

# PROYECTO DE GRADUACIÓN

TRABAJO FINAL DE GRADO

CUERPO

**B**

## **Cine social en Latinoamérica**

---

Ante – proyecto de largometraje  
*Contrabando*

**Luis Repilloza**

**94103**

**Comunicación audiovisual**

**Creación y expresión**

**Diseño y producción de objetos, espacios e  
imágenes**

**21/02/2020**



## **Agradecimientos**

Agradezco en primer lugar a mis padres, Carmen y Eduardo por apoyarme en esta travesía tan impredecible como lo fue la universidad, por darme los recursos para formar un criterio propio de mi entorno, e incitarme a que busque la manera de actuar sobre él. Y por último, por confiar en mi desde un principio al decirles que si se puede vivir del arte, entreteniéndolo a las personas.

Doy gracias también a mis profesores, en especial a Jorge Falcone, mi tutor teórico, que me enseñó a apreciar el cine argentino; Javier Leoz, que se encargó de que pudiera moldear un producto apto para el ámbito profesional y a Vanessa Hojenberg, que con sus correcciones sobre este proyecto me permitió llevar a cabo mi propia propuesta, adaptándome a los requisitos de la Universidad de Palermo.

A su vez quiero agradecer a mis compañeros de clase, que instauraron en mí una competitividad sana, y a mis amigos de esta ciudad, que siendo tan cosmopolita me permitió expandir mis fronteras culturales como nunca lo hubiese imaginado.

Gracias a todas las personas que se atrevieron a apoyarme y a darme un voto de confianza para que siguiera adelante con este oficio que amo que es la realización audiovisual.

## Índice

<b>Introducción</b>	<b>4</b>
<b>Capítulo 1. Guion y género cinematográfico.</b>	<b>11</b>
1.1 Género cinematográfico.	12
1.1.1 Ficción Vs. No ficción.	15
1.1.2 Cine social de ficción.	17
1.1.3 Cine político.	18
1.2 El guion como base fundamental del film.	20
1.2.1 El guion en el cine social de ficción.	20
1.3 El cine como herramienta de comunicación e intervención social.	22
<b>Capítulo 2. Cine social en Latinoamérica.</b>	<b>25</b>
2.1 Latinoamérica vista a través de su cine.	26
2.1.1 Cine de denuncia social en Latinoamérica	28
2.1.2 La marginalidad como protagonista	30
2.2 El cine social en Argentina.	31
2.3 Estructura del cine social de ficción argentino en el siglo XXI.	35
<b>Capítulo 3. El cine social en Venezuela.</b>	<b>38</b>
3.1 Trayectoria del cine venezolano.	40
3.2 Época dorada del cine venezolano.	43
3.2.1 Registro de la problemática sociopolítica	46
3.3 Cine venezolano del siglo XXI	48
<b>Capítulo 4. Contrabando, film de ficción con fin social</b>	<b>52</b>
4.1 El film con estructura de cine social de ficción.	53
4.2 Los personajes realistas.	56
4.3 El espectador y su vínculo con la pantalla.	59
<b>Capítulo 5. Desarrollo de proyecto Contrabando.</b>	<b>64</b>
5.1 Carpeta de desarrollo de proyecto genérica.	66
5.2 Carpeta de creación.	68
5.2.1 Surgimiento y descripción del argumento.	69
5.2.2 Sinopsis.	71
5.2.3 Tratamiento.	72
5.2.4 Propuesta estética del film.	74
5.2.5 Teaser	78
5.3 Financiación y marketing	81
<b>Conclusiones</b>	<b>83</b>
<b>Lista de referencias bibliográficas</b>	<b>86</b>
<b>Bibliografía</b>	<b>88</b>

## **Introducción**

Este proyecto de grado se titula *Cine Social en Latinoamérica. Ante – proyecto de largometraje: Contrabando*, pertenece a la carrera de Comunicación Audiovisual, y se ubica dentro de la categoría Creación y Expresión ya que permite el desarrollo del autor como realizador cinematográfico; con la creación de una carpeta de desarrollo para un largometraje. Un producto que deviene de la suma de medios, lenguajes y técnicas adquiridas durante la licenciatura.

En cuanto a la línea temática, este trabajo se incluye en el Diseño y Producción de objetos, espacios e imágenes; debido a que la finalidad del mismo es el diseño y creación de una carpeta profesional, siguiendo pasos originales que desarrollaran en las siguientes páginas, para su posterior producción cinematográfica. A su vez, el autor ha de tener en cuenta la manera de abordar dicha idea un análisis del cine social de ficción en Latinoamérica, especificando Venezuela y Argentina. Esto, con el fin principal de crear y producir nuevas imágenes, que aluden al contexto visual de la región, sus constantes en la producción de sentido y las divergencias particulares dentro del conjunto icónico continental.

En este sentido, la innovación que aporta este proyecto se basa en su hipótesis principal, la posibilidad de tomar un modelo de creación y producción local, y aplicarlo en un caso extranjero, es decir; se analizaran los requerimientos de dicha categoría, particularmente en el cine argentino, y se aplicaran tanto a la creación de la carpeta como a cada etapa de la futura producción.

La realización de este trabajo se sustenta entonces en el enfoque que se le dará a la idea, analizando cómo ésta se construye cuando la película supone abordar hechos y problemáticas reales, pertenecientes a la sociedad. Que, para el caso en cuestión, es el tráfico de gasolina en Venezuela.

En este orden, es necesario destacar que el presente brinda un aporte disciplinar; ya que hace una reflexión sobre el cine social de ficción en Latinoamérica, y propone una estructura narrativa para el desarrollo de una obra cinematográfica. A su vez, muestra el enfoque individual y particular del autor, que estará plasmado en todos los aspectos creativos del largometraje a producir.

Ahora bien, ante la problemática de esta investigación, surge el siguiente interrogante: ¿Cómo se puede utilizar la estructura narrativa del cine de denuncia social argentino en otro país de Latinoamérica? De ahí que, lo que pretende este trabajo es identificar y analizar constantes narrativas, estéticas y de producción para la creación de una carpeta desarrollo genérica; que reúna todos los componentes previos a la etapa de preproducción de un largometraje, y que permita la búsqueda de un apoyo financiero. Estos son factores fundamentales que se estudian a lo largo de toda la carrera de Comunicación Audiovisual y se emplearán acá para concretar las bases de cómo se va diseñar ésta obra, un largometraje de denuncia social y autoría propia.

El film que se quiere crear a partir de este trabajo, busca representar una problemática social actual en Venezuela, el tráfico de gasolina. Ésta es una situación que forma parte de la corrupción en el gobierno de dicho país desde hace décadas, pero es poco conocida debido a la fuerte censura que allí se ejerce; por lo que la enunciación de esta denuncia a través del cine es de vital importancia para poder lograr una llegada masiva y que genere una verdadera memoria en la sociedad.

Hoy en día, la situación en el país caribeño está bajo la lupa internacional, con lo que adquiere atractivo una historia como ésta; al ser llevada a la colectividad con una línea ficcional. En los últimos años se registran pocos, sino ninguno, largometrajes de ficción que

traten los temas de corrupción en Venezuela; por lo que se considera novedoso presentar el tema desde este enfoque en cualquier concurso.

Por otra parte, en cuanto a los objetivos secundarios, en una primera instancia se propone analizar si existe o no, una estructura narrativa en común dentro del cine de denuncia social en Argentina; para luego hacer una comparación, en función de este género, con la cinematografía venezolana. A partir de allí es que el proyecto busca estudiar cómo se aborda un guion de largometraje con temática y fin social.

El film a producir a posteriori de este trabajo se titula *Contrabando*, y trata sobre la vida de tres personajes, de distintas clases sociales, que recurren al tráfico de gasolina para sobrevivir a la precaria situación de la ciudad de Maracaibo, en el estado fronterizo del Zulia, justo al lado de Colombia. Si bien el tráfico de gasolina es un problema que existe desde la puesta en valor de los hidrocarburos, culturalmente se ignora este hecho que, en la actualidad, aunado por los problemas políticos de la región, daña lentamente la sociedad, puesto que la somete a formar parte de una mafia normalizada.

La historia que se cuenta se asemeja a la realidad que viven muchas personas, formen parte o no de la situación antes mencionada. En los últimos 20 años, el populismo de las medidas implementadas por el Gobierno Nacional, lejos de solucionar los problemas, los ha acentuado. Siendo el desempleo o la deficiencia de los salarios, una cuestión que afecta a todos los estratos sociales del país.

Para que esta realidad mejore es necesario un cambio social, lo que requiere tiempo y que inexorablemente necesita de la educación como medio imprescindible para que estos cambios puedan permanecer en el tiempo. Además, claro está, de un cambio de ideología en el gobierno. De ahí que, se decide optar por el cine como medio para difundir información puesto que es la herramienta más poderosa para la manifestación de ideas e ideales. A su

vez, planteando una situación de marginalidad, es mucho más fácil llegar al target de este trabajo, el éxodo de los venezolanos, que termina por ser el más grande en el último siglo.

Para este estudio se tomaron diversos autores como antecedentes académicos. Pietrafesa, (2018) *Inocente Obsesión*, film con fin social plantea la realización de una carpeta de producción cinematográfica para postularse en Ópera Prima, el concurso del INCAA. La autora analiza el género de denuncia social dentro del cine argentino y cómo se aborda un largometraje, en toda su realización, con fin social. Así como también expone la historia y la metodología a seguir para buscar financiación en los circuitos del INCAA. De dicho trabajo lo enriquecedor para este proyecto es el análisis que se realizó sobre los diferentes procesos de la producción que es lo que se planteará dentro de la carpeta a realizar.

En este orden de ideas, Maza (2013) *El cine venezolano (1980 – 2010)* estudia la cinematografía de Venezuela durante sus décadas donde más destacó. Resalta principalmente cómo es que predomina la representación de las problemáticas sociales, lo que es de vital importancia para la realización de esta investigación. Da una base concreta de lo que se ha producido, específicamente en el género que nos acarrea. Y además, inspira a la elección de una estética narrativa más acertada; que en verdad alcance a exponer una idiosincrasia verosímil.

No obstante, Willaerts (2017) *Operación cambio: El documental social y su impacto persuasivo*; reflexiona con su trabajo sobre cuál o cuáles son los elementos responsables del poder persuasivo de un documental de temática social. Este proyecto aporta no solo información en la materia de documental, mencionada en uno de los capítulos, sino que ofrece identificar puntos de convergencia en las películas de éste género, para así destacar aquellos aspectos recurrentes que no pueden faltar a la hora de su realización.

Asimismo, Delgado (2015) *cine social, expresión y voz para todos*, permite a través de su investigación la creación de un taller para personas de bajos recursos, particularmente en

Barquisimeto, Venezuela, donde se utilice el medio del cine documental como una herramienta para la denuncia y la expresión de inconformidades que pueda sufrir una sociedad. Si bien hace hincapié en este género, analiza la situación cultural y social del país relacionándolo con el cine que se hace y la censura tan dura que puede llegar a sufrir. Su aporte a este proyecto de graduación radica entonces en afianzar esa hipótesis de que el cine es el medio mas poderoso para la transmisión de ideologías, mostrando con resultados puros, cómo el cine puede permitir a una sociedad expresarse alcanzando un alto nivel de impacto social.

Siguiendo esta línea, Mercedes (2015) Cine popular. El cine como herramienta de inclusión social en Argentina, habla de cómo en la actualidad el “hacer cine” está a la mano de todos en la sociedad, con lo que empieza a desaparecer cada vez más la barrera realizador – espectador. Explica como la miniaturización de los equipos de registro ha permitido amalgamar la representación de una realidad con la realidad misma, estipulando una nueva manera de consumir el cine. Así permite añadir, para propósitos de esta investigación, información sobre como el espectador recibe, consume y se apropia del cine social, sea documental o de ficción. Ahora bien, surge ante lo antes mencionado la reflexión sobre cómo se relaciona lo social y lo masivo; a lo que la autora Cherutti (2013) con su PG titulado: El estilo Trapero. Lo social y lo masivo. Aporta, analizando la obra de Pablo Trapero, cómo se puede hibridar las temáticas sociales y realizar un cine que llame la atención del espectador emocionándolo y concientizándolo. Con lo que aborda una temática fundamental para esta investigación, en la etapa base del abordaje para el largometraje.

Igualmente, Quiroga (2013) Cine militante revolucionario: Grupo Cine Liberación y sus emergentes latinoamericanos, explica como es que ese cine social que se consume en la actualidad tiene sus inicios en la década del 60, cuando el grupo Cine Liberación empezó una militancia a través del audiovisual, a lo que se sumaron una gran cantidad de colectivos



en toda América Latina. Con lo que brinda a esta investigación un panorama completo sobre cómo ha evolucionado este género, particularmente en Latinoamérica, haciendo foco en Argentina.

Por su parte, Tardito, A (2011) Diseño de una carpeta de proyecto integral de producción; introduce al tema del producto final. En busca de financiar un cortometraje, este proyecto permite elaborar un diseño que se adapte a las condiciones de una producción independiente. Para ello decide analizar cuatro elementos: el público y el target, la importancia del receptor y el género; con lo que se delimita una guía para empezar a darle forma a la carpeta de ante – proyecto. Creando una similitud con el PG de Pierluissi (2015) Cine de autor venezolano. Ante – proyecto del cortometraje “Miércoles de caraota”, que aunque tiene el mismo objetivo, centra sus bases en la descripción de una huella cinematográfica a partir del director como autor del estilo audiovisual. Analiza el caso venezolano en relación a la cinematografía latinoamericana, y enfatiza reiteradamente en la creación de una identidad propia, pero que pueda abrirse camino en el mercado mundial. Este análisis funciona entonces para pensar la creación cinematográfica como una creación de identidad colectiva, donde la representación de los aspectos culturales debe ser llevada a cabo con cautela para no caer en la monotonía del cine latino social.

Mientras que Verra (2011) El camino a través de los sueños – Metodología DPA, plantea la realización de una carpeta de desarrollo de proyecto para un largometraje. Para ello, el autor analiza los diferentes géneros cinematográficos, el equipo y los pasos de producción hasta la exhibición del film. Divide todo el proceso en dos grandes etapas: creativa y financiera; aportando así un análisis crítico y un punto de partida sobre los diferentes métodos de producción que se tomarán en cuenta para la carpeta a realizar en este proyecto.

El presente PG está dividido en cinco capítulos. El primero, llamado Guion y género cinematográfico, plantea las bases para la realización de un guion de largometraje de ficción.

También expone la historia y el concepto de cine social, haciendo una diferenciación entre el documental y la ficción, y por ende como se debe afrontar el desarrollo de cada género. El mismo sitúa al lector en el universo del cine militante, y lo guía hacia la noción del cine social de ficción.

El capítulo dos, Cine de denuncia social en Latinoamérica, pretende reducir el marco teórico de la investigación de éste género; va desde lo macro tomando como referencia la región latinoamericana hasta analizar la trayectoria de este tipo de cine en la Argentina, y plantear la estructura narrativa que lo define.

El tercer capítulo, Cine social en Venezuela, expone como ha sido el recorrido del cine venezolano en las últimas décadas, analizando una serie de films nacionales y asociándolos a las diferencias de la realización en la Argentina.

El cuarto capítulo, Contrabando, film social de ficción; busca aplicar la teoría recopilada para el capítulo uno, dos y tres al proyecto a realizar. Justifica como es que se abordará el desarrollo del film en su totalidad, en función de los conceptos recopilados del cine social de ficción.

El quinto y último capítulo, Desarrollo de proyecto *Contrabando*. Habla únicamente de los componentes del ante – proyecto de largometraje a presentar con este trabajo de grado. Conforma la explicación de la carpeta de creación, incluyendo el surgimiento y la explicación del argumento, cómo es la creación de una sinopsis, el desarrollo del tratamiento, la propuesta estética y una propuesta para la búsqueda de fondos.

Este trabajo busca dar como resultado una carpeta con la cual se pueda empezar el proceso de producción para un largometraje, sustentándolo en un análisis. Esto es un punto a favor no solo para la realización como tal, sino que aporta un cuerpo teórico muy completo a lo que luego se verá en pantalla. Algo que va a distinguir este proyecto de los demás y hará llamar la atención del espectador.

## Capítulo 1. Guion y género cinematográfico

El estatuto artístico del guion todavía no ha sido definido ni por los teóricos ni por los propios profesionales del audiovisual. Esto se debe a que, en los inicios del cine, cuando las funciones aun no estaban estipuladas, algunos pioneros se dieron cuenta de la importancia que tenía escribir la historia que iban a rodar, para poder controlar mejor los costos de producción. Sin embargo, hubo artistas como Buster Keaton o Jean-Luc Godard que no han utilizado guiones para filmar, por lo que la función del guion es hasta el día de hoy un tema controvertido. Sin embargo, el Diccionario de la RAE afirma que “es un texto en el que se expone, con los detalles necesarios para su realización, el contenido de cualquier producción audiovisual”.

Así, se dice que es una forma literaria única, escrita con mucha minuciosidad y distintas exigencias formales muy precisas. Puesto que, al igual que una partitura, tiene la intención de que sea interpretado bajo la noción de intervención de otro artista; en vez de servir como un producto final para el disfrute de la audiencia. Debe hacer hincapié en describir lo literal, todo lo que se ve dentro de la historia, y dejar a un lado los pensamientos internos de los personajes. Este es un texto que apunta a evocar los pensamientos y emociones a través del subtexto, la acción como tal, y el simbolismo.

Todo lo que se realiza dentro de una película, desde la preproducción hasta el montaje, parte del estudio de este documento. Por consiguiente, al momento del estreno de la obra, la crítica y los espectadores hablarán de forma espontánea, sobre la calidad del guion. A lo que Huet afirma que:

La audiencia hablará sobre los personajes, sus acciones y los hechos que ocurren. Hablará entonces directamente del guion el cual, paradójicamente, cuanto más invisible es más conseguida está la película. Las buenas historias son aquellas que se quedan por siempre en la memoria del espectador. Todo lo que sucede en pantalla, las acciones

y personajes, conmueven al público ya que le hablan directamente a él y esto es logrado a través de la realización de un buen guion. (Huet, 2006, p.2)

Entonces, decimos que este es un texto que se convierte en la guía para la realización de imágenes, y por ende, las palabras deberán poder describir un tono con facilidad, ya sea humorístico, de suspenso, dramático o cual sea se quiere que sea el género del film.

De más está decir que este recurso parte de una idea, pero es necesario explicarlo ya que es precisamente donde yace la excelencia de los guionistas. Una idea mala puede convertirse en un buen guion, digno de filmar una película, en la misma posibilidad de que una buena idea termine siendo un guion paupérrimo al que ningún productor quiera apostar dinero para llevarlo a la pantalla. Los buenos guionistas, deconstruyen las ideas hasta su máxima expresión, para asegurarse de que el tiempo de trabajo no será perdido; y lo hacen estudiando todos los componentes que hacen a una buena historia, tomando en cuenta sobre todo la verosimilitud de los personajes. Es decir; las ideas deben fluir en un sentido coherente para que puedan soportar más adelante todas las modificaciones que los relatos imponen de manera natural.

Estos cambios siempre le suceden al personaje o personajes principales, y es evidente que cuando un caracter no se transforma a medida que el relato avanza, la narración se vuelve tediosa y aburrida. La rapidez, el suspenso o lo violento que suceden estos cambios es lo que va a enmarcar precisamente a un guion en un género cinematográfico específico. Aunque no es un factor determinante, un ejemplo puede ser el relato clásico, aquel donde el protagonista sigue el periplo del héroe, que lo hace atravesar una gran cantidad de situaciones a las que finalmente sale victorioso.

### **1.1 Género cinematográfico**

El género cinematográfico es la clasificación que se le da a un grupo de películas que pudiesen compartir características principales, ya sea por los temas que tratan, el modo de

representación, su formato y/o ambientación. Así señala Pietrafesa (2018) afirmando que “son categorías creadas a lo largo de la historia cinematográfica y son perceptibles por parte del espectador. Son formas de narrar heredadas de la cultura clásica y muy singularmente de la cultura popular”. Particularmente, esta segmentación surge naturalmente estipulando dos vertientes principales: Por una parte, el cine nace como una representación clara de la realidad, careciendo de toda intervención, con los cortometrajes realizados por los hermanos Lumière a principios del siglo pasado. Definido por Gaudrault y Jost (1990) como “el cine de mostración, cuyo objetivo es presentar un mundo organizado en relato sin interferir en el proceso”. Y en contraparte, años más tarde Georges Méliés ante el potencial de un invento tan asombroso como el cinematógrafo, decide dotar al cine de un valor pragmático y onírico, y lleva a cabo una película de catorce minutos; no solo avanzada en tecnología para la época, sino también en materia de literariedad. *Un viaje a la luna* (1902), más allá de ser una pieza audiovisual se constituye como un hecho icónico que da cabida a la aparición de la ficción en el cine.

Así lo remarca Pinel afirmando que “el género muestra una cierta forma de tratamiento narrativo, técnico o estilístico, e incluso un modo de producción” (2009, p12). Entonces, se asume que este recurso de clasificar las películas es fundamental a la hora de la exhibición y promoción de cualquier film, puesto que se trata de fórmulas narrativas de eficacia comercial. Y funciona en tanto para la selección de un target más específico, o así como también formar parte de circuitos mucho más definidos. El espectador del siglo XXI entiende y se relaciona con lo típico de cierto tipo de películas, valga la redundancia. Es decir; el público identifica tendencias y diferenciaciones para hacer una caracterización importante a la hora de elegir la programación audiovisual que es de su mayor interés.

Asimismo, el largometraje a realizar para este proyecto de grado, *Contrabando*, pertenece al género ficcional. Ya que, si bien los acontecimientos y personajes que aparecen a lo largo de

la historia fueron creados con una finalidad cinematográfica, estos se pueden observar en la sociedad actual.

Según Tarín (2006) “no hay una distinción eficaz entre cine ‘documental’ y cine de ‘ficción’, pero, una posible separación es visible en la estrategia de producción de sentido que cada uno acoge”. Ya que en el séptimo arte no se puede dejar a un lado que se está ante un material previamente registrado sobre un soporte fotográfico, y el término ficción está íntimamente unido al propio significante, que es, de por sí, ficcional en tanto no se trate de una representación en vivo, como en el caso del teatro. El celuloide, o disco portable, contiene la filmación de una representación; dejando claro una diferencia entre la realidad con algo que pueda pretenderse verdadero. Relacionado con lo mencionado anteriormente se observa cómo, si bien *Contrabando* pertenece al género de ficción, esto no quiere decir que sus acontecimientos no sean reales y por ende menos importantes. La problemática que se toma como desarrollo del mismo, en este caso el tráfico consecuencia de uno los índices más altos de corrupción a nivel mundial, es un suceso real que se toma como eje de la historia la cual si es ficción. Es un film bajo una línea ficcional basada en hechos reales, con lo que particularmente se enmarca en el cine social de ficción, del que se hablará más adelante.

Ahora bien, y siguiendo con la idea que todo el cine es de ficción, se le dará esta acepción solo aquel que se ubica dentro de lo llamado irreal, en el sentido de que el espectador sabe que los sucesos presentados han sido programados y montados; pero decide pactar con el realizador y tomar como veraz lo que está mirando. Aun cuando la audiencia es consciente de la ficción de las imágenes, se deja atrapar por la puesta en escena y la asume como efectiva. He ahí uno de los cometidos del largometraje propuesto para esta investigación: El público debe olvidar los elementos que son necesarios para la construcción del film (guion,

luces, cámaras, actores, etc) para que interioricen y reflexionen sobre la realidad en la que se desenvuelven como sociedad.

### 1.1.1 Ficción vs. No ficción

En el apartado anterior se da constancia de una bifurcación marcada en la industria del cine desde sus comienzos: La ficción y el documental, puesto que ambas engloban todas las variantes narrativas conocidas hasta ahora. Al respecto, Goimard (1980) aplica al hecho fílmico los hechos sobre la dilogía y los cruza con los conceptos de denotación y connotación:

El elemento enunciativo es clave para la identificación que se opera, de tal forma que la concreción de lo que se entiende por films narrativos deja de lado el término “documental”, claramente tendencioso, y separa todo un grupo de películas de carácter experimental, científico y/o propagandístico, llegando a desvelar el carácter unidireccional de cierto cine de voluntad social... El término “ficción” queda fuera de este desglose toda vez que, por sus características, abarca un segmento mucho más amplio que el estrictamente narrativo” (p.117 – 118).

Es decir; por su propia naturaleza todo film es ficción al ser un material, que mediante procesos químicos o electrónicos, es capaz de lanzar hacia la pantalla un haz de luces y sombras que representan, en principio: un espacio y tiempo ausentes, que tuvieron lugar ante el objetivo de la cámara y quedado fijados a través de mecanismos fotográficos. O sea, el cine tiene la capacidad de volver a hacer presente algo que alguna vez estuvo ahí, una propiedad que se denomina profílmico. En tanto, y para propósitos de esta investigación, es más coherente hablar de películas de ficción cuando se haya dado un uso del profílmico mediante la manipulación de sus contenidos; y de no ficción cuando lo que se haya acontecido sea una utilización objetiva del mismo profílmico. Dejando en claro que los dos tipos de realización están siempre filtrados por un punto de vista.

Ya se ha hablado sobre el surgimiento de la ficción, ahora, el origen del documental; etimológicamente, viene del término francés *documentarie*. Una palabra utilizada por John

Grierson al realizar una crítica hacia el film *Moana* (1926) de R. Flaherty. “Siendo una recopilación de hechos sobre la vida diaria de un joven polinesio y su familia ... tiene valor documental”; exclamó, marcando para siempre el significado de la palabra en relación a su utilización para mostrar verídicamente algo.

Posterior a ello, Gardies (1993) define al documental como “el cine que resalta su capacidad mostrativa, pero basándose en la edificación de la narración. Es un género cuya vocación no es narrativa sino más bien meramente informativa”. En consecuencia, es necesario que sea una industria que trabaje con actores sociales y no con actores profesionales; con un guion que se construya previo al rodaje y se rehaga posterior al mismo en vista de la espontaneidad de los sucesos. En el cine de no ficción el realizador lleva una estructura de la historia y durante el rodaje se concreta lo que terminará siendo cada escena; lo que se va a filmar o lo que sucederá al momento de rodaje es una constante incertidumbre. Aunque se puede tener el deseo de registrar algo, nunca se sabe que es lo que realmente pasará debido a este juego que se da constantemente con la realidad.

Estas son diferencias a grandes rasgos, pues, del género de ficción, donde se construye una realidad dramáticamente con elementos o dispositivos sustitutos. En este caso, el director es el supremo hacedor, y debe encargarse de que todo este premeditado desde la etapa de desarrollo hasta la exhibición del film.

De igual manera, para finalizar, y citando a Pietrafesa (2018):

Se puede decir que el documental y la ficción se distinguen por su interacción con la realidad al momento del rodaje. Si bien la interpretación de la realidad, el uso de la narrativa y la participación de la subjetividad son cualidades que acercan ambos mundos, en la práctica sucede lo opuesto ya que ambos trabajan con materiales distintos (unos tomados de la realidad y otros contruados para el film), representan universos paralelos con métodos y técnicas de trabajo que van por caminos individuales.



Entonces, es necesario destacar que, aunque el largometraje *Contrabando* presenta una problemática y hechos que suceden en la realidad, su carácter es meramente ficcional. Por lo que, entre otras cosas, se debe llegar a un guion literario que narre la historia que plantea el conflicto principal y se recurrirá a actores profesionales que la recreen, pero a su vez toma cualidades de documental puesto que en papeles secundarios se pretende la participación de actores sociales. Esto en conjunto de toda una estructura productiva que se lleva a cabo para que cualquier film pueda ser llevado a la gran pantalla; y teniendo en cuenta a su vez, para cada etapa de realización, todas las particularidades en base al género a producir.

### **1.1.2 Cine social de ficción**

En la búsqueda de precisar un género cinematográfico por las razones antes mencionadas, el film producto de este proyecto de grado se enmarca en el tipo de cine social, guiado por una línea ficcional. Esta es una categoría dentro del cine que ha evolucionado más que cualquier otra en la industria, pero que siempre ha tenido el objetivo de generar un impacto social, en función de una crítica (en su mayoría política).

Respecto a esto, *Contrabando* es una película que tiene como temática principal el tráfico de gasolina en la frontera colombo – venezolana, y se narra a través de la vida de tres personajes que sobreviven a la situación del país desde distintas clases sociales. Así, y por lo que se incluye en el subgénero en cuestión, ejecuta una denuncia específica sobre hechos puntuales que sufren no solo las personas de alguna zona marginal, sino cualquier desempleado visto en la urgencia de generar ingresos de alguna manera. Además de hacer injerencia en la situación socio – política crítica que vive la sociedad venezolana en la actualidad.

Con este largometraje lo que se quiere es llegar un público determinado y, al exponer esta problemática, lograr una reacción en ellos para que se comprometan con los sucesos que

están viendo en pantalla. Para ello, se toman los elementos narrativos básicos, por los que el séptimo arte es la herramienta masiva más poderosa para la manifestación de ideas e ideales sociales y políticos; entre ellos: el realismo, el compromiso social, la denuncia o incluso la contraposición del ser humano a lógica mercantil. En definitiva, es un filme que mediante sus imágenes quiere exponer un hecho de disconformidad; el cual sucede no solo en Venezuela sino en muchos países alrededor del mundo.

Siguiendo este orden, Sarmiento (2018) explica:

El realismo es una propiedad que el cine social hace suya tal como los pintores del siglo XIX. Desde Griffith hasta directores locales como Pablo Trapero, los realizadores han utilizado este medio para acercarse a las masas, y hacerlas reflexionar sobre un mundo a veces ajeno y a veces no tanto. (p. 7)

En tanto, es necesario que la pieza audiovisual esté plagada de realismo. Y es porque estas obras cinematográficas se alimentan de la realidad para incidir críticamente en ella, puesto que se comienza a pensar el cine como un medio y no como un fin en sí mismo. Comenzando con los Lumiere, que muestran su realidad en pocos segundos, pasando por un cine clásico censurado que se burlaba de las medidas impuestas por las clases dominantes, hasta llegar a un neorrealismo que se basa en la introspección y la narrativa moderna para denunciar las distintas problemáticas de una sociedad post guerras mundiales.

“Cine social es todo aquel en el que un realizador quiere tratar hechos sociales de la época que está viviendo y darles relevancia; busca plasmar su mirada sobre un asunto que hay que subrayar”. Ejemplo de una cita que citó Pietrafesa (2018), como se cita en García Orso (2012, p. 5). Esta última frase representa en su totalidad como se originó la necesidad de realizar la película *Contrabando*; puesto que la misma surge a partir de la mirada de un realizador ante la época que vive, viendo los sucesos que acontecen dichos tiempos en su país de origen.

### 1.1.3 Cine político

Cuando el cine social trasciende la representación literaria de una realidad y comienza a plantear soluciones, se convierte en cine político. Así lo afirma Falcone (2017)

El cine político es aquel que proporciona los elementos suficientes para reflexionar, para posteriormente actuar sobre una determinada realidad política. Aunque se debate entre el drama y el documental, proporciona siempre una interpretación de la historia y una reflexión estética del pasado, en busca de que el espectador la haga propia o la rechace; ideológicamente. (Comunicación personal).

Ejemplo de este segmento hay películas como *El nacimiento de una nación* (1915), D.W. Griffith, *El acorazado Potemkin*, Bronenosets Totyomkin (1925), *La huelga* (1925) de Sergei Eisenstein, *El triunfo de la voluntad* (1935) dirigido por Leni Riefenstahl o *La hora de los hornos* (1968), una producción argentina ícono de este subgénero a nivel mundial, dirigida por Fernando Solanas y Octavio Getino. Es necesario destacar que ya para el tiempo de ésta última, el cine se consolida como un espacio de lucha política. Debido a que pasa de un discurso estético (que busca definir el cine en sí mismo) a una aproximación más científica y metódica.

Es una corriente que continúa y cobra mayor importancia en las décadas del 60 y 70's, como resultado de la política del Mayo Francés del 68, la cual trajo consigo el surgimiento de directores como Godard, Resnais, Pasolini, Bertolucci, entre otros. Que plantearon historias donde criticaban la situación de la sociedad, permitiendo así la llegada de esta nueva visión hasta América Latina, que se extiende hasta la actualidad.

En este mismo orden de ideas, Falcone (2017) también afirma que el cine político se ha deslizado más hacia la lucha por los derechos humanos, mostrando denuncias ambiguas contra la guerra y la integración social de marginados; más allá de proponer cambios radicales. Por ende, y para concluir, podemos delimitar esta categoría de investigación entre

dos extremos: El abordaje explícitamente político a manera de propaganda u oposición (Como Leni Riefenstahl o F. Solanas), y aquel que hacen los autores desde una ideología personal de manera tácita (Dícese de realizadores nacionales como Raymundo Gleyzer o Pablo Trapero).

## **1.2 El guion como base fundamental del film**

Este subcapítulo plantea todo lo relacionado con el guion, afirmando que este es la herramienta principal para que toda película pueda ser realizada. Cada etapa de la realización (preproducción, rodaje y postproducción) se lleva a cabo partiendo del estudio de él. Aporta la idea, ya puntuada en tiempo y espacio, diseñada con diferentes personajes que actúan ante situaciones y se incluyen, o resuelven, conflictos que los mueven.

Gutiérrez (2018) afirma que “no se trata de una pieza literaria, sino más bien de un elemento intermediario. Un proceso en el que pueden intervenir más de un guionista, directores, productores, censores...” (p. 525). El mismo va a funcionar como soporte de la imagen, que se diluye con la misma al tender hacia otras estructuras dentro del mundo audiovisual. Destacando así que es algo que se adapta al resultado que se quiera tener, en términos visuales.

### **1.2.1 El guion en el cine social de ficción**

Fernando Birri (1985) en un discurso leído en La Habana señala que “una revolución que no revoluciona sus lenguajes involuciona o muere”. Él, junto a otros realizadores, se consideran como los fundadores del Nuevo Cine Latinoamericano, del cual el Nuevo Cine Argentino es una verde semilla, pero que a su vez encuentra la expresión mediante la memoria.

Y así es el cine social de ficción, testimonial en lo histórico y revisionista en lo social. Por ello, la creación de un guion para este género debe ser más minuciosa que para cualquier

otro. No solo debe dar fe de que lo que se narra es verosímil, sino que debe mantenerse en una línea delgada entre la realidad y lo que se quiere contar.

En base a lo anterior, Gutiérrez (2018) también remarca que “cuando se habla del guion del audiovisual se trata normalmente de la inferencia de una historia que nos han contado o que hemos visto representada” (p. 525). Con lo que cobra importancia explicar cómo surge la idea de *Contrabando*. La misma nace a partir de una conversación con un activo de la Fuerza Armada Nacional Bolivariana, quien pidió explícita confidencialidad. Durante la charla el soldado contó con detenimiento la precariedad, en contraste con grandes ingresos, que se vive en la zona fronteriza. Afirmó que la mafia, ya sea con hidrocarburos o con narcóticos, es un tema normalizado y sumamente lucrativo. Al que terminan por adherirse todos los funcionarios, en vista de la dura situación económica que sufre el país. Y es en base a éste hecho que la historia se inspira para la creación de un guion que luego se trasladará a la pantalla.

A propósito del mismo, se busca seleccionar una metodología de redacción adecuada y que forme parte de los procesos de redacción en la Argentina. Se elaborará un tratamiento para luego extenderlo en un guion literario, que detalle si es una escena interior o exterior, el movimiento de los personajes, de día o de noche, quién habla, qué edad tiene... Todo en busca de describir la imagen de manera objetiva y en tiempo presente, alternando entre una vida y otra hasta que se encuentran. Una vez obtenido y aprobado este guion literario, el director realizará un guion técnico seleccionando qué quiere mostrar y cómo desea hacerlo, narrativa y estéticamente hablando (escogencia de planos, la puesta en escena, iluminación, sonido, efectos especiales, entre otras cosas).

Se pretende un libreto que lleve un discurso explícito y arrollador que sobrevuela temas políticos y gremiales. El protagonista sucumbe ante una opción más sencilla, pero ilícita.

Planteando un debate entre la moral y la sobrevivencia que se convierte en el conflicto dramático. Por ende, la historia sigue una guía estándar, o clásica si se quiere, y se enmarca en lo que, según plantea Mckee (1997), un diseño narrativo clásico:

Un diseño clásico implica una historia construida alrededor de un protagonista que lucha contra, primordialmente, fuerzas externas antagonistas. En la búsqueda de satisfacer un deseo, a través de una sucesión lineal de los hechos; sin desprenderse de una conexión consistente y casual con la realidad ficcional. Hasta llegar a un final cerrado y de cambio irreversible. (p. 45)

### **1.3 El cine como herramienta de comunicación e intervención social**

Como se mencionó anteriormente, la hipótesis base de este proyecto afirma que el cine es en la actualidad el medio masivo más efectivo para la exposición de ideologías. Cualquier película, que busque ser un vehículo de información más allá de entretener, está pensada y se concibe de manera tal que lleve un lenguaje universal. Al respecto, Getino (1998) declara que “el cine no es otra cosa que producción de ideología a través de imágenes audiovisuales plasmadas tanto en lo que el film expresa o informa, cuanto en el modo en que lo hace” (p. 136).

El cine como herramienta funciona para analizar la sociedad que nos rodea; es un arte que, si se quiere, da relevancia a hechos que hacen parte del imaginario social del mundo. Algunos quizás ocultos de la luz pública, pero que sin duda dejan en claro un mensaje de reflexión para quien los ve. Ya sea por mera admiración, o alguna identificación personal.

La imagen audiovisual ejerce tal influencia en los espectadores debido a su nivel icónico, su alcance de representación se hace muy similar a la realidad puesto que se encuentra en movimiento y tiene un sonido en vivo. Esto, aunado a su capacidad para la fascinación de las masas; una teoría estudiada por Sergei Eisenstein, a principios del siglo pasado. La misma explica que el espectador es quien completa la obra cinematográfica, cuando reacciona a una sucesión de planos; es decir, una película es una herramienta con la que se puede guiar

al espectador en una dirección específica y así alcanzar un objetivo predeterminado (que suele ser un shock emocional).

Esta atracción representa el camino para producir obras más reales, pues gracias a ellas se consigue liberarlas de representaciones ilusionistas e interpretaciones muy evidentes. Al respecto, Cubillos, V (2005):

Si en el teatro, el espectador se sorprende y reacciona por la presencia del actor sobre el escenario, en el cine el espectador vive este proceso de percepción psicológica gracias al acoplamiento y la acumulación de hechos dispuestos estratégicamente en una cadena de asociaciones.

A su vez, los elementos del discurso cinematográfico (inclinación de cámara, altura, movimientos) son los que acentúan una determinada captación. Para explicarlo, se toma como ejemplo el documental propagandístico *El triunfo de la voluntad* (1935), dirigido por Leni Riefenshtal. Esta es una película llevada a cabo bajo las ordenes de Hitler; que muestra el desarrollo del Partido Nacionalista a través de un viaje donde lo acompañaron más de setecientos mil militantes y/o simpatizantes. La misma hace alusión a una ideología extremista que instauraba al Fhürer como líder "supremo", principalmente por medio de la simbología. De esta manera, hay planos donde se muestra a un pueblo devoto con imágenes donde con una inclinación contrapicado se muestra a ese supuesto emperador sobre todos los demás; en función de representar lo que para él significaba el socialismo, un mundo armonioso donde todo lo que se hacía era por el bien del pueblo. Yendo desde grandes planos generales donde incluye casi un millón de personas, hasta planos detalles de la cruz del naciismo en el brazo de un soldado, y con puestas de cámara y movimientos innovadores; Riefenstahl logró un gran alcance en el mundo oriental, adoctrinando a la clase obrera característica del siglo XX en la Europa anticapitalista.

Ya sea desde la ficción, el documentalismo, o haciendo una manipulación en la enunciación; distintos realizadores han buscado la creación de discursos ricos y complejos capaces de

proponer una revolución tanto en el arte como en la sociedad. Es un proceso que ha cambiado con el paso de los años estéticamente y dramáticamente, pero que busca el mismo objetivo: la instauración de una idea clara.

El cine vuelve hacia la realidad histórica de cada país, no solo en calidad de tema, sino para hacer de ella la materia prima del sentido que ha de generar una nueva poética. Expresa una concepción del mundo y del hombre, haciendo una propuesta comunicacional inclusiva según el tiempo y espacio de posiciones ideológicas y políticas diferenciadas, pero que convergen en su vocación de cambio social y cultural.



## **Capítulo 2. Cine social en Latinoamérica**

Para entender las representaciones cinematográficas hay que entender los intereses que las han llevado a ser producidas, los géneros en los que se les inscribe, y los destinatarios que las consumen; como todo mercado. De esta afirmación, se dice que para poder entender el cine social en la región existe la necesidad de reconstruir las reglas y las restricciones que gobiernan las prácticas de la representación de lo popular.

En Latinoamérica, fue a mediados del siglo pasado cuando la vida pública paso a protagonizar el espectáculo. Después de una época clásica con un cine que, si bien criticaba sutilmente los problemas de la sociedad, era de entretenimiento y al menos en la Argentina estaba fuertemente censurado por los regímenes políticos; de ahí que, las décadas del sesenta y setenta en ese país serían los momentos más álgidos del cine político y militante, logrando impulsar este movimiento a lo largo del continente. Podemos decir que para ese entonces existía en el mundo una sensación de liberación que empoderó a los jóvenes; por lo que consecuentemente, tomando como ejemplo revoluciones sociales como el Mayo Francés, serían las vidas y los problemas de los trabajadores lo que pasaría a ocupar el primer plano en la sociedad y en la pantalla; los sectores populares tenían la necesidad de ser escuchados, y la tecnología que seguía achicando el equipamiento audiovisual permitió que los realizadores empezaran a mostrar la cotidianidad de la clase obrera, que se inmiscuía en una serie extensa de conflictos socioeconómicos. Fernando Solanas y Octavio Getino promovían su militancia peronista desde el Grupo Cine Liberación en la Argentina, y paralelamente surgieron colectivos como el grupo Ukamau en Bolivia, que producía filmes políticos con Jorge Sanjinés a la cabeza; Patricio Guzmán y su grupo de documentalistas en Chile, que criticaban abiertamente con sus películas a Salvador Allende, y el Cine Revolucionario en Cuba, donde Santiago Alvarez encaraba desde la institucionalidad del poder del Estado; entre muchos otros.

Nichols (1997), en su texto *La representación de la realidad* explica que “Las imágenes ayudan a construir las ideologías que determinan nuestra propia subjetividad; las imágenes encarnan esas subjetividades y patrones de relación social alternativos que nos proporcionan ideales culturales o visiones utópicas”, por ello; se dice que a partir del surgimiento del cine social latinoamericano fue que la región consiguió verdaderamente su impronta dentro de este arte; puesto que fue con este género que verdaderamente generó un impacto sobre las personas e incluso empezó a ser utilizado por la política como medio de propaganda o para la crítica de la oposición.

En definitiva, este movimiento sería capaz de gestar al fin una identidad colectiva, no solo nacional para cada país sino también a nivel continental, dándole a los latinos un sentido de pertenencia; quizás a un continente ahogado siempre en problemáticas políticas, pero un sentido de pertenencia al fin.

## **2.1 Latinoamérica vista a través de su cine**

Siguiendo con lo anterior, queda claro que el cine se convirtió en una expresión audiovisual que comenzaría a comprometerse de modo cada vez más explícito con la lucha de nuestros pueblos, particularmente el de no ficción. Puesto que el documentalismo le permitía a los autores locales cuestionar o directamente rechazar la dramaturgia tradicional, que impide al cineasta erigirse como autor, es de alto costo, narcotizante y es incapaz de conciliar el espectáculo con la realidad. Reemplazando todo eso entonces por una estética naturalista, que diera fe de los problemas que verdaderamente estaba viviendo la sociedad, en busca de generar ese sentido de pertenencia como un cambio social.

Así, Latinoamérica empieza a completar su huella en el séptimo arte con expresiones políticas, concibiendo un cine que quiere transformar, o al menos incidir, sobre la realidad histórica. Expresa una concepción del mundo, del hombre y de los pueblos distinta de la que

propone el cine hegemónico, a través de una propuesta inclusiva, planteando posiciones ideológicas diferenciadas pero que convergen en su vocación de crítica y en la voluntad de cambio social.

En este sentido, a partir de los años sesenta las cámaras se vuelven hacia la realidad de cada país, no solo en calidad de tema, sino para hacer de ella la materia prima para generar una nueva poética, una nueva estética y un nuevo programa comunicacional. Fijándose de corrientes como el Neorrealismo Italiano, se ponen en el centro de la narrativa las preocupaciones de las relaciones obra – espectador, cine – sociedad, en la búsqueda de mostrar la realidad no “tal cual es” sino “como debe ser”.

Esta agenda ideológica se fue creando a través de un movimiento cinematográfico conocido más tarde como el Nuevo Cine Latinoamericano, que traía consigo una serie de estrategias para cambiar los mecanismos establecidos autoritariamente por Estados Unidos y Europa sobre la producción y la recepción cinematográfica. Así lo explica Pick, Z. (1993):

Esta agenda política subraya el rol crucial del cine como herramienta social sobre la creatividad y las expresiones individuales con lo que, desde el principio, los realizadores establecerían su papel como precursores de un cambio proponiendo modos de militancia no convencionales que se acoplaban a las condiciones sociopolíticas contemporáneas. (p 39)

Se presenta una clara problematización del marco institucional del cine, debatiendo su función cultural y social. Lo que sería una pugna entre los realizadores y el Estado que se mantiene hasta nuestros días en algunos países de la región. Esto se debe a que esta cinematografía cuenta con mecanismos de intervención y fomenta los vínculos entre las ideologías y el cambio social; mostrando una obra que habla crudamente de los problemas de la sociedad y que deja a un lado los procesos tradicionales.

La hora de los hornos (1968), uno de los filmes más emblemáticos del cine social argentino, es un documental ficcional que narra una situación que arremetía para ese entonces no solo

contra la Argentina sino contra toda Latinoamérica. Se habían asentado dictadores en toda la región del continente, apoyados por los Estados Unidos y toda la ideología del neocolonialismo; que hacía que la sociedad sufriera los crímenes del imperialismo con la impunidad de la ley, así como una violencia paulatina a quienes estuviesen en contra.

Es una obra del grupo Cine Liberación, dirigida por Fernando Solanas y Octavio Getino, y que se estrenó bajo el mandato de Juan Carlos Onganía. El proceso de creación les llevaría casi una década, por la ardua tarea de conseguir el material que podía contener imágenes “traficadas”, ya que después de la caída de Perón estaba prohibido tener imágenes suyas, por ejemplo. Desde el principio se supo que no sería una película de salas, sino de exhibiciones que llamaran el interés del público. Además, resaltó por su concepto estético vanguardista: la división de la película en capítulos, la incorporación de citas en carteles, los fragmentos de otros films, entre otros elementos.

Esta película era una clara denuncia para conseguir la liberación del estado de opresión social que se vivía en Argentina para esa década, así como detener los abusos del régimen avalados por la impunidad, mostrar la nueva geografía del hambre, la marginación avasallante y las falencias de la democracia y la justicia social.

### **2.1.1 Cine de denuncia social en Latinoamérica**

Dejando a un lado la parte ideológica, el cine social se avoca, y no siempre de manera explícita, a mostrar aquello que, si bien perjudica a todo el mundo, en Latinoamérica pareciera ser exacerbado; cómo lo es la violencia, el abandono de la niñez, la brutalidad, el abuso de poder; entre otros factores. Es decir; el vínculo estético y temático de este género en la región pasa por el tratamiento cinematográfico del poder, de cómo surge una estética a partir de estar desposeído (sin equipo técnico y bajo censura) y de cómo el desamparo de los niños se convierte en una representación simbólica.

Títulos como “Los olvidados” (1950), de Luis Buñuel; “Tire dié” (1958), de Fernando Birri; “Crónicas de un niño solo” (1964) de Leonardo Favio; “La historia oficial” (1985), de Luis Puenzo; Huelepega (1999), de Elia Schneider; son films que hacen alusión a la corrupción y la indigencia de los niños, precisamente porque es el indicativo principal de toda brutalidad y abuso de poder. Marino, A (2004) hace una analogía y explica que:

La indefensión se representa de dos maneras: la primera se instala en lo físico, dado que se trata con cuerpos pequeños y frágiles; y la otra, se enquista en lo intelectual como la falta de instrucción, ya sea familiar o escolar. Los más jóvenes terminan por entender una suerte de ley más fuerte, impuesta por el que mata, reproduciéndose en este marco una serie de relaciones de poder que también se dan entre otros grupos y la totalidad de la sociedad. (p.52)

Bajo una estética documental, si se quiere, los autores hacen de este género un medio para mostrar la crudeza de los problemas. Todo lo que se narra pareciese ocurrir en la clandestinidad cuando en realidad todas esas historias suceden en plena luz de la sociedad, pero se decide no observarlas. Los personajes tienen un rol claro (que tiene como objetivo la supervivencia casi siempre), y las consecuencias de sus actos no se escatiman.

Permite también a los realizadores criticar abiertamente al Estado, o cualquier institución a la que se pueda someter la sociedad. Hablan de la droga y muestran la falta de legalidad en ese y una gran cantidad de temas que afectan a las clases marginalizadas mayormente. Ponen en evidencia que las ideas generalizadas que rodean el bienestar, como la seguridad, el futuro y el cambio, en Latinoamérica rara vez funcionan de ese modo. A su vez, explican como el abuso. desde el económico hasta el psicológico, es uno de los factores más duros que enfrenta en definitiva la región.

Salvo contadas excepciones, es un cine que adopta una ética que corresponde con una estética; que aparte del documental meramente explicativo, pudiese ser neorrealista,

hollywoodense o incluso tener rasgos del surrealismo; pero siempre en favor de la denuncia y el compromiso de concientizar sobre las desigualdades sociales.

El Nuevo Cine Latinoamericano busca narrar desde sus propias raíces, los problemas no vienen simbolizados en muñecos asesinos, o espejos que se tragan la realidad confundiendo planos temporales, sino que muestra las dificultades reales, cómo la necesidad de comer o de proteger la integridad física.

### **2.1.2 La marginalidad como protagonista**

Los cineastas autores de este movimiento demostraron la posibilidad de aproximarse al espectador a partir de una ruptura en los códigos establecidos; yéndose a lo popular. Jorge Sanjinés, en 1972 escribió:

El arte revolucionario siempre será distinguido por lo que muestra de la manera de ser de las personas, y del espíritu de las culturas populares que engloban todas las comunidades, con sus propias maneras de pensar, de ver la realidad y de amar la vida... Observando e incorporando la cultura popular seremos capaces de desarrollar por completo el lenguaje del arte liberal.

Este discurso se oponía a un cine que mostraba una clase media como agentes de modernización, mientras que los sectores populares (obreros y grupos marginalizados) como obstáculos para el desarrollo. Tomaba el concepto de lo popular como un complemento social con funciones ideológicas, y lo usaba para formar una identidad nacionalista y propia. En este sentido, proponía un acercamiento progresivo que valorizaba el potencial de la cultura popular para alterar o fijar nociones del folklore y de las mercantilizadas tendencias de la cultura de masas.

Por ejemplo; *Huelepega, ley de la calle* (1999), dirigida por Elia Schneider es una película que cuenta la cruda realidad que padecía Venezuela en los años noventa, violencia

desatada, marginalidad y pobreza extrema en sectores de la ciudad de Caracas. Permite analizar los problemas sociales que caracterizan la región incluso en la actualidad.

El personaje se desarrolla en un entorno de delincuencia, droga y explotación del que no puede salir; al margen de una sociedad que sufre las consecuencias. Los problemas del momento daban pie a un estallido social, y el cine fue una manera de expresarlo y buscar un cambio.

Si bien había sectores que no estaban interesados en consumir este tipo de cine, no se puede negar que son historias que representan, en este caso a la sociedad venezolana, tal como es. Asimismo, al igual que Huelepega, distintas películas producidas en Latinoamérica acentúan esta situación de desesperanza y represión; Crónicas de un niño solo (1964), de Leonardo Favio y Pixote, la ley del más débil (1981) de Héctor Babenco (Brasil) son films que narran hechos reales de niños marginados. En la primera, el director argentino pone en cuestión la violencia legitimada para con los jóvenes que terminan siendo delincuentes, con una puesta que acentúa los contrastes, tomas cenitales y perspectivas muy marcadas. Lo que pretendía disposiciones escénicas extremadamente racionales que se opondrían a la irracionalidad de los malos tratos recibidos por los internos.

Podemos decir entonces que el carácter testimonial se hace presente, y que se trabaja con la ausencia de actores profesionales. Esto dotaba a las películas del realismo que era necesario para influir sobre la realidad social en beneficio de los marginados por la sociedad capitalista.

## **2.2 El cine social en Argentina**

Marino, A (2004) en su libro: Cine argentino y Latinoamericano, también explica que:

En la Argentina, la constitución del Grupo Cine Liberación aboga por un Tercer Cine; a diferencia del Primer Cine, el industrial y comercial representado por el cine

hollywoodense y el Segundo Cine o cine de autor, oponen un cine militante que desde su manifiesto en 1968, aborda los problemas con los cuales se enfrenta el realizador cinematográfico en esos momentos: El problema de la cultura en un país dependiente o neo – colonizado; el rol de los artistas e intelectuales, frente a esa coyuntura; los objetivos del cine, el público receptor y la nueva estética cinematográfica.

Esto deja claro que, en primer lugar, la producción argentina se encontraba entre las pioneras de esta nueva corriente de la que fijarse para hacer cine; y en segundo, que debido a que aún se mantiene en la actualidad, el cine social es característico del país. Es decir; ha existido siempre una intención por parte de los realizadores de hacer pensar al espectador, de que se reconozca en lo que ve, o no, y actúe en consecuencia.

Arriesgándose a la censura y al exilio, los directores toman la responsabilidad de retratar a la sociedad y representan imágenes que permiten la creación, el seguimiento o el cuestionamiento de ideologías. Creando un cine que resultó de reflexiones sobre lo traumático que puede ser para las sociedades la inestabilidad política.

Ya para 1931 Quirino Cristiani, con su obra *Pelútopolis*, además de ser el segundo largometraje animado de la historia, hace una crítica a la corrupción que rodeaba el gobierno de turno. Está fue una película que satirizaba toda la situación y que mostraba los personajes históricos con aspectos cómicos, cosa que se hacía difícil de realizar para la época con personajes reales. Sin embargo, era necesario aplicar la comedia para conseguir la aceptación del público que en la mayoría de los casos hubiese preferido ver un éxito de Buster Keaton o algún actor del star system para ese entonces.

Años más tarde, Mario Soffici sería quien asentaría una temática y una estética clara de denuncia. Después de varios filmes, con *Prisioneros de la tierra* (1939), mostró la explotación de los trabajadores de la yerba mate en Misiones; los mensús; a través de una ficción de amor prohibido. Hace referencia a una clase trabajadora reprimida, que obedece bajo riesgo



de sobrevivencia sin ninguna posibilidad de expresión. Para esa época, la clase provinciana en general, necesitaba y pedía un cambio del gobierno central.

El director sedimentó el cine de denuncia social usando un género ligero y transmitiendo un mensaje importante, algo que cambiaría con la llegada de un sinfín de dictaduras que obligaron a los realizadores dejar a un lado la estética ingrávida y optar por el documental para retratar los problemas; cómo la película mencionada anteriormente, *La hora de los hornos* (1968), que ponía en primer plano esta situación de injusticia que arremetía no solo contra la Argentina sino contra toda Latinoamérica.

La cinematografía de esta región se apropió entonces del tercer cine y lo convirtió en su insignia, es un espectáculo que más allá de entretener produce conciencia, es militante, transformador y busca la revolución pese a que se da en momentos políticamente conflictivos. Del mismo modo, fue capaz de ir mutando con el paso de los años y adoptando distintas narrativas.

Aparecieron filmes como *La noche de los lápices* (1986), de Héctor Olivera, que a través de una ficción narra una de las atrocidades de la última dictadura que abatió el país. Fue un operativo en el que la policía bonaerense secuestró un grupo de estudiantes en la ciudad de La Plata, que terminaron siendo torturados y asesinados. Según Falcone (2018):

Es una historia fuerte e impactante que, mediante una estética ya moderna, da a conocer los horrores que vivió Pablo Díaz y sus compañeros. Aunque, con la excepción de cuando electrocutan a Pablo desnudo, no se muestra de manera explícita las torturas, solo vemos a los personajes en un estado deplorable y tratando de soportar los abusos tanto psicológicos como físicos. Muestra como en contra de tanta adversidad, estos jóvenes logran mantenerse solidarios y aunque ya habían aceptado su destino, nunca se doblegaron ante la tiranía. (Comunicación personal).

Más adelante, con el devenir del cambio tecnológico en los noventa, apareció una oleada de películas impulsada por la renovación de la crítica cinematográfica y las nuevas pautas de acceso a las películas: DVD, canales de cable, internet y festivales de cine. El Nuevo Cine

Argentino trajo consigo contenido que profundizó aún más las desigualdades y la transformación social; con un presupuesto relativamente bajo para los estándares internacionales, y por lo general construidas con la conciencia propia del cine no industrial. Poco a poco apareció el financiamiento del Estado argentino a través del INCAA, así como de fundaciones internacionales de diversos gremios y de nuevas productoras.

Aparece una escala cromática variada y sin exclusiones; y en algunas películas incluso hay un borramiento entre lo documental y lo ficcional, buscando una mayor sensación de cercanía con el espectador. Enfatiza en la naturalidad, poniendo en duda que pudiese ser guionado y que espontáneo, explorando sobre los espacios y el habla constantemente. Insiste en revisionar sobre la misma historia del cine y los géneros clásicos; y sobre todo en la verosimilitud, no solo de la relación entre el director y las condiciones de producción sino también la verdad del mundo en que vivimos. Consecuentemente, detrás de ambas concepciones (el realismo y el naturalismo) hay una toma de posición que Campero, A (2009) menciona en su libro *Nuevo Cine Argentino*: “Para el naturalismo, el conflicto tiene como causa inicial una determinación natural, casi biológica. El realismo, en cambio, pone al descubierto una intención crítica, al menos una toma de distancia que interroga respecto a la causa social de los conflictos.” (p, 35).

En ese sentido, es un cine que dialoga constantemente con la historia cultural argentina y tiende un puente entre las distintas generaciones. Residiendo allí su novedad, en el reconocer y presentar el nuevo punto de vista, una mirada empática que le correspondía a los jóvenes (en casi todos los casos, excluidos). Igualmente, otra característica que cruzaría las películas de esta corriente es el ambiente, la intención de crear un mundo sensorial con interacciones inmediatas, además de la inserción del espectador como elemento de la ecología urbana. Por ejemplo; las letras de cumbia, aunque sean poco relevantes para la

trama, con su sonido constituyen una atmosfera con un compás característico que acompaña todo el film.

Cabe destacar que esta propuesta se fue alejando paulatinamente del documental precisamente por la aparición de esta realidad ficcionada, permeable a la sorpresa y los avatares de la realización. Del mismo modo, plantea que el relato se construya a si mismo mediante la acción, y deja a un lado los mensajes para descifrar, así como también las lecturas alegóricas.

Con grandes exponentes como Adrián Caetano, Pablo Trapero y Lucrecia Martel, actualmente existe un cine en la Argentina que continúa mostrando las crudas realidades de las comunidades necesitadas. Se tratan temas sensibles y se expone un pueblo moldeado por el autoritarismo, miedoso de enfrentar corporaciones que funcionan de manera corrupta, como los distintos gremios, etc. Prima un esteticismo basado en hacer que el espectador sea un verdadero testigo de la vida cotidiana de los barrios; y continúa con generar un discurso explícito y arrollador que sobrevuela temas políticos, gremiales, religiosos y/o de género.

### **2.3 Estructura del cine social de ficción argentino en el siglo XXI**

La forma de contar muta entonces de manera proporcional a la sociedad y sus integrantes, basándose en un desarrollo de personajes más a fin con el público. *Elefante Blanco* (2012) dirigida por Trapero, es una obra que inserta personajes movidos por la vocación (dos sacerdotes y una trabajadora social) en ese mundo marginal que es cercano físicamente pero muy alejado en la experiencia. A través de un paisaje tercermundista se crea una narrativa que pasa por el compromiso, y en cómo los personajes ponen en duda sus creencias, su fé, su pasión, su deber hacer y sus convicciones; además que las necesidades se limitan a sobrevivir de la manera que te convenga, sin importar las condiciones. Igualmente, *Madraza* (2017), una ópera prima de Hernán Aguilar, es un film que cuenta la

historia de una ama de casa vuelta asesina en serie, haciendo referencia al cambio de roles y al hecho de actuar deliberada e ilegalmente.

Podeos afirmar así que la estructura que se pretende establecer para fines de esta investigación está basada en una llegada al espectador a través de la empatía de los personajes y la proyección de las experiencias propias con lo que va a ver en la pantalla. Las constantes narrativas pasan por conflictos que derivan de la inmigración, las condiciones laborales, las ideas de orden y demás factores que en el cine se emplean como dispositivos militantes.

También, la misma estructura se vale de las herramientas que provee el arte para tratar de impactar al intelecto y a la emoción del ser humano, como la actualidad. Los filmes que se producen están a favor de los tiempos del espectador, que demanda todo en tiempo real o con mucha velocidad. Al respecto, Pietrafresa, C (2018) afirma que: “El cine social debe nutrirse de la realidad en la que se quiere desarrollar, partiendo de análisis, historias y/o acontecimientos que se dan en la misma. Comprometerse a buscar la justicia... No sólo en el guion de las películas sino también en la estética que se propone”.

El realismo está presente en cada etapa de la producción, y será un factor imprescindible para realizar de forma clara y correcta esta denuncia que busca lograr un compromiso social, incluso con los realizadores, para que los componentes de la cinematografía no sean muy evidentes a la hora de la creación. Se quiere que esa realidad se entienda con un lenguaje más poético que retórico, porque se busca una reflexión y una acción del público sin que haga falta ser un intelectual para entender.

Para concluir, este género social de ficción no puede ser neutral, ni tampoco se encuentra al servicio de las modas del mercado; y dichas características expuestas en este subcapítulo serán aplicadas al largometraje que se desarrollará posterior a la realización este proyecto

de grado. La empatía provendrá del realismo de las imágenes y del lenguaje empleado. Los planos en el film serán empleados en base a un sentido dramático, haciendo un recorte de aquello de vital importancia para la transmisión de una idea.

### 3. El cine social en Venezuela

Las primeras películas realizadas en Venezuela datan de 1897, en la ciudad de Maracaibo, año en que Manuel Trujillo Durán estrenó *Célebre especialista sacando muelas en el gran hotel Europa y Muchachos bañándose en la laguna de Maracaibo*. Así lo confirma Izaguirre:

(...) el estreno del portentoso aparato el cinematógrafo, llamado también vitascopio perfeccionado, hecho que tuvo lugar en Venezuela en el viejo teatro Baralt de Maracaibo la noche del 24 de enero de 1897, se proyectaron varias películas al finalizar los románticos aires de la ópera *La favorita*, de Donizetti, al concluir la prestigiosa ópera, los espectadores quedaron estupefactos: comenzaron a aparecer y moverse ante sus ojos los cuadros o proyecciones del vitascopio. (1997)

Durán era un periodista y fotógrafo venezolano que representaba casas norteamericanas de fotografía en la ciudad, y adquirió de Thomas Alva Edison en persona uno de los primeros vitoscopios para traerlo a Suramérica. Convirtiéndose así en uno de los precursores del séptimo arte en América Latina. Ya para ese entonces, Venezuela se encontraba sumergido en revoluciones, enfrentamientos políticos y sociales, como varios hechos que afectaron la evolución de esta industria; no es sino hasta 1909 cuando aparece la primera producción, en este caso un cortometraje titulado *El carnaval de Caracas*, financiado por el dictador de turno Juan Vicente Gómez. Era una obra de carácter jovial y sin ánimos de documentar, que narra una celebración en las calles caraqueñas.

En este sentido, los investigadores de este proyecto afirman que el cine en Venezuela surge dependiente a un factor definitivo, la faceta social del país, que además deviene de la económica y política. La producción cinematográfica está marcada desde sus inicios por la utilización de sí como una herramienta política, debido a que diferentes Presidentes lo siguieron utilizando como medio de promoción difundiendo acciones políticas y eventos sociales relevantes. Se hace la apertura de Los Laboratorios Nacionales del Ministerio de

Obras Públicas, y distintos estudios que permiten la creación de noticieros y revistas que regula el cine nacional en las pantallas del país.

*La Dama de las Cayenas*, una adaptación del clásico *La Dama de las Camelias*, de Alejandro Dumas, fue una película dirigida por Enrique Zimmerman y estrenada en 1913, convirtiéndose en el primer largometraje venezolano. Considerado así a pesar de su corta duración de aproximadamente 45 minutos; ya que era el primero en tener un argumento. Fue producido por Studios Venezuela, el primer laboratorio cinematográfico del país; que fundó Zimmerman el mismo año asociado con Fox Film de Nueva York.

Por otra parte, en 1919 Lucas Manzano estrenó un cortometraje de 25 minutos titulado *Don Leandro, el Inefable*. Filmado un año antes, narra como un provinciano de edad madura llega a Caracas, que luego de convertirse en objeto de burla y explotación termina por devolverse a su pueblo. De esta manera siguen apareciendo casos, que no dejan de ser independientes y realizados de manera artesanal, apoyándose en temas del folklore, historias melodramáticas o el sainete teatral. Bolívar Films sería la primera empresa en realizar alianzas estratégicas para producir dentro de un esquema industrial y aprovechar las ventajas del mercado internacional; sin embargo, este carácter artesanal de la realización seguía obligando al espectador a preferir el cine proveniente de otras latitudes.

Así, la producción nacional no deja de poseer deficiencias que abarcan desde los escasos presupuestos a los proyectos privados hasta la predisposición del público, situación que prevalece durante y hasta finales de la década del 30, manteniendo el avance al margen de los grandes productores ya establecidos como Estados Unidos, y México y Argentina en la región de habla hispana. Aparecen filmes como *Taboga*, en 1938, bajo la dirección de Rafael Rivero y cuya finalidad era no solo convencer al espectador de las posibilidades del nuevo cine sonoro, sino de las ventajas de hacerlo en el propio país.

En consecuencia de todo esto, durante la década del 50 la narrativa hace sus primeros intentos en el cine que planteaba problemáticas sociales, *Juan de la Calle*, dirigido por el ex presidente y escritor Rómulo Gallegos, es un largometraje que aborda crudamente el tema de la infancia abandonada, mostrando la situación de calle que viven los niños y adolescentes en las calles de Caracas y otras ciudades del país, acentuando la falta de seguridad y políticas reglamentarias. A su vez, empieza a existir un espacio dedicado al cine nacional desde los otros medios, con lo que paulatinamente mejora su desenvolvimiento. Izaguirre lo confirma:

A partir de 1950, el cine venezolano cambia notablemente, pues se comienzan a realizar más películas de crítica social. Por ejemplo, *la Escalinata* es considerada como un valioso intento de aproximación al neorrealismo italiano a través del cual se busca componer una visión muy propia de las desigualdades sociales y el acorralamiento económico que hace a un joven obrero delinquir. (1983, p,8).

De ahí que, es el cine social, definido como se ha propuesto en esta investigación, es lo que le da el empujón al cine venezolano. Al igual que en el resto de Latinoamérica, los espectadores ya estaban cansados de los dramas de teléfonos blancos que brindaban la televisión y demandaban películas de contenido; que se pudieran relacionar verdaderamente con la realidad por la que estaban pasando.

### **3.1 Trayectoria del cine venezolano**

En el segundo capítulo de este proyecto se plantea como América Latina crea su primer cine mirando la actitud reproductiva del modo de representación promovido por el cine industrial de Hollywood, estándares que en muchas ocasiones no podía alcanzar. Asimismo, el lenguaje de estas imágenes se reducía a la comedia y el melodrama, y con frecuencia carecía de argumentos capaces de persuadir en algún sentido.

Venezuela no es la excepción, se inscribe en la producción hispanohablante lentamente, y en un momento incluso se le considera, uno de los países con la cinematografía más rica (por debajo de las grandes industrias). El impulso del aun presidente Gómez en la década



del 30 se volcó únicamente en una propaganda política, cuyos trabajos realizados se limitaban a eventos oficiales y fechas patrias, restringiendo el cine que era verdaderamente exhibido a este tipo de productos que saldrían a la luz únicamente tras la aprobación del Estado. Al respecto, Izquirre, R explica:

(...) 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 priva generalmente un asomo artesanal más que la presencia de un verdadero impulso creador formal o argumental. (p, 38. 1966)

En este sentido, la realización continua con ciertas dificultades políticas y también a nivel social; una deficiencia de recursos que se mantuvo en el tiempo. En los años cuarenta, aparece *Mi films*, y la labor de Bolívar Films continuaba ascendentemente su producción. La primera, fue una revista periódica dedicada por completo al cine nacional e internacional, que le permite al pueblo venezolano un primer acercamiento para con éste espectáculo, los acontecimientos y la evolución del mismo. Igualmente, salen al aire espacios informativos en la radio y en la televisión, donde por medio de la crítica se da a conocer la identidad del venezolano.

Si bien la industria empieza a sufrir cambios para su mejoramiento, el capitalismo dependiente a Norteamérica hace de su cine el más popular; con lo que los realizadores locales se ven en la necesidad de hacer este cine social alternativo que, según Rebolledo: " ...ataque en primer lugar el centro dominante y denuncie los fetichismos lingüísticos – formales..." (p, 408). Como se menciona anteriormente, esta vanguardia que se advoca a la sociedad comienza a mediados de 1950, y Venezuela se circunscribe en el panorama del Nuevo Cine Latinoamericano formando así el Nuevo Cine Venezolano. Esto supondría riesgos mayores y posiblemente inéditos al cineasta, que deberá ir más allá de la proposición de un compromiso con la sociedad, hasta llegar a plantear una idiosincrasia que, también según Rebolledo "abarque más que el término elástico y aleatorio que encubre desde el

miserabilismo descriptivo hasta la abstracción más desenfundada” (p, 408), en una búsqueda de su ubicación en el mundo y en la historia.

Román Chalbaud es una personalidad que cambiaría radicalmente la evolución de la cinematografía del país; luego de estrenar su primer largometraje *Caín Adolescente* en 1959, marcó un estilo que mostraba todo lo relacionado a la crisis social: policías, malas palabras, sexo, violencia y pobreza. Dejando así precedencia para los años 60, 70 y 80. Izaquirre (2012), crítico del cine venezolano, resume : “la época de los 40 y 50 con películas de mal gusto, sin sentido argumental y con deficiencia tecnológica”, no obstante, el intento de hacer un cine autóctono logro ganar reconocimiento a nivel mundial, contraponiéndose con Argentina, México y Brasil, países que le dedicaron tiempo y dinero para el crecimiento de su industria. Sería a partir de ese momento que los cineastas empezaría a realizar obras más originales, así como también entrometerse en el género documental.

Este avance continúa y cobra un gran auge para la década del 60 en toda la región latinoamericana, sin embargo, en Venezuela pareciera un callejón sin salida ya que sus interlocutores se reducían a las elites intelectuales y los vanguardistas políticos; dejando por fuera al pueblo. Los realizadores optaban por un cine vanguardista e interpretativo que no llamaba en lo absoluto la atención de la clase trabajadora; expresando su descontento hacia el mismo cine nacional y hacia la figura de los mismos directores que no se les valoraba en los medios culturales, así como también critica al Estado que no colabora y finalmente a los espectadores, que no le daban la importancia necesaria para que este arte propio de Venezuela se renovara.

Para ese entonces, e incluso en la actualidad, es notable que el hecho de hacer cine en este país conlleva una serie de deficiencias técnicas propias de todas las culturas de la región, pero, en ese momento y hoy en día se puede ver una posición sólida y creadora por parte de

los realizadores. Si bien no se destaca ningún autor como por ejemplo Torre Nilson, en Argentina, los cineastas fueron capaces de superar los obstáculos de ejecución y procesamiento para hacer historias que no involucraban una visión esquemática y convencional del país; sino que más bien muestran conscientemente los conflictos activos dentro de un país con constantes cambios.

Este cine de autor, enmarcado en la ficción/crónica, fue lo que generó interés a nivel nacional. En 1966, en el primer encuentro de Cine Nacional, se nombra una comisión redactora del Proyecto de Ley de Cine; proceso que Alfredo Roffe, director de la revista *Cine al Día* explica:

El crecimiento aún muy lento de la industria cinematográfica nacional, la formación de un numeroso grupo de jóvenes cineastas, la reciente conciencia del significado del papel de la industria cultural y, en especial del cine (exhibido en sala o teledifundido) en el desarrollo cultural y económico del país necesariamente ha creado una situación de inconformidad con la situación vigente y de exigencia de un cambio que ha venido cristalizando en una serie de manifestaciones entre las cuales han tenido bastante importancia la elaboración y promoción de este proyecto. (Cisneros, 1972, p. 139)

Es necesario destacar que, a pesar de esta lucha, no fue hasta 1993 cuando se aprueba la primera ley de la cinematografía nacional de Venezuela, además de establecerse un régimen que busca “el desarrollo, fomento, difusión y protección del cine nacional, entendidas estas como mensaje visual o audiovisual fijadas en cualquier soporte con posibilidad de ser exhibidas por medios masivos” (Harvey, 2004, p. 134). De igual manera, y aunado con la creación de la Asociación Nacional de Autores Cinematográficos y el Centro Cine Ateneo, la década del 60 cerró entonces un período lleno de sorpresas y declive productivo, dando pie a una de las épocas con mayor prosperidad en más de 100 años del cine nacional. Sería para inicios de 1970, que el punto de vista cambia para convertir al venezolano más pobre en el protagonista de las películas, atrayendo todas las clases sociales y causando furor.

### **3.2 Época dorada del cine venezolano**

La fundación de la Cinemateca Nacional tiene como objetivo divulgar y proteger el cine nacional en toda su diversidad, a su vez de promover el conocimiento y disfrute del cine en toda su pluralidad y riqueza. Se lleva a cabo en 1966, con la ayuda de la Cinemateca Francesa y significó, al menos, una vía de exhibición segura para los realizadores.

Gracias a esta organización, y pese a la crisis económica que padecía el país, el cine venezolano aumentó hasta alcanzar records de taquilla mayores al cine de Hollywood. Al igual Román Chalbaud, otro autor que vendría a impulsar este avance sería Clemente de la Cerda; y ambos sitúan su discurso fílmico en la temática histórica, social y cultural de manera recurrente, haciendo cómplice al espectador del juego interpretativo.

Por otra parte, se incluyen fenómenos experimentales como *Imagen de Caracas*, una pieza que se funcionaba como espectáculo multimedia y que actuaba como propuesta de integración de las artes. Los productores se encontraron con un gran desarrollo, no solo con las nuevas propuestas económicas, sino en todas las áreas del campo cinematográfico; se abrieron nuevas salas de cine, la lista de películas ascendió y los guiones mejoraron notablemente. El Estado empezaba a otorgar créditos para la producción de largometrajes con mayor facilidad, así Mauricio Walerstein estrena en 1973 *Cuando quiero llorar no lloro*, dando inicio también a estos nuevos lenguajes y temáticas, consiguiendo el éxito necesario en taquilla. Este boom nacional otorgó a la industria que distintas instituciones se sumaran al financiamiento del cine, y llegan bajo la dirección de estos últimos tres directores una gran cantidad de películas.

En 1976 se estrena *Soy un Delincuente*, de Clemente de la Cerda, produciendo un éxito rotundo en las taquillas venezolanas, con un record de dos millones de entrada e iniciando un tratamiento de la violencia urbana que se convertiría en paradigma y referencia posterior. (Acosta, 1997, p. 17)

Siguiendo con esta idea

Para el siguiente año se estrena *El Pez que fuma*, del cineasta Román Chalbaud, el cual narra el enfrentamiento entre los dos protagonistas masculinos por ser los

favoritos de la dueña de un prostíbulo llamado *El pez que fuma*. Este largometraje se convierte en el más taquillero de 1977 y en una de las grandes obras de Chalbaud, que junto a *Soy un delincuente* y *Cuando quiero llorar no lloro*, caracterizan al cine nacional del período. (Acosta, 1997, p. 18).

Haciendo inferencia en la crónica, *Fiebre* (1976), de Juan Santana, es un film donde se narran los sucesos históricos ocurridos en el país, en 1928, cuando un grupo de estudiantes universitarios se alzaron contra la dictadura de Juan Vicente Gómez, en la búsqueda de hacer un cine retrospectivo que brindara una visión socio-política de la historia contemporánea venezolana.

En este ámbito la repercusión si se generó a partir de los años setenta, pero fue una revolución de películas que se consiguió con un público que no se veía totalmente identificado. La realidad del país venezolano estaba siendo expuesta ante los ojos de los espectadores inexpertos una y otra vez, creando para bien o para mal una narrativa repetitiva y sin muchos cambios. Se constituyó la base de una cinematografía nacional pero no se consiguió despertar al público extranjero como lo hacían otros países.

En la década de los ochenta, el presidente Luis Herrera Campins firma un documento en el que avala la creación del Fondo de Fomento Cinematográfico (Foncine). Hecho que hizo que dos años después se asignarán 29 millones de bolívares para la realización de películas, *Homicidio culposo* (1984) de César Bolívar; *Oriana* (1984) de Fina Torres y *Macu, la mujer del policía* (1987), de Solveig Hoogestejin; serían todos filmes galardonados o merecedores de taquillas record con más de millón y medio de espectadores. Pareciera que el cine de Venezuela siempre se supera a fin de establecerse, influenciando a los espectadores y nuevos cineastas con historias cuyo eje principal no deja de ser la violencia.

En los años posteriores esta actividad disminuiría ante la creciente crisis económica y social en la que se sumergía la nación. A pesar del decreto de la Ley de Cinematografía Nacional, y la creación del Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC) el cine venezolano

se enfrentó con dificultades de producción y una exhibición poco accesible. *Huelepega, ley de la calle* (1999), bajo la dirección de Elia Schneider, fue el filme ícono de ésta época mostrando cómo los directores se la ingeniaron para producir largometrajes con gran importancia artística a pesar de la crisis; la película se adentra dentro de los barrios y la clase baja caraqueña con una estética naturalista, narrando la vida de los niños que terminan en situación de calle por una razón u otra. Además, es un largometraje que logra mostrar cómo ningún otra como se vive, o sobrevive, dentro de los barrios mas pobres de Caracas; invadidos por una crisis social llena de indigencia, vagancia, droga, prostitución, etc, relacionándose además con muchos otros lugares de Latinoamérica.

Los realizadores pasaron a ser intelectuales comprometidos e hicieron de las deficiencias ventajas para crear una identidad, resaltando los pensamientos y costumbres de Venezuela, y es esto lo que hace que el séptimo arte no se sustituido y se promueva.

### **3.2.1 Registro de la problemática sociopolítica**

Registrar los conflictos de una sociedad pone en cuestión el reconocimiento en el extranjero como entidad independiente; con un texto fílmico y una estética propia que comprenda los rasgos de la sociedad. La venezolanidad, si se quiere, deviene de todo aquello que rodea el individuo del país, como la división de clases, que se acentúa sobre todo en la capital con el crecimiento de las zonas marginalizadas.

El cine muestra esto evidenciando una crisis de conciencias, de los valores y de la justicia; poniendo en riesgo la libertad misma. A través de la presentación de una sociedad que no sabe lo que le gusta o lo que quiere; definida por Manuel Barroso como ciudadanos que:

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

Ante esto, la cinematografía se carga entonces de esa problemática social enfatizada; con la intención de despertar en el espectador una relación de identificación o de preocupación social. Creando así claramente un perfil testimonial, de fuerte declamación realista, de transparente dimensión colectiva y que evidencia su interés de expresión de la realidad; desplazando casi por completo los géneros como ciencia – ficción o terror, ante la vocación por la sociedad. En parte también, se mantiene con veracidad esta posición para poder narrar hechos relevantes que los medios de comunicación no daban a conocer con veracidad.

En este orden de ideas, el compromiso de los cineastas requería una democracia nueva que gire alrededor de la comunidad y de la persona, no de los partidos delimitados por una ideología; y que a su vez pueda crear esa conciencia necesaria para que todos sean incluidos y las necesidades sean solventadas. Se hace hincapié entonces sobre las temáticas que vive el ciudadano común, mostrando en la pantalla grande su estilo de vida y manera de expresarse dentro de una ciudad, en la mayoría de los casos Caracas, azotada la violencia, la falta de respeto, la presencia de drogas, la delincuencia, la infancia abandonada, el maltrato a la mujer, la pobreza extrema, entre otros factores.

Este tipo de cine es llevado por dos vertientes principales, por una parte; con películas como *Macu, la mujer del policía (1987)* se muestra la vida de una familia humilde venezolana, basada en hechos reales, donde la tragedia se convierte en una realidad que culmina en violencia y muerte. Describiendo la expresividad de estos sectores subalternos del país con una red de acontecimientos que involucran afectos familiares y vecinales, que sobreviven constantemente a los escenarios; así como también la restauración de los valores de juicio, códigos y prohibiciones de interés por el aparato colectivo. Con este filme la directora Solveigh Hoogesteijn lo que plantea es una recuperación de lo familiar como solicitud desde la vivencia y la carencia del ciudadano de barrio.

Por el contrario, *Cangrejo* (1984), dirigida por Román Chalbaud, es un caso que proyecta la situación de la problemática social desde el otro extremo de la sociedad, la clase pudiente del país, manipuladora de los poderes públicos y la justicia. En esta película las situaciones son similares a la anterior, pero el escenario cambia a las urbanizaciones de la burguesía y el punto de vista hacia la corrupción y cómo es que la clase alta denigra constantemente a las personas con menos recursos.

Un intento de golpe de estado en el país inició la carrera política del fallecido presidente de la República Hugo Rafael Chávez Frías, un hecho que dejó huellas en el sistema democrático que se mantienen hasta la actualidad. Más allá del fracaso de este primer atentado, marco la vida del país como se conocía y trajo como consecuencia la realidad de Venezuela en nuestros días. Ante esto, los conflictos de las películas se vuelven más personales para lograr una mayor afectividad; sin embargo, sin dejar de reflejar y mostrar las barriadas y zonas populares como escenarios emblemáticos de las producciones cinematográficas; mostrando lo que sigue siendo la poca capacidad de dar soluciones a las diversas condiciones de vida, y que las personas solo continúan reaccionando ante las situaciones dadas; que surgen de un forcejeo con el abuso de poder por parte de quienes deben proteger y velar por la seguridad del país.

### **3.3 Cine venezolano en el siglo XXI**

Entre el año 2000 y la actualidad el cine en Venezuela continuó con este altibajo del que se ha hablado repetidas veces. José Ramón Novoa, productor del film *Huelepega, ley de la calle* expresa:

El declive y falta de interés del público por el cine nacional, sucedió por la falta de presupuesto y apoyo por parte del gobierno, como te dije, en los noventa eran muy pocas las películas que se exhibían en una sala comercial, adicional a eso no había un fondo que garantizara la financiación de las producciones nacionales, por lo tanto las producciones que se generaban eran costeadas por los mismos creadores ... por



eso es que el cine venezolano decayó tanto, no fue por las producciones que siempre hablaba o reflejaba la realidad del país, porque una historia que este bien contada, sea ficción o realidad va a impactar. Cuando hay un buen argumento el espectador lo va a saber apreciar. (Comunicación personal de Maza y José Ramón Novoa, septiembre 2013)

Esta película dió el primer paso dentro de los años 2000, mostrando una Caracas caótica que pasaba por una ardua inestabilidad política; y sería la última producción de temática social que llenase una sala de cine. El análisis cobra importancia para la realización de este trabajo ya que, si bien plantea problemas recurrentes, lo realiza con una estética muy naturalista, y surrealista incluso, parecida a lo que fue *Pizza, Birra, Faso*, estrenada en el mismo año, de la cinematografía argentina. Lo que permite su implementación en el concepto de este ante – proyecto.

Así, como se acota anteriormente, esta película hace un cierre al subdesarrollo que sufría el cine venezolano, ya que después de esta película los espectadores no iban tan seguidos al cine a ver una producción nacional, y preferían ir a ver una película con sello hollywoodense, cuando en los ochenta era todo lo contrario; adicional a esto, la temática social se vio desgastada, así como las inversiones que se hacían en esta industria.

El cine venezolano deja de ser testimonial y pasa a hacer una dura denuncia social; por consecuente, fue catalogado como un espectáculo que se encasilla en lo vulgar y perverso de la sociedad venezolana. El siglo corriente logró ante esto generar nuevas oportunidades para los nuevos creadores y cineastas, apoyándose en nuevas vías de financiamiento.

“...se está viviendo una fase de cambio, que abarca la producción, la actuación y la temática, necesario por demás, para su desarrollo” (Charcausse 2012), este investigador aduce que esta nueva ola de cine venezolano termina por dar muy buenas referencias. Se renueva constantemente, y se aparta de los mono tema que utilizaba casos policíacos como sinónimo de la crisis nacional. A su vez, la fundación de la Villa del Cine en el 2006 bajo el mandato

del presidente Chavez, le dio al cine un enfoque más ameno que subraya el ámbito familiar y en concientizar los valores humanos que se relacionan con el venezolano.

Apartado de la crisis, pero aun en vocación social, se hace recurrente para esta sociedad que ha cambiado tanto la manera de pensar la existencia de una infinidad de prejuicios; donde a pesar de todo se sigue discriminando a las personas por su condición social y/o sexual.

Para culminar con esta idea y este capítulo, se toman como referencia dos filmes más, íconos de la cinematografía nacional por haber alcanzado el éxito tratando precisamente estos temas sociales y sexuales. En primer lugar, *Secuestro express* (2005) de Jonathan Jakubowicz, es un filme que muestra este hecho delictivo que se da con frecuencia en Venezuela; exclusivamente después del estallido social del 2002, un paro político que detuvo por tres meses al país y la vida cotidiana de los venezolanos. Recopila una gran cantidad de imágenes de las marchas y las concentraciones populares que acompañaron aquel paro general; y logra instalarse para los espectadores latinoamericanos como un documental que narra un testimonio verídico que aterroriza la sociedad. A pesar de su crudeza, la historia acentúa el resentimiento de estos asociales que se dedican a esto, más allá de la gravedad de lo que sucede. Luego del estallido social, esto era algo que temían los sociólogos venezolanos, puesto que el Estado siguió con una propaganda populista cargada de odio con quienes pensarán diferente; los delincuentes no solo gozaban de impunidad debido a la corrupción, sino que el resquemor con la clase media o alta los hacía culparlos a ellos por padecer su hambre, y por ende actuar con total crueldad.

Y en segundo lugar tenemos una película reciente, *Tamara* (2016), dirigida por Elia Schneider, que cuenta la vida real de Tamara Adrián, la primera diputada transexual de Latinoamérica. Comienza mostrando su vida como Teo, un distinguido abogado con varios

años de matrimonio y un hijo, que decide revelarse y cumplir su sueño secreto de convertirse en mujer. Así como ésta, en lo que va de siglo se han estrenado múltiples filmes que destacan la situación de la sociedad venezolana; donde abunda la violencia de género, la violación, la discriminación sexual, entre otros factores. Se explica cómo es que en Venezuela la homosexualidad era un tabú, que aún no se ha logrado eliminar.

Esta temática le da al cine nacional la posibilidad de volver a incluir al espectador y a interesarse de nuevo en las películas venezolanas; aunado a que hay un manejo profesional del cómo se narra la historia, el manejo de las imágenes y el argumento trabajado. Todo eso que hace que el espectador comience a ver el cine venezolano con otros ojos y vuelva a confiar en él como en algún momento lo hicieron décadas atrás.

Aunque la misma no se vaya a incluir en el tema del largometraje que se está proyectando, se toma en cuenta como ejemplo de como el hecho de renovar las narrativas llama siempre la atención de los espectadores. Manteniendo la mirada sobre los temas sociales que logran identificar a los venezolanos, y demás latinoamericanos, como tales.

#### **Capítulo 4. *Contrabando*, film de ficción con fin social**

El cine tiene que ver siempre con la situación social; surge de ubicar a alguien, el realizador, que posa su mirada en una sociedad determinada. Así, aunque todo cine parte de esto si hay un mayor calificativo de social y político, según García Orso L. (2012) “el cine social es aquél en el que un director quiere tratar problemas sociales de la época que está viviendo y darles relevancia; es su mirada sobre un asunto que hay que subrayar. El cine político va más allá en el sentido de que la postura del director es explícita y pide un compromiso de transformación”. De esta manera *Contrabando*, el film a desarrollar producto de este trabajo, se califica como film social, ya que, tratando el problema político en Venezuela, hace hincapié en mostrar la realidad social, en la que la ilegalidad y la corrupción de valores ha afectado todos los niveles de la sociedad.

La película basa entonces sus recursos en este género y narra la historia de tres personajes con conflictos y situaciones económicas distintas, pero que se relacionan a través de una misma línea de contrabando; por una parte, Francisco (32) luego de la partida del país de su novia, empieza a buscar dinero para poder irse a buscarla. En segundo lugar, Yoel (13) es un chico que lucha con su situación de pobreza que lo obliga a dejar el colegio para empezar a trabajar, puesto que debe mantenerse a sí y a su abuela que vive con él. Y por último, un capitán de la Fuerza Armada, Camilo Fuentes (52) que se encuentra alcohólico y en pugna con la presión de sus superiores en que se haga todo el trabajo. Son todos personajes que representan los estratos socioeconómicos de clases muy distintas, con la intención de abarcar el problema social en toda su amplitud, y que cualquier persona que vea el film pueda identificarse con cualquiera de las historias o situaciones. En este sentido es un filme que tiene la necesidad de mostrar un hecho al espectador para así poder provocar una reacción en él, siendo el target al que está dirigido la sociedad venezolana que ha sido vulnerable a un éxodo masivo a raíz de los abusos del gobierno. Sigue una estructura

narrativa que alterna entre estas tres vidas de modo que pueda llamar la atención de los espectadores más jóvenes, y que se puedan sentir verdaderamente atraídos por los conflictos. A su vez, plantea una relación con la cotidianidad de cada personaje, ya que todos confluyen con la situación precaria que es vivir en Venezuela hoy en día.

#### **4.1 El film con estructura de cine social**

Esta forma de contar que hereda la impronta del cine latinoamericano, muta a medida que la sociedad y sus integrantes lo hacen; hoy en día el cine social se vale de la intimidad realista para impactar, dando a conocer los elementos de la condición humana, y se toma herramientas, como la actualidad, un desarrollo de personajes y el realismo, para establecer una estructura que cause conmoción en el intelecto y la emoción de las personas.

Estas constantes narrativas surgen del análisis de este género en capítulos anteriores, desde sus inicios hasta la actualidad en Latinoamérica, y este proyecto pretende aportar a partir de ellas una nueva historia que narre lo que pasa, no solo en Venezuela, sino en toda la región actualmente. García Orso L. (2012) al respecto también explica “luego de pasar por movimientos político revolucionarios, al cine de América Latina le interesa mantener como protagonista a la gente del pueblo”; de esta manera, la 4carpeta a desarrollar entonces tendrá la impronta de un cine social, pero con una estética y discurso renovador. Es un proyecto que va a mostrar la realidad de una sociedad partiendo desde un compromiso ideológico en el que el realizador expone una problemática para incidir en la sociedad.

Largometrajes como *Sicario, la ley de la calle* (1994) de Joseph Novoa, *Elefante blanco* (2012) de Pablo Trapero y *La Familia* (2017) dirigida por Gustavo Rondón Córdova, son filmes sociales que muestran crudamente situaciones de marginalidad donde la mala gestión política ha devenido en la corrupción de los entes deteriorando por completo la sociedad, de igual manera que la distinción de clases y la violencia que eso provoca. El tratamiento

creado para el filme se nutre de la misma realidad en la que se va a desarrollar, e incluye inspiraciones en historias verídicas de personas que pertenecen a este contrabando, o que padecen situaciones parecidas. Esas características se plasman en la realización de un argumento verosímil, y el mismo se mostrará en la pantalla siendo lo más fiel posible a la realidad sin dejar que los componentes de la creación cinematográfica sean muy evidentes a la hora de la filmación y luego la postproducción.

Un artículo de la sección Latinoamérica del New York Times explica que para el 2017 salían 100.000 barriles diarios de manera ilegal, de manera evidente. A pesar de un aumento en el precio, la gasolina en Venezuela sigue siendo la más barata del mundo: 1,20 dólares. Mientras que del lado colombiano sale alrededor de 28 dólares. A partir de esta situación crítica, surge la necesidad de llevar a cabo este proyecto que se compromete en mostrar esta realidad que pocos conocen. Ahora bien, hay conciencia de que estos elementos pueden no generar empatía en algunos espectadores por lo que se quiere que, al llevar una estética y argumento naturalista; la mayoría de la audiencia interiorice éste compromiso para que pueda hacer algo al respecto en caso de vivir, o conocer a alguien que viva una situación similar.

El film plantea a su vez un lenguaje directo, dejando la retórica a un lado y mostrando un conflicto entendible por cualquiera; registrando imágenes realistas para que el espectador pueda verse representado en ellas, no solo con el paisaje sino con los diálogos y sonidos que sitúan rápidamente al espectador. De igual manera, en cuanto a los aspectos visuales, se emplearán en su mayoría planos cortos y cercanos a los personajes, para crear una intimidad acentuada que empatiza con los personajes y lo que están sintiendo.

Es necesario destacar que el producto final de este proyecto no incluye un guion cinematográfico, sino que se limita a completar a la etapa de desarrollo que según Battle, N

(2016) “es una fase clave en la gestación de un proyecto, ya que forma los cimientos de una obra que se quiere realizar”; lo que permitirá tener una propuesta sólida para buscar financiación. Así, este trabajo enfatiza en plantear una historia de ficción cuyo conflicto funcione narrativamente, y que transmita las imágenes e ideas del autor. En el caso particular de *Contrabando*, Francisco por su parte, tiene el conflicto de que quiere emigrar, pero no tiene dinero suficiente; una situación que puede ser reconocida fácilmente por el público como similares a las historias propias. Si bien no se basa un hecho real específico toma como fuente original la misma sociedad, siempre en la búsqueda de que resulte verosímil; y no solo lo que se va a contar, sino que es una verosimilitud que se utiliza como punto de referencia para sí y para todos los que sean parte de la película. Se basa a su vez en una investigación previa a la temática de la historia, se documentó el trasfondo histórico – político, económico y socio – cultural en que tienen lugar los hechos a narrar; tomando como fuentes entonces testimonios, materiales visuales y periódicos.

Asimismo, se agrega que la comunicación entre las personas en Venezuela se ha transformado gracias a los nuevos medios, al igual que la música que se consume y el entretenimiento que se transmite, información que también funciona de sustento a la hora de crear el universo donde se desarrolla la historia; imprescindible no solo para la dirección sino para la producción, la dirección de fotografía y el arte.

Si bien el hecho principal de la historia es real, se realizaron modificaciones no solo los hechos sino también elementos sustanciales; y ya que pareciera no haber casos de personas apresadas por este delito, se hizo una consulta con sociólogos y autores que narran como la sociedad venezolana siempre se ha visto tan ligada a la producción de los hidrocarburos y a la delincuencia.

El transcurrir de la narración está propuesta en base a un sentido dramático en el que los sucesos parecieran suceder por casualidad, pero son de vital importancia para la transmisión de las ideas. Además, se propuso desde una primera instancia distintos personajes que representaran los niveles económicos de la sociedad, conflictuados de distintas maneras, para que luego se asocien con lo que una persona puede sufrir en la vida real; sin embargo, es solo el papel de Francisco el que sufre cambios en medida que avanzan la historia, mientras que los otros dos se mantienen en su nivel, apegándose siempre a lo que les impone la crisis.

El guionista tomará entonces toda esta documentación y la utilizará para la gestión del guion, plasmando siempre las características de este género social en el que se desarrolla el relato; para que así en un trabajo conjunto, el guionista y el director sean los responsables de que éste mensaje llegue al espectador de manera adecuada para así poder obtener la reacción que se quiere en los espectadores.

Las características que se exponen en este subcapítulo son entonces herramientas para la creación de un proyecto cinematográfico en desarrollo, producto de este trabajo de grado. La historia que representa y el realismo con el que se va a mostrar busca provocar empatía y familiarización; vendiendo un recurso narrativo y una temática que no se ha visto, pero con una estructura familiar en el cine latinoamericano.

#### **4.2 Los personajes realistas**

Si bien los hechos en los que se basa el film son reales, como ya se dijo anteriormente el cine no es un medio que se respalde en la verdad sino más bien en la verosimilitud; los espectadores hacen un pacto ficcional con los personajes de una historia en el sentido de que están de acuerdo con creer que lo que ven en la pantalla en verdad les está sucediendo. El realizador, al respecto, tiene la obligación de afianzar y mantener ese contrato con un



tratamiento tal que la ficción resulte verosímil. De allí, surge la necesidad de crear para propósitos de este proyecto personajes que sufran las condiciones naturales del ser humano, sobre todo en un ambiente de crisis y escasez. Zamarripa, A (2007) explica que:

“Los personajes cuentan las historias, son los narradores, el hilo conductor de la trama, de ellos deseamos su triunfo o al menos conocer sus motivos e interior. Construir personajes realistas se hace cada vez más necesarios para formular historias novedosas y socialmente comprometidas, más allá de las comedias románticas o juveniles y cine de aventuras que inunda las cinematografías mundiales de la actualidad” (p, 5).

La verosimilitud de los personajes puede dañar o darle éxito a cualquier producción, y es algo crucial que por ende siempre presenta una problemática a pesar de la tecnología y/o el dinero que se tenga a disposición. Suele ser una falla que radica directamente en el guion, que por cualquier razón pueda dejar a un lado la coherencia entre acciones y perfil psicológico, el entorno sociopolítico – cultural, etc.; defecto que aleja rápidamente al espectador común que pierde su interés en lo que está viendo. Teniendo esto claro, el presente trabajo enfatiza este ámbito del largometraje para poder devenir con un buen desarrollo de proyecto, brindando una propuesta sólida y detallada sobre cómo serán los intérpretes.

Aunque el cine venezolano en la actualidad busca salir de estas temáticas sociales que lo han caracterizado por varias décadas, la historia que se plantea para este proyecto es innovadora porque permite la inclusión de todos los sectores dentro de una misma línea de corrupción, denunciando cómo la sociedad cambió hasta un punto donde lo ilegal pareciera legal, donde nadie se detiene a cuestionar, sino que todos buscan sobrevivir sin importar los medios. El conflicto de Yoel, en primer lugar, muestra el abandono de la niñez y cómo es vivir en la pobreza; Francisco, por otra parte, representa un adulto que lucha solo contra la crisis y su ingenuidad a las “leyes de la calle” lo llevan a tomar malas decisiones; y finalmente, el Capitán Fuentes personifica con su conflicto los altos niveles de corrupción, y

lo que implica mantener una clase económica alta en un país con una crisis tan afincada (la problemática de cada personaje se explica detalladamente en el cuerpo C). Así lo confirma Zamarripa, A (2007) explicando que "... la condición social, económica, ideológica y cultural del personaje es lo que determina el carácter y la forma de ser de los personajes. De aquí la importancia en formular lineamientos y sistemas que nos permitan un acercamiento al personaje que queremos retratar con enfoques metodológicos de las ciencias sociales" (p, 3).

Es importante para el autor crear un filme que se vuelque a lo nacional, específicamente el ámbito civil y cultural; más allá de tratar un asunto cuya raíz es meramente política. Se hace un enfoque en el ámbito familiar en la búsqueda de concientizar acerca de los valores humanos; el venezolano vive de prejuicios y suele discriminar a las personas diferentes por su condición social o incluso sexual, por ello es importante mostrar a través de los personajes de esta historia un punto de vista que rescate lo bueno de la sociedad, pero que denuncie claramente los problemas de la corrupción tan severos que sufre la misma.

Siguiendo con lo anterior, es necesario recalcar que son las metas de cada personaje lo que hacen que cualquier relato avance; cada uno, en especial el protagonista, quien deberá realizar la mayor cantidad de acciones dramáticas para así afrontar sus problemas y lograr su objetivo. Es este ámbito lo que en efecto permite una verdadera identificación por parte del público, puesto que el espectador se siente parte de lo que ve cuando cree que los conflictos que se presentan pueden sucederle a cualquier persona. Esto lo confirma Seger (1994):

"Hay también una 'espina dorsal' en el personaje que viene determinada por la motivación, la acción y la meta a que se dirige la acción. Estos elementos son necesarios para definir con claridad quién es un personaje, qué quiere, por qué lo quiere y qué acción es capaz de realizar para conseguirlo. Si falta cualquiera de estos elementos, el personaje resulta confuso y descentrado" (p. 162).

Al respecto se creó un arco dramático en el que, a pesar de que solo uno de los tres personajes principales sufre transformaciones a lo largo del filme, Francisco; todos tienen como motivación el dinero y la sobrevivencia (los perfiles de cada personaje se especifican en el cuerpo C). A su vez, este protagonista tiene como conflicto principal que debe emigrar, para poder seguir con su pareja que ya se fue del país; un objetivo común en algún punto, aunque existan otras causas, para los más de cuatro millones de venezolanos que hoy en día habitan en el exterior; remarcando una relación estrecha entre el contenido del film y la vida de los espectadores al reconocer una lucha y anhelos en común.

Lo mencionado anteriormente responde entonces a la creación de dos de las tres esferas que componen la tridimensionalidad de los personajes cinematográficos, la sociología y la psicología; así que, y para finalizar con este subcapítulo, cobra importancia desarrollar el factor fisiológico, siendo esto los rasgos físicos de un personaje como, sus gestos, su edad, la forma de hablar, entre otros, que pueden tener impacto en el desarrollo mental y su manera de actuar. Se realiza una caracterización para personalizar a cada interprete, y tener pautas claras a la hora de ejecutar un casting; que surge de una observación propia del autor sobre la sociedad venezolana, que se aplica a la propuesta como una estilización específica no solo a los protagonistas sino a todos los papeles de reparto. Asimismo, se buscará para estos roles menores actores locales no profesionales, que puedan acentuar aspectos como la jerga y la gestualidad reales del gentilicio de esta zona del país.

El desarrollo de *Contrabando*, supone un compromiso social que busca a posteriori generar un impacto para cambiar la realidad; el vehículo para generar esto se fundamenta no la veracidad de la historia sino, principalmente, en la veracidad de los personajes. Muchas películas que poseen distintos elementos de ficción, o estrictamente políticos, no logran una llegada a la audiencia por la trama sino por sus personajes y cómo se desenvuelven en el universo planteado. Así, este es un film que, a su vez de plantear una temática poco

conocida y nunca tratada en el cine, se basa en la creación de personajes con profundidad y cuyas historias se relacionan con la situación del venezolano en el siglo XXI.

### **4.3 El espectador y su vínculo con la pantalla**

Los procesos de identificación entre el espectador y la historia son en muchas ocasiones la base del éxito de un producto audiovisual; así que, aunque no se busca generar una empatía con todos los personajes del film, el objetivo primordial es conseguir una compenetración con el público ya sea negativa o positiva. Esto lo confirma Tarín, F (2000) explicando que:

“La dualidad de sentirse protegido al saber que cuanto acontece a sus ojos no es real... y al tiempo, inmune al flujo sensorial de las imágenes, de las que se siente copartícipe, le permite olvidar que su mirada está siendo dirigida por un discurso... Así pues, el disfrute deviene en vehículo transmisor de un imaginario que penetra con la mayor de las suavidades en las mentes desarmadas” (p, 1).

La confluencia entre las experiencias personales y el espectáculo ficcional es donde verdaderamente se construye el discurso final, el de la lectura por parte del espectador; allí la persuasión obtiene sus resultados de una penetración a través de los modelos cognitivos capaces de asegurar una única dirección de sentido en el filme. Este es un proceso que se da incluyendo distintos parámetros; por una parte, la situación de la audiencia en un entorno específico en el que se da la representación, incluyendo la educación que reciben y el contexto sociocultural, y en segundo lugar, la percepción cognitiva que reinterpreta el relato y genera uno ya personalizado que trae consigo los efectos de una transferencia del imaginario y por ende una penetración ideológica.

En el cine cada fotograma no es sino un elemento estático, por ende, el vacío que hay entre una imagen y la que le sigue puede ser rellenado únicamente por la capacidad perceptiva del ser humano, afirmando que generará de igual manera sistemas mucho más amplios de representación simbólica. Esto es pertinente para este proyecto de grado puesto que se trata de un filme de ficción, basado en testimonios reales, que requiere del espectador que no sea

un simple testigo, sino más bien alguien que procesa los datos que recibe sobre la base de esquemas mentales que le permiten interpretar lo que tiene ante sí y formular expectativas sobre lo que vendrá después; un objetivo que se logra a través de un argumento donde se identifica el problema social (el tráfico de gasolina) y se puedan generar acciones que lo eviten. Esta empatía espectador – film nace entonces a partir de la capacidad de los humanos para reflejar la misma actividad neuronal en la persona que ve que está realizando una acción dentro de la película; la audiencia debe primero reconocerse y darle significado a lo que ve para después interpretarlo. El cine como herramienta comunicativa debe traer a la imaginación por asociación una serie de momentos vividos del pasado, para que sean archivados y relacionados con otras imágenes futuras; ya que es un arte que trae efectos oníricos al formar parte del sueño del espectador, no sólo por su semejanza sino también con su diferencia con la realidad; permitiendo que se abstenga de la realidad y se refugie en un mundo ficticio.

En definitiva, la dirección de un film se enriquece a partir del proceso interpretativo, sin embargo, Tarín, F (2000) explica que “este no ha sido el procedimiento discursivo de que ha hecho gala la industria cinematográfica... muy al contrario, ha insistido en la impresión de realidad”; y es porque la perspectiva central retrata el espacio a manera de un flujo orientado hacia un fin específico, transformando el mundo del ser y redefiniéndolo como proceso del acontecer. Se crea entonces a partir de este arte una concepción verosímil del mundo con el hombre como centro del universo, específicamente el hombre occidental, con su bagaje teológico y su unívoco sentido asentado en la idea de progreso y razón. De allí surge la idea de proponer en el desarrollo del film *Contrabando* un espacio narrativo y una estética realista que le brinde a la ficción el poder la persuasión, que aunque impone una lectura prefijada en cuanto a la posición política del autor, busca una perspectiva más allá de la imagen y el sonido. Al mismo tiempo, el hecho de que denuncia un hecho actual, permite una estructura

que se aleja del discurso clásico para generar un sistema de historias alternadas que pueda llamar la atención del público; acompañado por el recurso del idioma que también permite identificar la temporalidad y espacialidad de lo que se está viendo.

Precisamente, las elipsis que implica ese tipo de discurso, y recursos como el fuera de campo, fundidos, encadenados, etc; son factores que contribuyen a abrir el sentido interpretativo de una obra; ya que son entidades capaces de producir el necesario extrañamiento que empuje al espectador hacia una postura crítica y no pasiva. Esto se acentúa planteando en el personaje central, como fue explicado en el subcapítulo anterior, metas y objetivos que algunos espectadores también quisieran conseguir; todo en la búsqueda de que se pueda sumergirse en la narración y la enunciación se haga invisible; es la intención primordial del realismo de que quien vea la obra pueda tener la sensación de que es a él a quien le está sucediendo lo que ve, o que al menos se conmueva al pensar que pudiera hacer al estar en esa situación.

Ahora bien, esta realidad corrupta que se muestra en el film pareciese desde ya superar la ficción, por ello, la construcción narrativa de la misma debe ser hecha con minuciosidad y basarse en un argumento fuerte e investigaciones de la situación social; es por ello que el conflicto expone fuertemente la problemática del tráfico de gasolina, pero manteniendo la verosimilitud. Aunque no se asemeja con la violencia que provoca el tráfico de drogas, por ejemplo, el autor considera que es pertinente mostrar esta situación que es ignorada por las autoridades locales; así la historia enfatiza la impunidad que goza este delito y muchos otros, una realidad que los venezolanos padecen cada vez más con el gobierno actual. Del mismo modo, es una temática que no ha sido tratada por la cinematografía nacional nunca antes; factor importante puesto que no solo brinda un atractivo inmediato al proyecto, sino que hace una fuerte referencialidad a este producto que forma parte de la idiosincrasia venezolana. La gasolina y demás derivados del petróleo fueron para el país una fuente de ingresos que le

otorgó su mejor época en la economía mundial, pero a pesar de lo que se crea, una parte muy pequeña del pueblo, que según la constitución es dueño de sus recursos naturales, fue quien pudo sacar ventaja de esta situación. Previo a la privatización del sector a mediados de los ochentas, y volviendo a la nación en un mono - productor, es que empezó el declive de los sistemas venezolanos (económicos, sociales, culturales, etc), los hidrocarburos fueron más bien un tema de conflicto que empezaría a generar la corrupción que se vive en la actualidad; es necesario que se genere conciencia al respecto para que el mundo vea la mala gestión que existe por parte del gobierno, y cómo es que la sociedad sufre las consecuencias de toda esta situación.

## **Capítulo 5. Desarrollo de proyecto. *Contrabando*.**

El último capítulo de este proyecto de grado explica cómo se realizará la carpeta de creación del largometraje expuesto a lo largo de todo el proyecto, para así alcanzar el objetivo principal de este trabajo; en la misma se busca aplicar conceptos obtenidos durante la carrera de comunicación audiovisual, así como aquellos expuestos e investigados a lo largo de los capítulos anteriores. Se proponen en el mismo una serie de elementos que abarcan la representación en imagen – sonido, que sirvan como herramientas para devenir en una propuesta de un producto audiovisual con sello venezolano, partiendo de un análisis de la estructura del cine social de ficción argentino; es decir, son puntos a tratar en la creación de un boceto para luego producir un largometraje. Con esto, el autor busca expresar su mirada como director tomando un esquema local, para representar la cultura venezolana en la industria del cine internacional.

El argumento, la sinopsis y el tratamiento completan una justificación de la temática elegida haciendo un análisis reflexivo sobre las situaciones que viven los venezolanos hoy en día, hayan migrado o no, en los diversos ámbitos de su vida cotidiana. A su vez, definen un análisis sobre la situación crítica de corrupción, narrando todo el espectro socioeconómico que existe dentro de un mismo sistema de tráfico. Luego de justificar el surgimiento del argumento, se explicará la historia a desarrollar brevemente dentro de la sinopsis, y a partir de allí, se pasará al tratamiento donde se narran todos los hechos del film, en una secuencia de acciones que muestre todos los actos y los sentimientos de los personajes, así como el mundo en el que se desarrollan.

Teniendo claros los ámbitos narrativos de este proyecto, se expondrá la propuesta estética con la que el autor desea que se vea y se escuche el filme *Contrabando*, tomando en cuenta los aspectos de la dirección de arte, la selección de locaciones, la dirección de fotografía, el



elenco y la dirección de sonido. Esta propuesta es tan importante como lo relacionado a la narración puesto será la forma más física y visible que se tendrá de lo que se espera que sea el largometraje; se describirán a los personajes dentro de la historia y todo lo que estos utilizan, vestuario, maquillaje, objetos de acción, así como también una paleta de colores que caracterizará el film en conjunto con la clave lumínica a utilizar y el diseño sonoro; todo formulado en base a una justificación dramática.

Por otra parte, se describirá la parte financiera de este proyecto; lo que completa el diseño de producción de la película a realizar. Si bien un presupuesto de la misma no se puede tener con exactitud antes de finalizar el guion literario, los elementos expuestos anteriormente permiten obtener un estimado de lo que se necesitaría para la realización, estableciendo una meta para la búsqueda de su financiación. Esto es fundamental puesto que, a pesar de estar en una etapa de desarrollo, una estimación del dinero total para producir es siempre necesaria para presentar en los distintos concursos en el ámbito internacional. A su vez, esto evitará complicaciones a la hora de empezar la producción y una mala administración de recursos durante las etapas siguientes; además de brindar una guía visual de todo lo que se va a necesitar.

Finalmente, se planteará una propuesta de marketing que explique cuál es la mejor forma de vender el producto a posibles inversores, tomando en cuenta la historia que narra, la temática, la actualidad de los hechos mostrados y el target al que se está apuntando. Esta estrategia dará la información necesaria para empezar la búsqueda de fondos con un objetivo claro, haciendo hincapié en cómo será la llegada a la audiencia tanto como producto como concepto sociopolítico.

## 5.1 Carpeta de desarrollo de proyecto genérica

El producto final de este PG se define como una carpeta de desarrollo de proyecto genérica, y se basa en una metodología planteada por Nicolás Battle en su libro *Producción de Largometraje*. En él explica cómo es el proceso productivo de un largometraje en Latinoamérica, donde hoy en día existen facilidades tecnológicas, convenios entre países iberoamericanos, fondos internacionales, coproducciones, leyes de cine; que son vías utilizadas por los realizadores a raíz de la falta de un sistema que recupere las inversiones tal como lo hace Hollywood o el cine en India. Plantea cómo todo proyecto comienza en una idea, y cómo se debe trabajar esa idea para que llegue a ser una obra audiovisual concreta; esta idea a su vez tendrá que ser coherente con los componentes artísticos, financieros y temporales en pro de poder desarrollar un diseño de producción. Toma el proceso entero de la producción y lo divide en tres grandes etapas: el desarrollo del proyecto y la búsqueda del financiamiento, la construcción del prototipo y la comercialización. La primera se refiere a la búsqueda y maduración de una idea hasta la concreción de un guion y la obtención del 100% del financiamiento, en segundo lugar, se lleva a cabo la preproducción o preparación del rodaje, la filmación, la postproducción, la preparación de una primera copia y la entrega de materiales a un vendedor internacional o distribuidor; y por último, la comercialización se refiere al lanzamiento del film y su distribución local y en festivales.

Teniendo esto claro, este trabajo desarrollará el proyecto *Contrabando* hasta una instancia donde pueda empezar a concursar por la búsqueda de fondos: la realización de dicha carpeta de desarrollo de proyecto genérica. Este es el producto de esa primera etapa, y se considera clave en la gestación de un proyecto cinematográfico puesto que forma los cimientos de la obra audiovisual que desea construirse, a saber, que mientras más se trabaje el desarrollo, más sólido será la obra audiovisual terminada. Esta es una fase que le brinda herramientas al realizador para poder mostrarle a los posibles inversionistas (coproductores,

fondos públicos de financiamiento, jurados de concursos, etc.) un proyecto de película; de las que Battle especifica tres, la carpeta de creación, el pitch y el trabajo audiovisual en progreso. La carpeta de creación, o desarrollo, deberá ser genérica puesto que es un material que ira mutando a medida que se avanza en el desarrollo del film, además de que cada fondo al que se presente podrá solicitar distintos documentos o los mismos documentos con extensiones muy precisas.

Una vez planteada la idea y la temática, en términos artísticos una carpeta de desarrollo debe armarse para poder contestar varias cuestiones: ¿Qué cuenta la película? ¿Cómo lo cuenta? Y ¿Por qué lo cuenta?, en favor de hacerlo es que se crea entonces la sinopsis, el tratamiento, la propuesta estética (Ver cuerpo C), y también, se incita al autor a plantear por escrito sus motivaciones como director y/o productor, respondiendo por qué su película es importante para el mundo y para él. Previo a esto se procede a pensar el proyecto en los ámbitos productivos, empezando por plantear estimación o presunción de los costos necesarios para llevar adelante el film, se elaboran presupuestos posibles para el desarrollo del guion (asumiendo que la idea ya este tratada, como es el caso de este PG), lo que sería la producción hasta la primera copia, y una campaña de lanzamiento a nivel internacional y local; luego, se especifica un plan de financiamiento y una estimativa de ganancias para los inversores, acompañado de una ruta o cronograma de la realización y se muestra quienes van a llevar adelante el proyecto, con una biofilmografía del director, guionista y productor; con sus respectivas formas de contacto.

Es necesario recalcar que la presentación de esta carpeta debe llevar una coherencia gráfica y visual idealmente relacionada con la temática o estética de la película, para así impactar visualmente; puesto que esa primera lectura es crucial, al poner al lector en el puesto de un primer espectador; y en el caso de que sea una presentación internacional, es esencial además que las traducciones sean excelentes. En este sentido, una vez cumplido el objetivo

de este PG, el autor tendrá un producto apto para apuntar a la financiación en la etapa de desarrollo de distintas organizaciones como Ibermedia, que es un fondo supranacional con sede en Madrid, España, que brinda a nuevos realizadores “créditos a fondo perdido” de hasta quince mil dólares; como también Visions Sud Est (Suiza) y Hubert Bals Fund (Holanda), que son organizaciones con convocatorias a proyectos en desarrollo. De igual manera, el proyecto se destinará a laboratorios donde profesionales de la industria asesoran el film para su buen fin: BAL – BAFICI (Argentina), Bolivia – Lab (Bolivia), México – Lab (México), Programa Meets (Panamá), Produire au Sud (Francia) y el Concurso Raymundo Gleyzer (único concurso del INCAA para el desarrollo) también en Argentina. Todas estas experiencias son valiosas ya que, por un lado, potencian los proyectos en desarrollo al tiempo que los valorizan mediante la obtención de premios, reconocimientos o selecciones.

## **5.2 Carpeta de creación**

Al finalizar este PG se tendrán entonces los elementos principales para emprender un proyecto cinematográfico, que luego de ser aprobado en una instancia académica será evaluado por distintos comités alrededor del mundo, como se mencionó anteriormente. Esto muestra con hechos el aporte del autor y pone en práctica la teoría expuesta en todos los capítulos anteriores, donde se desarrolló una especie de parámetros narrativos a seguir. Por ello en este segmento se hace un desglose del diseño de la narración para así examinar en detalle los aspectos más importantes de la historia, y luego elaborar la propuesta estética bajo la mirada del mismo autor.

Las historias del cine venezolano pudiesen representar un estancamiento para la industria, puesto que son muy pocas las películas que cuentan con un estilo visual distinto al estilo de Hollywood o al estilo urbano; por ello la mirada del autor sobre esta carpeta busca proponer una perspectiva nueva basándose en un género familiar para el espectador latinoamericano, y esto lo hace planteando una estructura renovadora con una narración lineal pero que

alterna constantemente entre la vida de los tres protagonistas; creando así una construcción de la realidad basada en un punto de vista específico. Asimismo, se incluirán fotografías y paneles conceptuales que muestren gráficamente todas las decisiones, para ayudar a cerrar la idea final de lo que el autor quiere contar (Ver cuerpo C).

### **5.2.1 Surgimiento y descripción del argumento**

Como se ha mencionado anteriormente en lo que va del presente proyecto de grado, la propuesta de proyecto cinematográfico a realizar tiene como tema principal el tráfico de gasolina en la frontera entre Venezuela y Colombia, y se desarrolla a través de tres personajes principales que son Yoel, un adolescente de 13 años, Franciso, un trabajador de la clase media y Camilo Fuentes, un capitán de la fuerza armada venezolana. La idea surge a partir de una noticia del New York Times en el 2017, que explica los niveles de deserción escolar en los distintos pueblos fronterizos donde la mayoría de las personas, incluyendo los niños, se dedican a traficar gasolina para ganarse la vida; si bien la noticia no tuvo eco es una situación que se ha agravado con el pasar de los últimos dos años, y cada vez se ven más noticias de cómo las instituciones en vez de actuar se aprovechan de esta problemática para generar ganancia. Todo esto deviene de la mala gestión económica del gobierno que ha llevado a los ciudadanos a tomar medidas drásticas para sobrevivir ante una crisis económica que repercute en la vida de todos los estratos de la sociedad. Aunque empezó con personas naturales que agrandaban los tanques de un auto para revender cierta cantidad de litros, hoy en día se ven casos en los que camiones enteros de PDVSA (la industria responsable de la producción de hidrocarburos en Venezuela) pasan por rutas alternas llevando toneladas de gasolina al país vecino.

Luego de la investigación hecha en este proyecto, se concluyó que no hay un antecedente en la cinematografía mundial que hable de esta temática, por lo que cobra vital importancia

la realización de este trabajo de grado. Así, partiendo de la noticia mencionada (Ver cuerpo C) y distintos testimonios de personas que habitan cerca de esta zona, o que directamente forman parte del tráfico de gasolina, se creó un argumento con esta temática meramente social y política; que a su vez es pertinente para narrar la actual crisis por la que está pasando el país. El trasfondo del argumento viene entonces no solo del problema actual, sino de esta situación con los hidrocarburos en Venezuela que empezó a mediados los años 80's (Ver capítulo 4.3), y que se agravó tras las medidas impuestas por el ex mandatario Hugo Chávez. Si bien durante su mandato el precio del petróleo venezolano alcanzó sus más altos precios en la historia, la situación actual del país demuestra la mala administración de las divisas que entraron al país, una situación empezaría con los hechos de un paro petrolero que ocurrió en diciembre del 2002, a raíz de la politización de la empresa PDVSA, donde fueron despedidos más de veinte mil trabajadores, entre ellos el papá del autor de este PG. Según la BBC, en un artículo publicado en septiembre del 2019 (Ver cuerpo C), "el declive de la producción venezolana empezó a principios del 2003 y desde entonces ha venido en descenso. El año pasado y el anterior se redujo con fuerza, y en 2019 la situación se ha complicado aún más, en buena medida por las sanciones aplicadas por Estados Unidos".

Así, la historia propuesta para este trabajo está atravesada por un conflicto actual, pertinente y atractivo para la realización de un largometraje. Cumpliendo con las expectativas del género seleccionado, y motivando al autor a expresar su punto de vista sobre una situación preocupante de su propio país. Ya que no solo el conflicto está relacionado con el tráfico de gasolina, sino que explica a través de los distintos conflictos de cada personaje como ese problema y muchos más son las causas del estado actual de la sociedad venezolana, corrompida en todos sus niveles.

El argumento debe exponer la premisa de la película, que es lo que hacen los personajes principales, cuales son los momentos cumbres y el desarrollo emocional de los personajes, de ahí que, partiendo de todos estos elementos y tomando otros recursos del mundo audiovisual se creó *Contrabando*, cuyo argumento lleva una temática clara y busca a hacer denuncia sobre la mayoría de los temas de la crisis sociopolítica que sufre el país caribeño. Mostrando los problemas centrales de tres personajes en su día a día, pero enfatizando la situación de Francisco, cuyo conflicto es conseguir dinero para migrar a donde está su novia. Él se relaciona directamente con Yoel y el Capitán Fuentes a medida que la historia avanza, así como con los demás personajes secundarios; él es el único que sufre cambios notorios, puesto que a raíz de varios altercados va perdiendo sus cosas y cayendo en cuenta de que no puede luchar contra el monstruo de la corrupción, ni pertenecer a él porque le falta “viveza”. Todos están relacionados entonces por formar parte de una misma línea de contrabando y porque su objetivo es el mismo, conseguir dinero para sobrevivir; pero hay quienes nunca lo consiguen, y quienes, aunque no lo consiguieran limpiamente en ningún momento les hace falta. (Ver cuerpo C)

### **5.2.2 Sinopsis**

Valero, T define la sinopsis como “un documento que nos desvela muchos datos, no sólo sobre los hechos que la película narra, sino sobre el tratamiento formal que a ésta se le da” (p, 171), esto con el fin de hacer una reconstrucción del texto fílmico. Es necesario en tanto brinda al lector un resumen de la historia contada por secuencias, y que, incluyendo el final, busca generar interés en el público para que se acerque a visualizar el film.

Es un documento que generalmente no ocupa más de una página, pero que es un relato más pormenorizado que el argumento, sin incluir aún detalles ni diálogos. Forma un panorama de la totalidad de la historia, pero deja detalles para la sorpresividad del producto

audiovisual, o sea que no busca definir claramente a los personajes ni las situaciones que atraviesan. Es importante su desarrollo para la realización de este trabajo ya que permite una primera dirección de las decisiones narrativas hacia la expresión plena de la idea – base con prescindencia del narrador, es decir; será la redacción del primer tratamiento de la historia. Este documento va a ser crucial para la búsqueda de financiamiento, y se debe redactar con un lenguaje literario que refleje la historia en el ritmo que la narración la cuenta, con expresiones literarias cercanas a lo audiovisual.

Una sinopsis será tanto más lograda cuanto más sucinta la visualización de lo que en ella está escrito, algo que se logra al cumplir sus funciones que según Bunster, R son

“Poner la historia en vías de realización, es decir, montarla en el juego de ejes diacrónico y sincrónico... visualizar la historia, destacar sus elementos plásticos, de expresión mediante imágenes... prescindir del narrador y preparar su reemplazo por la expresión directa de los personajes... transformar los hechos en acontecimientos objetivos, progresivos y significativos”

Así, este recurso constituye una narración simultánea con la historia que, al producir significación en el texto dramático, puede controlar de antemano que en el texto resultante esa historia mantenga fidelidad con la idea – base que se planteó en el origen del proyecto.

(Ver cuerpo C)

### **5.2.3 Tratamiento**

El tratamiento es la fase final del desarrollo narrativo previo a la realización del guion, y se considera como un desarrollo de la sinopsis, del argumento y de la escaleta (Ver cuerpo C), “en el cual la sucesión de los hechos, la psicología y los caracteres de los personajes son profundizados, y cualquier remanente de anotación literaria que habría sido aceptada en el argumento, encuentra su correspondiente expresión audiovisual en la invención del llamado material plástico; es decir, cualquier objeto, cualquier utilización de personajes, cosas, situaciones, que sirven para visualizar.” Vidrio, M (1997). Es una etapa que se va a realizar



una vez probada la validez de la estructura narrativa, para poder encontrar los equivalentes visuales de los atributos expresados literariamente; y que contempla la visualización y el establecimiento del orden de las secuencias.

El guion a desarrollarse posteriormente deberá integrar y combinar todas las imágenes, ambientación, música y sonidos (informativos, significativos, expresivos y narrativos) dentro de cada escena, secuencia y el filme entero. Ese trabajo de integración implica entonces justificar el porqué del uso de un determinado material plástico y cómo es exigido por la narración. En definitiva, este recurso fija y ordena secuencias cronológicamente y constituye desde ya una especie de montaje.

Sin embargo, en su preparación suelen aparecer incoherencias o dificultades imprevistas; por ello es indispensable para el diseño de producción su revisión constante, ya que es un material fluido y por ende está en la instancia oportuna para la corrección. Parte de la sinopsis y agrega todos los hechos adicionales para completar el relato, al establecer un número limitado de hechos, se crean de otros de manera automática para hacer avanzar la historia. A veces son hasta no deseados, pero se incluyen para contribuir al juego de fuerzas a medida que la narración se desarrolla. Así el tratamiento se construye como una especie de adivinación con respecto a la idea que se plantea al comienzo, puesto que en cierto punto, si los personajes están bien creados, ellos empiezan a ejercer su poder y todo lo que puede hacer el autor es escuchar estas exigencias. Si parte de determinadas premisas y quiere llegar a un final que es incompatible, se verá desviado cada vez más de su objetivo original y conducido hacia el objetivo propio del relato.

En este sentido, para la elaboración de *Contrabando*, los hechos son elegidos minuciosamente desde el principio; incluyendo el final, planteando una línea temporal que luego se rellenará con todos los demás hechos (Ver cuerpo C). Esto permite al autor ver con

claridad todas las virtudes y defectos del material, donde comienza y donde se cumple el objetivo, si es que se cumple, de un personaje, donde tiene lugar el climax, entre otros factores. (Ver cuerpo C).

#### **5.2.4 Propuesta estética del film**

La imagen cinematográfica como símbolo de expresión, si bien es totalmente diferente a la pintura o a la arquitectura, se basa también en representar un punto de vista, por tanto, el generar los ámbitos visuales de un film debe ser un proceso de unificación de una idea; en pro de hacer realidad las ideas del autor sobre dos cosas: la historia y el relato visual.

Este concepto deviene de todos los elementos que componen la imagen audiovisual, conformando un todo que se le atribuye a un determinado autor / director. La estética abarca, pues, la reflexión de los fenómenos de significación como fenómenos artísticos, es decir; aborda todos los elementos visibles de la obra, específicamente los vinculados con la composición del encuadre.

Particularmente, la propuesta estética de este trabajo procura alejarse de los estándares audiovisuales de Venezuela, para integrar un punto de vista propio de la estética del cine argentino. Para ello propone una composición comprometida con el espectador, para mostrarle un mundo desconocido representado, modificado y ajustado de acuerdo con la subjetividad del autor de este PG.

*Contrabando*, es un largometraje de ficción con fin social, pero a su vez debido a su trama se enmarca en el género de drama; a partir de ello, el diseño que se da desde la carpeta de creación hace un tratamiento audiovisual que destaca dicho drama a través de los conflictos, las acciones y los diálogos de los personajes, enfatizando al protagonista Francisco.

Continuando con esto, el film busca caracterizarse principalmente por su realismo, ya que, aunque el tráfico de gasolina no es un problema que acarrea todo el mundo, los sistemas corruptos y el contrabando es una problemática que está presente en toda Latinoamérica; esto se mostrará no solo haciendo menos evidente los recursos de la realización sino también a través de las acciones, los diálogos y el universo donde se desarrollan los personajes. Haciendo hincapié en que es una realidad con la que se convive diariamente, pero en raras ocasiones se le presta atención. Respecto a esto, es fundamental la naturalización en todas las actuaciones, por lo que el método a emplear en la dirección de actores será el de Stanislavsky; quien plantea como debe ser la interiorización de un actor para con su papel cinematográfico.

Se planteará a los actores que es necesario que busquen dentro de sí, las causas internas de cada acción como si ellos mismos fuesen quienes están interpretando. Cada intérprete deberá investigar dentro de la información de su personaje (biografía, perfil, etc) para poder desarrollar vivencias propias acordes durante la realización del film; deberá atravesar los momentos como si fuesen reales y tratar de sentir, basándose en experiencias pasadas, lo que su personaje está sintiendo.

Este método es aplicable a cualquier actor, y consta de tres etapas: la primera es esta memoria afectiva y emocional donde deberá conectarse con los sucesos que está atravesando el personaje. La segunda es el planteamiento de un objetivo, que implica que el actor pueda definir en todo momento cual es la meta del personaje y lo que se le está oponiendo en esa escena o secuencia específica, así sabrá siempre porque el personaje realiza o no tal cosa, y que es lo que quiere de los demás personajes. Y para finalizar, la relajación, que se constituye en una serie de ejercicios para que los actores puedan alcanzar una completa libertad física y mental.

Es crucial para alcanzar el realismo deseado que los tres personajes principales sigan este método, en especial Francisco, que es quien lleva el relato adelante casi en todo momento. Estos procesos contribuirán, en primer lugar, a que se naturalicen las reacciones, y a que puedan alcanzar el clímax dramático con un buen manejo de la energía emocional. El personaje de Francisco es, como se mencionó anteriormente, el único con un arco dramático verdaderamente visible; que se desarrolla a través de las vivencias que va teniendo y cómo su percepción del mundo empieza a cambiar cuando se da cuenta que necesita delinquir para lograr sus metas.

Por otro lado, el autor plantea la utilización de actores no profesionales para los papeles secundarios; contribuyendo al realismo y al drama del que está cargado la película. A estos se les aplicará el mismo método de dirección, enfatizando la segunda etapa del objetivo, ya que es algo que comparten todos los personajes de la película.

Continuando con la estética visual, se plantea la utilización de una sucesión de planos todos con un sentido dramático, donde abunden las situaciones de miradas y puntos de vista más allá de guiarse por los diálogos. El ritmo y la estabilidad de los mismos se irá modificando a medida que se adentran más en el relato, y se narran los problemas críticos de todos los personajes. Los planos generales se utilizarán exclusivamente para ubicar al espectador en el contexto y situación, de resto los valores se mantendrán mayoritariamente entre medios y primeros planos para mantener la tensión entre los personajes. Los mismos tomarán en cuenta la profundidad de campo, limitando siempre la visión del espectador a las cosas puntuales que se quieran mostrar. Y finalmente, se recurrirá a planos detalles cuando se requiera la total atención de la audiencia en un elemento.

El tiempo de los planos jugará entonces con una variación de ritmo, que empezará lento y pausado, a medida que se adentre en el conflicto se acelerará y volverá a disminuir para la

finalización de la historia, simbolizando la paz que Francisco siente al irse (Ver cuerpo C). Los mismos a su vez se acompañarán de movimientos suaves y fluidos, en un principio, usando travellings y dollys que acerquen a los personajes y los pongan en una situación de intimidad; es una sensación que se quiere mantener durante todo el film excepto en momentos donde sea necesario mostrar el contexto. Los planos de puntos de vista o subjetivos adoptaran leves zoom in/out para hacer hincapié en lo que el personaje está viviendo, sintiendo o está interesado. Asimismo, la estabilidad de los encuadres se irá modificando a medida que se interna al espectador en la historia, pasaran de estáticos a cámara en mano conforme a las sensaciones de cada personaje; los estáticos representan una quietud emocional mientras que los de cámara en mano darán una sensación de inestabilidad y nerviosismo.

Por ejemplo, los primeros encuentros entre Francisco y el pelotón del Capitán Fuentes serán tensos, pero con una cámara fluida, mientras que al final se les mostrará a los personajes peleando y corriendo con una cámara en mano y con movimiento bruscos. Al respecto, el uso de la iluminación se pretende que sea casi omiso, puesto que hay muchas situaciones en la calle y la zona de Maracaibo es precisamente reconocida por sus altas temperaturas durante todo el año. Así, se mantendrá una clave lumínica alta, casi que encandile al público; para así causarle inseguridad e interés en cada plano por la cantidad de información que tendrán.

La estética fotográfica es entonces vital para la demostración del realismo que tanto se ha mencionado, puesto que las situaciones lumínicas es lo que le darán el sentido de espacialidad al espectador en esta ciudad con un clima tan particular. Incluso en las escenas de noche, se plantea que los personajes estén en lugares muy iluminados “naturalmente”. Se utilizará entonces una luz proveniente del lugar, y cuya fuente estará visible en casi todos los planos. Yoel por ejemplo, hace la mayoría de sus acciones en el exterior, bajo la luz del sol,

pero dentro de su casa una de las fuentes lumínicas se pretende que sea un televisor único de la casa que está en la sala. Se busca una imagen lavada con predominancia de los colores piel bien definidos por la luz del sol.

Los momentos en los que haya una clave lumínica baja, no habrá duda de que se avecina una acción desfavorable, pero eso es precisamente un recurso para realzar el realismo. De igual manera, es necesario destacar que habrán múltiples ocasiones en los que no habrá corriente eléctrica, simbolizando una situación real del razonamiento de este servicio en el país; e incluyendo así el uso también de en varias ocasiones luz de fuego.

Se busca dar con esto una sensación de calor, a la que los ciudadanos de allí en verdad tuvieron que adaptarse. Esto, apoyado por una propuesta de dirección de arte también muy naturalista, enfocada en el trabajo de 3 escenarios claves: la casa de Francisco, el cuartel del capitán Fuentes y la estación de gasolina. Se pretende que se pueda representar el deterioro de las infraestructuras, en contraposición con la casa de Francisco o la del Capitán.

La paleta de esos escenarios será una de colores tierra, a contraponer con el vestuario de Francisco, para especificar que él no pertenece dentro de ese ámbito; mientras que los uniformes y la ropa de Yoel si se mantendrán en esos colores. Así como el deterioro de la infraestructura su vestuario también deberá, al menos el de Francisco, sufrir cambios. Él empezará utilizando camisas de botones de cuadros, coloridas, y al finalizar el film solo tendrá una remera unicolor. A su vez, se quiere enfatizar en la apariencia política de la ciudad, mostrando los carteles de propaganda.

En lo que concierne a la dirección de sonido, se quiere un diseño en el que los ruidos externos puedan invadir las situaciones, dando esa sensación de inestabilidad que es para el personaje sentirse pequeño en un entorno hostil. Además de usar una banda sonora original, con melodías que acentúen la violencia y la tensión del film. También, el folley se utilizará

para ayudar a crear todos los ambientes, como lo es el caos en un día sin gasolina en la estación, o el silencio de la ruta temprano cuando Yoel está yendo al colegio; de igual manera que realzar los pasos y las respiraciones agitadas de los personajes. Y por último, el sonido ambiente y los diálogos deberán ser tomados en vivo para lograr una verdadera similitud en los espacios filmados.

Finalmente, la propuesta para la post producción, que es sumamente importante puesto que el montaje es que se presenta uno de los factores innovadores de este relato. Habrá una organización continua de la historia, pero se irá narrando a medida que se alterna en la vida de los tres personajes, rompiendo repetitivamente con la unidad espacio tiempo; al menos al principio de la historia. A medida que el relato finaliza y los personajes se transportan menos, el montaje será más pausado, para darle un respiro al público y pueda interiorizar todo lo visto. De igual manera la corrección de color se hará en base a esa clave alta, tomando como referencia la estética de *La familia* (Ver cuerpo C), un film de Gustavo Rondón Córdova donde la sobreexposición es vital para la composición de los cuadros.

### **5.2.5 Teaser**

Este es un recurso cinematográfico que cumple el rol perfecto para la promoción de un producto que es la película terminada, y se entiende como un formato creativo único vinculado a las teorías de la comunicación persuasiva. En él se vende el concepto de la obra a realizar, mostrando el sentido de la historia, pero dejando a la imaginación del espectador gran parte de la misma. Es un estilo de publicidad que no solo atrae la atención del target planteado, sino que también genera interés y educa al consumidor sobre lo que va a ver en la pantalla grande; es una herramienta muy poderosa para enviar un mensaje, pero que crea curiosidad sobre lo que puede significar.

Este formato es la joya en la promoción de películas, sobre el uso de carteles, giras mundiales de los actores y directores, street marketing y otros tipos de publicidad; y tiene el objetivo típicamente de introducir al personaje principal, aparte de brindar una idea del film. El teaser, a diferencia de un tráiler clásico, busca “mostrar sin mostrar”, es decir; enseña una idea, una emoción o un punto importante de la película, sin develar la trama. Por ejemplo, Stanley Kubrick para su película *El resplandor* uso como teaser únicamente una escena de un ascensor que da paso a una oleada de sangre.

La música, o más específicamente el sonido es un elemento del que los teaser se valen en gran parte, puesto que refuerza enormemente las pocas imágenes que se encuentran en la emisión; ya sea para explicar un suceso o para dejar de hacerlo. Por ello, si bien la entrega final será en formato de guion (Ver cuerpo C), el teaser de *Contrabando* busca causar una impresión a través de sonidos y acciones violentas que muestren al protagonista en una dura lucha. Se mostrarán las escenas de pelea que tiene contra los militares, la persecución que hace tras Yoel, y en contraparte escenas de él solo en el auto aturdido por el bullicio y después en paz cuando camina yéndose por la ruta. Todo esto acompañado entonces por la banda sonora original de la película.

Es importante mencionar que se medirá la aceptación del teaser, para hacer modificaciones al a la hora de encarar la realización; en caso de que haga falta cambiar algún recurso narrativo y/o hecho del relato. Será un tráiler no muy ambicioso que deje claro el concepto a tratar e incite al público a acercarse al cine o a consumirla en los medios digitales. No creará grandes expectativas en cuanto a la producción del film, sino a la temática que se está tratando; adoptando además un formato no tradicional que se enfoque en transmitir la emoción y el entendimiento de porque surgió ese tratamiento; algo que se logrará con el uso de la voz en off del personaje principal.



En conclusión, este es un elemento que se plantea para darle aún más fuerza a la carpeta a presentar, sustituyendo el trabajo audiovisual en progreso (Ver capítulo 5.1), y planteando otro acercamiento visual al producto, a producir a corto plazo; lo que que posiciona el film en una situación de interés para el espectador y/o para los posibles inversores.

### **5.3 Financiación y marketing**

A partir de un proyecto desarrollado con una carpeta de presentación y una estrategia clara de pitch es posible para el autor ir en la búsqueda del financiamiento para empezar con la producción, primero del guion y luego del film. Existe una financiamiento desde el ámbito privado y desde el ámbito público, ambos en el contexto tanto nacional como internacional. El primero incluye, localmente hablando, concursos como los del INCAA, y a nivel internacional, los distintos fondos mencionados anteriormente (Ver capítulo 5.1). Y el segundo, implica la preventa a canales de exhibición en una situación nacional y las ventas internacionales y coproducciones en el ámbito internacional. El plan de financiamiento que plantea la carpeta de desarrollo orgánica es uno que sigue los lineamientos del financiamiento público internacional, donde se incluyen aquellos fondos que tengan un concurso en la etapa de desarrollo, como también los distintos laboratorios de films que tratan específicamente proyectos en esa instancia. A su vez, se pretende buscar una coproducción con Argentina, sino un subsidio a través del concurso Raymundo Gleyzer; con el país fronterizo Colombia y con el Programa Ibermedia (incluyendo el concurso para la etapa de desarrollo).

En el Cuerpo C se hace una presunción específica de los posibles egresos que tendrá el presupuesto del film a realizar; como todo plan es una teoría que se deberá validar en el campo cuando se ejecute la producción. Sin embargo, debe tener las bases más sólidas y

científicas posibles; para lo que se tomaron dos conceptos básicos provenientes del sistema de cine norteamericano.

En una primera instancia aparecen los costos por debajo de la línea y por encima de la línea, que separan los costos de honorarios de guion, dirección, producción y elenco principal como “por encima de la línea”, y los egresos de las remuneraciones salariales y costos de bienes y servicios necesarios como “por debajo de la línea”. Es un concepto que adoptó el cine Latinoamericano en los últimos años y que estipula como regla para el éxito financiero que los costos por encima de la línea no deben superar el 25% de los costos por debajo de la línea.

Así, el plan económico tiene como objetivo mantener una diferencia entre ingresos y egresos nula, y que al finalizar la etapa de desarrollo, exista el 100% de la financiación asegurada; partiendo de una presupuestación progresiva en vista de que no se puede tener el monto final del producto, sino una aproximación basada en un equipo de trabajo reducido y la posibilidad de filmar en Venezuela.

En lo que respecta al marketing, se invertirá parte del presupuesto en realizar una campaña mediática donde se haga circular el tráiler alrededor de todos los países en Latinoamérica; teniendo en cuenta que el target son los venezolanos que migraron al exterior, se hará énfasis en ciudades epicentro de la migración venezolana como Lima, Buenos Aires, Bogotá y Santiago de Chile. Asimismo, se harán videos promocionales con el elenco principal una vez este seleccionado y se publicarán a través de Instagram, en tiempo real, cuestiones que tengan que ver con el rodaje, o las etapas posteriores; para así llamar la atención del público y generar espera al estreno. (Ver cuerpo C).

## Conclusiones

El presente proyecto de grado está enfocado en encontrar fundamentos teóricos para la creación, tanto narrativa como estética y conceptual, de una carpeta de desarrollo orgánica. La misma presenta un largometraje que se titula *Contrabando*, que pertenece al género de ficción, enmarcado en el contexto del cine social puesto que propone tomar una problemática de la sociedad y exponerla en imágenes para poder realizar una denuncia. A su vez, busca un accionar por parte del espectador para que cambie su postura sobre el tema en cuestión.

Es notable como las denuncias sociales que se realizan a través del cine consiguen un espacio en el imaginario social, y esto se debe a que este arte siempre ha estado en función de reflejar la realidad, con la que, en muchos casos, hay disconformidad. Específicamente, el cine social y político, sobre los demás géneros, hace hincapié en esta facultad de hacer visible algo que para el autor es un injusto o indebido, y lo lleva a la gran pantalla para que pueda ser el espectador quien complete el discurso, y luego de apropiarse de él y modificarlo, pueda actuar en consecuencia de manera que haya un cambio en la realidad.

Actualmente, la denuncia social aparece en todos los medios todos los días, sin importa si es televisión, publicidad, música o teatro. Los avances tecnológicos han facilitado para las personas exponer su punto de vista, por lo que hoy más que nunca, las injusticias sociales toman un papel protagónico en las relaciones y las realidades de las personas; cada individuo busca marcar su espacio en la sociedad y decide adoptar posiciones y hacerlas públicas a través de “post” o comunicados. Debido a esta visibilización de denuncias, fue posible lograr el desarrollo de una historia verosímil para el espectador Latinoamericano; capaz de hacerle ver una situación que ignora y que sucede en la realidad, causando una reacción rebelde y concisa.

Hoy en día la región está siendo afectada por una fuerte inestabilidad política, producto precisamente de la constante manipulación de los medios extremistas, situación que deviene en la ignorancia del pueblo y el fortalecimiento de las instituciones corruptas. Aunque es una situación que se ha desarrollado con el pasar de los años, pareciera ser que en la actualidad América Latina está más conflictuada en un nivel que la mayoría de la población ignora. Tal es el caso del tráfico de gasolina, una problemática que en Venezuela causa grandes índices de deserción escolar y demás problemas en la sociedad. Francisco, el protagonista de *Contrabando*, narra cómo es que la ciudadanía está tan dañada la naturalización de todo acto delictivo es un hecho, que atenta justamente contra la denuncia.

Este filme rescata el hecho de que es necesario mantener una lucha contra esa problemática, e incorpora un cambio en la cinematografía nacional con una temática no vista y una estructura narrativa innovadora; partiendo desde el análisis del cine de denuncia social en Latinoamérica, específicamente en la Argentina y contraponiéndolo con el cine venezolano. En el proyecto se describen las características que tiene un film para pertenecer un género, y cómo el cine político y social se diferencian, pero se asemejan a su vez en caso de ser de ficción. A su vez se introduce el tema de la reacción del espectador y cómo es que el cine puede ser la herramienta más poderosa que existe para la exposición de ideologías.

Igualmente se plantea la base de una estructura narrativa del cine social de ficción en toda Latinoamérica, y se hace hincapié en la cinematografía de Argentina puesto que es un género que fue dominante en algún punto, al igual que en Venezuela. Se explican cuáles son las constantes narrativas de este cine que sutilmente ha hecho de la sociedad argentina una crítica ante todo lo que le rodea.

Asimismo, hace un recorrido por toda la historia del cine venezolano, lo que brinda un panorama de cuáles han sido las temáticas del cine de allí en sus últimas décadas, y cómo

es que evolucionó dentro del mismo género social tantas veces para seguir brindando films atractivos para el público. Justificando a su vez la realización de este proyecto para enmarcarse en ese género que caracteriza la cinematografía nacional venezolana, pero aportando innovaciones narrativas y temáticas a la industria.

En este sentido, el proyecto ahonda entonces en ese tema y especifica cómo es que esta estructura basada en constantes narrativas se aplica sobre el proyecto a desarrollar, y cuáles son los recursos que se toman para considerar *Contrabando*, como una película de ficción de denuncia social. De igual manera explica cómo funciona la reacción esperada en el espectador y cual es el mensaje que se quiere transmitir.

Finalmente, se incluye dentro del proyecto el basamento teórico de cada parte a realizar de esa carpeta de desarrollo orgánica, especificando como se llevará a cabo su realización paso por paso; puntuando con detenimiento cada elemento que formará parte de la misma. Incluyendo para finalizar el esquema de un plan de financiamiento planteado para realizar la película.

Fue posible una inserción de los recursos narrativos usados en el cine argentino de ficción con fin social, en la creación de una carpeta de creación que denuncie el tráfico de gasolina en Venezuela y los problemas que está sufriendo su población a raíces de la situación económica; en una primera instancia se analizaron cuáles serían los elementos a tomar, y luego tomando el naturalismo y como referencia primordial se llegó a la realización total de este PG, dando como resultado una carpeta de desarrollo genérica apta para participar en diferentes concursos locales y a nivel mundial.

## Lista de referencias bibliográficas

- Acosta, J (1997) *Panorama Histórico del cine en Venezuela 1896 – 1993*. Fundación Cinemateca Nacional.
- Aguirre, J. M (2005) *La estructuración de la identidad profesional del comunicador social en Venezuela*. Caracas. Publicaciones UCAB.
- Aguirre, J. M. et al. (1980) *Cine Venezolano. Comunicación estudios venezolanos de comunicación*. Centro de comunicación social. Caracas. Venezuela.
- Entrevista personal con Jorge Falcone (10 de mayo de 2017). Buenos Aires.
- García Orso, L. (2012). Cine y política: La militancia de la ficción. Revista en línea, disponible en: <http://www.revistafolios.mx/files/1562.pdf>
- Gardies, A (1993) *Le récit filmique*. París: Hachette. Citado en: Tarín, F. (2006). El análisis del texto fílmico. Portugal: Universidad Jaume I. Castellón.
- Gaudrault y Jost (1990). *El relato cinematográfico*. Editorial Paidós. Citado en: Colaizzi, G (2001) *El acto cinematográfico: Género y texto fílmico*. España: Universidad de Valencia.
- Getino, O (1998) *Cine argentino: Entre lo posible y lo deseable*. Argentina: Buenos Aires. (p. 136)
- Goimard, J (1980) *Splendeurs et misères des classifications au cinéma*. París: Albatros. (p. 117 – 118).
- Gutiérrez, J. (2018) *El guion cinematográfico: Su escritura y su estatuto artístico*. España: Madrid. (p. 525).
- Harvey, E. (2005). *Política y financiación pública de la cinematografía. Países Iberoamericanos en el contexto internacional (antecedentes, instituciones y experiencias)*.
- Huet, A. (2006) *El guion*. México: Editorial Paidós. Citado en: Pietrafesa, C (2018) *Inocente Obsesión*, film con fin social. Buenos Aires: Universidad de Palermo.
- 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. (1983). *Cine Venezolano. Largometrajes*. Caracas: Fondo Editorial Cinemateca Nacional.
- Izaquirre, R. (1997) *Filmografía venezolana 1973 – 1999. Largometrajes. Panorama histórico del Cine en Venezuela. 1896 – 1993*. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional.
- Izaquirre, R. (1996) *El cine en Venezuela*. Caracas. Fundarte.
- Jorge Sanjinés (1972). Ponencia en el simposium: “El cine Latinoamericano” en México.
- Marino, A (2004). *Cine Argentino y Latinoamericano. Una mirada crítica*.
- Mckee, R. (1997) *Story: Style, structure, substance, and the principles of screenwriting*. 1<sup>st</sup> ed: Kindle Edition.

- Pick, Z. (1993). *The new latin american cinema. A continental project*. First edition. USA. University of Texas Press.
- Pietrafesa, C (2018) *Inocente Obsesión*, film con fin social. Buenos Aires: Universidad de Palermo.
- Pinel, V (2009). Los géneros cinematográficos. Barcelona: Ediciones Robinbook. Citado en: Pietrafesa, C (2018) *Inocente Obsesión*, film con fin social. Buenos Aires: Universidad de Palermo.
- Real Academia Española (2005) (1ª ed., 2ª tirada) España: Asociación de Academias de la Lengua Española
- Rebolledo, C (1976) *Cine Latinoamericano: Realidad o ficción*. Citado en Valleggia, S (2009) *La máquina de la mirada. Los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine Latinoamericano*. Primera edición. Buenos Aires, Altamira.
- Sarmiento, A (2018) Cine social. El cine de denuncia social en Argentina desde sus inicios, hasta la época actual. Buenos Aires
- Tarín, F. (2006). Ficcionalización y naturalización: Caminos equívocos en la supuesta representación de la realidad. Portugal: Universidad Jaume I. Castellón.

## Bibliografía

- “Cine, cultura y sociedad en América Latina”. Marina Moguillansky. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales. 2015.
- “Del cine de liberación a la censura”. Carolina Pintus. Universidad de Palermo, Facultad de diseño y comunicación. 2017.
- “La mirada. Reflexiones sobre cine y cultura. Una entrevista a Fernando Solanas”. Horacio González. Puntosur. 1989.
- Acosta, J (1997) *Panorama Histórico del cine en Venezuela 1896 – 1993*. Fundación Cinemateca Nacional.
- Aguirre, J. M (2005) *La estructuración de la identidad profesional del comunicador social en Venezuela*. Caracas. Publicaciones UCAB.
- Aguirre, J. M. et al. (1980) *Cine Venezolano. Comunicación estudios venezolanos de comunicación*. Centro de comunicación social. Caracas. Venezuela.
- Cherutti, A (2013) *El estilo Trapero. Lo social y lo masivo*. Buenos Aires: Universidad de Palermo.
- Conversación con Jorge Falcone (10 de mayo de 2017). Buenos Aires.
- Delgado, P. (2015) *Cine social, expresión y voz para todos. Proyecto de graduación*. Facultad de diseño y comunicación. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en: [https://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/proyectograduacion/detalle\\_proyecto.php?id\\_proyecto=3638](https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/detalle_proyecto.php?id_proyecto=3638)
- García Orso, L. (2012). *Cine y política: La militancia de la ficción*. Revista en línea, disponible en: <http://www.revistafolios.mx/files/1562.pdf>
- Gardies, A (1993) *Le récit filmique*. París: Hachette. Citado en: Tarín, F. (2006). *El análisis del texto fílmico*. Portugal: Universidad Jaime I. Castellón.
- Gaudrault y Jost (1990). *El relato cinematográfico*. Editorial Paidós. Citado en: Colaizzi, G (2001) *El acto cinematográfico: Género y texto fílmico*. España: Universidad de Valencia.
- Getino, O (1998) *Cine argentino: Entre lo posible y lo deseable*. Argentina: Buenos Aires. (p. 136)
- Goimard, J (1980) *Splendeurs et misères des classifications au cinéma*. París: Albatros. (p. 117 – 118).
- Gutiérrez, J. (2018) *El guion cinematográfico: Su escritura y su estatuto artístico*. España: Madrid. (p. 525).
- Harvey, E. (2005). *Política y financiación pública de la cinematografía. Países Iberoamericanos en el contexto internacional (antecedentes, instituciones y experiencias)*.
- Huet, A. (2006) *El guion*. México: Editorial Paidós. Citado en: Pietrafesa, C (2018) *Inocente Obsesión*, film con fin social. Buenos Aires: Universidad de Palermo.



- Izaquirre, R (2012). *Proceso al cine venezolano*. Cracas. Fundarte. Documento en línea disponible en: <http://es.scribd.com/doc/61720127/Proceso-Al-Cine-Venezolano>
- Izaquirre, R. (1983). *Cine Venezolano. Largometrajes*. Caracas: Fondo Editorial Cinemateca Nacional.
- Izaquirre, R. (1997) *Filmografía venezolana 1973 – 1999. Largometrajes. Panorama histórico del Cine en Venezuela. 1896 – 1993*. Caracas: Funcación Cinemateca Nacional.
- Izaquirre, R. (1996) *El cine en Venezuela*. Caracas. Fundarte.
- Jorge Sanjinés (1972). Ponencia en el simposium: “El cine Latinoamericano” en México.
- Marino, A (2004). *Cine Argentino y Latinoamericano. Una mirada crítica*.
- Maza, V (2013) *El cine venezolano (1980 – 2010)*. Buenos Aires: Universidad de Palermo.
- Mckee, R. (1997) *Story: Style, structure, substance, and the principles of screenwriting*. 1<sup>st</sup> ed: Kindle Edition.
- Mercedes, S (2015) *Cine popular. El cine como herramienta de inclusión social en Argentina*. Buenos Aires: Universidad de Palermo.
- Pick, Z. (1993). *The new latin american cinema. A continental project*. First edition. USA. University of Texas Press.
- Pierluissi, D. (2015) *Cine de autor venezolano. Ante – proyecto del cortometraje “Miercoles de caraota”*. *Proyecto de graduación*. Facultad de diseño y comunicación. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en: [https://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/catalogo\\_de\\_proyectos/detalle\\_proyecto.php?id\\_proyecto=3516](https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/catalogo_de_proyectos/detalle_proyecto.php?id_proyecto=3516)
- Pietrafesa, C (2018) *Inocente Obsesión*, film con fin social. Buenos Aires: Universidad de Palermo.
- Pinel, V (2009). *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Ediciones Robinbook. Citado en: Pietrafesa, C (2018) *Inocente Obsesión*, film con fin social. Buenos Aires: Universidad de Palermo.
- Quiroga, J (2013) *Cine militante revolucionario: Grupo Cine Liberación y sus emergentes latinoamericanos*. *Proyecto de graduación*. Facultad de diseño y comunicación. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en: [https://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/proyctograduacion/detalle\\_proyecto.php?id\\_proyecto=1650](https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyctograduacion/detalle_proyecto.php?id_proyecto=1650)
- Real Academia Española (2005) (1<sup>a</sup> ed., 2<sup>a</sup> tirada) España: Asociación de Academias de la Lengua Española
- Rebolledo, C (1976) *Cine Latinoamericano: Realidad o ficción*. Citado en Valleggia, S (2009) *La maquina de la mirada. Los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine Latinoamericano*. Primera edición. Buenos Aires, Altamira.
- Sarmiento, A (2018) *Cine social. El cine de denuncia social en Argentina desde sus inicios, hasta la época actual*. Universidad de Palermo. Buenos Aires

- Tardito, A (2011) Diseño de una carpeta de proyecto integral de producción. Buenos Aires: Universidad de Palermo.
- Tarín, F. (2006). Ficcionalización y naturalización: Caminos equívocos en la supuesta representación de la realidad. Portugal: Universidad Jaume I. Castellón.
- Verra, A (2011) El camino a través de los sueños – Metodología DPA. Buenos Aires: Universidad de Palermo.
- Willaerts, M (2017) Operación cambio: El documental social y su impacto persuasivo. Buenos Aires: Universidad de Palermo.