sobre la identidad de la región en cuanto a la pintura, la música y la cultura, pero en términos cinematográficos, no se destacan presencia estéticas definidas.

Además de las dichas teorías abarcadas sobre el tema en general, específicamente en la industria cinematográfica venezolana la dirección de cine el Venezuela, trabaja la imagen con la teorías implementadas en la industria cinematográfica estadounidense, reconociéndola como la potencia mas grande, por lo tanto, se limita a lo que se ha visto de ella y mas consume el espectador.

En este proyecto de grado se toma como referencia a Getino (1986), director de cine argentino y crítico de cine, donde explica las cinematografías de los países latinoamericanos y sus desafíos actualmente con el mercado estadounidense, sin embargo, américa latina, representa para el autor del PG un mercado potencial y un espacio altamente favorable para el desarrollo de industria del audiovisual con las que podría mejorar los procesos identitarios y los imaginarios de cada región. A su vez, y de manera más específica recurre a Rodolfo Izaguirre (1984), crítico de cine venezolano, que aporta un panorama vivencial de la industria, sus procesos y métodos de realización que se ha venido implementando en el cine nacional.

Este proyecto de grado se estructura a partir de cinco capítulos. El primer capítulo, explica donde viene el término cine de autor, abordando sus transformación desde la aparición de la revista *Cahiers du cinema*, hasta la actualidad. Se puntualiza la industria cinematográfica como principal potencia cinematográfica, a su vez se realiza una comparación del cine independiente, con el cine de autor. Se especifica cómo se determina el autor de un film, y por último, realiza una introducción hacia el cine latinoamericano, y su concepto acerca el término autor cinematográfico.

En segundo capítulo se redacta específicamente hacia la producción cinematográfica en Venezuela, sus inicios, la fundación la villa del cine, el CNAC como ente regulador de la industria venezolana de medios audiovisuales, a su vez, reconoce a los directores mas influyentes, las películas que marcaron historia y sus temáticas.

Por otra parte en el tercer capítulo, se entrelaza con el segundo al definirse específicamente aspectos que destacan la venezolanidad de su población, haciendo hincapié en la cultura venezolana, realizando un abordaje sociológico, enfocado en el proyecto audiovisual, desglosando brevemente artes plásticas, literatura, música y televisión, para recatar los rasgos de identidad que pueden ser destacados en la propuesta del audiovisual del autor cinematográfico.

En el cuarto capítulo, se elabora la construcción de un discurso audiovisual para el cine venezolano, qué aspectos característicos de la imagen se deben destacar, cómo se vincula el cine con la cultura de la región.

Por último, el quinto capítulo que centra en el desarrollar del proyecto en sí, el cortometraje de ficción *Miércoles de caraoas* la propuesta del director, los aspectos mas relevantes del cuarto capítulo y lo transforma en imagen y sonidos. Además, aspectos sociales de los personajes, la mirada del director, los encuadres elegidos, locación y montaje. Igualmente, se llegará a conclusiones en donde se conocerá si se llegó a alcanzar el objetivo del proyecto de graduación.

Capítulo 1. El autor cinematográfico

El inicio de la industria del cine comienza con la materialización de los estudios de grabación y el establecimiento de las grandes productoras cinematográficas. Roman (1969) explica la década de los 20 y 30 como estratégicos para catapultar a Hollywood en la cima de la pirámide audiovisual, incluso cuando Europa y el resto de los países occidentales también se hace cine. El establecimiento de la industria cinematográfica elaboró cánones para ver y/o apreciar el cine como fuente de entretenimiento, incluso, para diferentes espectadores. Para algunos fue tanto el encasillamiento que decidieron revelarse contra la industria y empezar a hacer cine por sus propios medios, sin estudios, ni productoras. El encantamiento de las películas de Hollywood se fue disminuye con la llegada de esta nueva manera de hacer cine, denominado por la misma academia como: cine de autor o cine independiente. Los pioneros de la revolución audiovisual empezaron a incorporar nuevas estrategias y puntos de vistas diferentes a los que se estaba acostumbrado.

Ahora bien, la teoría de un autor esta vinculado a reconocimiento de un individuo como realizador y creador de la obra, este es el único que tiene en su cabeza el punto de vista que quiere expresar.

La teoría del autor creció a partir de la frustración de un grupo de críticos cinematográficos y aspirantes a realizador (...) estaban molestos con el sistema crítico francés que alababa la fidelidad de un filme a una obra de teatro o novela y consideraba al director de cine meramente como un traductor de material del medio verbal al cinematográfico. (Allen & Gomery, 1995, p. 103)

De ahí cambia el rol del director, pasa a ser un simple empleado que transcribe un guión, a un artista que expresa una visión personal en imagen y sonido. En este sentido, el director de cine se convierte en la figura encargada de llevar a cabo un proyecto audiovisual porque lo considera necesario para expresar un punto de vista en la pantalla. Pues, sea cual sea el objetivo se valora la capacidad que tiene para imponerse contras lo ya establecido.

1.1. Cahiers du Cinéma

En la historia del cine ha existido etapas de transformación en la imagen, tanto tecnológicas como narrativas. El término cine de autor se relaciona especialmente a un grupo de cineastas que intentaban proyectar un punto de vista, una ideología plasmada en imágenes, no necesariamente con la exposición de la realidad tal y como se la ve, sino más bien genera una visión expresiva y entre otras cosas, fuera de lo común.

Domènec Font (2002) ubica este concepto en el periodo de postguerra, a mediados de la década de los 50, a mano de una revista francesa llamada *Cahiers du Cinéma*, fundada por cineastas, teóricos y críticos de cine, entre los que se destacan André Bazin y Joseph-Marie Lo Luca. Estos apoyaban a los films que proponían una visión menos manipulada por la industria del cine norteamericana –los estudios-, desencadena el estilo visual del neorrealismo italiano, sus técnicas en ese sentido, discrepaban con el cine que se veía en la década de los 20 y 30. También argumenta que en una de las ediciones de la revista, el director de cine François Truffaut introdujo el concepto de autor en el cine, atribuyéndole al director la responsabilidad total de la película, contradice los cánones de la industria y se aliena de las grandes productoras, que generan un sello exclusivamente personal.

A su vez Allen y Gomery (1995) en *Teoría y práctica de la historia del cine*, explican el concepto de autor, se nombra una vez más a Truffaut, junto al grupo de realizadores, que proponen crear un nuevo estilo de cine y citan:

Sustituyeron este punto de vista por una noción de cine personal, un cine en el que el director, y no el guionista, controlaba la fuerza tras la película. La noción de Truffaut de arte cinematográfico reflejaba el propio deseo de abrir la opresiva industria cinematográfica francesa para dar a los jóvenes realizadores como él mismo y sus amigos una oportunidad para hacer filmes de bajo presupuesto que dieran cabida a la expresión artística personal.” (Allen & Gomery, 1995, p. 103)

La revista francesa en este punto intentó llevarle la contraria al cine institucionalizado, para generar nuevas propuestas visuales a un público que se sentía insatisfecho con el séptimo arte. El cambio de los conceptos cinematográficos se vieron influenciados por el

reconocimiento del cine como industria que funcionaba como fuente para el entretenimiento a las personas de la época. En este punto, la industria del cine se veía estandarizada por los estudios hollywoodenses y las grandes productoras, que invertían en la creación de películas, siempre y cuando estuvieran de acuerdo con los procesos establecidos.

1.2. El cine de autor vs. cine independiente

Expresar su realidad tal y como la ve en un film supone reflejarte como artista audiovisual, en un contexto donde para hacer cine es necesario la inversión monetaria, sin embargo, se arriesgan a contar una historia diferente a lo que la industria hace. En este sentido, los realizadores no tuvieron otra opción que diseñar otra estrategia para hacer cine sin dinero, es decir, de manera independiente, fuera de los estudios.

Aumont (1990) explica como política de los autores a todo aquel realizador que proponga la ejecución de un producto audiovisual para darse a conocer como artista, a pesar de todos los impedimentos y, sobre todo, de la monopolización de la industria cinematográfica. En este sentido la personalidad de un film iba sujeto al artista exclusivamente, en este caso la figura del director, que conllevaba la necesidad de expresarse y renovar el cine, en especial, a la industria cinematográfica hollywoodense de esa época. Además el autor afirma que los llamados autores cinematográficos logran desvincular las temáticas recurrentes, y las historias prediseñadas a partir de los géneros, transformándolo en una nueva puesta en escena y en evolución de la mirada del cineasta.

El cine de autor esta referido a aquellos directores que son reconocidos por tener una huella cinematográfica en cada una de sus producciones, es por esto que definir a un director de cine como autor, es un término que va más allá de hacer una película.

El director para todos los proyectos audiovisuales es la figura máxima, es quien define como se verá y qué se verá, pero el termino de autor, va mas allá de ser el director de

una película, es una personalidad visual, una interpretación del mundo traducida en imágenes y sonido, que puede o no, gustarle al público, pero que, efectivamente logra expresar un punto de vista de la realidad.

Allen & Gomery (1995) defiende la autoría en el cine que estudia las miles de películas que habían realizado en Hollywood y logra dar prioridad a las producciones de tan solo algunos directores, perteneciente a todo aquel que tenga personalidad visual en sus películas. Los que deciden militar en contra de los estudios para expresar inteligencia e imaginación individual.

Es cierto que tampoco se puede definir si es autor cinematográfico en una sola película, la primera obra prima puede definir algunas personalidades del director, es decir, el estudio de su trayectoria audiovisual definirá si se trata o no de un autor de cine.

Por otro lado, existió y existe el término cine independiente, el cual también estuvo referido al cine de autor, ya que el estilo visual no estaba financiado por los estudios, ni mucho menos se trataban de producciones millonarias. Eran simplemente manipulaciones estratégicas de los medios cinematográficos para expresar un punto de vista, es decir, trabajan con el montaje, la puesta en escena, el sonido, los personajes, etc. Para llegar a contar la historia con menor inversión.

El cine independiente llegó porque los estudios no permitían hacer otro cine sino era como ellos señalaban, y bajo sus propias reglas. En este contexto, cualquier cine que no cumpliera con los requisitos era llamado independiente. Ahora bien, el cine industrial hoy en día no es más una barrera para el cine de autor. El director que presenta una huella cinematográfica es ahora un blanco seguro para las productoras. El autor de las películas en Hollywood presentan un mayor ingreso en la industria por lo que ahora, ser autor de cine es una ventaja para el mismo realizador, puesto que todo sus proyectos ahora están financiados por las grandes productoras de la industria cinematográfica.

La industria del cine norteamericana actualmente es considerada superior a las demás industrias, por la eficacia de su red comercial y distribución que construyen el futuro consolidado y dominante en el mercado audiovisual.

Enrique Sánchez Ruiz explica que, incluso cuando el cinematógrafo no fue originario de Estados Unidos –sino en Francia, por lo hermanos Lumière-, el país supo conformar una industria y desarrollarla internacionalmente, y citó: “Por la manera en que evolucionó en Hollywood, la industria filmica se constituyó en la base del sector audiovisual estadounidense que después floreció alrededor de la televisión y hoy converge hacia la digitalización.” (Sánchez, 2003, p. 9)

De esta manera, el auge cinematográfico de Estado Unidos, es apabullante para las otras industrias que se ha esforzado por darse a conocer en el exterior o incluso, dentro de su mismo territorio, sin embargo, siempre compiten con la potencia del norte, Sánchez, explica que su revuelo a nivel mundial impulsó a Estados Unidos a una revolución popular en torno al ingenio imaginario y mitológico de su cine, donde posteriormente se incluyó música, vestimenta, y comportamientos que se adaptaron a los otros países tan rápido como su producción.

Por el contrario, para el resto de los países que intentan surgir dentro de la industria, tienen que promover nuevas estrategias para revalorizar sus proyectos audiovisuales, a fin de generar una idea visual, única y característica de su origen.

La consolidación nacional y extranjera de Estados Unidos se debe a la masiva distribución, donde no sólo se encarga de circular películas por numerosas salas cines, sino que además protegen sus ingresos bajo la protección de sus derechos autorales. Según Libia Villazana (2008) directora de cine venezolana y escritora, explica que a finales del siglo XX la industria cinematográfica norteamericana ha ampliado sus fronteras al integrarse al mercado audiovisual, en el que se componen, especialmente, servicios de televisión por cable, que le generan mayores ganancias a la misma industria.

Tomaremos el ejemplo del cine para entrar en más detalle: en Venezuela –y ésta es la historia de la mayoría de los países latinoamericanos– Hollywood estrena

aproximadamente 110 películas al año, lo cual amasa unos sesenta millones de dólares, que representa un 86 % del total de los ingresos recaudados de las pantallas nacionales (cf. De la Fuente). No sorprende que el ingreso anual de Hollywood por motivos de exportación de películas sea de aproximadamente un 50 % (cf. Rosen). A esto se le suma el hecho de que los responsables primarios del crecimiento de la economía norteamericana son las industrias relacionadas con la propiedad intelectual (IP *Industries*), dentro de las cuales el cine tiene un papel protagónico. Estas empresas contribuyen con un 40% al crecimiento alcanzado por el total de las industrias privadas norteamericanas y con un 60 % al crecimiento de los productos norteamericanos exportables (cf. International Intellectual Property Alliance). (Villazana, 2008, p. 163)

Entonces, las empresas dedicadas al entretenimiento generan un fortalecimiento de la economía, donde además, Estados Unidos se asegura que los mercados internacionales, como por ejemplo, el latino, es una movida primordial para sustentar sus ingresos, donde además, no solo exportan entretenimiento, sino que también el modo de vida norteamericano.

Aunque decir que el mercado estadounidense supera, no solo a América Latina -como ya se reconoce-, sino que además a Europa y el resto de los continentes, el desarrollo de su industria tiene, mas allá de su fuerte economía, una manera de obrar, pensar y sentir que hace que los demás industrias se lo reconozca, incluyéndolo en sus pantallas tal y como su propio cine. No obstante, Estados Unidos siempre ha sido rival de todos los países, su fuerte inversión hacia el fortalecimiento de su ideologías y de superación constante hace que sea inevitable la incorporación de sus películas en cada territorio, y por tanto, el resto del mundo tienda a compararse consecuentemente bajo la sombra que esta a conformado a través de los años.

Ahora bien, Estados Unidos cuenta con la financiación necesaria que esta industria requiere, y de su reconocimiento también interviene la inversión y la importancia que se le da al cine dentro del mismo país, al entender que es una herramienta de comunicación, y su expresión es a través de imagen y sonido, definida y sujeta por un guión, se inventan historias diferentes y atractivas para todo público, no necesariamente para el mismo target –varias películas, para diferentes tipos de espectadores-.

Marta García Outón (s.f.) crítica de cine expone en su blog *Areté7cine*, el cine es considerado como un arte, y una expresión cultural, pero, actualmente su problema mas grande deviene de la financiación. Es decir, mas allá de lo expresivo y creativa que pueda ser la película, primero hay que definir como realizarla, en este contexto, la región del norte, sobrepasa los limites de la inversión extranjera, y dejó así a los otros países con una inmensa desventaja.

Europa intenta permanecer alejada de la potencia llamada Hollywood, aunque sus películas se estrenen y distribuyen en sus salas. La unión Europea siempre fue la pionera en el cine, el cinematógrafo viene de ellos, pero así como su invento fue sorprendente y vanguardista, ellos mismos le restaron importancia quedándose a la sombra de los americanos –Estado Unidos-, y esto no quiere decir en absoluto que la industria cinematográfica europea no invierta en sus películas, por el contrario, lo hacen con extrema moderación y compromiso con su público.

El discurso audiovisual para Europa es lo opuesto a la industria cinematográfica norteamericana, vendría a ser en definitiva un discurso europeo, según términos estéticos y estilísticos, a partir de la consolidación de una misma academia para la industria del cine, apartado de los estudios imponentes de la región californiana. En este punto, el cine europeo concentra su interés en fomentar arte para vivir de ello, sin desligarse de lo que realmente importa, el espectador a quien va a estar dirigido cada film y lo que se quiere expresar con él.

Si bien es cierto que la economía tanto en los Estados Unidos como en Europa es relativamente estable como para producir películas e invertir en la industria, los académicos en el área cinematográfica califican el cine europeo como propio de su identidad, los países como España, Francia, Alemania, etc. renuevan constantemente su cine.

El cine europeo más allá de sus producciones y de su desempeño por ganar un poco mas de reconocimiento se integra y gana popularidad con otros objetivos, es decir, el cine

Europeo no intenta seguir los pasos de Hollywood, sino que más bien se rigen en lo que los ha caracterizado desde sus inicios, en difundir puntos de vistas diferentes, con énfasis en su estética y lenguaje visual, y con lenguaje visual se refiere a la utilización de imágenes y sonidos que comprenden códigos absolutos y propios de su cultura, y especies.

El discurso audiovisual del cine Europeo es lo que hace ser el cine que es, sus discursos no se basan, por ejemplo, en productos netamente tecnológicos como la ciencia ficción de Hollywood, por el contrario intenta sumergirse en otros terrenos, como la temática de sus historias filosóficas e independientes, centrándose primordialmente en el cómo debe ser contada, o cómo expresar en términos generales, los problemas que los atormenta. Ahora bien, dicha manera de narrar historias devino de guerras mundiales en donde a partir de la poca inversión en el cine, por falta de recursos y problemas económicos mundiales, debieron construir otros métodos para realizar sus películas, y consecuentemente renovar lo que se ve en la industria cinematográfica.

El cine de autor y el cine independiente se apoyan en cuanto al tema financiero, pero es no quiere decir, que al ser independiente sea netamente de cine de autor, el autor es un artista que trasmite un punto de vista, y lo hace de manera expresiva. El cine independiente es en este caso una termino para realizar un proyecto audiovisual sin la financiación pertinente para realizar un producto de calidad técnica.

Esto en un punto fue favorable y es, incluso, los países en vía de desarrollo quienes implementaron ciertos rasgos estéticos del cine de autor para su cinematografía, rasgos que también le dieron identidad a dichas naciones.

El punto es dejar en claro, el significado de conlleva cada término, el cine de autor trae consigo necesidades estéticas, distitamente del cine independiente que se maneja técnicamente, sin embargo, este tema sigue siendo objeto de discusión para los países donde el financiamiento de la industria audiovisual no esta sustentada.

1.2.1. El autor de un film

El cine independiente será el mismo cuando se trata realizar un proyecto por la necesidad artística de un individuo, que no involucre el financiamiento de entidades perteneciente a la industria cinematográfica. En este sentido, el director no tiene porque haber escrito el guión. Es por esto que Michel Chion (1996) pregunta “¿de quién es la película?, la respuesta históricamente justa no tienen por que ser ‘de su director’. (p. 47) Según Chion están involucrados los otros rubros del séptimo arte que definen el producto final.

Pero si se toma en cuenta el valor expresivo del producto audiovisual, el autor en sí, es quien no ha dejado de intervenir en la actividades que carrear la elaboración de una película. El autor de un film es este caso es la persona en la cual recae toda la realidad y el punto de vista de la historia.

En este contexto, el director tiene que ofrecer un sinfín de explicaciones la cual guiarán a los creadores/colaboradores a defender la expresividad del autor. Lo que quiere decir que aunque el director no se meta en nada, tiene que saber de todo un poco. Chion (1996) argumenta “en realidad debería ser actor, escritor, decorador, fotógrafo, músico, montador, técnico y pintor, para no depender de la decisión o de juicio de cualquier otro” (p. 49)

En el cine de autor, el director es la persona que da la visión que inicia con la conformación del equipo de obra para trabajar en función de estética. Estos colaboradores, ya sean fotógrafos, director de arte, montajista, vestuarista, son autores en sus rubros, mas no son dueños de la estética del film.

1.3. Directores con huella cinematográfica

El autor cinematográfico es la figura en la cual recae todas las miradas, dudas y tragedias, por eso es importante conocer como director de un equipo, el fin que se quiere. Este proyecto de grado tiene como fin conformar una estética visual para *el cortometraje miércoles de caraoas* definidas en la elaboración de un anteproyecto de la mano de la

figura del director, que luego sirva como plataforma bibliográfica para los nuevos cineastas venezolanos que quieran expresar su manera de ver el mundo. Por esta razón es importante definir a quienes se le atribuyen actualmente el término autor y por qué.

La lista es larga, pero se puede tomar a tres directores que fueron capaces de plasmar en la pantalla grande su huella cinematográfica, una estética que sigue e inspira a los nuevos cineastas a crear desde su punto de vista.

Wes Anderson, director de cine estadounidense, es catalogado como autor de una estética visual, al analizar su filmografía se pueden destacar características que construyen su propio estilo. Las películas de Anderson presentan temática parecidas, con un humor en sus narraciones, el diseño fotográfico, los encuadres centrados, los colores, hacen reconocer que trata de una película del director. Se tiene en cuenta que también presenta un trabajo artístico de constante búsqueda y negociaciones con el equipo técnico.

El control de Anderson en sus films es prácticamente absoluto, conoce su identidad estética, y la forma en que quiere que se perciba, informa a su equipo artístico a medida que avanza el proyecto. La fortaleza de una estética esta presente en la conformación de un equipo de trabajo que entienda y conozca la visión del director.

En Estados Unidos no solo esta W. Anderson como autor cinematográfico, este es un artista contemporáneo que sirve como referencia para los nuevos realizadores, ya que es una persona relativamente para ya tener a su favor el reconocimiento como autor.

El siguiente realizador y visionario se presenta como el pionero del cine de autor en España. Pedro Almodóvar, director de cine español, productor, guionista y director de todos sus proyectos audiovisuales. Sus historias además de cautivarte visualmente con sus detalles en color rojo pasión, define su personalidad como director. Sus películas son abiertamente liberales, tanto cultural como sexualmente, lo que hizo conseguir muchos seguidores de su estilo.

La construcción de espacios de las películas almodorvianas son historias paralelas, que trasladan al espectador a lo que vive el personaje, en este sentido, Murcia (2002) afirma que los decorados determinan su propia expresividad para sugerir ambientes o enaltecer ideas. En este punto, en las películas de Almodóvar suele destacarse por sus personajes extremadamente nacionalistas y realistas, sus decorados poseen texturas mezcladas con fuertes detalles en color rojo, referencias al arte pop, y colores saturados. Sus películas además exhiben un elemento autobiográfico, pues sus ideas nacen directamente de la sociedad española y de sus experiencias personales. Los personajes marginales suelen ser prostitutas, travestis, monjas embarazadas y drogadictos.

En contraposición con los planteamientos estéticos de Anderson y Almodóvar también están los directores que se enfocan en el lenguaje visual de la historia, Terrence Malick director, productor y guionista de cine estadounidense, representa una visión más profunda de la vida, sus películas expresan sentimientos de angustia, placeres, y vivencias. Malick expresa con sus encuadres en planos generales duraderos la descripción de la belleza de la naturaleza en clara oposición a la ambición y la crueldad del hombre. Sus películas presentan un aire de liberación consigo mismo, ya que también es un persona particular, sus películas son la representación de sus pensamientos.

Chion argumenta que “si bien ciertos directores han marcado menos su huella personal que otros en las películas que dirigen, esto no prejuzga en absoluto el interés de esas películas.” (Chion, 1996, p. 71) Lo que el autor de este PG intenta definir una visión no solo para garantizar su éxito comercial, lo cual aun no puede predecir, lo sustenta para formarse como artista audiovisual demuestra un punto de vista que tiene que ver más con ser un nuevo cineasta capaz de plasmar sensaciones desde su propia identidad.

1.4. El autor cinematográfico en Latinoamérica

¿Qué pasa con Latinoamérica? ¿Cómo es el autor cinematográfico en latinoamericana?

Para responder estas preguntas se debe tener claro que América Latina siempre ha tenido

problemas por parte de sus regímenes gubernamentales, pero mas allá de esto, tampoco se ha podido afianzar la economía, por lo tanto, el cine también ha sido inconstante.

El cine en todas parte del mundo requiere de una fuerte inversión, no solo para que se produzca, sino para su distribución. Entonces, en Latinoamérica, el cine se ha producido independientemente desde sus inicios, los costos de la películas son inferiores a la industria estadounidense he incluso la europea, ahora bien, no se puede determinar que hay un cine independiente, y suponer que también hay cine de autor, porque esa ha sido la realidad de la industria latinoamericana desde los inicios del cine. En este punto, la definición de cine de autor apoya al artista capaz de plasmar una identidad en sus films, que varía según la cultura o el país de donde se provenga, la personalidad de su visión será diversa.

El cine latinoamericano se le denomina a las producciones audiovisuales de realizadores de origen latinos americanos. Según Getino (2007) El cine nace como un proceso de expansión de la industria y la tecnología para sostener principalmente del poder económico y político. Refleja así una creciente proyección de cultura y comunicación que sirvió para convertir una red de conexiones de modelos de producción. El cine latinoamericano a tenido un tramo de la historia cinematográfica olvidada, ya que no se ha podido conservar los primeros años de su cine, por el poco interés del mantenimiento de la cultura y la historia latinoamericana.

Latinoamérica es conocida por promulgar sus ideologías políticas y económicas, es un obstáculo para sumergirse en la industria cinematográfica y permite que baje su producción. Además, el mercado de cine latino la mayor parte de su producción ha dependido de la capacidad económica de cada país y su economía. No es poco decir, que los métodos de producción empleados en la industria latina se modifica a cada país, para cubrir la demanda del público, en este punto, américa latina centra su esfuerzo en conseguir la financiación necesaria para la producción y distribución del mismo, desemboca, en algunos casos, a la reducción de sus productos audiovisuales.

Russo (2008) explica la idea de hacer cine independiente esta ligada al ser latinoamericano, como identidad cinematográfica. Desde el origen del cine sonoro en 1930, hasta 1996, el 89% de la producción total cinematográfica se concentró solo en tres países: Argentina, Brasil y México. Aunque a partir de la década del 60 la presencia internacional del cine mexicano y argentino desapareció.

En esa década surge la noción de cine latinoamericano como una manifestación artística, como por temáticas y propuestas estéticas, así como por la perspectiva de construir un mercado de cine latinoamericano. Cesar R. Maranguello (1999) explica que, el cine argentino, el público vio la posibilidad de experimentar, adoptar nuevos hábitos y observar códigos de costumbre, de manera reiterada y dramatizada. El público no iba al cine a soñar, fue a aprender.

Pero, este pensamiento no solo vino de Argentina, en su mayoría, los países latinoamericanos comprendieron su cine como símbolo de protesta y promesa con su pueblo, es decir, para dar a conocer problemáticas de la sociedad. Es por esto que se llega a construir una estética visual diferente a la del resto, se consolida su manera de ver el mundo y especialmente su autoría en el cine industrializado.

Latinoamérica reconoce su identidad cinematográfica procedente de lo histórico, étnico, político, y psicológico. La industria estadounidense ha limitado a los cineastas a conformarse con los métodos implantados en su cine, y por lo tanto no se ha querido arriesgar a efectuar un nuevo lenguaje visual que identifique un punto de vista distinto.

En el caso del neorrealismo italiano sus promesas para generar cine eran altamente viables para Latinoamérica. Gubern (1969) expresa que el neorrealismo ha producido un tremendo impacto en el cine mundial, es un nuevo camino que se ofrece, pleno de posibilidades, a los países cinematográficamente pobres. Es un cine que puede hacerse sin estudios, sin actores, sin grandes presupuestos, sin todo aquello que se interpone entre las cámaras y la realidad para falsearla y mitificarla.

El cine en Latinoamérica tuvo que ingeniárselas para ser conocido como tal, los directores latinoamericanos impusieron, desde su perceptiva, como era hacer cine, en un país donde el cine era denunciado y no aplaudido. Ahora bien, el mercado latino es, por consiguiente, un mercadopreciado tanto fuera como dentro de sus bordes territoriales, pero aun no despegado a tal de sumergirse en la industria cinematográfica. Getino (2007) expone también que otros países, como Venezuela, Colombia y Chile, había aparecido algunas empresas de servicios con tecnología moderna para la producción y la postproducción audiovisual con capitales que ha menudo proceden de la actividad audiovisual publicitaria, pero en términos generales carecían de estructuras de producción y distribución estables de carácter industrial.

Siempre surgió el planteamiento de la integración de las cinematografías latinoamericanas donde estuvieron presentes en numerosas declaraciones y acuerdos, suscritos entre los países a lo largo de más de seis décadas, el autor explica:

El primero de ellos parece que se remonta a 1931, durante la celebración del Congreso Hispanoamericano que tuvo lugar en Madrid ese año y donde se trató de llegar a algún entendimiento entre las industrias más desarrolladas del sector. Posteriormente se multiplicaron los encuentros con iguales o parecidas intenciones. Aun así, transcurrió más de medio siglo para que los organismos oficiales del cine iberoamericano, suscribieran en la ciudad de Caracas, en noviembre de 1989, los acuerdos de integración, coproducción y mercado común y de creación de la CACI – actualmente, CAACI– ratificados luego por los congresos nacionales de más de una decena de países de Iberoamérica. (Getino, 2007, p.167)

En esa década surge la noción de cine latinoamericano como una manifestación artística, como por temáticas y propuestas estéticas, así como por la perspectiva de construir un mercado de cine latinoamericano. Entonces, de ahí la manera en que se llega a construir una estética visual diferente a la del resto, se consolida su manera de ver el mundo y especialmente su autoría en cine.

Al referirse a la existencia de un cine latinoamericano es concurrir a un término impuesto que simplemente se aclara sobre el vasto territorio del cual se refiere. Al igual que cuando se habla del cine europeo. En ambos casos se describe las cinematografías diversas y

asimétricas, asociadas principalmente por el hecho de participar de un mismo territorio continental.

Sin embargo, Getino (2007) explica que en el caso de producción de origen latinoamericano, las similitudes son mucho mayores, porque representan la inclusión de culturas y lenguas muy semejantes, compuestas por historia más o menos compartidas a los proyectos nacionales, cito:

Aún así, considerando los desfases existentes en materia de desarrollo industrial, capacidades productivas, mercados locales e internacionales, políticas y legislaciones de fomento y contextos económicos y socioculturales, sería más acertado referirse al concepto de "cinematografías latinoamericanas", en tanto éste expresa con mayor acierto la diversidad de situaciones que ha vivido habitualmente el cine en los países de la región. (Getino, 2007, p. 56)

Si se define la industria cinematográfica, realmente hay que aclarar que Latinoamérica no posee una actualmente, dicho de otra manera, se reconoce que hay un cine latino o de habla hispana, e incluso que existe entre ellas una serie de similitudes, pero no se ha establecido en el mercado porque simplemente no hay inversión, no se crean para distribuir mundialmente, aunque ahora se hagan co-producciones con otros países.

Matterlart y Schumcler (1982) dicen "todo ocurría -e increíblemente sigue ocurriendo- como si solo estos últimos tuvieran que aprender de los primeros y no se debiera cuestionar la manera como funciona la comunicación en ese parte del mundo llamada 'desarrollada', el tercer mundo." (p. 7)

Basta decir entonces que para incluir en el mercado una industria latina cinematográfica habría que invertir en ella, sin comparar a las otras industrias con esta, a fin de obtener el reconocimiento que merece. "La tentativa de 'latinoamericanizar' las pantallas de cine, no obedece entonces principalmente a otra cosa que llevar a ellas nuestras problemática, sentimientos y aspiraciones." (Getino, 1984, p. 58) construir nuestra propia industria no solo se completa como estados independientes, sino que también se refuerza las raíces.

Ahora bien, Latinoamérica ha sufrido similares modelos políticos y económicos a lo largo de su historia, pero cada país representa una cultura diferente identificadora y nacionalista, es por esto que si bien se ha buscado la convergencia de la industria

cinematográfica Latinoamérica, no se debe olvidar que cada territorio ofrece nuevas oportunidades para el desarrollo creativo de productos audiovisuales de calidad y autorales de cada región.

Según Pablo A. Chami (1998) la identidad no es lo mismo para todos los individuos, todas se basan en algo distintivo, depende de lo que para ellos es importante destacar en su cultura, entonces, la nacionalidad de una colectividad, para poder definirla, el autor, retoma a Carlos Barbé, que responde dos preguntas: ¿Qué son naciones? y, ¿Cuál es la génesis de las mismas, a lo que responde: “Estos temas no se refieren necesariamente a ‘estados nacionales’ sino a un grupo de personas que tienen en común ciertas características que los reúnen en una nacionalidad y lo diferencian de otros grupos.” (p.16) En este punto, cada nación tiene características en común con otras, pero también se reconocen aspectos que le son propios de cada región, la idea básicamente es plantear un cine en donde cada país latinoamericano tenga la opción de ser reconocido como tal, el nacionalismo por un lado debe ser la fuente de la verdad, donde cada persona que asista a una película se identifique y se involucre con lo que se le ha narrado.

Asimismo, la sustentabilidad de un lenguaje visual en el tiempo tiene que integrar todos los medios de carácter independiente para que desarrollen una marca como nación.

Russo (2008) retoma ideas en *Hacer cine. Producción audiovisual en América Latina* de Juan Roberto Mora Catlett que plantea las siguientes preguntas: ¿Quiénes somos?, ¿Qué somos?, ¿Cuáles son nuestros valores? Las responde con el siguiente argumento: “el cine puede mostrarle al mundo lo que somos y a nosotros reflejarnos nuestro propio rostro, nuestras aspiraciones o, por qué no, lo que no nos gusta de nosotros mismos.” (p. 319). Esto no queda más que ofrecer ciertos conocimientos de la actual cinematografía de cada país, para que se domine los temas que se han visto, y lo que ha sucedido con el cine latinoamericano.

En este punto, se puede dejar a la industria hollywoodense las producciones efectistas y super producidas, ahora Latinoamérica, tiene que ingeniárselas para construir un discurso audiovisual solido, que no se iguale a las otras industrias, que sean identificativa y autóctonas de ese país.

La construcción de autores nacionales para la cinematografía de cada país podría ser la respuesta a muchas interrogantes acerca de este continente tan poco explorado en el tema cine. En Venezuela por ejemplo, se tiene que iniciar con la definición de la historia de su cine, desde sus inicios hasta la actualidad. La culturización del discurso cinematográfico para Venezuela es necesario para renovar la industria cinematográfica del país a fin de crear autores, y productos audiovisuales de calidad con sello cinematográfico, para exportar e impulsar el cine en dicho país.

Antes de empezar a proponer cualquier discurso audiovisual que plantee una estética diferente se tiene que analizar a que industria se esta refiere, para esto se debe conocer los inicios del cine Venezolano, a fin de fortalecer los aspectos en lo que se ha generado el reconocimiento como nación independiente cinematográfica y mejorar lo que no ha sido logrado.

Capítulo 2. El panorama del cine venezolano

Este capítulo centra las bases para luego modificar todo aquello en lo que el cine venezolano es conocido y criticado. En términos cinematográficos tanto Venezuela como para el resto de Latinoamérica existe un lenguaje cinematográfico particular de cada región, y a lenguaje cinematográfico se refiere al término argumentado por Amount (1996) y cito: “Se constituye gracias a la aportación artística de cineastas como D. W. Griffith y S. M. Eisenstein. (...) el cine ha debido elaborar toda una serie de procedimientos expresivos; el conjunto de ellos es que lo que abarca el término lenguaje” (p. 170) En este punto, el cine como método de expresión artística, tiene que, en cierto punto definirse como lenguaje, viéndose determinado por la imagen y el sonido, a su vez, se tiene que conocer que el cine no es ni parecido al lo que se denomina lenguaje verbal, este funciona muy diferente: los planos como las palabras, el plano secuencia como frase cinematográfica y la unión de ellas expreso en innumerables signos de puntuación como el ritmo cinematográfico.

En este contexto, los puntos a favor del cine latinoamericano, y específicamente el Venezolano son infinitos –si se contempla que tienen un mercado audiovisual inexperto– por lo tanto potencialmente exitoso, si se le saca provecho. De esta manera, la idea de conformar un proyecto audiovisual pensado para el público nacional e internacional es dentro de todo, viable.

2.1. Los inicios del cine venezolano

Existen varias afirmaciones acerca de la llegada al cine a Venezuela, así lo explican los autores Acosta, Aray y Cisneros (1997) resume su comienzo con la primera proyección en 1896, exactamente el 11 de julio, donde se presenta en Maracaibo el Vitascopio de Edison, y posteriormente se va instauran en las ciudades de Valencia, Caracas y Barquisimeto.

Posteriormente, las primeras cintas venezolanas, se proyectaron el 28 de Enero en el Teatro Baralt de Maracaibo en el Gran Hotel Europa, registros de muchachas bañándose en la laguna de Maracaibo, películas realizadas en suelo venezolano. A partir de esto se realizaron diferentes producciones audiovisuales en el país, pero a causa de las situaciones en las que el país se encontraba se producen dificultades para los estrenos y realización del cine en Venezuela, además de la falta de infraestructuras necesarias de salas formales para exponer dichos productos. No obstante, el cine venezolano supo seguir en ascenso, pero no fue hasta 1909, con el apoyo del hasta ese entonces presidente José Vicente Gómez, cuando se realizó el cortometraje *Carnaval en Caracas*. Así lo argumenta Rodolfo Izaquirre (1966), en proceso al cine venezolano:

Una larga historia que narrar. Una historia que se remonta y se origina en el año de 1909, cuando Augusto Gómez Vidal y A. Gonham realizan en Venezuela el cortometraje "Carnaval en Caracas". Con esta obra de joviales acentos y cierto empaque formal –un film perdido y que pocos venezolanos lograron ver-, se inicia en rigor la pequeña y grande historia de la cinematografía escalonada en reiterados intentos personales, inconexos, aislados, ajenos a una línea de evolución, en los que prima generalmente un asomo artesanal más que la presencia de un verdadero impulso creador formal o argumental. (p. 38)

El impulso del presidente Gómez hacia el apoyo del cine se volcó en una propaganda política, cuyos trabajos realizados solo podían ser eventos oficiales y fechas patrias, restringe al cine a este tipo de productos, tras la única aprobación de Gómez y su gobierno. Pero, consecuentemente esto cambió, de acuerdo con Rafael Tirado (1988) el cine sonoro arriba en 1932 con el filme *Venus de Nácar* de Efraín Gómez y León Ardouin, y el color está protagonizado por *Milagro en el lago* de Jacobo Capriles.

Con ciertas dificultades a nivel político y social, el cine venezolano se ve en deficiencia de recursos para la reactivación de sus realizaciones. En los años cuarenta, específicamente en 1943, Romulo Gallegos, en voluntad por resucitar el cine y establecer una industria cinematográfica en el país, realiza cuatro películas de sus famosas novelas, entre las que se encuentran: *Doña Bárbara*, en 1943 y *La Trepadora*, en 1944 por medio de su empresa Estudios Avila –actualmente desintegrada-. (Acosta et al, 1997).

En la tesis de grado de Gómez Andreína, Martínez Jorge y Ruggiero Paola (2012) exponen el surgimiento del cine a partir de los años cuarenta y cincuenta como épocas de constantes cambios para la cinematografía nacional, en este caso también recurren a Acosta (1997), quien formula en conjunto con otros exponentes del medio una perspectiva de la historia del cine venezolano y citan "La agencia ARS junto a la empresa Bolívar Films, que era la encargada de producir y exhibir los productos" (Gómez, Martínez y Ruggiero, 2012, p. 18) La labor de Bolívar Films continuaba con la producción de cortometrajes de propaganda política y ya en 1944 obtiene un crédito del Banco Industrial de Venezuela para la construcción de su propia sede, y su contrato con la empresa ARS –empresa importante de publicidad- para la producción audiovisuales es pequeña escala. En este sentido, el cine siguió adelante, pero según Izaquirre (2012), crítico de cine venezolano -que se ha esmerado por tratar resignificar lo que ha sido el cine para el propio país, de hecho, mantiene un nicho en un periódico venezolano llamado *El nacional* donde redacta sus opiniones acerca de industria venezolana, o lo que se puede decir de ella-, resume en el *Proceso al cine venezolano*, la época de los 40 y 50 como películas de mal gusto, sin sentido argumental, y con deficiencia tecnológica, no obstante, existen otros puntos de vista un poco más optimistas, Carmen Cisneros (1997), por ejemplo, considera que el surgimiento o el intento de hacer cine venezolano ganó un poco reconocimiento a nivel mundial, por otro lado, Venezuela no era el único país produce cine, aun competía con Argentina, México, Brasil y Cuba, países que le dedicaron tiempo y dinero para el crecimiento de su cine, en este caso, el cine de los cincuenta en el panorama mundial fue un poco mas agresivo que Venezuela. La autora alega que las películas constituidas a partir de los años cuarenta hicieron crecer a cineastas con intereses específicos, si bien no se puede afirmar que cambian drásticamente el estilo o la estética visual que se ve -de hecho son films bastante similares- se asientan dentro del recorrido de la cinematografía venezolana, la autora expresa:

A pesar de ofrecer la década del cincuenta un panorama cinematográfico bastante monótono, van a surgir en esos años cineastas de la talla de Margot Benacerraf y

Román Chalbaud con obras originales que presagian grandes momentos para nuestro cine. También en esta década la empresa petrolera Shell de Venezuela a través de su Unidad Fílmica da inicio a la producción de cortometrajes, que, si bien obedecen a intereses particulares de la compañía, se inscriben dentro de la mejor tradición del cine documental británico y van a hurgar en el país para mostrar la vitalidad y el esfuerzo del pueblo trabajador venezolano, dando así un nuevo carácter e interés al cine documental (Acosta et al, 1997, p.129).

En contraposición con la afirmación sostenida por Cisneros, se puede decir que realmente no se ha destacado cinematográficamente en Venezuela, ni un autor como Torre Nilson, en Argentina, sin embargo se pueden rescatar los intentos por construir el compromiso de hacer que el cine se sumerja en los propios espectadores, y así continuar promoviéndolo. Esfuerzo igualmente en vano, ya que según Aguirre (1980) los posibles denominados autores no fueron capaces de adentrarse en la industria ni aprovecharse de las oportunidades que le ofreció el mercado cinematográfico en el exterior, los pocos creadores quedaron solo en los conocimientos de los mismos intelectuales del medio.

La década de los años 60 en toda Latinoamérica se empezó a conformar una serie de cineastas intelectuales, conocedores de cine y críticos, con ansias de hacer, esto sin embargo no supero el hecho de que hacer cine en Venezuela conlleva una serie de deficiencias técnicas propias de todas las culturas latinoamericanas, pero se evidenciaba una posición mas solida y creadora por parte de los realizadores.

Por otra parte, Rodolfo Izaguirre (1984) explica que los directores de los sesenta habían logrado superar los obstáculos de ejecución y procesamiento para hacer –por lo menos- documentales, y cortometrajes, historias que no involucraban una visión esquemática y convencional del país –en términos políticos e idealistas-, sino que mas bien contaban la condimentada, y difícil fachada social venezolana, donde se muestra conscientemente los conflictos activos dentro de un país con constantes cambios. El autor cita a dichos cineastas –llamada la generación de los 60- quienes expresan su descontento hacia el cine venezolano, y hacia la figura de los realizadores a quienes no se le valora bajo ningún interés en los medios culturales, critica también, al estado que no colabora y a los

espectadores que no le daban la importancia necesaria para que la cinematografía nacional se renovara:

Esta ausencia sólo se explicaría por la carencia industrial, la falta de una visión creadora, la indiferencia del grupo intelectual, la ausencia de centros fílmicos de formación profesional y por la apatía del Estado venezolano en promulgar una ley de protección o fomento del incipiente cine nacional. (Izaquirre, 1984, p. 43)

Por otro lado, la década de los 70 fue en definitiva el cambio del cine venezolano, una época gloriosa, no solo porque se produjeron mas películas que en todas las décadas anteriores, sino además, a pesar de la difícil situación en la que se encontraba el país, se realizaron asociaciones e inversiones para el cine nacional, además de que las personas fueron al cine, apreciaban lo que esta nueva camada de directores venia a ofrecerles, aspecto que en definitiva también fue provechosa y satisfactoria para el público.

En 1974 se conforma la Asociación de Autores Cinematográficos (ANAC) que adquiere personalidad jurídica. Se estrena *La quema de Judas* de Román Chalbaud, una de las más taquilleras del año. Además en los setenta por primera vez el gobierno venezolano invierte en el cine a través del convenio entre Corpoturismo y Corpoindustria, con el fin de financiar la cinematografía con el aporte de cinco millones de bolívares para la elaboración de nueve largometrajes, entre ellos, *Soy un delincuente* (1976) de Clemente de la Cerda, que se convierte pronto en el filme más taquillero en la historia del cine venezolano, película que posteriormente se toma como referente de lo que será la construcción de un lenguaje paradigmático de la violencia y marginalidad que se vivía en el país del caribe.

Posteriormente del suceso y la proyección que generaba el cine en el propio país, se crea en 1977 el área de cine del Consejo Nacional de la Cultura y la Asociación Venezolana de Críticos Cinematográficos. También para dicho año, se estrena *El pez que fuma* de Román Chalbaud, que se convierte en la película más taquillera del año y es ciertamente, una de las obras mas grandes de este autor, en conjunto con *Soy un delincuente*, nombrado anteriormente que revelan el nuevo cine venezolano de los sesenta.

Ciertamente la repercusión del cine venezolano se empieza a generar desde la llegada de los años setenta, no obstante se vino una revolución de películas con la el publico ya no se veía totalmente identificado, la realidad del país venezolano era expuesta ante los ojos de espectadores inexpertos, criticados una y otra vez, para bien o para mal se generó una narrativa repetitiva y sin muchos cambios. Si bien, la cinematografía del país se constituyó, no se consiguió despertar al público extranjero como lo hacían otros países.

Ahora bien, en la década los 80 en presidente de la época Luis Herrera Campíns firma un documento en que el avala la creación del Fondo de Fomento Cinematográfico (Foncine). Hecho que hizo dos años después, que se asignará 29 millones de bolívares para la realización de películas. En 1984 se ve estrena *Homicidio culposo*, de César Bolívar, que se convierte en la película mas vista en las salas de cine con un total de espectadores que alcanzó la cifra de 1.335.085. (AVN, 2014) Film que profundiza en el género policial, se destaca el oficio realizado por un venezolano. Además en dicho año se le reconoce con el premio Cámara de Oro en el festival de Cannes a la directora Fina Torres por la película Oriana.

Otro suceso presente en los años 80 fue el estreno de *Macu, la mujer del policía* de Solveig Hoogesteijn, una directora sueca-venezolana, película que también estableció un nuevo récord de taquilla al recaudar 19.189.350 bolívares en todo el territorio nacional, y es el segundo film mas visto en la historia con 1.180.621 (AVN, 2014)

El cine de Venezuela en esta década pasaba por una fuerte crisis económica y social, que influenció a los cineastas a tomar consciencia de los historias, se demuestra una vez mas la violencia como eje principal para la identidad del cine nacional.

El cine de Venezuela siempre se supera a fin de establecerse, o por lo menos así lo comentan los directores nacionales. Ya para la década de los 90 es decretada la Ley de Cinematografía Nacional, así como también se crea el Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), que sustituyó el Fondo de Fomento cinematográfico. En este

contexto, el CNAC pasa a ser el encargado del cine venezolano en su mas amplio devenir.

El CNAC es el ente rector de la Plataforma de Cine y Medios Audiovisuales, y principal responsable de la actividad cinematográfica nacional; nos encargamos de gerenciar la actividad cinematográfica, formular políticas e instrumentar acciones dirigidas a estimular, regular y desarrollar la industria audiovisual en Venezuela. (CNAC, 2014)

Sin embargo el cine venezolano en los 90 disminuyó, con una escasa producción, se logra estrenar Elia Schneider estrena *Huelepega, ley de la calle*. Acosta (1997), por su parte, afirma que los noventa se delimitó por la inestabilidad política, no obstante los mismos realizadores que antes había hecho surgir el cine venezolano se la ingeniaron para producir, por ejemplo Roman Chaubaud, Carlos Oteyza, entre otros, lograron hacer largometrajes con gran importancia artística, con el fin de continuar con lo que había estimado para su cine, y enriquecer a la pequeña industria nacional, pese a la situación del propio país.

Mas allá de los altos y bajos de la industria cinematográfica de Venezuela, se le debe su presencia a los intelectuales comprometidos y apasionados para que el séptimo arte no sea sustituido y promueva. Mas allá de la iniciativa de querer realizar unas cuantas películas, la responsabilidad del cine esta sujeto a una identidad –aun con deficiencias tecnológicas- resaltan pensamientos y costumbres de cada territorio.

2.2. La época de oro del cine venezolano

El autor de este proyecto de grado intenta denominar el nuevo cine venezolano, a los sucesos comprendidos entre el año 2000 hasta la actualidad, definiéndola como la posible victoria del cine de autor nacional, y su vez toma como referencia a E.A. Moreno Uribe (2012) periodista venezolano, y autor del blog *el espectador venezolano*, que resume desde su punto de vista las artes en Venezuela, un compilado de criticas, entrevistas, opiniones y noticias acerca de la cultura visual venezolana, se hace hincapié en el cine, como tema de estudio.

En Venezuela, el cine se vio transformado en muchas instancias -unas mejores que otras- en el inicio del nuevo siglo, el país del caribe no se quedó atrás, y trajo consigo a una camada de directores y profesionales capaces de renovar lo que hasta ahora había sido inimaginable para los espectadores en Venezuela: la narrativa cinematográfica.

En primer lugar, en la década del 2000, se estrena *Manuela Sáenz, la libertadora del Libertador* de Diego Rísquez, la película más vista de ese año y ganadora de el Festival del Cine Venezolano, como Mejor Película. Además se empieza a ver frutos en la nuevas instituciones de cine, con los primeros largos de dos egresados de la Escuela de Cine San Antonio de los Baños: *Caracas amor a muerte* de Gustavo Balza y *A la medianoche y media* de Mariana Rondón y Marité Ugás.

El cine venezolano empieza a querer rejuvenecerse, y no es hasta que el Programa Ibermedia otorga 911.000 dólares para el financiamiento de 15 proyectos para hacerlos en Venezuela, lo que constituyó un enorme incremento respecto a los 340.000 dólares que habían sido otorgados en los últimos dos años y medio. En el 2004, el CNAC, responsable de la industria cinematográfica cumplió 10 años de existencia, a lo que financió 60 largometrajes, 95 cortometrajes y 7 telefilmes, se recorre al cine venezolano a mas de 630 ediciones de festivales, y obtiene 145 premios o menciones, con mas 200 muestras. Ese mismo año, se otorga en coordinación con el Conac un espacio de aproximadamente 4 hectáreas ubicado en Guarenas, estado Miranda, para hacer funcionar la Fundación Villa del Cine –inaugurada en el 2006-, la casa productora del estado Venezolano para el fortalecimiento de la creación audiovisual, vinculado a la ficción y el documental. (CNAC, 2014)

Por otra parte, en el 2005, se aprueba la reforma de la Ley de Cinematografía Nacional con la cual se crea el Fondo de Promoción y Financiamiento del Cine, comúnmente llamado FONPROCINE, dicha asociación contempla los recursos para la producción, postproducción, distribución de las películas nacionales, tanto públicos, como de entidades privadas, para el bienestar de los profesionales del medio.

El siguiente año, se estrena *Secuestro express* de Jonathan Jakubowicz ganador de la mención a Mejor Película en el Festival del Cine Venezolano de Mérida, este film revela la situación de inseguridad que se vivía en el país, la realidad del venezolano pudiente en contraposición con la necesidad del marginado, historia que se sostiene desde los años 60 con la violencia en las películas, esta vez de la mano con la inseguridad y el descontento de las personas humildes.

En el 2006 se crea otra institución del estado para la distribución, llamada Amazonia Films adscrito al Ministerio para la Cultura, con el fin de promover las películas nacionales y extranjeras en las salas de cine del país y ampliar la oferta cinematográfica. Años siguientes se estrenan películas importantes, con el apoyo de la Villa del cine, recientemente inaugurada, con las producciones de *Francisco de Miranda regresa*, dirigida por Luis Alberto Lamata y *Zamora* con dirección de Román Chalbaud.

La llegada del 2010 deja a Venezuela en alto, con la película *Hermano* de Marcel Rasquin que obtiene el San Jorge de Oro del XXXII Festival Internacional de Cine de Moscú, inspirada en uno de los jugadores de la selección nacional de fútbol *la vinotinto*, narra una historia de superación, igualmente establecida bajo el concepto de las clases humildes, por otro lado también llega a las pantallas, *La hora cero* de Diego Velasco se convierte en el tercer título venezolano con mayor número de espectadores en su año de estreno, es en este año cuando la estética y técnica del cine venezolano empieza a superar los estándares que consumían. El país contó en el 2010 con una preeminencia que podría catalogarse como inesperada. Por primera vez en la historia del país se proyectaron en las salas de cine un total de doce largometrajes con sello venezolano y con calidad de exportación, así como la producción española *9 meses*, la cual contó con la coproducción de un equipo venezolano.

En los últimos tres años se han realizado películas de calidad visual hace que el cine venezolano logre generar en el público un nuevo reconocimiento, e incentivaron a las personas a consumir películas nacionales, de las que de una u otra forma se sientan

orgullosos. *Piedra, papel o tijera*, dirigida por Hernán Jabes, fue la gran triunfadora del Festival del Cine Venezolano de Mérida, y obtener cinco galardones, incluye el de Mejor Película. También se estrenó vez Azul y no tan rosa de Miguel Ferrari obtuvo el premio a la Mejor Ópera Prima y ganó el premio Goya a la mejor película iberoamericana, primer venezolano en ganar donde además, fue primera película que normaliza la homosexualidad, en un país donde el tema es censurado. Por otro lado Mariana Rondón recibe la Concha de Oro en el LXI Festival de Cine de San Sebastián por la película *Pelo malo* (2013).

En el 2014 se estrena *Papita, maní y tostón* la opera prima de Luis Carlos Hueck es oficialmente la película venezolana más taquillera de la historia.

Entre otras cosas la crítica hacia los filmes venezolanos tendía a ser negativa, ya que en ellas se percibía una suerte de falta de originalidad, y finalmente, en rechazo y desconfianza hacia las producciones cinematográficas de Venezuela. Mientras que ahora los mismos realizadores se hicieron conscientes de la necesidad de la audiencia de disfrutar de películas nacionales que demuestren otro ángulo para la representación de la realidad del país.

Actualmente se ha destacado el cine latinoamericano, no solo en países como Argentina –uno de los principales productores de la Latinoamérica- sino que también el cine venezolano ha encontrado las puertas para darse a conocer. El nuevo cine venezolano plagado de nuevos directores con hambre de satisfacer lo que ellos consideran que le falta al cine criollo, intenta plasmar sus puntos de vistas de otra manera, en conjunto con las dificultades que trae, hacer cine en Venezuela.

2.3. La imagen del cine venezolano

Entre otras cosas, la figura del director representa la mirada mas amplia de lo que se quiere mostrar en una película, la puesta en escena, y la decisiones del equipo colaborador queda sujeto a la absoluta aprobación del mismo, pero, en el caso de

Venezuela, donde los directores de cine son los representantes del que hacer cinematográfico, y los generadores de cultura audiovisual, no logran muchas veces imponer una estética visual diferenciador. Si bien la industria del cine en Venezuela no se constituyó hasta los años 80, con la producción de más de 10 films en un año –situación que no se veía-, los cineastas no fueron respetados, ni reconocidos hasta la década de los 90, así lo expresaron en la década de los 60, cuando aún ni se había establecido el cine nacional.

La virtud que destaca el autor de este proyecto de grado, es la constancia de los realizadores de las películas en Venezuela, si bien con todas las debilidades que conlleva el cine venezolano –la falta de tecnología y el desinterés del público- supieron aferrarse a su pasión de hacer cine en un país con pocas facilidades –eso, hay que reconocerlo-, ahora bien, en la actualidad ha habido una notoria mejora en la técnica y en el propio lenguaje audiovisual.

Se ha determinado que los países latinoamericanos se han estandarizado de acuerdo con las temáticas que plasman en sus películas, en este punto, la autora de este Proyecto de Grado considera que esto mismo se debe a la necesidad de expresarse o liberarse de esto que como latinos les atañe y desconcierta.

La recurrencia ideológica de las temáticas de las películas venezolanas, no solo se le puede juzgar a dicho país, en ciertos casos, y también en otros países se critican la repetición temática, no obstante en búsqueda de proyectarse hacia un target que alguna vez fue beneficiado con un tipo de narrativa, se empieza a esquematizar y consecuentemente a aburrir y alejar al público que una vez creyó un género, sin embargo, los géneros también fueron cambiando por el mismo motivo.

En Venezuela los temas se volvieron más y más repetidos de lo que el público y la cinematografía esperó. Según Tirado las películas de la industria del cine venezolano se compusieron a partir de los años 70, con la llamada *Era de oro del cine venezolano* que finalmente comienza con *Cuando quiero llorar no lloro* de Mauricio Walerstein, inspirado

en la novela de Miguel Otero Silva. Y expone: “A partir de este momento, comenzó una larga filmografía de cine venezolano dirigida al cine de violencia, en todos sus matices” (Tirado, 1974, p. 238). A excepción de un par de películas realizadas de manera independiente, el cine venezolano se caracterizó por esa temática.

En conclusión hubo temas en común donde los realizadores volcaron sus intereses, la demanda solicitó que se mostrará la manera en la que se vive o se sobrevive en Venezuela, las problemáticas de corrupción, las dictaduras, la violencia, entre otras cosas. Sucesivamente los mismos realizadores se dieron cuenta que para llegar a un público que se consideraba insatisfecho debían hacer otras cosas, buscar historias, transformar el pasado en presente, recapitular sucesos que son necesarios para entender a los venezolanos, dentro de este punto, millones de visiones sobre la historia de un país. Luego la presencia de la comedia le dio un giro donde se vieron plasmados los quehaceres de la cultura, y si bien, se hacen películas sobre la situación venezolana, los próximos realizadores deberán transformarse para agrandar la cartelera y que el espectador este orgulloso de su cine.

2.4. Inicios de un cine de autor

En este sentido, rescatar la persistencia de algunos de los realizadores audiovisuales emblemáticos de cada época que, de cierto modo, intentaron enfatizar una mirada del cine nacional. Entre ellos esta Román Chalbaud actor, director de cine y teatro, representa la industria del cine venezolana un profesional de gran experiencia, con más de veinte proyectos dirigidos audiovisualmente, entre los que se destacan los siguientes largometrajes: *Caín adolescente* (1979); *Cuentos para mayores* (1963); *La quema de Judas* (1974); *Sagrado y obsceno* (1975); *El pez que fuma* (1977), una película referente y transformadora de la década de los 70, cuando el cine venezolano se desprendió de la publicidad y del estado, este director hizo un film que expresaba entre otras, los problemas de la sociedad en ese momento, es uno de los más importantes cineastas de

la industria cinematográfica, que, por otro lado, a pesar de desarrollarse en este medio, la estética visual de sus proyectos no han sido objetos de estudio ni ejemplos de cine de autor, sin embargo, su dedicación por el cine nacional es merecedora de buenas críticas. El cine venezolano le ha abierto las puertas mujeres cineastas, comprende que su labor en el medio ha sido reconocido internacionalmente, tal es el caso de Elia Schneider con la dirección de su obra prima *Huelepega* (2000), basada en los niños cesurada y ganadora de premios nacionales e internacionales, estuvo pre-nominada al Oscar por Venezuela y fue el éxito de taquilla más importante de ese año, a su vez, dirigió tres años después la película *Punto y Raya* (2004), cuenta la historia de dos soldados, un colombiano y un venezolano, luego presentó en el 2013, *Tamara Adrián*, la vida de un transexual venezolano, dicha película, sale de los temas que se veían en el cine nacional, captó y se adentró en un público que se creía había sido rechazado.

Otra directora venezolana que se debe ser mencionada es Fina Torres, aunque no estudió cine en Venezuela, sino en Francia, sus películas han impulsado otra perspectiva de la realidad, premiada por su obra prima *Oriana* (1995), decide irse del país para seguir su labor como directora y guionista, estrena en el 2010 *Havana Eva*, una película cubana venezolana, desde el punto de vista de autor de este proyecto de grado, una historia diferente y elocuente, con una dirección correcta, sin embargo, al no poseer tanto films realizados, se ha difícil decir que tiene una estética marcada. Actualmente estrena *Liz en Septiembre* (2013) película con buenas expectativas, un elenco conocido y destacado en Venezuela.

En otro punto, no se puede olvidar a Margot Benacerraf, directora de cine venezolana, realizadora del documental *Reverón* (1952) y *Araya* (1958), premiada en el Festival de Cannes de 1959. Si bien es conocida por el género documental, esta mujer fue conocida en Venezuela mucho después del estreno de sus películas, donde no solo no pudo distribuirse a tiempo sino que dedicó su cine al ámbito internacional.

A pesar los pocos premios internacionales y de los altibajos del cine venezolano, siempre se consigue la forma de armar un equipo de trabajo que pretende surgir y ganar reconocimiento, el director y productor de películas José Ramón Novoa, es especialmente un evaluador para la realización de estos proyectos, aunque su experiencia en el cine es principalmente la logística del film, su largometraje *Sicario, la ley de la calle* (1995), es uno de los films mas conocidos del cine contemporáneo en Venezuela. Además, se le adscriben las producción de *Punto y Raya* (2004) y *Huelepega* (1999), anteriormente nombrados.

Otro realizador venezolano, responde al nombre de Diego Risquez, con las película *Reverón* (2011), *Francisco de Miranda* (2006), *Manuela Sáenz* (2000), films también reconocidos y premiados nacional e internacionalmente. En este punto, la realidad del cine venezolano es prometedora, los nuevos directores –con menos de dos películas- pretender salir de los canones en lo que se ha convertidos hacer cine en Venezuela, con la recurrente temáticas y los déficit tecnológicos que anteriormente se veía.

Los nuevos realizadores, de la mano de Hernán Jabes con películas como *Macuro* (2008), *piedra papel o tijera* (2012), Miguel Ferrari con *Azul y no tan rosa* (2012), Diego Velazco con *La hora cero* (2010), Marcel Rasquin y *Hermano* (2010), Mariana Rondón con *Pelo malo*, y por ultimo el nuevo director Luis Carlos Hueck de *papita, maní y tostón* (2013), serán dentro de todo los que cambian y eleven al cine venezolano.

Ciertamente ha habido un cambio, ya sea por la manera de hacer cine, por las coproducciones -realmente necesarias-, por los nuevos mercados que intentan cubrir, o por la misma insatisfacción del público al ver una película nacional, lo importante promover cultura.

Tener en cuenta que el cine propone, explicita o implícitamente cultura tendría que hacer reflexionar a los próximos realizadores a prometer realizar discurso audiovisuales que den a conocer de qué se trata el ser venezolano, no es solo adentrarse a las clases sociales bajas, por ser un tema de común preocupación, es conocer de qué es esta

hecha su identidad, a que se asemeja, lo que les gusta, y disgusta, lo que odia, todos los pequeños detalles que hacen al espacio, a los personajes y a la caracterización de un estilo autoral.

Capítulo 3. Creación de la identidad cinematográfica.

La decisión de proveer una especie de esquematización de la cultura de Venezuela para la realización de productos audiovisuales, deviene de la preocupación que tiene la autora de este proyecto de grado, hacía la realización del audiovisual en el país del caribe, y la escasa producción de películas que demuestren otro punto de vista -mas allá de los acontecimientos históricos, urbanos, el cine violencia, y clasista en lo que la industria venezolana se ha desenvuelto-, los productos audiovisuales no tienen que desarrollarse bajo los mismos parámetros, si bien, las películas venezolanas dan muestra de la cultura, por varios aspectos, hay que reconocer que necesita redefinir qué es lo que se esta contando, y a partir de esto, poder realizar otras historias que no necesariamente tienen que ser obvias, ni repetitivas.

La síntesis de esta tesis se construye a partir este capítulo, una vez que se definió cual es el status del cine nacional, en relación al resto de mundo, y en el mismo país, se elabora una interpretación de la cultura nacional, destacando aspectos políticos, sociales, y culturales, en la que se vio y se ve enfrentado el venezolano actualmente, con el fin de generar identidad cinematográfica a un cine que se ha encargado de representar sucesos venezolanos, en vez de autores venezolanos.

En los capítulos anteriores se profundizó el tema de las industrias cinematográficas internacionales, destacando el recurso institucionalizado de Estados Unidos con la divulgación de su cultura, que lleva a otros estándares y mantiene renovada su producción, asimismo, el establecimiento de otros cines que compiten permanentemente con dicha potencia, en este punto, latino américa queda entre los últimos lugares cuando se trata de producir películas, objeto por el cual aún se discute su valoración dentro de la industria cinematográfica. Por otro lado, esto no limita, ni limitó a Venezuela a seguir realizando películas desde los inicios del séptimo arte, con todo lo que conlleva hacer cine en un país donde son mas los contras que los beneficios. La razón básicamente radica en la incapacidad que tiene el estado de proveer recursos necesarios para la

elaboración de películas, en donde los autores, para hacer sus films, tienen que rediseñar el concepto estandarizado de industria cinematográfica, para adentrarse en una lucha de pensamientos optimistas, y promesas a sus colaboradores que creen en un proyecto audiovisual con sello venezolano.

En este punto, la producción de películas venezolanas ha sido un emprendimiento para los que se dedican a ello, estrenar una película en Venezuela es un riesgo, tanto para la productora, como para el realizador, se tiene en cuenta que el cine nacional no es bien visto, ni consumido por sus habitantes, ya que ha tenido una discontinuidad en las pantallas, así como también, deficiencias técnicas y estilísticas.

Ahora bien, con esto, los nuevos realizadores del audiovisual en Venezuela tienen la opción hacer lo mismo que se ha hecho desde sus inicios o plantearse la posibilidad de crear según sus puntos de vistas y hacer crecer el cine venezolano, para, en algún punto, incitar a cambiar la percepción sobre las películas nacionales.

3.1. Los símbolos patrios

Para definir mas finamente de qué se trata la identidad nacional, este subcapítulo se centra en proporcionar un panorama de los elementos invariables que debe conocer cualquier venezolano, si espera ser llamado como tal, par luego definir aspectos políticos, sociales, y tradicionales, que deberían conformar la esencia venezolana a fin de garantizar la circulación de cultura cinematográfica que el cine venezolano necesita para alcanzar nuevos horizontes.

En términos generales para la construcción de un discurso audiovisual que pretende construir un boceto general de la cultura nacionalizada, es importante definir ¿Quién es el Venezolano?, para poder proyectarse y diferenciarse del resto. La identidad de una nación viene determinado por los diferentes aspectos culturales, el venezolano es conocido usualmente por ser una persona alegre, burlona, extrovertida, apasionada, entre otras cosas, y dentro de todo no se puede desviar del hecho que son latinos, por su

ubicación e historia. Villazana (2008) expone que los nativos de este país representan una mezcla cultural desde sus inicios, y habla de una única característica del país, sería adentrarse en una discusión interminable, asimismo, no definir algunas de esas características que hacen a un ciudadano reconocerse como venezolano también sería erróneo.

Principalmente, el sentirse venezolano es generado por el concepto de identidad, que se refiere a los elementos en común que conforman una sociedad, esto en términos de una nación, aspectos que son conocidos y apropiados por los mismos residentes del país. Así lo expresa Eduardo Ramírez (2004) y cita:

Una sugerencia idea de *nación*: un estilo de vida colectivo. Me gustaría partir de esta noción porque evoca una entidad sociológica que se conforma en la medida en que va adoptando un sistema propio de formas de vida comunitaria a las que atribuyere razón práctica para afrontar los problema de la vida en común. Este concepto presenta caracteres señaladamente étnicos (raza, lenguajes, religión, ética, costumbres, cultura) y es reconocible durante el medioevo europeo hasta quizá el siglo XVI, cuando comienza a ceder ante la presión de los nacientes estado-nación. (Ramírez, 2004, p. 5)

Esto quiere decir, que a partir de una delimitación territorial, que se le atribuye a un grupo de personas, estas, responden a conductas similares en cualquier situación. Por un lado, se debe establecer un espacio específico para la construcción de un discurso, la identidad de los personajes tienen que corresponder con las características de cada sector social, que pretenda en ciertos aspectos resolver problemas de la misma manera, o de lo contrario sirva como gancho para los otros personajes.

Principalmente la razón por la que se conocen los nativos de una nación es por la delimitación del territorio, la región venezolana es, como lo establece el Artículo 10 de la Constitución "los que correspondían a la Capitanía General de Venezuela antes de la transformación política iniciada el 19 de abril de 1810, con las modificaciones resultantes de los tratados y laudos arbitrales no viciados de nulidad [...]" (Tribunal supremo de justicia, 2000) Con una especificaciones acerca de los límites fronterizos del país.

En este punto, todo aquel que sea nativo de estos terrenos responden al conocimientos de los símbolos patrios y los llevan como insignia para la diferenciación con otros

países. Todo individuo que se establezca fuera de este límite, no puede ser considerado venezolano.

Ahora bien, en seguimiento de lo establecido como símbolos de la nación se constituyen la más autóctona y oficial representación de la Nacionalidad, y están integrados por la Bandera Nacional, El Escudo de Armas y el Himno Nacional.

La Bandera Nacional de Venezuela se compone de toda una historia, puesto que la misma fue cambiada aproximadamente en veintiún oportunidades para poder llegar a la bandera que hoy se conoce constituida en 2006, tres franjas horizontales con los colores primarios –y patrios-: Amarillo, azul, y rojo; en conjunto con 8 estrellas blancas que representan las antiguas provincias, celebrando el día de la bandera el 3 de Agosto. (Venezuela tuya, 2014)

La bandera como símbolo más importante del ser venezolano, ella representa la patria, y se le debe respeto, quien pretenda dañarla, es un traidor de su identidad, la insignia más representativa del ser venezolano es la bandera nacional, es la identificación alrededor del mundo, y no necesariamente tiene que estar presente en todo momento, es un elemento implícito de la pertenencia ciudadana, cuya representación simbólica ha sido participe en varios proyectos audiovisuales, donde se ofrecieron argumentos sobre la historia nacional e hicieron referencia a Francisco de Miranda, uno de los líderes independentista del país del caribe, que promovió la creación de una bandera nacional, propia, que justifique las ideas del venezolano.

En segundo lugar, está el Escudo de Armas que surge en medio de la angustia por la Revolución de 1810, y debido a la preocupación de crear un *Sello de Armas* que identificara los documentos oficiales, colocada además en la parte izquierda superior de la bandera.

Otro componente de la identidad venezolana es el himno nacional, conocido tradicionalmente con el nombre *Gloria al Bravo Pueblo*, este canto representa el sentimiento de libertad y justicia que animó a los hombres y mujeres que lucharon y

forjaron la Independencia de Venezuela. Este canto fue sin duda, un elemento de convicción y sentimiento nacional que motivó el sentido de independencia y la lucha social por la libertad. El autor de la letra fue Don Vicente Salñas, y de la música Don Juan José Landaeta. (Venezuela tuya, 2014)

Sin estos símbolos patrióticos representativos de un país no se confirmaría la existencia de una identidad nacional, la nacionalidad devine del conocimiento pleno, es decir, lo que representa al individuo en el interior y en el exterior, no obstante la presencia de estos símbolos materiales ayudan a conformar la identidad, la empatía de uno o con el otro, que entiende y conoce los problemas que se viven cada día.

No solo en el conocer dichos símbolos hacen la identidad del venezolano, el apropiarse y defenderlos corresponden a un nivel cultural incluido desde el nacimiento de los nativos del país, en este punto, los personajes de cualquier discurso audiovisual que intente destacar la cultura venezolana necesitan tener incorporados estos elementos. Por otro lado, no solo la existencia de los símbolos patrios hacen la coincidencia venezolana, el idioma, es un aspecto importante de cualquier cultura, y en Venezuela, no es la excepción.

3.1.1. Personajes con acento venezolano

El idioma constituye la esencia de cualquier individuo, en Venezuela se habla oficialmente, el idioma castellano, originario de Castilla, proveniente del devenir histórico que parte de la colonización, pero, al compararlo con otras naciones que comprenden el mismo idioma, Venezuela ha modificado sus palabras y hasta sus significados haciéndolo propios y netamente característicos de la región caribeña.

En este punto, se puede decir que en este país, no se habla castellano, sino mas bien *venezolano*, rasgo diferenciador para las otras culturas, distinto a su vez a sus contemporáneos y vecinos: colombiano, ecuatoriano, que una vez formaron la gran Colombia.

Segnini (1995) explica que hablar español venezolano comprende un conjunto de señas, símbolos, acentos, personalidad, y aptitudes que difícilmente puedan compararse con otros, viene de un aglomerado de situaciones, modismos, inquietudes, problemas, que todo país dispone hasta llegar a lo que actualmente se le conoce.

En este punto, el discurso cinematográfico moderno comprende que el sonido y la voz de los personajes construyen la narrativa de la historia, por lo tanto, conforma un papel fundamental dentro de la expresividad de una película, que quiere, entre otras cosas, destacar una simbología cultural, es por esto que, en las películas venezolanas para acentuar la identidad se hablan con acento venezolano.

La lengua es el vitral en el que mostramos nuestras fortalezas y debilidades. El modo como utilizamos una lengua (la materna u otras) representa para los demás la mejor y más directa fotografía que les ofrecemos de nosotros mismos. Más allá de otros aditamentos, es nuestra principal "vestimenta". Nos ven, nos juzgan, nos valoran y nos respetan por el modo como hablamos o escribimos. (Barrera, 2009, p. 75)

En este punto, el español de los venezolanos actualmente se ha conjugado con sin fin de términos extranjeros provenientes de Europa y de la migraciones que se fueron adaptando a la jerga venezolana. Raisal Hernández (2009) comenta la entrevista: *cómo hablamos los venezolanos* que, el venezolano se expresa sin formalidades, no respeta jerarquías, es decir, todas las personas en Venezuela sienten que hay igual confianza tanto para los conocidos, como los no conocidos. Argumenta que los venezolanos son muy familiares, y no respetan la jerarquía incluso comenta, que no importa el estatus que tengas, el venezolano es muy jocoso, y siempre se expresa con humor, también recalca que el lenguaje es representación principal de la cultura.

Por otro lado, no solo el hecho de la aptitud con la que el ser humano se expresa, se le atribuye una identidad, no obstante, puede adjudicarse como una de las características para un personaje, o para una situación narrativa. Pero también hay que adentrarse a los aspectos claves para reconocer que se trata de un nativo del país caribeño, es decir, no solo por su humor, o por su confianza se puede decir que es Venezolano. Las personas

venezolanas tienen en su idioma fonéticas diferentes que otras regiones que hablan el castellano.

Luis Barrera (2009) argumenta que con la palabra se definen comportamientos, no solo en términos vocales, sino también escritos –pero ese es otro tema-. Por un lado, existen posiciones jerárquicas con las que el vocabulario categoriza, por ejemplo, por las clases sociales, es decir, que depende de factores jerárquicos también se puede determinar de qué parte viene esa persona, o, que oficio tiene. Sin embargo, todos se puede denominar *hablantes públicos*, porque las palabras habladas siempre estarán vinculadas a personas externas y a un espacio determinado.

En este punto, al ser seres comunicacionales, se puede reconocer una característica fonética que se adapta a todos y cada uno de los nativos en Venezuela, se trata básicamente de la pronunciación de las consonantes, o en este caso, la incorrecta pronunciación, así explica Barrera (2009), el venezolano omite las eses al final de la sílaba o de la palabra, cambiándola incluso por la jota, por ejemplo, si dicen: «Las cosas están bastante peores», fonéticamente se oirá: «Laj cosaj ejtán bajtante peorej», Asimismo, Raisa Hernández (2009) también concuerda con el autor, y determina que incluso ella, padece de dicha costumbre al hablar, no obstante, en ciertas regiones, es más pronunciado la falta de consonantes. En este punto, no solo se omiten las eses, en algunos casos, también cambian la *R*, por la *L*, o no pronuncian la *D* o *N*, por ejemplo: «pescado», dirían, «pesca'o».

A su vez decir que todos los venezolanos hablan igual, es contraproducente, en el país existen diferentes dialectos, tonalidades, expresiones que son características de cada territorio, pero, si existen palabras y jergas comunes que los venezolanos usan –unos con más frecuencia que otros-.

Raisa Hernández (2009) comenta en la entrevista palabras de uso frecuente en los venezolanos: «chico (a)», «coño» –se usa frecuentemente, es una muletilla y una expresión-, «nojoda» –no me moleste-, «vaina» –una cosa-. Pero si se determina que

palabra caracteriza una venezolano sería: «chamo (a)», que se aplica a cualquier persona: «Hola, chamo ¿qué paso?», en Argentina, una palabra similar sería: «*pibe*».

El venezolano además de hablar calorosamente, no suele decir «usted», a menos que de que se trate de un persona mayor, o que esté ubicado en la región de los andes, donde si se utiliza, por lo general, es común que las personas se tuteen al hablar.

Se pueden en sí encontrar variaciones entre el español venezolano, estos se pueden calificar en: *Central caraqueño*, vendría a ser el estándar y sus variantes o diferentes palabras esta relacionado a las clases sociales de donde proviene; por otro lado, esta el *marabino*, ubicados en la regiones del oeste, estas personas aplican el «voseo» y generalmente se pueden catalogar como una mezcla entre argentino y venezolano, incluso en actitud ellos mismo se catalogan como: *Los mejores de Venezuela*, mientras que las otras regiones utilizan el dicho: *maracucho no es gente*, -maracucho, son la personas de Zulia-, estos además hablan más rápido y tienen expresiones como: «vergación», «¿qué vais a hacer?», «¡qué molleja!». El *gocho*, de la zona andina, también muy diferenciado como el acento marabino, usan el «usted» y suelen pronunciar la F como una J, por ejemplo: «esa julana» (fulana –una chica-).

También esta el *guaro*, provenientes del estado Lara, que usan expresiones como «na' guará» -que tiene varios significados, depende de la entonación y situación que se diga- por ejemplo: «na' guará, no me gustó» o «na' guará que chévere esta eso».

Y por último el *llanero*, tienen un vocabulario diferente proveniente de sus oficios y de la mezcla aborigen, no pronuncian las eses en la mayoría de los casos y hablan muy rápido, casi ni se les entiende. (Hernández, 2009)

Luis Barrera (2009) por otro lado, reconoce que en el idioma del venezolano existen muletillas, que ayudan a diferenciar las generaciones y explica:

De la generación joven para la que sólo parece existir el vocativo “Sí va” o “¡Dale, pues!”, “guón-a” (...) estamos pasando a aquella de la que lo que principalmente se escucha entre ellos y ellas es “sí, marico-a”, “no marico-a”, “¡marica eso no se dice así!”, “¡marico, no pude llegar a tiempo!, etc. Expresiones que si bien estuvieron marcadas como ofensivas para algunos hablantes de generaciones anteriores, han

pasado a ser parte de un vocabulario inofensivo que se utiliza para apelar con mayor familiaridad y camaradería al otro o la otra. (Barrero, 2009, p. 80)

En este punto, las palabras cambian con el tiempo porque son parte de un organismo vivo que son necesarias integrarlas, es conveniente, además, conocer y adaptarlas a cualquier estado a fin de comprender a las personas.

Para dar un ejemplo más concreto de la importancia de reconocer un dialecto, las películas venezolanas no serían catalogadas como tal si, frecuentemente no se escuchará groserías como: coño e' la madre, nojoda, arrecho –estar enojado-, expresiones como; “¿qué vaina ej esa?”, “qué arrechera”, además de tratarse de películas en donde los personajes son de clase baja.

Esto puede manifestarse dentro de muchos escenarios, los venezolanos están acostumbrados a expresarse de manera muy coloquial ante cualquier situación, capaz hasta se les considere un bastante confianzudos cuando se encuentran presencia de personas desconocidas, es decir, si una persona es desconocida, el venezolano hará todo lo posible para generar empatía con esa persona, son individuos familiares, todo lo expresan y tratarán de forjar un vínculo con la persona para poder transmitir su preocupación.

El énfasis de la palabra no solo fortalece esta nueva tendencia a apartarse de la vida que capta la cámara, sino que añade algo nuevo y sumamente peligroso: el universo del razonamiento discursivo, que permite que el cine se introduzca en los vericuetos y sinuosidades del pensamiento más sutil, de todas esas comunicaciones racionales o poéticas que no dependen, para su captación y apreciación, de su carácter figurativo. (Kracauer, 1989, p.142)

Si el idioma que se habla en la película, no presenta dichas características, tendría que justificar de donde proviene el personaje que “habla diferente del resto”, donde en vez de disminuir su expresividad, podría aportarle un gancho a la historia, y ese caso, estaría representando otra cultura. Ahora bien, para que el discurso audiovisual representa una cultura venezolana, los actantes tienen que, si o si, hablar como venezolanos.

3.2. Guiones adaptados a los aspectos políticos y sociales

La política, mas allá de adueñarse de los factores que atañen a las sociedades, es la ciencia que trata del gobierno y la organización de las sociedades humanas, especialmente de los estados, viéndolo desde esta perspectiva, el análisis de las políticas denominan la transformación de las sociedades, el compromiso con el pueblo que corresponde a lo que posteriormente se pueda llegar a convertir.

Si bien en términos políticos Latinoamérica, no solo Venezuela, ha habido una lucha constante de ideologías, desde la etapa de la colonización. Por esto, se reconoce que un pueblo sin pasado es un pueblo sin historia, y sin duda la historia aporta ese elemento que hace conocer cómo se forjó lo que hoy existe como país, sus luchas y las Batallas que se libraron en el territorio del país para alcanzar la libertad y la justicia.

Mas allá de la historia pre colombina en donde Venezuela no era mas que un territorio virgen con múltiples etnias indígenas, libre de ideas monoteístas, de procesos vinculados al trabajo agrícola, mucho menos a la subordinación. Los aspectos políticos de la nación se empezaron a formar a partir de la denominada independencia, que hizo realmente constituir el territorio llamado actualmente República Bolivariana de Venezuela.

Dominguez & Franceschi (2010) explica la independencia de Venezuela se inicia en Caracas, el 19 de Abril de 1810, cuando un grupo de criollos caraqueños aprovechó la excusa de que en España estaba mandando un francés, para convocar una reunión del cabildo y proclamar un gobierno propio hasta que Fernando VII volviera al trono de España. Dando como los libertadores de Venezuela a: Simón Bolívar, el propio Libertador, Antonio José de Sucre, llamado Gran Mariscal de Ayacucho, José Antonio Páez, José Félix Rivas, así como los conocidos como precursores de la nacionalidad como Manuel Gual, José María España, Francisco de Miranda, y muchos otros que participaron en las batallas donde se logró la Independencia de la Corona española.

En el transcurso de la historia se ha presentado una lucha de poderes en donde la oligarquía y el ser militar era ser del más alto status social, la política en Venezuela se ha

fundido entre varios poderes, además de los institucionalizados, el legislativo, judicial, y el electoral.

Además, para generar un bosquejo de la situación estratégica social Venezolana se tiene que tomar en cuenta que la división de las clases sociales son delimitadas a partir del concepto Europeo de la codificación de las clases sociales, por eso se argumenta que la realidad latinoamericana solo guardan algunas similitudes y características aproximadas del verdadero esquema social que están presentan, para resumir, Ribeiro Darcy (1975) explica que “cada formación económico social corresponde una determinada estratificación social, y que incluso dentro de un misma formación, en distintas etapas de cristalización, varían las clases sociales.” (p. 75)

Es necesario articular también que, gracias a la política las generaciones venezolanos han cambiado su manera de ser, pensar y obrar, en este punto, es indefectible para generar un discurso audiovisual tener en cuenta lo que sucedió en el país para generar cualquier personaje, a fin de proyectar escenarios parecidos, o que se vinculen con los hechos, no obstante, no es obligatorio dar énfasis a la situación política en la que se encuentra el relato, pero si, estar al tanto para estipular que podría suceder para ser coherentes con la diégesis de la narración.

Para crear un personaje originario de la región central de Venezuela, como por ejemplo, Caracas, en la época de 1955, se tiene que tener en cuenta la situación política en la que se veía el país, en este caso, el primer gobierno de Marcos Pérez Jiménez, catalogado como dictador, situación de muchos cambios en Venezuela y sucesos históricos importantes, estando claros de esto, se debe definir además que estatus social tiene el personaje, si esta con el gobierno y/o si padece de él, esto, es primordial para el desarrollo, aún cuando no se proyecte específicamente en el relato.

Entonces bien, la política en Venezuela a pasado por varias estancias, de las cuales se hará énfasis en dos, la primera denominada “la cuarta república” y la segunda “la quinta república”, ambos términos definidos por el ex presidente Hugo Chávez Frías.

3.2.1. La cuarta república

Campos Richard (2011) determina que la denominación de la Cuarta República es dada por el sistema político que se inicia a partir de la división de la gran Colombia en el año 1830, no obstante, para mediciones específicas y más actualizadas del ser venezolano en aspectos políticos, se puede catalogar como cuarta república a los años comprendidos entre 1940 hasta 1998.

Richard afirma que la Cuarta República de Venezuela, es el período donde se recuperó la libertad de expresión y se permitió la legalización de algunos partidos políticos. En 1941, por ejemplo, se funda Acción Democrática (AD). Y expone:

Isaías Medina Angarita, militar y amigo de López Contreras, es elegido Presidente por el Congreso. A pesar de haber realizado algunos cambios políticos y sociales. (...) Uno de los cambios más apremiados por ésta era el voto directo, secreto y universal, ya que dada la distribución de poder del Congreso. (Richard, 2011)

A partir de ese momento se instauró una junta de gobierno, con civiles y militares, llamada la Junta Revolucionaria de Gobierno, que estuvo conformada por cuatro líderes de AD y dos militares, ganando como presidente Rómulo Bentarcurt, con la finalidad de profundizar la democracia. A su vez, se fundaron los partidos COPEI (Comité de Organización Política Electoral Independiente) y Unión Republicana Democrática (URD), todos partidos derechistas, catalogados de capitalistas, ninguno en el transcurso de la historia le dio paso a ideologías comunistas, ni socialistas.

Dentro de este punto, gobiernos siguientes formaron parte de estos partidos, sin embargo, hubo enfrentamientos entre ellos, y poderes mal distribuidos. Richard Campos (2010) argumenta que en 1947, Acción Democrática venció y logró convocar a unas elecciones presidenciales, a Rómulo Gallegos como presidente. Gallegos gobernó entre febrero y noviembre de 1948, y fue derrocado por un grupo de militares, que lo acusaba de no resolver la crisis del país. No obstante Chalbaud fue asesinado en 1950 y se nombró a un civil de presidente, para luego en 1952, se convocará a unas discutidas

elecciones que fue desmentida por la Junta Militar y terminó designando a Marcos Pérez Jiménez como presidente.

Marcos Pérez Jiménez, tras ocho años de gobierno fue derrocado el 23 de enero de 1958, no obstante, su gobierno dejó varias obras, entre ellas, la construcción de gran parte de la infraestructura del país, las autopistas Caracas-La Guaira, Caracas-Valencia, Francisco Fajardo y el Paseo de los Próceres, entre otras.

En este tiempo se vivió una serie de disconformidades sociales que hizo, entre otras cosas, empeorar la situación del país, marginalizando y monopolizando los ingresos del pueblo, la alternativa a fin de buscar alguna solución al gobierno de turno, ofrece una Junta de Gobierno que se aferró a un pensamiento populista denominado Plan de Emergencia, Campos (2010) explica:

Se le daba una especie de salario mientras conseguía trabajo a todos los campesinos y obreros que lo solicitaran, dio origen a un masivo éxodo rural que se dirigió a las ciudades, especialmente, a Caracas, lo cual dio origen, a su vez, a una macrocefalia de la capital con respecto al resto del país, y al rápido y descontrolado incremento de las áreas de población marginal en las barriadas de las principales ciudades. (p. 56)

Es entonces cuando Rómulo Betancourt es elegido como Presidente, en este proceso de búsqueda incalzable de democracia –o lo que los partidos denominaron como tal- le en el poder Raúl Leoni (AD), Rafael Cardera (COPEI), Carlos Andrés Pérez (AD), Luis Herrera Campins (COPEI), Jaime Lusinchi (AD) y nuevamente Carlos Andrés Pérez.

Dominguez & Franceschi (2010) explica en contexto que este provocó una estabilidad ideológica a cargo de diferentes partidos, que en su conjunto, practicaban las mismas tareas, abordadas desde otras perspectivas, pero, Carlos Andrés Pérez, terminó pactando implícitamente en el poder a los partidos AD Y COPEI. Asimismo, el Partido Comunista asume la Luchas Armadas en contra del Pacto de Punto Fijo –que mantenía la estabilidad gubernamental entre estos partidos, que concluyó con la represión de la democracia- desembocando un alzamiento se le sumó el Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR), la división del Partido Acción Democrática, en este momento se escucha por el primera vez, el nombre de Chávez, líder y militar del primer intento de

golpe de estado en 1992, contra Pérez. Asimismo, el segundo gobierno de Carlos Andrés Pérez la situación del país se tornó inestable, casos explícitos de corrupción, la implementación de medidas económicas que golpeó fuertemente a la población, causando al final una revuelta popular conocida como el *Caracazo*.

Seguido de la renuncia del mandatorio, se presenta el segundo mandato de Rafael Caldera en 1993, en este punto, la situación política es complicada, después de los intentos de golpes de estado, el ingreso de un nuevo partido socialista, hace retomar una dirección diferente al país en este contexto, las clases sociales son gravemente reconocibles, la marginalidad aumentan, y son pocos quienes pueden salir de esta situación.

En una diagrama presentado por Ribeiro (1975) se debe definir como Venezuela termina a raíz de estos sucesos, la respuesta esta en la división social, en este punto, las clases sociales estaban divididas entre el sector mas bajo y marginado con un 80% de la población y el otro 20% un nivel entre intermedio y alto, también define que las clases sociales además de poseer cierto beneficios económicos también se relevan en un porcentaje de la población, especulando que Venezuela en los años comprendidos entre los 70 y 90 revelaban que existía más clases subordinadas que sectores intermedios, es decir, profesionales liberales, pequeños empresarios, funcionarios y empresarios independientes, dejando al resto dividirse entre las clases subalternas, y las clases oprimidas, en consecuencia, manipulación de todos los recursos con el fin económico y político de cada uno de los sectores dominantes, es decir, la extrema estrechez de partidos democráticos, se consolido en la generación de la mano de obra disponible.

En consecuencia se argumenta: “El desafío histórico, el congelamiento del régimen a través de una represión tan brutal que podría llevar al extremo del genocidio, pero conllevaría siempre la perpetuación del subdesarrollo.” (Ribeiro, 1975, p. 117)

Sin embargo conocer estos procesos históricos, que no solo ocurrieron en Venezuela, sino en toda Latinoamérica, desarrollan una biografía de la cultura, que depende del punto donde se aborde se pueden crear visiones diferentes.

Entonces, ¿Por qué es necesaria la política en el cine? ¿Se tendría que hacer cine según los aspectos políticos?, en respuesta a la primera pregunta se puede plantear un ejemplo, si la película *El caracazo* (2005) de Román Chalbaud no se hubiera indagado en la historia política, ni en los sucesos ocurridos de esa época, ni se hubiera realizado la película, para responder la segunda interrogante, no es necesario hacer con los aspectos políticos, eso en otros términos sería hacer cine de política, es importante dentro de todos los aspectos conocer que atañe a la historia, vincular a los personajes con un contexto, sean o no explícitos, también determinar que edad tiene, para saber que vivió, de donde es la familia, que inclinaciones políticas tiene, son infinitos los aspectos políticos y sociales que se pueden desarrollar en un personaje, todo se puede de alguna u otra forma sugerir sin mostrar exactamente como es, esa es la magia del cine, inventar métodos en donde la cultura forme parte de la esencia, mas no sea indispensable para contar la historia.

3.2.2. Hugo Rafael Chávez Frías

Ya explicada la Cuarta República, se puede desarrollar ahora la Quinta República, sin ánimos de adentrarse en discusiones, ni mucho menos favoritismos, el venezolano y el resto del mundo tiene que estar consiente que la llegada del presidente Hugo Chávez al poder rompió con todos los esquemas de la cultura venezolana. Entonces, nombrar este subcapítulo Hugo Rafael Chávez Frías es principalmente desarrollar un punto a favor de la culturización ciudadana, donde el venezolano actual siente, piensa y obra con el gobierno de turno.

En resumen, son mas de 10 años en el poder, una década de historia que aún se sigue respirando. En este punto se ha analizado los procesos políticos en donde Venezuela estuvo sumergida, la primera aparición del ex comandante fue el 4 de febrero de 1992,

cuando fue televisado dando unas palabras de aliento y resignación que duraron 12 segundos, en felicitación a sus compañeros militares, que dijo:

Primero que nada, quiero darle unos buenos días a todo el pueblo de Venezuela, y este mensaje bolivariano a los valientes soldados que se encuentran en el Regimiento de Paracaidistas de Aragua y en la Brigada Blindada de Valencia. Compañeros, lamentablemente, por ahora, los objetivos que nos planteamos no fueron logrados en la ciudad capital. Es decir, nosotros acá en Caracas, no logramos controlar el poder. Ustedes lo hicieron muy bien por allá, pero ya es tiempo de evitar más derramamiento de sangre. Ya es tiempo de reflexionar y vendrán nuevas situaciones y el país tiene que enrumbarse definitivamente hacia un destino mejor. Así que oigan mi palabra. Oigan al Comandante Chávez quien les lanza este mensaje para que, por favor, reflexionen y depongan las armas porque ya, en verdad, los objetivos que nos hemos trazado a nivel nacional, es imposible que los logremos. Compañeros, oigan este mensaje solidario. Les agradezco su lealtad, les agradezco su valentía, su desprendimiento, y yo, ante el país y ante ustedes, asumo la responsabilidad de este Movimiento militar Bolivariano. Muchas gracias". (El Nacional, 2013)

Gomez Humberto (2013) analiza el discurso del ex mandatario a fin de encontrarle algún tipo de relación por la cual posteriormente Venezuela decide votar por él como presidente. En retrospectiva con la IV república Chávez le dio al pueblo –que estaba sufriendo-, una esperanza que no habían tenido la posibilidad de ver raíz del pacto entre los partidos AD y COPEI

El breve discurso fue para Venezuela un golpe estratégico, y además un fusil al corazón de la oligarquía, un líder que logró, con enorme astucia, sacarle la careta del presidente Carlos Andrés Pérez, al Alto mando Militar, a los adecos y a los copeyanos.

La limitación de la V republica, se podría resumir en el *por ahora* de Chávez en el discurso de 12 segundos, Humberto Gómez argumenta que "fue el sintagma verbal que, pudiera decirse, cerró la esencia de las breves palabras. Un jefe militar derrotado alienta la esperanza, deja entrever que permanecerá firme en sus convicciones." (Gómez, 2013)

Desde el punto de vista histórico y político, Chávez fue un niño que desde su juventud vivió los hechos que a todos los venezolanos los atacaban, supo reconocer que en Venezuela hacia falta mas que solo política democrática, hacia falta alguien que velara por lo derechos de las personas que nunca tuvieron voz en la sociedad, él, proveniente del llano, se vuelca en los estudios militares, adentrándose al corazón de lo que el denomina la oligarquía y el capitalismo, entonces, quienes escucharon la voz de Chávez

en 1992, dijeron para sí, necesitamos un cambio, y se dio, un cambio que hasta hoy esta respirando Venezuela.

Quince años de historia no pueden ser olvidadas, y mucho menos cuando son las nuevas generaciones son quienes viven y se convierten en lo que deja la historia de un país. Desde que Chávez estuvo en el poder se volcó a un pensamiento socialista, lo que hizo, en ciertos escenarios ganarse a un grupo opositor que renegaba sus políticas, y por otro lado logro consolidar un fanatismo, casi religioso a sus políticas, en este escenario se ve la situación actual del país. Venezuela con Chávez a ganado popularidad en todo el mundo, pero su gobierno además de hacer que las clases sociales subordinadas y pobres se les diera prioridad, conllevó a una extrema politización a tal punto de dividir entre ideologías a quienes están a favor del gobierno.

Alfredo Infante (2013) argumenta que en el 2000 el termino *chavismo* estaba denominado a las mayorías populares –los rechazados de todos los gobiernos autoritarios- y la posición era señalar a las clases intermedias y dominantes de la sociedad. “Para entonces, la brecha social entre ricos y pobres se expresaba políticamente en las urnas mostrando una desproporción en la correlación de fuerzas entre el chavismo y la oposición; esta desproporción era favorable al oficialismo.” (Infante, 2013)

Entonces, es así como fue demostrando desde hace 14 años, todos y cada uno de los proyectos representa el intereses de los pobres. Chávez, interpretó y se conectó cabalmente con el sentir de las mayorías populares.

La historia política de Chávez, no es lo para hablar de la brecha cultural en las que el Venezolano siente actualmente a su país, se habla de generaciones, clases sociales, costumbres, sucesos hicieron al país cambiar de perspectiva.

Así como decir que los pobres están con Chávez, afirmar que la clase media-alta es la oposición también es acertado. La disputa entre en progreso económico de un país, y el adiestramiento social populista se enfrentan actualmente con los pensamientos de los Venezolanos.

La historia política seguirá enmarcando la cultura social, y el cine definirá que aspectos son necesarios contar para dar a conocer el punto de vista que se quiera, cualquier proyecto audiovisual en que el su entorno sea el actual, tiene que tener en cuenta lo que se vive, piensa en Venezuela.

3.3. Representación de los aspectos culturales

La pregunta de la mayoría de los autores que explican la cultura Venezolana discuten la pregunta; ¿Quiénes son los venezolanos?, lo cual puede ser una paradoja, ya que los estos son nativos del país en cuestión. En este punto, la cultura se define, entre otras cosas como las costumbres de la región, y a región se refiere al núcleo en donde el individuo se rodea, por ejemplo, si se habla a partir de clases sociales, una persona de clase social baja, no tiene las misma cultura de una persona de clase media-alta, por diferentes motivos que luego serán explicados en el avance de este capítulo.

Es importante resaltar que la identidad venezolana es una mezcla de culturas. Se trata de un territorio colonizado por españoles, nativos indígenas y negro esclavos traídos de África, es por esto que delimitar cual es la cultura propia del venezolano sería en vez de sencilla, una tema bastante completo. Según Villazana (2008) expresa:

El concepto de la 'cultura' pasa a ser motivo de una serie de negociaciones de significados sin fin. Es más bien la posición estratégica del término lo que condiciona su significado. De manera que 'cultura' junto con 'identidad cultural' son términos redefinibles. Como ha señalado Chris Barker refiriéndose a la inestabilidad inherente de los significados del lenguaje, es posible hablar de '*identidades-en-proceso*' (*identities-in-process*) en vez de 'identidad'. En el mismo sentido, no es sólo posible sino necesario referirse a las 'culturas en proceso' en vez de a 'cultura'. (p. 162)

La autora también argumenta que se pueden destacar aspectos comunes que se desarrollan en el país, para abordar el tema de manera general. Venezuela cuenta con más de treinta lenguas activas heredadas de los indígenas que vivían en la zona cuando los españoles ocuparon esas tierras en el siglo XV. La cultura Venezolana se desarrolla a partir de la inclusión de semblantes educativos de los españoles, entra las que se

destacan las edificaciones, parte de la música, la religión católica, así como también los eventos de toros y algunos tipos de gastronomía.

Latinoamérica cuenta con gran diversidad cultural, y Venezuela no es la excepción sus tradiciones culturales son resultado de la mezcla de los poblados. Entre ellas la Música, que van variando según la regiones, como por ejemplo, el joropo, en la región de los llanos, oriente y central, baile popular que se efectúa en cualquier época del año para festejar algún acontecimiento, el joropo no sólo es el baile, sino, que es la fiesta donde se cantan y bailan galerones, corridos y otros toques. Por otro lado, la gaita de furro y de tambora, en la región Zuliana, el calipso, en el estado Bolívar y el Tamunangue y el golpe, en el estado Lara. Además de la aceptación del merengue, y el vals en las demás regiones del país.

En este sentido la música se compone con instrumentos también característicos de Venezuela, el cuatro, que da origen a la música llanera, adoptado por gran parte de las poblaciones venezolanas como suyo, en este punto, el estado de Lara se caracteriza por ser uno de los primeros Estados productores de cuatros.

No solo la música se debe destacar de la cultura venezolana, la gastronomía forma parte también esencial del quehacer venezolano, es decir, la celebración, casi siempre se acompañan con un plano o en un reunión familiar, la mas famosa y se puede decir vital en despensa de la familia Venezolana es la *arepa*, denominado el pan venezolano. Se elabora a base de maíz y en forma asada sobre un budare –un horno al aire libre, caliente y plano-, otra comida representante de la cultura es la *Cachapa*, una especie de torta hecha con maíz tierno –comúnmente llamado jojoto-, azúcar y leche, cocinada sobre un budare, se le agrega queso y mantequilla. Y por ultimo, el desayuno criollo, con arepa, porotos negros –caraotas-, quedo rayado, plátano frito, y carne mechada.

La comida para el Venezuela es algo esencial, eso también se debe a la familiaridad con la cual están acostumbrados a desenvolverse. Además de tener una costumbre gastronómica propia del país, Venezuela, se manifiesta a través de juegos, y fiestas

patronales que le dan identidad al territorio. La Fundación para la defensa de la Naturaleza de Venezuela, argumenta que las expresiones del país efectúan un sentir ciudadano para involucrase mas con su territorio, y cita:

La manifestaciones folklóricas cumplen la función de traducir en lenguaje poético las vivencias, formas de pensar y sentir del hombre del campo venezolano. La manera de relacionarse con la naturaleza, su empatía con algunos animales, su espíritu mágico religioso y, sobretodo, su ingenio y su creatividad, su espontaneidad a la hora de crear nuevos versos para relatar la historia diaria o los viejos cantares que de gente en gente pasan. (FUDENA, 2005).

La convivencia con el prójimo no solo define los aspectos culturales, estos a grandes rasgos serían algunos de las características a tener cuenta en las narraciones cinematográficas, y mejor aún, se pueden a su vez destacar dichos elementos a fin de transmitir alguna especie de afición por algo, o un simple punto de vista.

3.3.1. El miss Venezuela

Venezuela alrededor del mundo se le conoce como el país con la mujeres mas bella, puesto que los concursos de belleza en el territorio es uno de “los espectáculos televisivos más vistos por los venezolanos”, La elección de la miss Venezuela es todo un proceso protagonizado actualmente por el Zar de la belleza, Osmel Sousa, que selecciona a las candidatas para optar por la máxima banda y la corona del miss Venezuela, el hecho es tal, que Venezuela a ganado el miss universo 8 veces. “Desde 1960, 67 venezolanas han estado dentro de las diez finalistas del concurso Miss Universo, Miss Mundo y Miss Internacional. Desde 1983, las misses de Venezuela clasificaron ininterrumpidamente en el Miss Universo hasta 2003.” (Venezuela tuya, 2014) Es entonces conveniente a agregar que los cánones de belleza en Venezuela no es solo el hecho de bella y flaca, es tener cuerpo, elegancia, y ser portadora de la esencia carismática que caracteriza a la mujer venezolana.

Además, no solo el hecho de poseer las mujeres mas bellas de mundo es lo que le importa, los venezolanos están orgullosos de eso, es incluso hasta mejor que el mundial de Futbol, incluso en varias películas venezolanas se ha tratado el tema de los concursos

de belleza, como por ejemplo *Puras Joyitas* (2007), que esta netamente inspirado en el Miss Venezuela.

Ahora bien, destacar este punto es también necesario para conocer la cultura del caribe, y obvio, no solo en Venezuela existen mujeres bellas, va mas allá de eso, los conflictos de la sociedad también absorben este aspecto, y hasta es vinculado con el machismo venezolano y el modelo de mujer que se presenta en la sociedad. Asimismo, temas a raíz de esto hay infinitos, la idea de plasmar algo audiovisual depende del punto de vista en el que se quiera enfocar la historia.

3.4. El venezolano en crisis

La pregunta a definirse debería ser entonces, ¿qué comprenda la venezolanidad? En este aspecto se debe tener claro que lo que se busca es el reconocimiento en el extranjero como entidad independiente.

La venezolanidad deviene entonces de todo aquello que rodea el individuo del país, la división de clases, por un lado la clase alta y provechosa con lujos y por el otro, la marginalidad, denominado así por el mal manejo de la información, las personas de bajos recursos son venezolanas porque viven en Venezuela, pero sufren la crisis y las miserias que atañen a este país. Según Ribeiro, expone que las clases sociales están determinadas por:

La nobleza feudal, la burguesía, la pequeña burguesía, los obreros y el campesinado. Una oposición antagónica entre las clases sociales dominantes y subordinadas, así como la división de unas y otras en diversos segmentos; y la existencia de una clases oprimida cuya liberación supone la revolución social (Ribeiro, 1975, p. 76)

El compromiso del Venezolano, requiere una democracia nueva que gire alrededor de la comunidad y de la persona, no de los partidos, que no se delimite por una ideología, el venezolano, es mas que un partido político. La conciencia venezolana remite a que todos sean incluidos y sus necesidades sean solventadas.

Venezuela pese a los mas de 50 años de democracia su crisis persiste y se acentúa. Los venezolanos y las venezolanas actualmente han perdido el camino, la pasión y la

dignidad. Se evidencia crisis de las personas, de las conciencias, de los valores, de la justicia y en consecuencia la libertad peligra.

La crisis del venezolano esta en que no sabe quien, pero conoce que le gusta, sus habitantes no saben tampoco ¿que quieren?, Así lo dice Manuel Barroso en su texto *el autoestima del venezolano*, afirmando que:

No están claros de sus necesidades, no aprovechan su potencial y carecen de objetivos, a esto se le suma la perdida de credibilidad sobre el gobierno y los dirigentes debido a la incapacidad de encontrar soluciones pues el gobierno es sordo y mentiroso y el pueblo es indiferente. (Barroso, 1997)

Estar consiente que el venezolano es un individuo que proyecta sus costumbres en cualquier lugar del mundo, sin medir los limites que otros le han impuesto, incluso a veces, pecan de abusadores por tratarse de ignorantes que viven la viva día a día, situación que se le ha sido adquirida por la misma historia del país.

Hernán Núñez (2006) realiza un ensayo acerca de las familias venezolanas, en este punto, es importante agregar que todo individuo parte de un núcleo familiar, sea cual fuere su estatus social, o economía, esto después determina su desenvolvimiento.

El Venezolano es sí, se puede describir como individualista, es decir, le aleja de la comunidad, ya que no sabe afrontar las relaciones que involucren respeto, por eso se habla tuteando a las personas, por ende tampoco se genera el compromiso, siempre bajo este concepto va a sobreponer sus necesidades por encima de todo, lo demás se arreglará después, se puede decir también que son interesados. Núñez, además lo representa en relación con el matrimonio.

Así como son interesados, son superficiales, o por lo menos el venezolano común, esto puede también determinarse con los cánones de belleza que se reflejan en el miss Venezuela, o en la misma televisión y las novelas, Si, la apariencia es deslumbrante, pero carece de consistencia y de fortaleza. En ciertos casos, sus relaciones son superficiales y no aguanta la intimidad. Manuel Barroso (1997) que estudió la autoestima del venezolano puede determinar incluso que existen patrones venezolanísimos que consiste en oír lo que pienso en lugar de lo que me dicen, esto producto de la baja autoestima que lleva

consigo la necesidad de ser alguien, de ser tomado en cuenta, de vencer, determinado como un mecanismo de autodefensa contra la propia mediocridad. Asimismo, el autor expresa que el venezolano le gustan las cosas fáciles, y mientras más dinero tengo con eso mejor, estas dos cosas, están ligadas y confluyen en el mismo punto, la pobreza de fondo.

Por último, lo que se puede considerar, casi clave en la cultura venezolana, el amiguismo, gracias a la falta de estructura familiar el amigo y la amistad auténtica no sean comprendidas, los venezolanos tienen muchas relaciones interpersonales, mas afectivas, ni duraderas.

Ahora, no todos los venezolanos son exactamente así, va variando de acuerdo a la educación a la familia, al nivel economía, este resumen cuenta con un promedio de personas que responden a dichas características, no obstante, se pueden y se deben agregar otras falencias que atañen a los venezolanos, significativamente, la esencia de un ser que ha sufrido cambios desde su nacimientos, no solo familiares, sino políticos, económicos, culturales, pueden hacer que cada persona piense diferente y responda diferentes estímulos. Asimismo, para hacer un discurso audiovisual cultural, es necesario conocerlas, para ofrecer distintas perspectivas en el mundo cinematográfico de Venezuela.

Capítulo 4. Elementos para la construcción de un cine de autor en Venezuela

El énfasis principal de este cuarto capítulo es proponer una serie de elementos que abarque la representación en imagen-sonido, y además, se comprometa en generar las herramientas para los próximos autores y conseguir, en cierto punto, un discurso audiovisual con sello venezolano. Para eso, se toma en cuenta los aspectos que se destacaron en el capítulo anterior, donde se plantea básicamente, una revisión de las características más relevantes que identifican a los nativos de ese país, según su cultura, sociedad, políticas, tradiciones y emociones.

Aun así, aunque esto solo elabora un panorama del ser venezolano, no se quiere tampoco encasillar pensamientos, ni ideas. La finalidad es comprender que se está dotado de historias, temas, personas, literatura, situaciones, e infinidad de recursos para hacer un proyecto audiovisual, la cuestión es, expandir el conocimiento de los nuevos realizadores y crear, sin límites.

Ahora bien, los puntos a tratar no son más que un boceto para luego plantear un discurso audiovisual que será realizado, para la construcción estética del cortometraje “miércoles de caraoas”, que busca, precisamente, elaborar a partir de esta búsqueda autoral su mirada como director, un esquema audiovisual que represente la cultura venezolana en la industria del cine internacional.

4.1. Estética de la imagen

El cine en se comprendió como arte por medio de la utilización de la imagen como símbolo de expresión, y si bien es totalmente diferente a la pintura o a la arquitectura, se basa también en representar un punto de vista, la imagen cinematográfica significa pasada, porque una vez presentada el tiempo muere, sin embargo, lo que se presenta queda en historia y destaca la realidad original, incluso cuando se represente en una realidad nueva –una visión-, por este motivo, las películas son una pequeña parte de la cultura representada.

Para la construcción de una estética cinematográfica que vincule los aspectos destacados en el tercer capítulo se debe definir principalmente ¿qué es estética?, el concepto de estética en el cine, deviene de todos los elementos que componen la imagen audiovisual, es decir, la conformación de un todo, atribuyéndose a un determinado individuo, en este caso, el director.

La estética abarca la reflexión de los fenómenos de significación considerados como fenómenos artísticos. La estética en el cine es, pues, el estudio de cine como arte, el estudio de los filmes como mensajes artísticos. Contiene implícita la concepción de lo bello y, por consiguiente, del gusto y del placer tanto del espectador como del teórico. (Aumont, et al. 1996. p.15)

En este sentido, la imagen en el cine esta sujeta al término estética, y con esta se refiere a la conformación de dos cosas completamente diferentes: el cine y el relato visual, se alude a esa doble competencia propia del séptimo arte, es decir, lo específicamente cinematográfico y lo representativo; una competencia lingüística y una competencia narrativa, la última se entiende por todos aquellos sucesos que se ve en el mundo de la película, en otra palabras, la diégesis del relato –lo que se escucha y se observa en el encuadre-, a esto se le denomina discurso cinematográfico.

Jean Mitry (1986) dice “Una estética no puede reducir a una forma cualquiera las ideas fundamentales que deben abarcarlas a todas”. En este sentido a las que se constituyen al cine, primero, como obra de arte y en segundo término, como un objeto lingüístico. Además, discute acerca de la autoría de un filme, su relación con la producción, la diferencia entre el artista y el pintor, para luego abocarse al tema general que es la estética del cine, como lenguaje y arte.

Entonces en términos de estética cinematográfica se abordan básicamente los elementos visibles de la obra, esto quiere decir, todo lo que compone la imagen, vinculado con la composición del encuadre, ahora bien, no se profundizará en definiciones bajo el concepto de la dirección de fotografía, ni en términos exactos de la dirección de arte, pero si proyectará dentro de lo posible, una especie de reglas para generar un discurso audiovisual.

La estética del cine se ve presentada en dos conceptos según Aumont (1996) la primera vinculada a la obra cinematográfica en sí, para analizar su efecto visual, y en sus influencias en el medio, y la segunda, con un aspecto mas específico, que se enfoca en el análisis de diferentes obras con las mismas características, basándose en un crítica o la observación y calificación de ellas, así como se hacen en otras artes.

En este punto, la estética de la imagen en este proyecto de graduación no pretende compararse con ninguna otra obra audiovisual, mas bien, procura alejarse de los estándares audiovisuales del país para integrar a la obra un punto de vista, propio de un autor, que piensa y observa bajo su perspectiva, entonces, analizar su efecto visual, es en este caso, el propósito cinematográfico.

En este punto, donde se conoce que la unidad mínima del cine es el fotograma y la unidad de la acción, son los planos, es importante especificar que el establecimiento de un encuadre –límite del cuadro cinematográfico-, tiene que contemplar todos los problemas que esta sugiere, y, por otra parte, siempre tienen que estar justificadas a fin de transmitir acertadamente una visión. Proponer un encuadre, es la prueba de compromiso con el espectador, es el manifiesto de un punto de vista detrás de un dispositivo -la cámara- por sobre el acontecimiento presentado. Jean Mitry (1986) argumenta que el ser humano esta lleno de significados y el querer interponerse en ella delimita una versión de la realidad La misma imagen cinematográfica, al contrario del mundo que se representa, puede ser modificada, y ajustada de acuerdo con la subjetividad del autor, en este caso el director.

4.1.1. Elementos invariables

Si bien, proporcionar un esquema cinematográfico para el nuevo cineasta conforma a su vez, una limitación para la creación de nuevos proyectos, el objetivo de esto es buscar la manera mas eficiente de proponer para industria del cine en Venezuela, elementos audiovisuales que le provean reconocer la cultura del país a partir de un discurso

audiovisual, es decir, la realidad que enmarca el cuadro, puede ser un mundo paralelo del que se habita, pero que a su vez logre interpretar la identidad.

Esto quiere decir, que al proponer ciertos requisitos narrativos para las obras nacionales se comprende se que trata de un producto con identidad propia, sea cual fuere el realizador, el espectador interpretará aquello que le remita a sus conocimientos.

El estudio de la participación cinematográfica comprobando que la impresión de vida y de realidad propia de la imágenes cinematográficas es inseparable de un primer aliento de participación. Liga este a la ausencia o a la atrofia de la participación motriz práctica o activa y estipula que esta pasividad del espectador le coloca en situación regresiva, infantilizada, como bajo el efecto de una neurosis artificial. Saca la conclusión de que las técnicas del cine son provocativas, aceleraciones e intensificaciones de la proyección-identificación. (Aumont, et al. 1996. p. 243)

Los elementos invariables, deben ser aquellos a los que el espectador se sienta identificado o ilustre a modo representativo una realidad que conoce, para lograr un producto audiovisual de autor venezolano, es por esto que la aplicación de uno o más elementos harán más fácil la búsqueda de la identidad visual que se quiere lograr. Entonces, se parte de los aspectos detallados en el tercer capítulo, es importante agregar que una historia que quiera representar la cultura venezolana, y no sugiere en ningún momento que se trata de Venezuela, tendría que ser justificado en algún punto, ya que es importante conocer en qué contexto se narra la historia.

En continuación con el tema, los elementos invariables que deben ser aplicados para que se reconozca como cine de identidad nacional son: el espacio y el idioma.

El primero, se denomina espacio al lugar donde se realiza la acción, la puesta en escena de cualquier película que se disponga a exponer la cultura venezolana, debe -sin ánimos de imponer- realizarse en el país, o en otro caso, suponer que se hizo en el mismo. Ahora bien, este elemento invariable no es requisito para todas las propuestas cinematográficas, es decir, no se afirma que todas las películas se tiene que grabar en Venezuela, ya que en temas de producción y logística se encarga de proporcionar las locaciones necesarias para el film, pero también el director tiene que proveer información de lo que quiere

contar en el espacio, a fin de transmitir su punto de vista en el entorno donde se realizará la acción.

El director del proyecto audiovisual tiene como desafío estudiar el espacio en que se desenvolverán los personajes. Según Eric Rohmer (1977) explica es donde se entiende la caracterización del espacio, lo que la imagen implica, pues es en ésta donde ese espacio es representado.

El primero, es la imagen cinematográfica proyectada en un soporte, esta se percibe y aprecia como una representación, en donde se ve involucrada la verosimilitud que se genera con el espectador. Es decir, tiene un valor plástico, figurativo, estético. Es una representación de la realidad.

El segundo espacio, corresponde por las partes del mundo en si mismo, si son naturales o son fabricadas, pueden ser de mayor a menor escala de fidelidad con la realidad representada, además son objeto de juicio estético, es decir, tienen un valor expresivo.

Esto, claramente habla de un discurso audiovisual netamente realista, donde el espacio sea tan importante como el personaje, y se vea influenciado en él, para comunicar lo que se quiere. En este punto, es indispensable tener en cuenta en qué región de Venezuela pasa la acción, la época, y que condiciones de vida tiene ese personaje a fin de localizar el espacio indicado que mejor represente las acciones del film. (Vea capítulo 3.2. aspectos políticos y sociales)

En caso de que la película sea una historia en donde el personaje no este en Venezuela, sino en otro país, la representación será a partir de la composición de la imagen y lo que se quiera destacar del personaje en ese espacio, por ejemplo, Miguel Ferrari en *Azul y no tan rosa* (2012) simbolizó a Japón tan solo muestra la bandera, en este caso, solo quiso destacar que se trataba de un personaje que vivía ahí, pero el resto de la película se desencadenó en Venezuela.

Por otro lado, si se plantea un mundo inventado, que no es Venezuela, ni otro país, solo esta en la cabeza del director, el elemento invariable del espacio tendría que ser

reemplazado por otro, a fin de igualmente poder reconocer que se trata de un producto audiovisual que expresa cultura venezolana. En este punto, la creación de una estética propia de cada autor tiene que ser planteada hacia lo que se quiere expresar con el film, en cualquiera de los casos, tener un espacio donde se desarrolle la acción es una herramienta cinematográfica que conlleva al director a plantearse diferentes perspectivas de lo que quiere contar.

La búsqueda de la estética audiovisual en términos de espacio, la determinará la puesta de escena. Aumont (1998) argumenta que: “La puesta en escena: un decorado, un momento, una gestualidad, una mímica, una colocación. La puesta en escena pictórica no es otra que la del teatro, con la que siempre coincide, pero también tiene su propia historia” (Aumont, 1998, p. 28) En cualquiera de los casos, se tiene que mostrar donde vive el personaje.

El segundo elemento invariable, es el idioma, los personajes tienen que hablar como lo haría un nativo de ese país, es decir, el castellano del venezolano. (Vea capítulo 3.1.1.) Por tal motivo, reconocer que el séptimo arte es: imagen y sonido, es también afirmar que la industria cinematográfica comprende el cine sin sonido, como cine mudo, y el cine propiamente dicho comprende en este caso, diálogos en conjunto con la banda sonora. El sonido forma parte importante para la creación del discurso, y bien pueden estar dentro del campo de visión o fuera de él. “La sede visible de un invisible ligado al alma: la voz” (Aumont, 1998, p. 55)

Desde cualquier punto de vista este elemento invariable delimita también en que época y lugar se aborda el relato audiovisual, los personajes, hablan de sus preocupaciones, sentimientos, quehaceres, y es complementado con lo que se ve en la imagen.

El idioma le aporta a la narración una identidad territorial, si se conjuga con el otro elemento invariable: el espacio, no hay posibilidades de que se no se transmita la cultura en una película, desde este punto de vista es vital, determinar a qué se le dará más valor, se parte a su vez de lo que el autor/director de la obra quiere expresar.

Aumont (1998) explica que la voz es un conjunto, que también se puede ver y que comunica, con la misma intensidad que una imagen, y dice:

Hasta cierto punto, una voz es, al igual que un rostro, un 'objeto' con el que la comunicación se sitúa, de entrada, en el nivel más íntimamente humano. Conozco a alguien cuando conozco su rostro, pero puedo además conocer a alguien por su voz. (p. 55)

Los personajes entonces, generan empatía con el espectador, sus argumentos responden a un discurso, un trasfondo y a una serie de elementos implícitos de la propia película.

El cine este sentido tiene la libertad de representación, hace que cualquier cosa se destaque de la realidad original para encarnar una nueva realidad a través de la imagen en movimiento, por ende, tiene en cuenta todos los procesos creativos y técnicos que ayudan a unificar la estética, y son netamente exclusivos de la subjetividad de autor. Aumont dice: "la verdad no era mas que un reflejo imperceptible, que pasaba de rostro en rostro sin detenerse nunca" (Aumont, 1998, p.15)

Todo personaje es representado en imagen y queda sujeta al mismo autor, lo que quiere mostrar es característico y propio de la mente humana, por lo tanto, el límite tiene que ser impuesto por otros parámetros que son indispensables para el reconocimiento de una cultura audiovisual.

Una vez explicado el por qué es importante la utilización de estos elementos invariables en el discurso cinematográfico, habría que destacar que el cine venezolano ha comprendido estos parámetros para en la realización de sus films, pero, estos suponen el cine como un producto que debe recomponer la historia, o dedicarse a expresar los problemas que existen en la sociedad venezolana, que, por un lado, está bien, pero por el otro limita y aburre al público de la región del Caribe.

4.1.2. Elementos variables

El discurso cinematográfico se lleva a cabo por la visión directa de un realizador, encabezado por el director como jefe de la estética y creador del punto de vista de la

narración. Se tiene en cuenta, los elementos invariables, al hablar de los elementos variables, remite a aspectos que pueden variar según el proyecto, a la suerte de los realizadores, la lista es larga, pero, se pueden definir en dos grupos: elementos variables creativos y elementos variables técnicos.

Los elementos creativos involucran todo lo que compone la imagen, es decir, cómo se muestra, representado por las cabezas creativas de las producciones cinematográficas:

El director, el director de fotografía, y el director de arte o diseñador de producción.

El resultado comprende una unidad visual en el producto final, empieza por la composición de la mínima unidad del cine, el fotograma, e incluso es más importante como punto de partida, la delimitación que ofrece, Aumont (1996) argumenta:

Evidentemente hay grandes diferencias entre el fotograma y la imagen en la pantalla, empezando por la impresión de movimiento que da esta última; pero tanto una como la otra se nos presentan bajo la forma de una imagen plana y delimitada por un cuadro. (Aumont, 1996, p. 19)

La composición de la imagen involucra muchas cosas, una vez planteado el guión que se va a pasar a imagen y sonido real, el director propone una visión a su equipo creativo que tiene que apropiarse todos los elementos desglosados para luego unificarlos en una sola propuesta conceptual. En este punto, se habla de la presencia del encuadre, como punto de partida para la composición de la imagen en movimiento, incluso si permanece inmóvil. En el encuadre está plasmado el punto de vista de todo un equipo creativo que termina en la construcción de un relato.

Los elementos variables creativos tienen que desarrollarse parte de la visión que quiere expresar el director, su punto de vista es el punto de partida para el inicio del proceso creativo cinematográfico. En él, se involucra el diseño de producción y la dirección de fotografía para crear la estética que el director propone para su film.

Para el diseño de producción se lleva a cabo una propuesta estética, que puede ser elaborada de muchas maneras, por medio de artbooks, maquetas, collages, etc. Además propone texturas, colores, formas, tonos, y algunos parámetros visuales para las otras áreas a su cargo -escenografía, maquillaje, vestuario, utilería, y realización-. Por otro lado

se complementa y traduce los problemas que atañen al director de fotografía, encargado de la composición de la imagen, el clima, y traductor del punto de vista que quiere expresar el autor de la película.

Cada proyecto cinematográfico tiene su mundo interno, ya sea de género documental, el espacio que se presenta y la situaciones que acontecen le generan un sentido a la narrativa. En este punto, el cine ficción puede crear la historia en un espacio desconocido para espectador, pero a la misma vez darle sentido a la historia, esta característica del cine se llama diégesis. “La diégesis es la historia comprendida como pseudo-mundo, como universe ficticio cuyos elementos se ordenan para formar una globalidad.” (Aumont, 1996, p. 114) Entonces, los elementos variables creativos dependerán de cada historia en particular, y se amoldará a los efectos se que quiere con la obra.

Por otro lado, existen también los elementos variables técnicos, referidos a cómo se logra ver, lo que se ve en la imagen en movimiento, es decir, y ya no se habla de la creación estética premilinar al rodaje, se trata de los movimientos de cámara, tipos de planos, soportes, formatos, entre otras.

Del mismo modo, estos elementos también son indispensables para creación de un estilo cinematográfico propio, en todos los casos dependerá de lo que el director desee expresar.

Una vez creada la diégesis de la obra, los elementos técnicos se encargaran de representar el universo diegético, que comprende todo el manifiesto audiovisual para transmitir dentro de lo recreado, la vision posible de un mundo en donde todo es una viva representación de una realidad interpretada por un individuo –el director-. “Universo diegético, que comprende la serie de acciones, de supuesto marco (geografico- histórico o social) y el ambiente de sentimientos y motivaciones en la que se produce.” (Aumont, 1996, p. 114)

Ahora bien, al comienzo de este subcapítulo se hablo del encuadre como limite visual, en este punto, todo lo que este representado en imagen es denominado por los teóricos

campo visual y, todo lo que no se ve –pero se escucha o interpreta- es el fuera de campo. Una vez aclarado esto, lo que se verá expuesto es y forma parte de lo que se quiere contar, definido en otras palabras como plano.

“Todo este conjunto de condiciones: dimensiones, cuadro, punto de vista, pero también movimiento, duración, ritmo, relación con otras imágenes, es lo que forma la idea mas amplia de <<plano>>” (Aumont, 1996, p. 38)

La construcción de los elementos variables creativos están vinculados a los técnicos, y se puede traducir de la siguiente manera: movimientos de cámara, tipo de plano y formato visual.

Para esto hay que remitir a los conceptos Aumont (1996) que argumenta acerca de los movimientos de cámara, y los define como: “los movimientos internos al cuadro, que inducen a la aprehensión del movimiento del cuadro en relación al campo o, si se considera el momento de la producción. Movimientos de cámara.” (Aumont, 1996, p. 38)

Pero además, la autora incorpora que son todos aquellos movimientos que se elaboran para darle significado a la acción, en todo caso, es la ilusión de un personaje oculto, que depende la finesa del movimiento puede ser percibido por el espectador, es la narrativa del plano, es lo que se deduce como el punto de énfasis.

Por otro lado, los movimientos de cámara no tendrían sentido si un objetivo, como por ejemplo, un personaje, que será el realizador de la acción sujeto al encuadre, estos movimientos a su vez, se ven limitados por el tipo de plano, Amount (1996) argumenta:

En términos de tamaño: se definen clásicamente diferentes <<tallas>> de planos, generalmente en relación con los diversos encuadres posibles de un personaje. Esta es la lista más comunmente admitida: plano general, plano de conjunto, plano media, plano Americano, primer plano, gran primer plano. (Aumont, 1996, p. 41)

Todos referidos a alturas y versiones de un personaje, sin embargo depende de esto para que se apliquen los movimientos de cámara, el sentido de la acción también se da por la proximidad que tiene con el personaje, entonces, los tipos de planos, también varían según lo que quiera transmitir el director.

Estos elementos variables técnicos pueden cambiar según las exigencias de cada realizador, y tiene que ser evaluados por todas las áreas creativas, estos elementos serían la conformación de la estética visual de toda obra audiovisual, la cinematografía en este punto, se pone en práctica, todo lo que se ve por medio del encuadre de la cámara es el límite de visión de la una realidad modificada para un fin. La representación de esto es incluso el medio de tramitar visualmente el pensamiento del un artista visual.

Desde esa perspectiva las opciones son infinitas, los movimientos de cámara y el tipo de plano que utilice es la decisión de una realidad completamente subjetiva y acertada.

En términos de movilidad: el paradigma estaría aquí compuesto del <<plano fijo>> (cámara inmóvil durante todo en plano) y los diversos tipos de <<movimientos de aparato>>, incluido el zoom: problema exactamente correlativo del precedente, que participa por igual de la institución de un punto de vista. (Aumont, 1996, p. 42)

Todos los recursos técnicos son acertados para demostrar una visión, por eso para la conformación de un estética es importante determinar que se puede cambiar y esta sujeto a muchos factores, pero principalmente porque tiene un sentido para cada film.

Aumont (1996) cita a Andre Bazin para explicar la realidad de la representación fílmica, y adhiere este concepto a cualquier producto audiovisual:

Existen dos tipos de cineastas 'los que creen en la imagen' y 'los que creen la realidad' los que hacen de la representación y film artístico y expresivo en sí mismo, y los que la subordinan a la restitución lo más fiel posible de una puesta verdad, o de una esencia, de lo real. (Aumont, 1996, p. 45)

Lo que quiere decir que, ambos casos, es el director quien elige como hacer su propio cine, es él quien justifica su visión cinematográfica, y es él quien elabora los parámetros para que su equipo creativo trabaje en función de lo que quiere expresar.

En resumen, si bien el espacio y el idioma del film expresan a grandes rasgos la superficie de lo que se ha denominado cultura audiovisual, existen, por suerte para los directores un amplio libertinaje de opciones para rescatar la esencia de su audiovisual, esto, básicamente puntualiza al encuadre, sus movimientos, duraciones que son independientes de que cada autor cinematográfico y del resto de equipo que colabora.

Para ser mas preciso, las únicas limitaciones que tienen son las dos expuestas anteriormente, el resto queda a criterio del autor del film. Entonces, la elección de lo encuadres que se verán están más que nada sujetos a códigos estéticos, más que a la recomendación de qué se debería ver para que el relato transmita cultura, en todos los casos, el punto de vista que elija el autor, será siempre, el mejor para transmitir el fin.

Aumont (1998) explica que los encuadres están dados principalmente por códigos, y que la puesta en escena, es determinada por elementos sociales y afectivos que atañen al espacio, en este sentido, sistematizar un punto de vista y la perspectiva de visión determinaría a su vez el registro y la apreciación de lo que se quiere contar.

Si existe una estandarización cinematográfica, hay que buscarla primero en lo que ha dominado durante mucho tiempo, en lo que todavía hoy sigue emergiendo del pasado, en el cine clásico. Al igual que la modernidad, el clasicismo cinematográfico no se deja encerrar en fechas, en definiciones. Se le puede definir por la ficción, por la puesta en escena y la dramaturgía, por la transparencia, por la adecuación entre un modo de producción y un modo de visión, por la excelencia del medio, qué más da: cada uno tiene su definición, pero el cine clásico existe, y es americano. (Aumont, 1998, p. 48)

Entonces, el director en este caso tiene la libertad de escoger, entre los plano estandarizados que ya conoce la manera que va a contar. La estetica por otro lado, o el denominado *glamour*, según Aumont (1998) que es la mascara de cada historia, siempre se verá por medio de un personaje, que pudo hacer hecho millones de peliculas, he incluso haber grabado en una misma locación, depende entonces, de como se enfoque cada historia, el glamour no es la esencia, es la apariencia que se deja, más allá de eso, esta la identidad, que nunca se ha de disolver.

Una vez determinado el plano, tal y como aparece en el producto final, en conjunto de ellos dará a conocer la narrativa de film, el fin de la historia, y el objetivo que se planteo, pero antes de eso, existió la visión para que esto se diera después con el montaje.

Cabe destacar que, a parte de elaborar cada encuadre, también se tiene que tener en cuenta que se va a contar con cada uno de ellos, en efecto, también es importante conocer si va a ver movimientos en el plano, y si la cámara hará o no algún movimiento, en este sentido, queda a disposición del director de fotografía y del director, proponer y

elaborar un juego creativo que ayude a contar la historia de la mejor manera posible, para incluso agregarle valor al producto final. Aumont explica: En términos de movilidad: el paradigma estaría aquí compuesto del plano fijo y los diversos tipos de movimientos de aparato, incluido el zoom: problema exactamente correlativo del precedente, que participa por igual de la institución de un punto de vista. (Aumont, et al. 1996. p. 42)

Además de tener en cuenta como se va contar, en términos de movimientos de cámara, es necesario a su vez, definir la duración de cada plano, se tiene en cuenta la visión del producto final, se pueden, en este sentido, hacer planos de 10 min, hasta planos cortos fragmentados con otros, queda, en este caso, a criterio del director y la comunicación con el montajista.

Por último, se define los estatus internos que componen la estética de un film, también es importante saber que se quiere contar, y desligarse de lo puramente estético de la imagen e irse a al relato literario y a los actantes del mismo. En este caso, la expresión de a obra queda sujeta siempre a sus protagonistas.

El cinematógrafo *crea* imágenes a través de objetos con existencia física real. Estos, gracias a la luz que reflejan, dejan impresionados en un soporte sensible una serie de rasgos estructurales básicos, que permiten al receptor construir, mediante distintos procesos mentales, una estructura de identificación semejante a la del objeto. Pero esto no quiere decir que el cinematógrafo reproduzca la “realidad”, ni tan siquiera que la transforme en su imagen, ya que los objetos por él registrados no sufren ningún proceso de transformación por el cual se modifique su realidad física y dejen de existir como imágenes para convertirse en imágenes. (Huertas, 1986, p. 15)

Huertas (1986) resume que la impresión de la realidad la genera básicamente los movimientos, color y espacio, etc. Todo lo que compone en otras palabras al campo de la visión cinematográfica, lo que se ve, es y existe.

4.2. La expresión de la imagen

La imagen es lo primero que se muestra en el cine, el fotograma como la mínima expresión, lo que se observa queda plasmado en un soporte para ser reproducido indefinidamente. Al estudiar el plano, este se definirá por la función de su dinámica interna –la puesta en escena-, dicho dinamismo se complementa con la escena y la

secuencia, estos movimientos se transforman de narraciones, y dramaturgias que se expresarán visualmente.

Los decorados en cierto punto determinan el espacio y colocan al espectador en el contexto de la historia, por lo que su creación tiene que estar realmente justificada por la expresión estética y artística del realizador.

Los encuadres, más que fotografiar son los que relatan ciertas características de la historia: sentimientos, momentos psicológicos, estados del alma, pulsiones y situaciones emocionales de los personajes, los cuales pueden ser creados o enfatizados según el uso de la cámara.

Entonces, ya determinada la estética cinematográfica del film, el rostro como elemento integral y resolutivo para cualquier narración audiovisual será el punto de partida para sugerir en términos semánticos del cine, la expresividad que se quiere lograr. Aumont (1998) explica “el retrato es un género expresivo, y además su historia está estrictamente de acuerdo con la idea misma de expresión.” (p. 27) Los personajes son el canal para transmitir el punto de vista del director, es el sujeto que expresa en acciones la realidad inventada.

4.2.1. Objetivo de la acción

Una vez expuesta la estética visual del proyecto cinematográfico, las acciones que llevan al relato están conformadas por los personajes. Aumont (1998) explica: “Si los actantes tienen un número finito y permanente invariables, los personajes tienen un número casi infinito, puesto por sus atributos y su carácter pueden variar sin que se modifique su esfera de acción.” (Aumont, 1998, p. 132) Quiere decir que los personajes tienen en su poder consignas diseñadas por el guión y acciones específicas comandadas por el director, pero en todos los casos, pueden variar, es decir, una situación puede ser representada de mil formas por el mismo actor, pero en un personaje los límites varían según sus objetivos en el plano o la escena.

El personaje de ficción entonces es quien expresa la visión del director en la imagen, es el individuo que conlleva las acciones en la historia, incluso cuando lo único que se ve en el plano es un objeto, este resulta protagonista de la acción.

En resumen, el personaje puede ser denominado como el objetivo de la acción, definiéndose como el sujeto a cargo de la expresividad del encuadre, esta en todos los planos, puede ser un personaje natural o personaje muerto –objeto, paisaje-, pero en todos los casos, está pautado para que logre un efecto en el conjunto final. (Vea capítulo 4.3.)

Es importantísimo conocer de quién se trata la historia, ya que sin personaje no se puede determinar ningún punto de vista, o sí, pero cinematográficamente, tampoco se podría establecer un punto de partida si no se tiene por lo menos a un personaje, Aumont (1998) expresa que el rostro es reconocible porque es humano, y todo personaje que hable se asemeja a lo que se conoce como humano, por eso se asocia a nuestra especie, en fin, cita:

[...] el rostro es humano, y sólo se habla de rostro para un animal, una cosa o un paisaje en referencia a un sentido profundo de la humanidad; [...] principalmente, es el lugar de la mirada. Lugar desde donde se ve y desde donde se es visto a la vez, razón por la que es el lugar privilegiado de las funciones sociales. (Aumont, 1998, p. 18)

En este sentido, no importa como se presente el objetivo, si es en fotos, solo los ojos, una boca gigante que cubra la pantalla, caracterizado, este va a ser el objetivo de la acción, quien dará los pasos para el avance de la historia. No solo eso, también va a realizar las tareas expresivas y lingüísticas, es él que va a desencadenar el punto de vista de la narración, es el contacto directo con el espectador.

Se considera que el objetivo de la acción es el puente más cercano al espectador y generador de la expresividad en las imágenes, estos, si son personajes también están vinculados con la expresividad que quiere lograr el director.

El mismo, además de encarar la estética tiene en su poder proponer las acciones de los personajes a fin de revelar, qué es importante, y qué no lo es. Todo por medio de las

indicaciones y de los encuadres previamente diseñados para que el individuo accione dentro del espacio cinematográfico.

Todos los fundamentos estéticos de la imagen hacen reconocer al hombre que se encuentra en las sombras, esa sería, la verdadera realidad de un rostro, casi siempre es la misma, cubierta de rasgos que pronto se devanecieran. En todas las versiones que un personaje esta en imágenes, este se presenta como una aproximación, que no es más que un reflejo casi igual a la realidad. El personaje de ficción es un operador, un actor que debe asumir a partir de ciertos lineamientos las funciones del relato, con esto una serie de transformaciones son necesarias para que la historia avance. El objetivo de la acción es el narrador de la historia, quien genera efectos, con quien se identifica el público, y, por si fuera poco, quien transmite la cultura venezolana.

Este además homogeniza a todos los demás actantes, en caso de que hubiera, mas personajes, es también el rostro que refleja el punto de vista del director, así lo explica Aumont:

Las imágenes del hombre –las se inventa, las que representan- son analogías, semejanzas. Independientemente de su grado de esquematización, el hombre solo a hecho de sí imágenes analógicas, en el sentido que esas imágenes comparten algún rasgo o carácter con lo que representan, [...] La analogía humana viene de una experiencia primordial, la del doble, cuyos mitos, estan basados en el espejo y en la sombra. [...] El rostro siempre es sentido de una analogía, toda representación se fundamenta verdaderamente en el deseo del hombre de representarse así mismo como un rostro. [...] El rostro es, en efecto, la única parte de mi propio cuerpo que no veo nunca, más que en el espejo; no obstante, éste me da una visión falsa, diferente de la que tienen los otros de mí. (Aumont, 1998, p. 18-19)

Es además el punto en donde quiebra la realidad y la ficción, esta en constante ideas, que deben ser lo mas naturales posible para que no se vea forzado el relato. El actor, quien es la personificación del personaje, dispuesto y obligado a renunciar a movimientos exagerados, estilizados, y antinaturales, tiene que conocer netamente lo que quiere expresar, actuar para este, es adentrarse a un mundo desconocido y revelar otros puntos de vista, podría incluso ser alguien totalmente diferente a él, a su gustos, y costumbre, pero al llevarlos a escena tienen que mostrar familiaridad con el entorno que se le ha planteado.

4.3. Ritmo cinematográfico

El cine esta diseñado en tres etapas creativas, conocidas como la preproducción, el rodaje y la postproducción, esta última es el final del gran proceso creativo de cualquier proyecto audiovisual, ahora bien, en esta etapa es donde concluyen las demás áreas y solo queda el montajista, el editor y el director para diseñar y juntar todo los planos. Si se considera el punto de vista de la autora del proyecto, el montaje, es la parte final de la película, es la fase que dará los indicios de la lógica aplicada a la narración filmica, además se encarga de provocar el ritmo de la historia.

Las ficciones en algunos casos responden a la figura de un narrador (Vea 4.2.1. Objetivo de la acción), pero también hay ficciones que ponen en juego el punto de vista desde el cual un hecho es narrado por múltiples narradores como, por ejemplo, un relato interpretado por distintos personajes, enfocándose en cada uno. Con esto, cada individuo ofrece su versión, que no coincide con las de los demás. Según Aumont: “El montaje se compone de tres grandes operaciones: selección, combinación y empalme; estas tres operaciones tienen por finalidad conseguir, a partir de elementos separados de entrada, una totalidad que es el filme.” (Aumont, et al. 1996. p. 54)

La lectura de las narraciones audiovisuales la mayoría de las veces implican un trabajo de desciframiento, el reconocimiento de sus estructuras, la definición de su género, el estudio del orden temporal construido y finalmente la asignación del sentido que de alguna u otra hacen el ritmo audiovisual.

Aumont (1996) explica el plano como unidad discursiva, pero el montaje determine su función como tal, por eso cita:

En terminos de duración: la definición del plano como <<unidad de montaje>> implica, en efecto, que sean igualmente considerados como planos fragmentos muy breves (del orden de un segundo o menos) y fragmentos muy largos (varios minutos) (...) el problema mas estudiado es el que se relaciona con la aparición y el uso de la expresión <<plano secuencia>>. (Aumont, 1996, p. 43)

Cada proyecto tiene un sentido y una historia que narrar, depende de muchos factores, miradas, movimientos, espacios, para identificar el significado de cada plano, la

construcción de la estética termina en la definición del montaje, donde el realizador traduce todo el material y lo transforma en una línea semántica y rítmica que le aporta a la visión del director un tratamiento creativo desde otra perspectiva.

Las imágenes en movimientos están a su vez cubiertas por la banda sonora, que concluye con el significado del séptimo arte, la incorporación de la música es utilizada como efectivo y/o núcleo de ciertos films. En este punto, y a modo de comentario vuelve a exponer, en un lenguaje propio, ciertos estados de ánimo, intenciones o significados de las imágenes que acompaña. Kracauer (1989) comenta que se ignora la música mientras se integra en lo se ve en la pantalla; pero en cuanto se sumerge en el clima de deterioro y decadencia que está presente, no se puede evitar darse cuenta que la misma música de antes se había oído, de manera admirable y por si misma, evoca emociones.

La importancia de programar un montaje coherente que le de sentido a todas la imágenes e incorporar sonidos y música que eleven la expresividad y transmitan el punto de vista de cada director, es el fin de hacer cine.

En toda comunidad audiovisual se tienen que tener en cuenta todos los aspectos que conforman al séptimo arte, el diseño de la estética visual es importante, claro, pero no tiene sentido sin el individuo de la acción, y toda imagen sin sonido no expresa sin el vínculo sonoro. No es solo contar historias -por contar algo- sino expresar en imágenes y sonidos empalmados una pequeña visión de la realidad según cada cineasta.

Capítulo 5. El autor de *Miércoles de caraoas*

Elaborar un anteproyecto es la mejor manera de justificar el por qué de este proyecto de graduación, ya que muestra con hechos el aporte del autor y pone en práctica las teorías expuestas en los capítulos anteriores, dentro de ellos se elabora una especie de parámetros para los nuevos cineastas que buscan más allá de hacer cine en su propio país, ser reconocido por su visión y estética. La exploración de los conceptos cinematográficos en conjunto con los aspectos culturales de Venezuela destacados en este proyecto, suponen al autor, un futuro alentador para quienes se dediquen a convertir el cine en su profesión, puesto que supone en los próximos años habrá productos visuales de calidad y los realizadores con sello cinematográfico que siempre buscaron.

El guión del cortometraje de ficción *Miércoles de caraoas*, esta realizado por la misma persona que se encargará de liderar la parte estética -el director-, ya aclarado esto, la figura que tiene todo el concepto audiovisual armado es él mismo, todas las otras áreas creativas, en este caso, dependen de su propósito con la obra.

Para iniciar con el anteproyecto, principalmente se realiza un desglose de guión, para examinar los aspectos más importantes de la historia, y luego diseñar la propuesta audiovisual bajo la mirada del director, se utiliza a su vez los conceptos abordados en los capítulos anteriores. Esto permite elaborar un boceto detallado y posible sobre la estética cinematográfica del director, y, a su vez, sirve como plataforma teórica y práctica para construir la identidad visual en Venezuela.

Edgar-Hunt (2010) expone en uno de sus textos la importancia que tiene para el nuevo cineasta la realización de productos audiovisuales, donde el resultado este dentro de los parámetros como realizador, se empieza con la realización de un cortometraje como antesala a sus próximos proyectos y como formación de su estética, se toma en cuenta que el primer objetivo como director profesional de la industria es la elaboración de un largometraje.

5.1. El guión literario de *Miércoles de caraotas*

El guión es el primer paso para iniciar con cualquier proyecto audiovisual, en cierto modo, es el único producto que tiene que estar previamente hecho para la elaboración de una película, sin él, no se puede empezar la preproducción. En este punto, el guión literario da muestra de la historia y de las acciones que se deberían ver en pantalla, pero al ser escritas, tienen que traducirse en imagen y sonido.

Pablo Del Teso (2011) lo explica como un proceso largo que se aborda en diferentes etapas y termina con la descripción de “lo que el espectador ve y escucha con el máximo detalle posible” (p. 325). A partir de él se empieza el proceso creativo y la participación de lo todo el equipo ya sea técnico o artístico para realizar el proyecto.

Por esta razón el guión requiere de una estructura ajustada para facilitar la preproducción y la elaboración de un anteproyecto, Del Teso cita: “un guión debe mantener un formato que ha sido estandarizado a nivel mundial para que cada pagina represente aproximadamente un minuto de película” (p. 325). Se toma en cuenta lo expresado por el autor, el guión *Miércoles de caraotas* tiene quince páginas, lo que equivale a un cortometraje de 15 a 18 minutos, aproximadamente. (Ver cuerpo C 9. guión literario)

El guión *miércoles de caraotas* se llama así porque remite a una tradición familiar, donde se comen todos los miércoles a la hora del almuerzo, caraotas –frijoles negros-, la guionista/directora del corto, y autora del proyecto de grado, toma como referencia las teorías planteadas en el tercer capítulo, para destacar la cultura venezolana en cuanto al aspecto familiar, la comida, y sus tradiciones (Ver capítulo 3.3.)

Es decir, toma como detalle inicial la comida como agente detonador visual para el espectador, que interpretará una especie de cambio en el transcurso de la historia cuando se presente en planos detalles la elaboración del tan esperado plato de frijoles preparado por la madre. (Ver capítulo 5.2.1.2)

En el guión, trata de una discusión familiar, que comienza con la aparición de Esperanza –la madre- invita a sus hijos a comer en la hora del almuerzo, pero los hijos no saben que

su madre ha cortado el árbol de su padre difundo recientemente, la cual desata un conflicto familiar que transforma a los integrantes para siempre.

Kracauer (1989) explica que los guionistas debería de establecer un estilo a la hora contar historias, por lo que deben implementar un estilo particular, coloquial, y descriptivo, con enunciaciones rápidas y espontaneas, para que así se acople a los movimientos dinámicos de las acciones y las conversaciones con otros personajes.

Dentro de este punto, el guionista de *miércoles de caraoas* considera que el guión presenta un aire fresco, y original, a su vez, transforma a sus personajes, estos individuos independientes, se encuentran conectados por el lazo familiar, supuestamente bien constituido, hasta el conflicto –la tala del árbol de papá-. La historia ocurre en un estado de Venezuela a las afueras de capital, Valencia, una ciudad industrial, con la cual permite transmitir un punto de vista de la cultura en Venezuela, sin especificar tiempo, ni inclinaciones políticas.

Las historias que han sido elaboradas en el cine Venezolano representan para el autor de PG un estancamiento para la industria, son de hecho muy pocas las películas que cuentan con un estilo visual diferente al cine propagandístico, urbano, clasista o incluso a lo que Hollywood propone. En este caso, la elaboración de un guión literario o la idea de una historia X tendría que ser contada bajo la perspectiva de una persona –director- que comprenda que se puede hacer y deshacer estas estructuras. Es decir, tiene que ser visto desde como una manera para también contar algo, hasta lo mas insignificante, como una aguja, tendrá que ser vista desde una perspectiva que solo el autor puede definir. Por ejemplo, un personaje, vive en un pueblo remoto de Venezuela, donde se le presentan una serie de conflictos que hacen cambiar su manera de ver, pero esto, en vez de ser mostrado como una persona común, el director decide ponerlo en un contexto totalmente diferente a lo que se reconoce como Venezuela, y decide llamar este pueblo *matusalen*, representado con elementos contruidos por sus recuerdos que hacen de

este personaje un individuo mas, pero representado como el director lo siente. Esto al final será una construcción de la realidad basado en un punto de vista.

En el caso de *Miércoles de caraoías*, el guionista/director de la historia describe a varios personajes, empieza por la madre, Esperanza, quién realiza las acciones principales. Los hijos, quienes intervienen para transformar la historia a partir del conflicto con la tala del árbol de papá. Además, se integran al final, otros miembros de la familia.

En este caso el tema es la familia de venezolana, se deja sugerido otras características también importantes y identificatorios de la cultura venezolana, tales como: las tradiciones, la convivencia, el habla.

En el guión se presentan ciertos puntos a destacar, por ejemplo, los diálogos, que son elaborados para que la historia avance. Del Teso (2011) trabaja el guión con el mínimo de diálogos posible, con subtexto, espontaneidad, y fluidez, por lo tanto, evita los diálogos mecanizados, y prologados. Según lo descrito, se puede decir que trata el guión una manera de contar con imágenes lo que se tiene que ver, pero, se utiliza el diálogo como herramienta para contar lo que no se puede ver. Desde esta perspectiva añade la mala costumbre de los guiones latinoamericanos en colocar largas conversaciones, tediosos y sin sentido, destaca sus dificultades como realizadores de buenos proyectos.

Empero, la autora de este proyecto de grado cita a Del teso que plantea la deficiencia de los guiones en Latinoamérica se debe a la “deformada educación audiovisual en base a telenovelas, suelen tener características puestas a las necesidades de un guión de largometraje, incluso de una miniserie de ficción.” (Del Teso, 2011, p. 331)

Pero en este punto, la autora analiza que la deficiencia no viene solo por la educación visual que pretende la televisión, sino al mal establecimiento de la industria audiovisual y la falta de recursos para generar cine, mas bien, replantea la implementación de recursos como lo diálogos extensos en las películas –que presentan similitudes con la telenovelas - puede incluso aportar al reconocimiento de la cultura audiovisual de dicho país, desde su punto vista, considera prudente dichos recursos, ya que Latinoamérica tiene otra

manera de comunicarse, que siente y expresa diferente, entonces bien, Latinoamérica produce telenovelas, las consume y es parte de su cultura, ¿por qué no vincularlos al cine? es por esto que los guiones, tienden a parecerse a ellas, entonces, los guiones pueden o no, tener el nivel de diálogos que quieran, solo si el propósito se logra.

La ventaja de ser guionista y director del cortometraje es que tener definido lo que se quiere lograr con la obra, de cierto modo, es una manera de reconocer al autor también por el trasfondo de sus historias, que además de ser tuyas, son narradas visualmente.

El guión *Miércoles de caraoas* tiene personajes que interactúan por el medio de los diálogos, es más, es el dialogo el que transforma la necesidad de cada personajes, dado que en Venezuela se acostumbra a hablar, o reunirse entre las familias, discuten y se muestran puntos de vistas. Por este motivo, la expresión se dará por el conocimiento que se tenga del personaje y de los propósitos de la escena por medio de la palabra hablada.

“El dialogo tiene un valor especial para el guionista; después de todo, son las únicas palabras de sus guión que llegan de forma directa al espectador. (Del Teso, 2011, p. 330) Desde este punto, se juega entonces con lo que quieren decir los personajes y lo que se verá en pantalla.

El relato se ve expuesto por medio de la palabra, para transmitir la esencia del habla del venezolano central, valenciano. Kracauer (1989) afirma que: “El interés cinematográfico se ve realizado si se reduce el peso y el volumen de la palabra hablada, de manera tal que el dialogo propio del estilo teatral deje su lugar a un habla viva, natural. (p.144). Bajo esta afirmación, los diálogos son el hilo conductor de la historia y se presenta de manera natural. Por otro lado, el guión se acopla a una época actual, con personajes reales, pero adaptados a una construcción estereotipada de la venezolanidad. (Ver capítulo 5.2.1.1.)

Si bien, el guión esta escrito y se ha trabajado a partir de él, existe un constante proceso de modificación hasta el momento del rodaje. Es decir, el guión comprende una fase indispensable para la creación de cualquier proyecto, sin embargo es un producto que conlleva constante cambios, así lo explica Javier Gómez (2009):

El guión audiovisual es siempre un producto “en construcción”. Esta característica es esencial para entender los procesos por los que pasa y su desarrollo final. Se trata de un texto nacido para morir, abocado a su utilización como herramienta, efímero; su cambio nunca se detiene, nunca podemos hablar de un “guión final”, salvo aquel que se construye a partir del film terminado, leyendo y anotando cada una de sus partes y evoluciones. Desde esta perspectiva, podría pensarse que se trata de un material inútil e inservible, pero nada más lejos de la realidad, puesto que sin él difícilmente puede llevarse a cabo una producción audiovisual. (p. 13)

Si bien están pautadas ciertas cosas, como líneas de transformación de los personajes, sus características, dentro de la etapa de preproducción o incluso en el rodaje ocurren una serie de eventos que desafortunadamente no puede ser del todo previstas, el guión, en este caso, es el primero que se modifica a fin de expresar lo que el director quiere.

5.2. La mirada del director

A lo largo de todos los capítulos se ha hablado del director, el autor, el realizador del proyecto audiovisual, como el individuo que trasmite la estética y el punto de vista de la película. En este subcapítulo se expresa la mirada propiamente dicha de lo que quiere el director expresar con el cortometraje *miércoles de caraoas*.

Historias hay millones, y se pueden contar de diferentes maneras posibles, pero ahí está la magia del cine. Costa (1986) define la función del director como “la capacidad de utilizar todos los medios de que se disponga con el único fin de alcanzar un determinado objetivo comunicacional y expresivo.” (p. 197) El director representa la autoridad máxima de un producto audiovisual, define entre otras cosas, la propuesta estética que llevará la colaboración y aportes creativos de las demás cabezas de equipo, plantea los requisitos necesarios para la elaboración del film. Sin embargo, también se puede conseguir con directores inexpertos que no sepan guiar a su equipo, es por esto que saber lo que se quiere contar con el producto es de vital importancia para seguir con el proceso.

La directora en este caso, oriunda de Venezuela, específicamente de Valencia, ciudad del estado de Carabobo, hija de médicos, y familia numerosa, decide expresar en imágenes su punto de vista acerca los venezolanos, y precisamente alude a su experiencia para construir el contexto de la historia. En este punto, encuentra interesante

mostrar a los personajes de cortometraje como objetos, mas que como un individuo de importancia visual. Los personajes, son su punto de partida y su material de expresión.

La imagen cinematográfica se puede definir también como el signo del pensamiento de un autor "(...) una forma estética (tal como la literatura) que utiliza la imagen que es (en si misma y por si misma), un medio de expresión cuya sucesión (es decir, la organización lógica y dialéctica) es un lenguaje" (Mitry, 1986, p. 45)

La directora en este caso quiere revelar asuntos que atañen a las familias venezolanas, desde su punto de vista, las miradas, los gestos, las acciones de los personajes dan pie para proponer encuadres en que se destaquen, y sugiera la apreciación cultural que merece el cortometraje *miércoles de caraoas*.

Los encuadres van dirigidos al personaje, pero transmitido como un personaje más que se encuentra presente en la acción, expectante de lo que esta ocurre, siempre sugiere tratarse de alguien que ve la situación desde su punto de vista, que quiere enfocarse en elementos particulares, en este punto, se trata básicamente de entrelazar el dispositivo de la cámara en el espacio sin que el personaje sienta la presencia de la misma, sino, todo lo contrario, la idea es poner a este observador cómo el protagonista de la visión cinematográfica del autor.

El espacio cinematográfico propiamente dicho estará representado en una sola locación real, la casa de Esperanza, pero entre los espacios se dividen en: cocina, patio, garaje, biblioteca, pasillo, y comedor. Donde los personajes tendrán que accionar según el conflicto avance, pero además dará cuenta de la ubicación geográfica por medio elementos en el encuadre que hará al espectador interpretar que se trata de un historia en el contexto venezolano.

Huertas (1986) argumenta que:

El objeto y justificación del relato es contar una historia, que antes de ser discurso narrativo no es más que un simulacro mas o menos coherente de un mundo real o imaginario. La historia, el contenido narrativo, es el conjunto de hechos o acontecimientos que serán actualizados y materializados en el relato, mediante un adecuado tratamiento narrativo. (p. 61)

Dicho tratamiento narrativo estará protagonizado por el objetivo de la acción (Ver capítulo 4.2.1.) puntualizado por el personaje oculto –la cámara-, que cuenta desde una perspectiva.

Ahora bien, no se puede plantear como una estética única y exclusiva del director cuando el cine es presentado como un trabajo en equipo, que se organiza a partir de la bajada de línea del autor, por eso, es importante definir algunos parámetros desde el principio a fin de coordinar con las demás áreas los objetivos expresivos y estéticos del proyecto.

El dueño de la visión cinematográfica tiene que concretar: El equipo de trabajo, quienes llevaran a cabo las demás áreas creativas, que deben ser y presentar empatía con el proyecto y la visión que quiere el director, este aspecto es primordial para el inicio del proceso creativo, el director, necesita escoger quienes serán sus ojos y manos del proyecto para dirigirlo.

Además de plantear su mirada, también tiene que ser flexible para asimilar todos los puntos de vista de las otras áreas y combinar las ideas para producir un producto de calidad, creativa y expresiva. La relación con el resto del equipo, y conformar un grupo de trabajo que el director y todos se sientan a gusto de poner su granito, en otras palabras, depositar en cada uno de los colaboradores un voto de confianza para hacer cine de la mejor manera posible.

Y por último, tiene que estar fiel a su estilo cinematográfico, sin eso, no puede convertirse en un gran director, solo quién consolida su huella será capaz de adaptar cualquier sugerencia para mejorar su visión, siempre recordando que el cine es un trabajo en equipo.

La directora de *Miércoles de caraoas* trabaja la visión estética enfocándose en los tres ejes creativos: La dirección de fotografía, la dirección de arte y el montaje. Cada uno diseñados de una manera diferente, pero vinculados entre sí. A final de cuentas, es el responsable de lo que se vea y oiga en la pantalla.

5.2.1. Visión estética

Después de tener la idea cinematográfica guionada, el director realiza el primer desglose del guión –sin la intervención de ninguno de los integrantes del equipo-, para aportar la mayor información visual a las otras áreas. Se expone la puesta de la visión autoral, que será interpretada por el resto del equipo y transformado a medida se hagan aportes creativos para intensificar la visión del director.

Ahora bien, las inseguridades que se lleven al rodaje, serán las que puedan entorpecer con el producto final, es por esto que todas las dudas deben ser aclaradas para que esto no ocurra, y cada quien se enfoque en su tarea. La descoordinación del equipo puede acabar desmejorar el producto final. Si bien, el momento de rodaje, se presentan problemas, en preproducción se deben estar lo mejor preparados posibles para rápidamente controlar lo que falte o falle en el momento de grabar.

La visión del director del cortometraje *Miércoles de carautas* se elabora en tres áreas: La dirección de arte, dirección de fotografía y el montaje, este último, se complementa con el sonido. En conclusión, la estética se planteará bajo los parámetros del primer desglose del guión realizado por el director sin la intervención de las demás áreas, este, será sin duda la apertura a un sin fin de ideas que se verán proyectadas en el corte final, una vez realizado el cortometraje.

5.2.1.1. Aspectos en la dirección de arte

La directora se plantea una historia con personajes reales, donde el espacio viene a estar limitado por la locación, en este caso la casa de Esperanza, que comienza en la habitación, supuestamente al amanecer. Luego, se ven otras partes de la casa cuando avanza la historia y el día, en este punto se tiene que aclarar que todo pasa en un solo día, lo que no necesariamente tiene que ocurrir en el momento del rodaje.

Ahora bien, en cuanto a la dirección de arte y los aspectos relacionados a la estética visual del cortometraje se tiene que tomar los conceptos de Felix Murcia (2002) para

visualizar el ambiente del relato, que define el rubro como el trabajo en la escenografía, el vestuario, y el maquillaje.

La escenografía del corto se plantea inicialmente en una sola locación: La casa que se presenta al comienzo en un plano general, se deja expuesta la fachada de la casa, localizada en Valencia, estado Carabobo, una casa en un barrio tranquilo de clase media-alta (Ver Cuerpo C 2. Locación principal).

La idea que se realice en un sola locación es mas que nada por temas de armado de ambientación es mucho más sencillo, sin embargo, es de vital importancia encontrar el espacio adecuado para que el personaje pueda transmitir lo que necesita el director en cada escena, incluso, sino es en la misma casa. El cortometraje tiene ocho locaciones, de las cuales describe el guión el comedor y el living se encuentra compartido, es decir, existe comunicación entre ellos, solo que los personajes se ubican en diferentes posiciones. Este punto es importante destacar a fin de encontrar la locación que más se adecuó a dichas características.

En cuanto al trabajo escenográfico existen diferentes aspectos a tratar, pero, principalmente se inicia con la exposición de la paleta de color, la cual se encargará de mantener el clima del cortometraje, en un nivel estético controlado y pensado para la historia. La misma representa la principal herramienta para el resto del armado artístico, viéndose enfrentado con un mundo de posibilidades, el director establece una idea de color que sirve como elemento estético no solo para el dirección de arte, sino también para el director de fotografía, estos deberán en el momento de proponer creativamente su opinión en el área, trabajar juntos para ordenar y definir la estética visual del corto.

Una vez definido ese aspecto, el director además sugiere como referencia algunas imágenes que concuerdan, en cierto punto, como lo que quiere expresar del espacio. En este sentido, es importante para el realizador que se situó al espectador en un lugar conocido, hogareño, y cálido, haciéndolo posible, con la implementación de utilería que suele estar presente en las casas de las abuelas, como espacio vinculable al amor y a los

recuerdos familiares, entre la utilería se destaca: colección de platos y adornos de porcelana, portarretratos, cuadros de paisajes.

Cada espacio es diferente, pero se relacionan estéticamente por el color y el clima del lugar. Escenográficamente habrá ocho puestas, sin modificaciones extremas en ellas, lo que se intenta con el arte en este cortometraje es que pase desapercibido, los elementos de utilería son los necesarios para transmitir armonía y contextualizar al personaje.

La habitación de Esperanza: Este espacio se ve enfrentado por una ventana grande al final de la habitación que proyecta luz desde tempranas horas de la mañana, las paredes pintadas de beige, pero se ven amarillas porque simulan el paso del tiempo, en el medio una cama matrimonial con un espaldar de los cincuenta de madera con dibujos tallados a mano, de lado izquierdo una peinadora que abarca mitad de la pared con portarretratos, fotos, medicinas, maquillaje vencido, perfumes y periódicos; del lado derecho una hamaca, que da espacio para balancearse mínimamente con vista a la ventana. En este espacio, la luz viene de la ventana y el clima lo genera las texturas combinadas de los estampados, los muebles hecho de la misma madera.

La cocina: Este espacio es la representación del venezolano en la historia, por lo que es importante que la ambientación sea acorde a lo que se quiere contar, eso si, se tiene en cuenta a los personajes que habitan la casa. Esperanza comienza preparando el almuerzo para toda su familia, que es numerosa, este espacio a demás en el punto donde se encuentran personajes, entonces tiene que estar amoblada para que los encuadres representen una acción. El sobrecargo de objetos de cocina es una estrategia para que el lugar represente el pasar de los años, las tradiciones, la historia familiar. La casa fue construida a los en los años 70 y la cocina fue el único espacio que nunca sufrió cambios en las paredes, tienen colocadas originalmente cerámicas de color ocre avejentados.

El patio: Este espacio es el sitio de reuniones familiares, dentro de la casa hay varios lugares que suelen concentrarse los personajes, pero este espacio expresa la libertad ya

que esta al aire libre, toda la casa tiene colores cálidos: rojos, naranjas, ocre, marrones. y transmite la concentración de calor, el encierro. Este espacio, sin embargo, es verde, representado por la cantidad de plantas que hay alrededor, en el medio un árbol de mango gigante de hace 50 años, que da sombra a gran parte del espacio, desde que se construyó la casa, ese árbol esta ahí. Ya cortado el árbol, se ve un espacio vacío, desnudo, sin amor.

Pasillo: este espacio es el conector a las demás áreas de la casa, para ir a la cocina, hay que pasar por el pasillo, igualmente si el personaje se dirige a la puerta, al comedor, a la biblioteca, o al patio. Es un pasillo estrecho, con varios cuadros en la paredes de diferentes estilos, el color de las paredes es un amarillo desaturado.

Biblioteca: Este espacio es un agregado de la casa, tiene vista hacia el patio, es una especie de lugar improvisado para poner los libros, tiene un closet lleno de libros de medicina, una repisa que cubre toda una pared con libros de historia, medicina, psicología, y leyes. Es la recopilación de todos los libros de la familia, al ser tan numerosos todos ponen sus libros en ese lugar. También es un área común, porque esta un sofá grande con dos sillas y una mecedora de madera. Este espacio esta ventilado por sus dos ventanas, ambas cubiertas con cortinas transparentes, que dan al lugar tranquilidad.

Y por último, el comedor/living: Es el lugar de la reuniones ceremoniales, con objetos de vidrio, muñecos de porcelanas, cuadros caros, porrones de cristal, etc. Casi nunca se esta ahí pero a veces, en ocasiones especiales, Esperanza usa el comedor para reunir a sus seres queridos. Por un lado esta una mesa de madera para 14 personas, también decorada puntualmente con fotos y retratos de la familia. Por otro lado, el living, es un anexo del comedor, tiene sillones forrados de terciopelo vinotinto, uno grande de tres personas y dos individuales.

Ya explicado los espacios de la historia, el director de arte tiene en su labor que diseñar y armar propuestas que se asemejen a lo establecido por la directora. (Ver cuerpo C 1.

Locaciones internas) En este caso, la búsqueda esta enfocada en transmitir el contexto de los personajes con el espacio. Cuando se toma en cuenta esto, tiene toda la libertad de crear nuevas perspectivas que ayuden a la historia y a expresar de la mejor manera lo que se quiere contar.

La escenografía es el amplio diseño de lo que se verá en la escena, pero otra parte que también conforma la dirección de arte es el vestuario y la caracterización de los personajes, es este contexto la realidad y la ficción esta unidas para crear un híbrido, es decir, en esta parte el director quiere a sus personajes lo mas realistas posible, pero con un toque de rareza, puede ser incluso con prendas poco habituales o por elementos que desataquen aptitudes estereotipadas de cada uno.

Los personajes estarán vestidos en contexto actual, pero sin llegar al extremo de la moda, ni tendencias, son individuos actuales, con estilos, ocupaciones y personalidades diferentes. (Ver cuerpo C 5. Diseño de vestuario)

Estos aspectos para la dirección de arte es un trabajo con el director, son propuestas o bajadas de líneas para el momento de la preproducción, sin embargo también se pueden cambiar a medida que se desarrolla el proyecto, ya que se trata de un trabajo en equipo en que no solo se toman en cuenta la visión de un solo realizador, sino que mas bien, se conjuga todas la visiones a fin mejorar la propuesta inicial.

5.2.1.2. Aspectos en dirección de fotografía

Este subcapítulo es la iniciación de la aventura visionaria, que plantea desde la mirada del director en conjunto con el director de fotografía la imagen de la estética que pretende crear.

La directora entiende que hacer este cortometraje para definir su estética es una de la cosas mas complicadas, se tiene en cuenta que ahora los denominados autores cinematográficos tuvieron que hacer mas de tres películas para reconocer las producciones como suyas, y que además son destacadas por un sello. Entonces, no

queda más que suponer la presencia de todas estas ideas serán algún día vistas en otro producto audiovisual del director.

Aclarado esto, la imagen que pretende generar el autor de *Miércoles de caraoatas* es la presencia de un otro en el espacio de la acción. Que no es más que la cámara que esta detrás del objeto de la acción, se pretende que no existe el dispositivo.

Justificado por la manera en que procede la historia, se percibe a los personajes en constante discusión, la palabra hablada da paso a la interacción de la cámara en el espacio, y no simula ser un documental -atento a lo que venga con cámara en mano- se trata de un individuo que esta situado en el lugar en donde se dirige la mayor tensión y/o acción, el momento donde el espectador esta sometido a interpretar. ¿Qué quiere decir esto? Si se interpreta el guión en encuadres se pueden obtener muchas imágenes, una completamente distinta de la otra, por eso es importante tener claro que es lo que se quiere ver. Por ejemplo, en la escena 2, hay un solo personaje en la cocina: “Se abre la nevera y un bold lleno caraoatas remojadas, crudas, Esperanza, una mujer mayor, vestida con un camisón de colores, se lleva el envase al lavaplatos para quitarle el agua sobrante.” (Ver cuerpo C 9. Guión literario) En esta escena el director quiere enfocar la mirada a los objetos, en ningún momento describe, como esta Esperanza, apenas se nombra lo que lleva puesto, pero no esta descrita la intensidad emocional del actor, solo se reconoce a una mujer, que ya fue presentada anteriormente, en este caso, la situación esta proyectada solo a la comida. Por esto, la cámara esta ubicada de manera de que la acción se vea en la imagen, es decir, se abre la nevera y la imagen será un plano detalle de un bold lleno de porotos crudos, al personaje se le verá el camisón solo de referencia y no se reconocerá gestos faciales. (Ver cuerpo C 8. Planta de cámara)

Sin embargo, esta no es la escena donde la cámara realiza movimientos extraordinarios, es pues, una manera de explicar, como interpretaría el guión el director de fotografía con algunos parámetros dictados por la directora. La intensidad de las escenas varia depende de lo que narra el guión. La directora de *Miércoles de caraoatas* pretende vincular la

cámara como un espectador más, que sigue a sus personajes y esta expectante a sus reacciones, pero no parcialmente, a veces, puede ensimismarse con otros individuos. La cámara es un personaje mudo.

Para explicar la anterior afirmación se toma como referencia otro momento del guión *Miércoles de caraoas*, con dos personajes en el lugar de la acción, escena 10, en el patio, Lucrecia entra a fumar y se da cuenta que su madre a tomado la decisión de cortar el árbol de la casa, el cual pertenece a su difunto padre. La imagen que se imagina la directora tiene un clima cálido, esta a plena luz del día, el patio tiene techo por lo que no se proyecta dura luz en los personajes. La cámara espera a Lucrecia que se sitúa al lado en plano medio, espera que saque el cigarro que fumará, su expresión hace girar la cámara repentinamente a su objetivo, el árbol talado. Desde otro ángulo con referencia a Lucrecia se ve entrar a Esperanza también en plano medio, la cámara es no esta fija en ningún momento, se podría ejecutar con una especie de stedycam. Lucrecia y Esperanza sostiene una conversación en el medio se ubica la cámara, la imagen cambia a un plano medio con referencia a quien habla, pero en el transcurso de la conversación la cámara deja de ser un dispositivo que cuenta a un dispositivo que está, en otras palabras, se mueve como si fuera un personaje que le interesan detalles en particular. Por ejemplo, cuando Lucrecia discute con Esperanza la cámara solo ve a la madre, con referencia del perfil de la cara de la hija que le reclama, luego, en el momento que Lucrecia saca el celular, la cámara gira a ver que es lo que escucha y se ve el celular llamando a alguien, y excluye por completo el personaje de Esperanza. Termina la conversación y Lucrecia se va, la cámara se queda quieta y mira a la madre que solo hace un gesto, luego, el dispositivo se coloca en el vaso de vidrio en el bar y la señora sale del patio. (Ver cuerpo C 8. Planta de cámara)

El seguimiento de los personajes en esta y en las demás escenas construyen a un individuo que irrumpe en el espacio de los personajes reales, pero no es perceptible en la imagen, este puede moverse por gestos o sonidos que lo atraen. La cámara es un

personaje invasor, su objetivo es conocer qué pasa desde los diferentes puntos de vistas del espacio, puede incluso desviarse del personaje para ver algo en lo que el público tiene que estar pendiente.

Costa (1986) argumenta que “La cámara cambia más de cuarenta veces de ángulo, utiliza todas o casi todas las variaciones de tamaño o de encuadre posibles en un espacio como en el que se desarrolla la escena” (Costa, 1986, p. 22) En este punto, el único propósito de la cámara es elegir que personaje como protagonista de la acción, el tamaño de plano dependerá de la intensidad.

Para los movimientos de cámara, el director propone desplazamientos fluidos, naturales, aparenta ser una persona que conoce bien el lugar y las dimensiones del espacio. La directora toma como referencia los movimientos de la película *Birdman* (2014) del director Alejandro G. Iñárritu, donde se destaca la fotografía y la puesta coreográfica actor-camarógrafo, produce un plano secuencia que se ve proyectada en todo el film. Los movimientos coreográficos se asemejan a la naturalidad de la cámara en *Miércoles de carotas* con sus personajes, se puede definir como un familiar más. La cámara actante también se involucra con los personajes y quieren sentirse parte de su experiencia por eso en termino de expresión los primeros planos son, para este discurso audiovisual la importancia del gesto. Por otro lado, el director considera que la visión tiene que ser angular, mientras más información se vea en plano, mejor se transmite el contexto de la historia. (Ver cuerpo C 4. Referencias fotográficas)

Sin duda un reto como realizador audiovisual, y mucho más como autor cinematográfico, por esto, el autor del PG considera pertinente la realización de pruebas de cámara para asegurar la prolijidad de los movimientos y encuadres.

En cuanto a la iluminación, el director coloca un serie de referencias (Ver cuerpo C 4. Referencias fotográficas) que concluyen se trata de generar un clima cálido, pero no necesariamente en color lumínico, sino más bien por el trabajo de la luz solar, en este sentido, se intenta buscar una fuente de luz en el espacio para componer un ambiente

natural, ya que el contexto donde se ubica la historia es Venezuela, específicamente Valencia, su clima es caluroso, con un nivel de humedad medio. La presencia de luz dura que proyecta sombras negras intensas justificadas por el sol a las doce del medio día hacen que el relato transmita sensaciones, climas, y sentimientos. En este sentido, la luz difusa que se obtiene en interiores, también justificada por la luz artificial, que puede o no, iluminar todo el espacio, produce igualmente un efecto en el momento de contar la historia, es verosímil para el espectador, todo depende entonces de los espacios y las fuentes lumínicas naturales para reproducir lo que en teoría sería las áreas de la casa. Los aspectos en la dirección de fotografía de *Miércoles de caraoas* son decisiones estéticas que personalizan al director, por eso forma parte de lo anteriormente expuesto en el capítulo 4, los elementos variables, que son justamente técnicos, estos hacen construir una parte de la imagen cinematográfica. A partir de estas pautas visuales, se empieza a construir una imagen visual identificatoria del autor, a partir de este proyecto en adelante, se da pie a la comparación de los próximos productos audiovisuales del director.

5.2.1.3. Aspectos del montaje

Esta es la última estancia de cualquier película, cortometraje o videoclip. Por lo tanto aquí se determina la versión final de la historia, se transcribe la idea escrita en imagen y sonido. Lo que empezó como idea expresiva del director esta traducido en esta fase, llamada también, postproducción.

En el montaje existe un recurso llamado *raccord*, denominado así por el cine clásico, este termino se entiende como una serie de parámetros para generar la sensación de continuidad visual en el espacio, se tiene en cuenta que la cámara es un dispositivo que traduce la imagen (Costa, 1986, p. 271) Sin embargo, para este cortometraje el verosímil no tendría que estar asociado a lo que se ve, sino al cómo se ve, por eso, el eje de miradas, y el cambio de eje en el espacio, están permitidas.

El plano tiene que involucrar al objetivo de la acción tanto como su significado comprende, incluso si se trata de un plano fijo de 5 minutos, y este justificada la acción.

El montajista del cortometraje tiene que seleccionar que se mostrará en la imagen, este oficio estará delimitado por las instrucciones demostradas en el guión técnico, previamente estudiado y construido al final el rodaje, con las especificaciones correctas de las tomas aprobadas en el set. Dichas tareas abordadas por el equipo creativo en la producción facilitarán el trabajo del editor y proveerán un mejor producto audiovisual.

La tarea mas importante del montajista, después de la previa idea construída por el director, se le denomina *découpage*, Costa (1986) explica es “la idea de cortar y recortar, de incluir y excluir: de la indefinida continuidad de la escena, se ‘recortan’ aquellos momentos mas significativos desde el punto de narrativo y visual (p. 260) El montaje al igual que la construcción de la imagen se esta pensada, los planos están ligados a una práctica mental del director para definir el desarrollo de la imagen durante 15 minutos, lo que dura el cortometraje.

Como cine moderno no se puede dejar atrás el sonido, de hecho este termina de concluir toda la expresividad de la historia, el sonido es el corazón de los sentidos en el cine, y puede impactar intensamente en el público.

La autora de este PG ha hecho un análisis en el tercer capítulo de la importancia que tiene el habla para el venezolano, por lo cual, la voz de sus personajes y su manera de hablar no es menos que un primer plano. El sonido se tendrá que trabajar en toma directa a fin de captar la expresión de los actores en cada escena. “Se le atribuye al sonido una importancia totalmente inédita, sobre todo en lo relativo a la palabra y la voz.” (Costa, 1986, p. 271)

El elemento variable explicado en el capítulo 4, el idioma, va ligado también a la manera de hablar de los personajes: muecas, pasos, miradas, producirán sonidos externos que expresan la mirada del director.

La música por otro lado ajena el relato será evaluada por el director, y esta en modificación hasta ver el producto final terminado. Por otro lado, la música interna de la historia estará medida a un contexto personal, la madre como protagonista, se analiza los gustos del personaje para así vincularlo al espacio y a la sensaciones.

En todo caso, serán decisiones que el director proponga mas adelante para cerrar con la estética y la intensión del cortometraje *miércoles de caraoas*.

5.2.2. Trabajo con el elenco

El cortometraje *Miércoles de caraoas* tienen nueve personajes, de los cuales solo cuatro de ellos son expuestos como protagonistas, el relato se ve enfrentado en un principio por Esperanza, la madre, después se encuentran los hijos: Lucrecia, Lourdes, y Gilberto (Ver cuerpo C 9. Guión literario), Luego, y para finalizar con la historia llegan los hijos, y esposos (as): Foncho –esposo de Lucrecia- junto con Mariela –su hija-, Caty –esposa de Gilberto-, sus hijas; Caty y Corina.

El director propone trabajar con el actor después de conocer el contexto de la historia, sus preocupaciones y sentimientos. El autor intenta estereotipar a las familias venezolanos valiéndose de las teorías de Manuel Barroso (1997) que explica:

La familia es un conjunto de personas que conviven bajo el mismo techo, organizadas en roles fijos (padre, madre, hermanos, etc.) con vínculos consanguíneos o no, con un modo de existencia económico y social comunes, con sentimientos afectivos que los unen y aglutinan. Naturalmente pasa por el nacimiento, luego crecimiento, multiplicación, decadencia y trascendencia. A este proceso se le denomina ciclo vital de vida familiar. Tiene además una finalidad, generar nuevos individuos a la sociedad. (Barroso, 1997)

La idea es categorizar a esta familia como ejemplar, para luego modificar a fin de desmentar a los personajes a través de lo que pasa en la historia, en conjunto con los diálogos.

En este punto las características de la familia venezolana son, básicamente, la madre es la figura más significativa de la familia promedio venezolana, porque en la mayoría de los

hogares, es la única voz con autoridad. Es decir, y según con el lineamiento del guión el personaje principal, es la autoridad, Esperanza.

Además según Barroso (1997) la mayoría de veces el padre no está físicamente y cuando está, se puede determinar que en realidad en la figura central, aunque el vínculo paterno sea ficticio, es pura fachada social, porque, si bien se definió en el capítulo tres, el machismo en Venezuela es una característica cultural. Por un lado, en el guión ya no existe el vínculo paterno, la madre se ha desligado totalmente de él, lo que la hace aún más responsable de lo que se suceda en el relato, es ella la única autoridad visible, es la protagonista de la historia. El vínculo fuerte estable y permanente sobre el que se fundamenta y estructura la familia es el de la madre con los hijos. La relación hombre-mujer es débil, y el hombre en consecuencia suele tener sus escapes. El machismo, en este caso, viene desde la madre, se que crió igualmente sin él, vincula afectivo del padre, el "machismo" del varón venezolano está generado por la mujer-madre y en tal machismo el varón no sólo no es, en lo profundo, la figura fuerte, sino que, sobre todo, no se vive como varón, sino como hijo y, finalmente, el nexo relacional fuerte con la madre le incapacita para la vivencia real y sólida de relaciones extra-maternales sólidas y duraderas.

Los personajes varían, Gilberto, el único hombre de la familia, es el consentido de la madre, pero el que más responsabilidad tiene con ella, sin embargo, en su casa, el hombre criollo ve su pareja como una conquista segura pero desechable y quizás a ello contribuya mucho la mujer con sus actitudes marginales de sentirse poca cosa, dispuesta a tolerar todo. También esta actitud se puede ver con Foncho, hacia Lucrecia.

Otra característica del personaje principal, es que toda su vida se ha dedicado a los hijos, Barroso (1997) explica a la mujer como alguien que se considera de poco valor, es eso busca una persona que la defienda, la mujer tiene miedo a quedarse sola, por eso su protección excesiva con los hijos.

Los sucesos que ocurren en el guión es el subconsciente de una familia venezolana, con una clase social media, que busca entre otras cosas mantenerse solida, pero la misma cultura los golpea y hace transformar a sus personalidades.

Entre el elenco se ubican actores venezolanos profesionales, reconocidos en el medio audiovisual del país, personifica a Esperanza, un perfil de actriz como Caridad Canelón; Lourdes, Elba Escobar; Lucrecia, Rudy Rodriguez; por último Gilberto; Guillermo Garcia. (Ver cuerpo C 6. Personajes) Todos estos actores y actrices interpretan papeles en cine y han dejado el nombre en alto de Venezuela, sin embargo, el director quiere subrayar que la importancia de su elenco no es su máxima preocupación, es decir, estos actores realizan su trabajo correctamente, pero no esto no limita a trabajar con actores inexpertos, siempre y cuando den lo con que se quiere expresar.

El en trabajo con el actor, el director quiere aspectos de la cultura por medio del habla, el idioma como aspecto invariable para reconocer de donde viene ese pensamiento. Quiere transmitir un punto de vista desde otra persona destacando actitudes peculiares y acciones específicas.

5.3. La producción del cortometraje

Todas esta teorías del hacer cine de autor venezolano no puede ser posible sin conocer cómo se va a producir. En este punto, el productor que colabore y se comprometa a la finalización de este cortometraje intentará demostrar la importancia de conocer el objetivo del proyecto a largo plazo, se tiene en cuenta que la construcción de una estética es un trabajo disciplinario por parte del director.

Algunas cosas están planteadas desde el principio, otras, se verán en el camino, principalmente es importante dejar en claro que el cortometraje *miércoles de caraoas* será producido en Venezuela, la razón es poner en práctica las teorías expuestas. (Ver capítulo 4.1.1.) pero además se decide que la locación será en Valencia, ciudad nativa de la directora, a fin de ilustrar el contexto con la historia.

Además las decisiones presupuestarias están limitadas, el cortometraje tiene un presupuesto medio, ya que su financiamiento viene de la mano del mismo autor del PG/director. He intenta con el ingenio del equipo de producción y creativo involucrar como productores asociados a los cabezas de equipo e incluso a los actores.

Así como se explica en el capítulo 1 y 2, los países latinoamericanos han hecho un cine independiente desde sus inicios, este cortometraje aspira crear una manera práctica y sencilla una estrategia de hacer cine para expresar y obtener un producto de calidad.

El gancho de este cortometraje deviene de la cultura nacional en su discurso, la selección de los elementos invariables, el idioma, la manera en que los personajes se comunican, conformarán al final del corte final, de la montaje y la edición, en donde una vez el producto este terminado, listo para presentar en la pantalla se llegará a conclusiones en donde se conocerá si se llegó a alcanzar el objetivo del autor cinematográfico. (Ver Cuerpo C 7. Carpeta de producción)

La calidad relativa de una película se basa en la calidad relativa del proceso de preproducción, que normalmente es la etapa mas larga de su realización. (...) Se tiene en cuenta al equipo artístico y técnico, la financiación, el estilo visual y a los espectadores. (Edgar-Hunt, 2010, p. 11)

En consecuencia, el guion esboza el material para realizar proceso de preproducción, con él, no solo se lleva a cabo el proceso creativo de la estética y la realización de la imagen, la logística es parte fundamental también para conocer el cómo se realizará el proyecto, a partir del guión se entienden aspectos de preparación para el momento de rodaje.

Conclusiones

Este proyecto de grado elabora un anteproyecto para realizar el cortometraje *Miércoles de caraoatas* dirigido y escrito por un mismo la misma persona, autora de esta tesis. Partiendo de la figura del director como traductor a los demás integrantes del equipo, incorpora un cambio en la nuevas generaciones de cineastas venezolanos en la búsqueda de una huella autoral para sus producciones audiovisuales, por esto, en el primer capítulo describe y argumenta a que se definen como cine de autor, haciendo un recorrido por la industria cinematográfica occidental, en donde se concluye que en Latinoamérica el cine ha sido independiente desde sus inicios mas no necesariamente autoral, viendo que lo independiente deviene de un sin fin de problemas políticos y sociales lo cual influye en la financiación de la industria audiovisual, en este punto, la denominación de autor en el cine de Venezuela se le atribuye a aquellos cineastas que dirigieron –y produjeron- sus propias películas, y no como generadores de una huella cinematográfica reconocida internacionalmente.

Ahora bien, en el segundo capítulo se realiza una revisión de lo que es y ha sido el cine Venezolano, sus inicios, las películas mas reconocidas internacionalmente, los directores, y los nuevos cineastas, descubriendo sus errores, la deficiencia tecnológica y educativa en el área audiovisual, y destacando algunas corrientes cinematográficas que se ha presentado en el cine venezolano, concluyendo que actualmente esta empezando a construir un cine de autor, pero, aun falta que se conozcan algunos parámetros para que este se edifique con mas fuerza.

Para esto, en el tercer capítulo realiza una breve descripción de la cultura venezolana para ser representada en el cine del propio país, a fin de que se conozca internacionalmente, y a su vez proponga un punto de vista diferente. Desde esta perspectiva, la identidad del venezolano tendrá el poder definir el cine, viéndolo desde varios puntos de vista, centrándose especialmente en los personajes como el eje de la acción.

El cuarto capítulo está centrado en traducir el tercer capítulo para representar ahora sí, dichas características culturales en imagen y sonido. En este capítulo se centra en proponer una guía para los nuevos cineastas para asegurar que se manifieste una huella autoral en cualquier producción cinematográfica, sabiendo que el autor deberá aceptar y descartar lo que quiere dentro de sus producciones, para luego descomponer todos los elementos principales para la construcción de un producto audiovisual. Esto se formula en una especie de guía para describir dichos elementos, concluyendo que existen elementos invariables dentro de una película y elementos variables, estos últimos son el motor para la creación de la huella autoral que necesita el cine venezolano.

Para finalizar en el último capítulo se aplican todos los elementos del tercer y cuarto capítulos para diseñar el anteproyecto o la visión estética de lo que será el cortometraje *miércoles de caraoas*, en este se concluye finalmente todas las teorías aplicadas para generar un cine de autor venezolano en donde se explica más detalladamente la figura del director con respecto al diseño de la estética de cortometraje, destacando el juego de los personajes en encuadre a fin de que se reconozca la cultura venezolana desde otra perspectiva.

La visión estética del director se vincula a un individuo presencial en la historia, nombrado, personaje mudo o invasor, este, que vendría a ser la cámara, es la persona encargada de justificar toda la historia, su desenvolvimiento en las escenas conforma una narrativa que está sujeta al público a cualquier interpretación. Los personajes son los agentes cambiarios, por lo tanto también transmiten sensaciones. En cuanto a estética que se plantea lograr deviene de un sin fin de discusiones con el equipo, donde, al final se verá expuesta si se logró o no el objetivo de la visión. (Ver cuerpo C)

En este proceso de investigación y descripción del llamado cine de autor, se comprende que en Venezuela no se ha invertido el tiempo necesario, ni la dedicación para hacer crecer la industria audiovisual con un propósito expresivo y cultural, más que por el hecho de hacer cine. El cortometraje *miércoles de caraoas* expone un punto de vista, una

realidad representada en las familias venezolanas vista desde la mirada un realizador, dando pie a la exploración del autor de jugar con lo que conoce y entiende del cine para expresar y llevar un mensaje a la sociedad desde una única perspectiva, la suya.

En este sentido no hace falta que todo lo que interviene para definir la cultura venezolana este netamente explicito, en todo momento, la sutileza de los personajes remiten un poco al quehacer del venezolano, a sus gustos, a su lenguaje.

La intención de este proyecto concluye en permitir que todos se detengan un momento a reflexionar: ¿Quiénes son?, ¿Qué quieren?, y ¿De donde vienen? para así, ayudar a desarrollar una identidad como país y realizador dentro de la industria del cine, a su vez todos y todas los cineastas comprometidos en sacar adelante la cinematografía nacional pueden empezar a narrar diferentes puntos de vistas.

Los beneficios a largo plazo serán una visión de crecimiento, donde el venezolano cineasta ponga toda su energía para la expansión del cine nacional.

Todo lo que se haga en el cine es un boceto de la cultura, en Venezuela lo que se hizo en el cine también forma parte de la estructura cultural, transmitir acontecimientos históricos, sucesos, y a veces puntos de vistas e historias diferentes forman parte también del discurso audiovisual venezolano, el cine no solo se creo para protestar, ni para alentar políticas, ni para aprender, se instauró para promover cultura, y expresarse bajo diferentes puntos de vista. El autor que hay detrás de dichas producciones tiene la misión de conocer su procedencia, cuales son los interés tanto del país, como los propios, y enfrentar la realidad a un mundo donde las posibilidades son infinitas e ilimitadas. No solo en Venezuela sino para el resto de Latinoamérica, que ha estado a la sombra de las otras industrias cinematográficas, el nuevo cineasta debe ser capaz de arriesgar, y desafiar al mercado audiovisual. Las ideas están, lo que falta es gente que invierta en ellas, si no se puede se buscarán maneras de hacer, expresar y distribuir los punto de vistas.

Lista de referencias bibliográficas

Acosta, J. M. (s.f.) *Entorno teórico-metológico para historia del cine venezolano*. Universidad Central de Venezuela. [documento en línea] Disponible en: http://saber.ucv.ve/ojs/index.php/rev_ak/article/viewFile/852/780

Acosta, J. M., Aray, E., Cisneros, C., Crespo, M., Hernandez, T., Herrera, P., Izaquirre, R., Marrosu, A., Miranda, J., Molina, A., Rodriguez, J., Roffé, A., Sandoval, J., Rodriguez, F. (1997) *Panorama histórico del cine en Venezuela 1896-1993*. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional. [documento en línea] Disponible en: <http://es.scribd.com/doc/74705526/Panorama-Historico>

Aguirre, J. M. et al. (1980) *Cine Venezolano. Comunicación estudios venezolanos de comunicación*. Centro de comunicación social. Caracas. Venezuela

Aguirre, J. M. (2005) *La estructuración de la identidad profesional del comunicador social en Venezuela*. Caracas. Publicaciones UCAB.

Allen, R. & Gomery, D. (1995) *Teoría y práctica de la historia del cine*. (1er Ed.) Barcelona: Ediciones Paidós.

Anderson, J. (2013) *La Venezuela de Chávez: La torre rota por Jon Lee Anderson*. [Blog en línea] Recuperado el 10 de noviembre de 2014 en: <http://www.elpuercoespín.com.ar/2013/02/04/la-venezuela-de-chavez-la-torre-rota-por-jon-lee-anderson/>

Aumont, J. & Marie, M. (1990) *Análisis de film. Hacia una definición del análisis del film*. Barcelona: Paidós.

Aumont, J; Bergala, A; Marie, M; Vernet, M. (1996) *Estética del cine*. (2da Ed.) Barcelona: Paidós.

Aumont, J. (1998) *El rostro en el cine* (1era Ed.) Barcelona: Paidós.

AVN (2014) *Comedia venezolana "papita, maní y tostón" superó el millón de espectadores*. Caracas. [Artículo en línea] Recuperado el 21 de Octubre de 2014 en: <http://www.avn.info.ve/contenido/comedia-venezolana-quotpapita-man%C3%AD-tost%C3%B3n-quot-super%C3%B3-mill%C3%B3n-espectadores>

Barbero, M. F. (2002) *La globalización en la clave cultural. Una mirada latinoamericana*. [Libro en línea] México. Disponible en: <http://www.er.uqam.ca/nobel/gricis/actes/bogues/Barbero.pdf>

Barrera, L. et al. (2009) *Academia Venezolana de la Lengua Correspondiente de la real*

academia Española. (Año LXXVI. No. 202). Caracas: Estela Aganchul

Barroso, M. (1997) *Autoestima del Venezolano. Democracia o marginalidad*. Caracas: Editorial Galac

Barroso, M. (1997) *La Experiencia de ser Familia*. Caracas: Editorial Pomaire.

Bogdanovich, P. (1972) *Fritz Lang*. Madrid: Ed. Fundamentos.

Campos, R. (2011) *Desde la tercera hasta la quinta república de Venezuela*. Caracas. [Documento en línea] Recuperado el 11 de Noviembre de 2014 en: <http://es.slideshare.net/richardcampos05/las-cinco-repblica-de-venezuela-10435828>

Carro, N. (1997) *Un siglo de cine en América Latina*. Política y Cultura, núm. 8, primavera. [Artículo en línea]. Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco México. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=26700811>

Chami, P. (1998) *Nación, Identidad e Independencia. En Mitre, Levene y Chiaramonte*. Buenos Aires: Prometeo libros.

Chion, M. (1996) *El cine y sus oficios*. (2da. Ed.) Madrid: Ediciones Cátedra S.A.

Chalbaud, R (Director) (2005) *El caracazo*. [Video] Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=zeS857PQzGM>

Clair, R. (1974) *Cine de ayer, cine de hoy*. Ed. Inventarios provisionales. Las palmas de Gran Canaria.

CNAC (2014) *Historia*. [Página web] Recuperado 30 de septiembre de 2014 en: http://www.cnac.gob.ve/?page_id=2

Cook, L. (2014) *Cuáles son las clases sociales de la V República y cual es su visión de mundo*. [En línea] Recuperado el 12 de noviembre de 2014 en: <http://www.aporrea.org/ideologia/a186337.html>

Costa, A. (1986) *saber ver el cine*. (1er. Ed.) Buenos Aires: Editorial Paidós.

Fundación Cinemateca Nacional (2013) *Cronologías del cine Venezolano*. [Artículo en línea] Recuperado 30 de Septiembre del 2014 en: <http://www.cinemateca.gob.ve/fcn/index.php/es/galeria/cronologia>

- Damas, G. (1973) *Rytmes du monde*. Citado en *Lengua y cine*, Metz, C. Barcelona: Ed. Planeta
- Da Silva, J. (2012) *Análisis de product placement en largometrajes venezolanos*. Trabajo de grado para la Universidad Andres Bello. Caracas. [Documento en línea]. Disponible en: <http://biblioteca2.ucab.edu.ve/anexos/biblioteca/marc/texto/AAS3949..pdf>
- Dada, C. (2013) *Venezuela: Las tres vidas de Hugo Chávez*. [Blog en línea] Recuperado el 10 de Noviembre de 2014 en: <http://www.elpuercoespín.com.ar/2013/03/18/venezuela-las-tres-vidas-de-hugo-chavez-por-carlos-dad/>
- Del Teso, P. (2011) *Desarrollo de proyectos audiovisuales: su organización por la metodología DPA*. (1er. Ed.) Buenos Aires: Nobuko.
- Dinneen, M. (2001) *Culture and customs of Venezuela*. Estados Unidos: Greenwood. [Libro en línea] Disponible en: <http://books.google.com.ar/books?id=hdh52tlpY9UC&pg=PA107&dq=el+nuevo+cine+venezolano+aguirre&hl=es&sa=X&ei=SUQjVP-WDc-mggS754CQDQ&ved=0CEYQ6AEwCA#v=onepage&q&f=false>
- Dominguez, F.; Franceschi, N. (2010) *Historia General de Venezuela*. Caracas. [Texto en línea]. Disponible en: <http://www.nfghistoria.net/wp-content/uploads/2010/03/Historia-de-Venezuela.pdf>
- Eco, U. (1978) *La estructura ausente*. Barcelona: Ed. Lumen
- Edgar-Hunt, R. (2010) *Bases del cine: Dirección*. Barcelona: Parramón Ediciones S.A.
- Enforex (2015) *Pedro Almodovar*. Recuperado el 23 de julio del 2015 en: <http://www.enforex.com/espanol/cultura/pedro-almodovar.html>
- European Film Academy (2014) *History*. Recuperado el 21 de Octubre de 2014 en: <http://www.europeanfilmacademy.org/>
- Factor RH. (2012) *Hernan Jabes*. Disponible en: <http://www.factorrhproducciones.com/cv.php?id=1>
- Feldman, S. (1991) *La realización cinematográfica*. Barcelona, España: Gedisa S.A.

Fernández, F. (s.f.) *El cine neorrealista italiano*. [En línea] Consultado el 18 de septiembre de 2014 en: <http://biblioteca.uam.es/derecho/documentos/cine/neorrealismo.pdf>

Ferrari, M. (Director) (2012) *Azul y no tan rosa*. [Vimeo] Caracas. Venezuela. Disponible en: <https://vimeo.com/98187737>

Film institut (2012) *filmwirtschaftsbericht österreich. Facts + figures*. [Documento en línea] Disponible en: <http://www.filmwirtschaftsbericht.at/12/facts-2012/>

Font, D. (2002) *Paisajes de la modernidad. Cine europeo 1960-1980*. Barcelona: Paidós.

FUNDENA. (2005) *Ecografía de los Llanos*. [documento en línea]. Recuperado el 20 de Octubre de 2014 en: <http://www.ecollanos.com.ve/contenido.asp?SC=51>

García, M. (s.f) *La nueva industria cinematográfica* [posteo en blog]. Recuperado el 30 de Septiembre de 2014 en: <http://arete7cine.wordpress.com/el-septimo-arte/la-nueva-industria-cinematografica/>

Getino, O. (1984) *Notas sobre cine argentino y latinoamericano*. Buenos Aires: Edimédios,

Getino, O. (1986). *Cine y nuevas tecnologías audiovisuales. Cine latinoamericano, economía y nuevas tecnologías*. Argentina: Editorial Legasa S. A.

Getino, O. (1998) *Cine argentino: entre lo posible y lo deseable*. Buenos Aires: CICCUS.

Getino, O. (2007) *Cine iberoamericano: Los desafíos del nuevo siglo*. Buenos Aires: CICCUS.

Gómez, A.; Martínez, J.; Ruggiero, P. (2012) *Arte local con calidad de exportación: documental audiovisual sobre el cine venezolano actual*. Trabajo de grado de la Universidad Católica Andrés Bello. [documento en línea] Caracas. <http://biblioteca2.ucab.edu.ve/anexos/biblioteca/marc/texto/AAS3980.pdf>

Gómez, H. (2013) *Con su discurso del 'por ahora' aún derrotado y preso Chávez dió muestras de ser un comandante victorioso*. [Artículo en línea] Recuperado el 11 de noviembre de 2014 en: <http://ensartaos.com.ve/analisis-nacionales/con-su-discurso-del-por-ahora-aun-derrotado-y-presos-chavez-dio-muestras-de-ser>

Gómez, J. (2009) *El guión audiovisual y el trabajo del guionista. Teoría, técnica y creatividad*. Santader: Shangrila.

Graffe, T. (12 de Junio de 2009) *Como hablamos los venezolanos*. [Archivo de Video]. Recuperado el 12 de Noviembre en: <https://www.youtube.com/watch?v=MiiPsCQriEY>

Gubern, R. (1969) *Historia del cine*. Barcelona: Danae.

Hernandez, R. (2009) *Como hablamos los venezolanos*. [Youtube]. Recuperado el 24 de Octubre de 2014 en: <https://www.youtube.com/watch?v=MiiPsCQriEY>

Hernandez, T. (Coord.). (1997). *Panorama histórico del cine en Venezuela*. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional.

Horkheimer, M. & Adorno, T. (1988) *La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas*. Buenos Aires: Sudamericana. [Documento en línea] Disponible en: http://www.infoamerica.org/documentos_pdf/adorno_horkheimer

Huertas, L. (1986) *Estética del discurso audiovisual: Fundamentos para una teoría de la creación filmica*. Barcelona: Editorial Mitre.

Infante, A. (2013) *Venezuela: la polarización social ya no se expresa en la polarización política*. [Artículo en línea] Recuperado el 12 de noviembre de 2014 en: <http://sicsemanal.wordpress.com/2013/05/08/venezuela-la-polarizacion-social-ya-no-se-expresa-en-la-polarizacion-politica/>

Izaquirre, R. (1984) *La integración cinematografía iberoamericana. La utopía al alcance de los cineastas*. [Artículo en línea] Disponible en: http://www.nuso.org/upload/articulos/1193_1.pdf

Izaquirre, R. (2012) *Proceso al cine venezolano*. Caracas: Fundarte [documento en línea] Disponible en: <http://es.scribd.com/doc/61720127/Proceso-Al-Cine-Venezolano>

Izaquirre, R. (1966). *El cine en Venezuela*. Caracas: Fundarte

Kracauer, S. (1989) *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. (1era Ed.) Barcelona: Paidós.

La asamblea nacional de la republica Bolivariana de Venezuela. (2010) *Ley de responsabilidad social en radio, television y medios electrónicos*. [Documento en línea] Disponible en: <http://www.leyresorte.gob.ve/wp-content/uploads/2012/07/Ley-de-Responsabilidad-Social-en-Radio-Television-y-Medios-Electr%C3%B3nicos.pdf>

La Claqueta (2005) *Cine “de autor”. Cine “independiente”*. [Posteo en blog]. Disponible en: <http://www.claqueta.es/articulos/cine-de-autor-cine-independiente.html>

Lamata, M. (2012) “¿Qué es realmente el cine de autor?”. [Revista Electronica]. Ritmos XXI de información cultural. Disponible en: <http://www.ritmosxxi.com/realmente-cine-autor-6869.htm>

Matterlart, A. & Schumcler, H. (Comp.) (1982). *Comunicación y cultura. La comunicación masiva en el proceso político latinoamericano*. Casa abierta al tiempo. México.

Maranghello, C. R. (1999) *El cine argentino y su aporte a la identidad nacional*. Federación Argentina de la industria grafica y afines. Argentina.

Marrosu, A. (1989). *Periodización para una historia del cine venezolano*. Anuario Ininco

Marrosu, A. (1985). *Exploración en la historiografía del cine en Venezuela (campos, pistas, interrogantes)*. Caracas: Instituto de Investigaciones de la Comunicación (Ininco)

Mitry, J. (1986) *Estética y psicología del cine. 1. Las estructuras*. Siglo veintiuno editores, S.A. Madrid.

Mitry, J. (1986) *Estética y psicología del cine. 2. Las formas*. Siglo veintiuno editores, S.A. Madrid.

Monterde, J. E. (1986). *Cine, historia y enseñanza*. Barcelona: Laia

Montero, C. (2007) *Cine venezolano para el 2008*. Caracas. [blog en línea] Disponible en: <http://www.blogacine.com/2007/12/30/cine-venezolano-para-el-2008/>

Montero, C. (2010) *Cine venezolano independiente: SubHysteria en las salas de Venezuela*. Caracas. [blog en línea] Recuperado el 30 de septiembre en: <http://www.blogacine.com/2010/05/14/cine-venezolano-independiente-subhysteria-en-las-salas-de-venezuela/>

Moreno-Uribe, E. (2012) *El espectador venezolano*. Caracas. [Blog] Recuperado el 20 Octubre de 2014 en: <http://elespectadorvenezolano.blogspot.com.ar/>

Morin, E. (1968) *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Ed. Seix Barral

Murcia, F. (2002) *La escenografía en el cine, el arte de la apariencia*. Madrid: Fundación

autor.

El Nacional (2013) *Aquel 4 de febrero de 1992*. [En línea] Disponible en: http://www.el-nacional.com/politica/febrero-imagenes_5_130836921.html

Núñez, H (2006). *Ensayo sobre la Familia Popular Venezolana*. Recuperado el 11 de noviembre de 2014 desde: <http://www.monografias.com/trabajos78/familia-popular-venezolana/familia-popular-venezolana2.shtml>

Pedregal, A. (2008) *La revolución del cine venezolano*. [Artículo en línea] Disponible en: <http://www.rebellion.org/noticia.php?id=72148>

Pulecio, E. (s.f.) *El cine: Análisis y Estética*. Republica de Colombia ministerio de cultura. Libertad y Orden.

Ramírez, E. (2004) *Elementos Sobre la identidad nacional*. (No. 13) México: Derecho y Cultura. [Documento en línea] Disponible en: <http://www.juridicas.unam.mx/publica/librev/rev/derycul/cont/13/ens/ens2.pdf>

Ribeiro, D. (1975) *El dilema de América Latina. Estructuras del poder y fuerzas insurgentes*. (4ta Ed.) Buenos Aires: siglo xxi editores, s.a.

Rohmer, E. (1977) *L' Organisation de l'espace dans le Faust de Murnau*, París: Union General de Editions.

Roman G. (1969) *Historia del cine*. (Vol. 2.) España: Baber, S.A.

Romero, E. (2014) *El concepto de la industria de Theodor Adorno*. (2da Ed.) Estado de Guanajuato, México.

Russo, E. (Comp.) (2008) *Hacer cine. Producción audiovisual en América Latina*. Buenos Aires: Paidós.

Sánchez, E. (2003) *Hollywood y su hegemonía planetaria: una aproximación histórico-estructural*. [libro en línea] Ediciones Pandora. Guadalajara. Disponible en: <http://www.cge.udg.mx/revistaudg/rug28/babel28.pdf>

Segnini, Y. (1995) *Historia de la cultura en Venezuela*. Caracas: Alfadil.

Socorro, M. (2014) *El cine según... Rodolfo Izaguirre*. [Publicación en línea] Recuperado en: <http://milagrossocorro.com/2014/05/el-cine-segun-rodolfo-izaguirre/>

Tirado, R (1988). *Memoria y notas del cine venezolano 1897-1959*. Caracas: Ediciones Fundación Neumann.

Tirado, R (1988). *Memoria y notas del cine venezolano 1960-1976*. Caracas: Ediciones Fundación Neumann.

Tribunal Supremo de Justicia (2000) *Publicada en Gaceta Oficial Extraordinaria N° 5.453 de la República Bolivariana de Venezuela*. Caracas.

Venezuela tuya (2014) *Miss Venezuela: Una historia de éxitos*. Recuperado el 11 de noviembre de 2014 en: <http://venezuelatuya.com/missvenezuela/index.htm>

Venezuela tuya (2014) *Religión*. Recuperado el 11 de noviembre de 2014 en: <http://www.venezuelatuya.com/religion/index.htm>

Venezuela tuya (2014) *Sociedad*. Recuperado el 11 de noviembre de 2014 en: <http://www.venezuelatuya.com/sociedad/index.htm>

Venezuela tuya (2014) *8 Capítulos para entender (y apreciar): La Historia de Venezuela*. Recuperado el 12 de noviembre de 2014 en: <http://www.venezuelatuya.com/historia/index.htm>

Villazana, L. (2008) *De una política cultural a una cultura politizada: La República Bolivariana de Venezuela y su revolución cultural en el sector audiovisual*. [publicación en línea]. Disponible en: [https://www.uni-bielefeld.de/\(en\)/ZIF/FG/2008/Pluribus/publications/pluribus_villazana.pdf](https://www.uni-bielefeld.de/(en)/ZIF/FG/2008/Pluribus/publications/pluribus_villazana.pdf)

Wolf, S. (1992) *Cine argentino. La otra historia*. Argentina: Ediciones Letra Buena.

Bibliografía

- Acosta, J. M. (s.f.) *Entorno teórico-metológico para historia del cine venezolano*. Universidad Central de Venezuela. [documento en línea] Disponible en: http://saber.ucv.ve/ojs/index.php/rev_ak/article/viewFile/852/780
- Acosta, J. M., Aray, E., Cisneros, C., Crespo, M., Hernandez, T., Herrera, P., Izaquirre, R., Marrosu, A., Miranda, J., Molina, A., Rodriguez, J., Roffé, A., Sandoval, J., Rodriguez, F. (1997) *Panorama histórico del cine en Venezuela 1896-1993*. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional. [documento en línea] Disponible en: <http://es.scribd.com/doc/74705526/Panorama-Historico>
- Aguirre, J. M. et al. (1980) *Cine Venezolano. Comunicación estudios venezolanos de comunicación*. Centro de comunicación social. Caracas. Venezuela
- Aguirre, J. M. (2005) *La estructuración de la identidad profesional del comunicador social en Venezuela*. Caracas. Publicaciones UCAB.
- Allen, R. & Gomery, D. (1995) *Teoría y práctica de la historia del cine*. (1er Ed.) Barcelona: Ediciones Paidós.
- Anderson, J. (2013) *La Venezuela de Chávez: La torre rota por Jon Lee Anderson*. [Blog en línea] Recuperado el 10 de noviembre de 2014 en: <http://www.elpuercoespín.com.ar/2013/02/04/la-venezuela-de-chavez-la-torre-rota-por-jon-lee-anderson/>
- Aumont, J. & Marie, M. (1990) *Análisis de film. Hacia una definición del análisis del film*. Barcelona: Paidós.
- Aumont, J; Bergala, A; Marie, M; Vernet, M. (1996) *Estética del cine*. (2da Ed.) Barcelona: Paidós.
- Aumont, J. (1998) *El rostro en el cine* (1era Ed.) Barcelona: Paidós.
- AVN (2014) *Comedia venezolana "papita, maní y tostón" superó el millón de espectadores*. Caracas. [Artículo en línea] Recuperado el 21 de Octubre de 2014 en: <http://www.avn.info.ve/contenido/comedia-venezolana-quotpapita-man%C3%AD-tost%C3%B3n-quot-super%C3%B3-mill%C3%B3n-espectadores>
- Barbero, M. F. (2002) *La globalización en la clave cultural. Una mirada latinoamericana*. [Libro en línea] México. Disponible en: <http://www.er.uqam.ca/nobel/gricis/actes/bogues/Barbero.pdf>
- Barrera, L. et al. (2009) *Academia Venezolana de la Lengua Correspondiente de la real*

academia Española. (Año LXXVI. No. 202). Caracas: Estela Aganchul

Barroso, M. (1997) *Autoestima del Venezolano. Democracia o marginalidad*. Caracas: Editorial Galac

Barroso, M. (1997) *La Experiencia de ser Familia*. Caracas: Editorial Pomaire.

Bauman, Z. (2007) *Vida líquida*. Buenos Aires: Paidós.

Bogdanovich, P. (1972) *Fritz Lang*. Madrid: Ed. Fundamentos.

Bordwell, D. (1996) *La narración de cine ficción*. Barcelona: Paidós.

Burch, N. (1999) *El tragaluz del infinito*. Madrid: Catedra.

Campi, I. (2007) *La idea y la materia*. Barcelona: Gustavo Gili.

Campos, R. (2011) *Desde la tercera hasta la quinta república de Venezuela*. Caracas. [Documento en línea] Recuperado el 11 de Noviembre de 2014 en: <http://es.slideshare.net/richardcampos05/las-cinco-repblica-de-venezuela-10435828>

Carro, N. (1997) *Un siglo de cine en América Latina*. Política y Cultura, núm. 8, primavera. [Artículo en línea]. Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco México. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=26700811>

Chami, P. (1998) *Nación, Identidad e Independencia. En Mitre, Levene y Chiaramonte*. Buenos Aires: Prometeo libros.

Chion, M. (1996) *El cine y sus oficios*. (2da. Ed.) Madrid: Ediciones Cátedra S.A.

Chalbaud, R (Director) (2005) *El caracazo*. [Video] Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=zeS857PQzGM>

Clair, R. (1974) *Cine de ayer, cine de hoy*. Ed. Inventarios provisionales. Las palmas de Gran Canaria.

CNAC (2014) *Historia*. [Página web] Recuperado 30 de septiembre de 2014 en: http://www.cnac.gob.ve/?page_id=2

- Cook, L. (2014) *Cuáles son las clases sociales de la V República y cual es su visión de mundo*. [En línea] Recuperado el 12 de noviembre de 2014 en: <http://www.aporrea.org/ideologia/a186337.html>
- Costa, A. (1986) *saber ver el cine*. (1er. Ed.) Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Damas, G. (1973) *Rytmes du monde*. Citado en *Lengua y cine*, Metz, C. Barcelona: Ed. Planeta
- Da Silva, J. (2012) *Análisis de product placement en largometrajes venezolanos*. Trabajo de grado para la Universidad Andres Bello. Caracas. [Documento en línea]. Disponible en: <http://biblioteca2.ucab.edu.ve/anexos/biblioteca/marc/texto/AAS3949..pdf>
- Dada, C. (2013) *Venezuela: Las tres vidas de Hugo Chávez*. [Blog en línea] Recuperado el 10 de Noviembre de 2014 en: <http://www.elpuercoespín.com.ar/2013/03/18/venezuela-las-tres-vidas-de-hugo-chavez-por-carlos-dad/>
- Del Teso, P. (2011) *Desarrollo de proyectos audiovisuales: su organización por la metodología DPA*. (1er. Ed.) Buenos Aires: Nobuko.
- Dinneen, M. (2001) *Culture and customs of Venezuela*. Estados Unidos: Greenwood. [Libro en línea] Disponible en: <http://books.google.com.ar/books?id=hdh52tlpY9UC&pg=PA107&dq=el+nuevo+cine+venezolano+aguirre&hl=es&sa=X&ei=SUQjVP-WDc-mggS754CQDQ&ved=0CEYQ6AEwCA#v=onepage&q&f=false>
- Dominguez, F.; Franceschi, N. (2010) *Historia General de Venezuela*. Caracas. [Texto en línea]. Disponible en: <http://www.nfghistoria.net/wp-content/uploads/2010/03/Historia-de-Venezuela.pdf>
- Eco, U. (1978) *La estructura ausente*. Barcelona: Ed. Lumen
- Eco, U. (1993) *Obra abierta*. Buenos Aires: Ariel.
- Edgar-Hunt, R. (2010) *Bases del cine: Dirección*. Barcelona: Parramón Ediciones S.A.
- Enforex (2015) *Pedro Almodovar*. Recuperado el 23 de julio del 2015 en: <http://www.enforex.com/espanol/cultura/pedro-almodovar.html>
- European Film Academy (2014) *History*. Recuperado el 21 de Octubre de 2014 en:

<http://www.europeanfilmacademy.org/>

Factor RH. (2012) *Hernan Jabes*. Disponible en:
<http://www.factorrhproducciones.com/cv.php?id=1>

Feldman, S. (1991) *La realización cinematográfica*. Barcelona, España: Gedisa S.A.

Fernández, F. (s.f.) *El cine neorrealista italiano*. [En línea] Consultado el 18 de septiembre de 2014 en: <http://biblioteca.uam.es/derecho/documentos/cine/neorrealismo.pdf>

Ferrari, M. (Director) (2012) *Azul y no tan rosa*. [Vimeo] Caracas. Venezuela. Disponible en: <https://vimeo.com/98187737>

Figgis, M. (2008) *El cine digital*. Barcelona: Alba editorial

Film institut (2012) *filmwirtschaftsbericht österreich. Facts + figures*. [Documento en línea] Disponible en: <http://www.filmwirtschaftsbericht.at/12/facts-2012/>

Font, D. (2002) *Paisajes de la modernidad. Cine europeo 1960-1980*. Barcelona: Paidós.

Fundación Cinemateca Nacional (2013) *Cronologías del cine Venezolano*. [Artículo en línea] Recuperado 30 de Septiembre del 2014 en:
<http://www.cinemateca.gob.ve/fcn/index.php/es/galeria/cronologia>

FUNDENA. (2005) *Ecografía de los Llanos*. [documento en línea]. Recuperado el 20 de Octubre de 2014 en:
<http://www.ecollanos.com.ve/contenido.asp?SC=51>

Garcia, M. (s.f) *La nueva industria cinematográfica* [posteo en blog]. Recuperado el 30 de Septiembre de 2014 en: <http://arete7cine.wordpress.com/el-septimo-arte/la-nueva-industria-cinematografica/>

García, N. (2005) *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós.

Getino, O. (1984) *Notas sobre cine argentino y latinoamericano*. Buenos Aires: Edimédios,

Getino, O. (1986). *Cine y nuevas tecnologías audiovisuales. Cine latinoamericano, economía y nuevas tecnologías*. Argentina: Editorial Legasa S. A.

Getino, O. (1998) *Cine argentino: entre lo posible y lo deseable*. Buenos Aires: CICCUS.

Getino, O. (2007) *Cine iberoamericano: Los desafíos del nuevo siglo*. Buenos Aires: CICCUS.

Gómez, A.; Martínez, J.; Ruggiero, P. (2012) *Arte local con calidad de exportación: documental audiovisual sobre el cine venezolano actual*. Trabajo de grado de la Universidad Católica Andrés Bello. [documento en línea] Caracas.
<http://biblioteca2.ucab.edu.ve/anexos/biblioteca/marc/texto/AAS3980.pdf>

Gómez, H. (2013) *Con su discurso del 'por ahora' aún derrotado y preso Chávez dió muestras de ser un comandante victorioso*. [Artículo en línea] Recuperado el 11 de noviembre de 2014 en: <http://ensartaos.com.ve/analisis-nacionales/con-su-discurso-del-por-ahora-aun-derrotado-y-preso-chavez-dio-muestras-de-ser>

Gómez, J. (2009) *El guión audiovisual y el trabajo del guionista. Teoría, técnica y creatividad*. Santader: Shangrila.

Graffe, T. (12 de Junio de 2009) *Como hablamos los venezolanos*. [Archivo de Video]. Recuperado el 12 de Noviembre en: <https://www.youtube.com/watch?v=MiiPsCQriEY>

Gubern, R. (1969) *Historia del cine*. Barcelona: Danae.

Gubern, R. (1969) *Godard polémico*. Barcelona: Editorial Turquets.

Hernandez, R. (2009) *Como hablamos los venezolanos*. [Youtube]. Recuperado el 24 de Octubre de 2014 en: <https://www.youtube.com/watch?v=MiiPsCQriEY>

Hernandez, S. (2006) *Metodología de la investigación*. (4ta Ed.). Mexico: Mc Graw Hill

Hernandez, T. (Coord.). (1997). *Panorama histórico del cine en Venezuela*. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional.

Horkheimer, M. & Adorno, T. (1988) *La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas*. Buenos Aires: Sudamericana. [Documento en línea] Disponible en: http://www.infoamerica.org/documentos_pdf/adorno_horkheimer

Huertas, L. (1986) *Estética del discurso audiovisual: Fundamentos para una teoría de la creación fílmica*. Barcelona: Editorial Mitre.

Infante, A. (2013) *Venezuela: la polarización social ya no se expresa en la polarización*

política. [Artículo en línea] Recuperado el 12 de noviembre de 2014 en:
<http://sicsemanal.wordpress.com/2013/05/08/venezuela-la-polarizacion-social-ya-no-se-expresa-en-la-polarizacion-politica/>

Izaquirre, R. (1984) *La integración cinematografía iberoamericana. La utopía al alcance de los cineastas*. [Artículo en línea] Disponible en:
http://www.nuso.org/upload/articulos/1193_1.pdf

Izaquirre, R. (2012) *Proceso al cine venezolano*. Caracas: Fundarte [documento en línea] Disponible en: <http://es.scribd.com/doc/61720127/Proceso-Al-Cine-Venezolano>

Izaquirre, R. (1966). *El cine en Venezuela*. Caracas: Fundarte

Kracauer, S. (1989) *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. (1era Ed.)
Barcelona: Paidós.

La asamblea nacional de la república Bolivariana de Venezuela. (2010) *Ley de responsabilidad social en radio, televisión y medios electrónicos*. [Documento en línea] Disponible en: <http://www.leyresorte.gob.ve/wp-content/uploads/2012/07/Ley-de-Responsabilidad-Social-en-Radio-Television-y-Medios-Electr%C3%B3nicos.pdf>

La Claqueta (2005) *Cine “de autor”. Cine “independiente”*. [Posteo en blog]. Disponible en: <http://www.claqueta.es/articulos/cine-de-autor-cine-independiente.html>

Lamata, M. (2012) “¿Qué es realmente el cine de autor?”. [Revista Electronica]. Ritmos XXI de información cultural. Disponible en: <http://www.ritmosxxi.com/realmente-cine-autor-6869.htm>

Matterlart, A. & Schumcler, H. (Comp.) (1982). *Comunicación y cultura. La comunicación masiva en el proceso político latinoamericano*. Casa abierta al tiempo. México.

Maranghello, C. R. (1999) *El cine argentino y su aporte a la identidad nacional*.
Federación Argentina de la industria gráfica y afines. Argentina.

Marrosu, A. (1989). *Periodización para una historia del cine venezolano*. Anuario Ininco

Marrosu, A. (1985). *Exploración en la historiografía del cine en Venezuela* (campos, pistas, interrogantes). Caracas: Instituto de Investigaciones de la Comunicación (Ininco)

Mitry, J. (1986) *Estética y psicología del cine. 1. Las estructuras*. Siglo veintiuno editores, S.A. Madrid.

Mitry, J. (1986) *Estética y psicología del cine. 2. Las formas*. Siglo veintiuno editores, S.A. Madrid.

Monterde, J. (1986) *Cine, historia y enseñanza*. Barcelona: Laia

Monterde, J. (1996) *AA.VV historia general del cine*. Madrid: Cátedra.

Montero, C. (2007) *Cine venezolano para el 2008*. Caracas. [blog en línea] Disponible en: <http://www.blogacine.com/2007/12/30/cine-venezolano-para-el-2008/>

Montero, C. (2010) *Cine venezolano independiente: SubHysteria en las salas de Venezuela*. Caracas. [blog en línea] Recuperado el 30 de septiembre en: <http://www.blogacine.com/2010/05/14/cine-venezolano-independiente-subhysteria-en-las-salas-de-venezuela/>

Moreno-Urbe, E. (2012) *El espectador venezolano*. Caracas. [Blog] Recuperado el 20 Octubre de 2014 en: <http://elespectadorvenezolano.blogspot.com.ar/>

Morin, E. (1968) *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Ed. Seix Barral

Murcia, F. (2002) *La escenografía en el cine, el arte de la apariencia*. Madrid: Fundación autor.

El Nacional (2013) *Aquel 4 de febrero de 1992*. [En línea] Disponible en: http://www.el-nacional.com/politica/febrero-imagenes_5_130836921.html

Núñez, H (2006). *Ensayo sobre la Familia Popular Venezolana*. Recuperado el 11 de noviembre de 2014 desde: <http://www.monografias.com/trabajos78/familia-popular-venezolana/familia-popular-venezolana2.shtml>

Oliveras, E. (2006) *Estética: La cuestión del arte*. Buenos Aires: Ariel.

Oliveras, E. (2008) *Cuestiones de arte contemporáneo: hacia un nuevo espectador en el siglo XXI*. Buenos Aires: Emecé.

Pedregal, A. (2008) *La revolución del cine venezolano*. [Artículo en línea] Disponible en: <http://www.rebelion.org/noticia.php?id=72148>

Pulecio, E. (s.f.) *El cine: Análisis y Estética*. Republica de Colombia ministerio de cultura. Libertad y Orden.

- Ramírez, E. (2004) *Elementos Sobre la identidad nacional*. (No. 13) México: Derecho y Cultura. [Documento en línea] Disponible en: <http://www.juridicas.unam.mx/publica/librev/rev/derycul/cont/13/ens/ens2.pdf>
- Ribeiro, D. (1975) *El dilema de América Latina. Estructuras del poder y fuerzas insurgentes*. (4ta Ed.) Buenos Aires: siglo xxi editores, s.a.
- Rohmer, E. (1977) *L' Organisation de l' espace dans le Faust de Murnau*, París: Union General de Editions.
- Roman G. (1969) *Historia del cine*. (Vol. 2.) España: Baber, S.A.
- Romero, E. (2014) *El concepto de la industria de Theodor Adorno*. (2da Ed.) Estado de Guanajuato, México.
- Russo, E. (Comp.) (2008) *Hacer cine. Producción audiovisual en América Latina*. Buenos Aires: Paidós.
- Sánchez, E. (2003) *Hollywood y su hegemonía planetaria: una aproximación histórico-estructural*. [libro en línea] Ediciones Pandora. Guadalajara. Disponible en: <http://www.cge.udg.mx/revistaudg/rug28/babel28.pdf>
- Segnini, Y. (1995) *Historia de la cultura en Venezuela*. Caracas: Alfadil.
- Socorro, M. (2014) *El cine según... Rodolfo Izaguirre*. [Publicación en línea] Recuperado en: <http://milagrossocorro.com/2014/05/el-cine-segun-rodolfo-izaguirre/>
- Stangos, N. Comp. (1981). *Conceptos de arte moderno*. Madrid: Alianza.
- Tirado, R (1988). *Memoria y notas del cine venezolano 1897-1959*. Caracas: Ediciones Fundación Neumann.
- Tirado, R (1988). *Memoria y notas del cine venezolano 1960-1976*. Caracas: Ediciones Fundación Neumann.
- Tribunal Supremo de Justicia (2000) *Publicada en Gaceta Oficial Extraordinaria N° 5.453 de la República Bolivariana de Venezuela*. Caracas.
- Venezuela tuya (2014) *Miss Venezuela: Una historia de éxitos*. Recuperado el 11 de noviembre de 2014 en: <http://venezuelatuya.com/missvenezuela/index.htm>

Venezuela tuya (2014) *Religión*. Recuperado el 11 de noviembre de 2014 en:
<http://www.venezuelatuya.com/religion/index.htm>

Venezuela tuya (2014) *Sociedad*. Recuperado el 11 de noviembre de 2014 en:
<http://www.venezuelatuya.com/sociedad/index.htm>

Venezuela tuya (2014) *8 Capítulos para entender (y apreciar): La Historia de Venezuela*.
Recuperado el 12 de noviembre de 2014 en:
<http://www.venezuelatuya.com/historia/index.htm>

Villazana, L. (2008) *De una política cultural a una cultura politizada: La República Bolivariana de Venezuela y su revolución cultural en el sector audiovisual*. [publicación en línea]. Disponible en: [https://www.uni-bielefeld.de/\(en\)/ZIF/FG/2008/Pluribus/publications/pluribus_villazana.pdf](https://www.uni-bielefeld.de/(en)/ZIF/FG/2008/Pluribus/publications/pluribus_villazana.pdf)

Wolf, S. (1992) *Cine argentino. La otra historia*. Argentina: Ediciones Letra Buena.