

Omnia Año 12, No. 1 (2006) pp. 23 - 48
ISSN: 1315-8856

Semiótica del cine: La corrupción venezolana como pecado social en dos filmes de Román Chalbaud

Írida García de Molero y José Enrique Finol

Resumen

El propósito de este trabajo es presentar un estudio semiótico del discurso social cinematográfico en los filmes de un determinado autor. A tal efecto, se analizaron los filmes *Caín adolescente* (1959) y *Pandemónium, la capital del infierno* (1997) del director realizador venezolano Román Chalbaud utilizando los postulados de la Semiótica de Lotman (1979; 1996; 1998; 1999; 2000), Greimas (1973), Bettetini (1977; 1984; 1996), Verón (1996) y Goffman (1959; 2001). Asimismo, el modelo metodológico empleado para el análisis descriptivo, explicativo, interpretativo y crítico, permitió confirmar que este autor cinematográfico en sus filmes, aborda el tema de la corrupción y sus diferentes matices asociados a nuevos pecados sociales, los cuales relaciona íntimamente al sistema de valores existentes en la sociedad venezolana en un determinado momento histórico.

Palabras clave: Semiótica del cine, discurso social cinematográfico, corrupción, semiosis, Román Chalbaud.

* Doctorado en Ciencias Humanas de la Facultad de Humanidades y Educación. Universidad del Zulia, Venezuela. E-mail: iridagarcia@cantv.net; joseenriquefinol@cantv.net.

Semiotic in Cinema: Venezuelan Corruption Viewed as a Social sin in two Films by Román Chalbaud

Abstract

The purpose of this research is to present a semiotic study of the cinematographic social discourse in the films of a particular author. For this purpose: “*Caín Adolescente (1959) and Pandemonium, la capital del infierno (1997)*” were studied, both productions having been created by the Venezuelan director Román Chalbaud, utilizing semiotic postulates according to Lotman (1979; 1996; 1998; 1999; 2000), Greimas (1973), Bettetini (1977; 1984; 1996), Verón (1996) and Goffman (1959; 2001). Likewise, the methodological model used for a descriptive, explanatory, interpretative and critical analysis permitted the affirmation that Chalbaud approaches in his theme of corruption and its variegated hues, as a new social sins, which is related closely to the present values system of Venezuelan society in a specific historical moment.

Key words: Cinema-graphic semiotics, cinema graphic social discourse, corruption, semiotics, Román Chalbaud.

Introducción

El tema de la corrupción es tratado en esta investigación como problema social que afecta la moral del ser individual y social de la población en general, y en virtud de que el cine como medio de comunicación social favorece el uso de la facultad semiótica del lenguaje, hemos realizado el análisis semiótico de dos filmes del director realizador venezolano Román Chalbaud, quien desde el arte construye todo un sistema de información de materia significante para denunciar este flagelo.

Con una intención artístico comunicacional, Chalbaud trastoca las relaciones de poder de “lo secreto” que las diversas instituciones sociales y políticas en Venezuela han mantenido, apostando a resultados reveladores de la crisis que las carcomen y deforman. En los dieciséis filmes que ha producido de 1959 a 1997 ha enunciado la corrupción del hombre en hechos y acontecimientos de la vida que sitúa en el sistema concreto de símbolos, logrando propiciar la continuidad de la acción interpretativa en una comunidad genérica de interpretación.

Entendemos por corrupción, según el Diccionario de Uso del Español de María Moliner (1982), a la acción y efecto de corromper o corromperse. En estos términos una persona, o agente semiótico, pudiera actuar sobre otra ejerciendo efectos en esta otra, a quien altera su naturale-

za, su condición humana, costumbres y forma de vida; volviéndola moralmente mala e impura. En este escenario de la corrupción se tendrá un corruptor y un corrompido.

Moliner plantea el caso de una persona que es corrupta y que corrompe a otras; y también el otro caso, cuando la propia persona se corrompe al convivir en espacios de corrompimiento o corruptibles y de perversión de lo que socialmente se acepta como buenas costumbres. En ambos casos, se puede llegar a corromper el lenguaje, a prostituir la mujer como objeto de seducción para obtener provecho sexual o económico, a corromper la moral de la administración privada y a corromper la moral de los funcionarios de la administración pública, tal como lo muestra Román Chalbaud en su filmografía.

Rousseau en el siglo XVIII en la expresión "*Vox Populi Vox Dei*", recoge la idea de que el hombre por naturaleza pareciera ser bueno, pero también es corruptible cuando de poder y ventajas se trata. Ya el hombre para alcanzar el poder no va a depender del orden divino, sino de la voluntad de todos. Pero Rousseau se refería al poder como valor que guía la moralidad del hombre a partir de sus derechos, que hacen a todos iguales.

Las consideraciones anteriores determinan que las relaciones de poder entre los hombres se dan en el paso de la legitimación divina a la popular. En esta búsqueda de igualdad de oportunidades en el ser, en el saber y en el hacer, siempre el hombre se ha tenido que enfrentar al poder monárquico, oligárquico y capitalista, experimentando "un progreso antinómico" (Rossellini, 1979) en su relación con las personas más cercanas y con las instituciones públicas y privadas. Para Rousseau los progresos del hombre han sido sólo aparentes, pues se han dirigido "hacia la perfección del individuo, pero de hecho, hacia la decrepitud de la especie" (Rousseau, 1754, en Rossellini, 1979:80).

También en la poética aristotélica el poder se presenta en tres tipos: "el monárquico, en el que el poder soberano pertenece a uno solo (...) y se legitima, fundamentalmente en lo divino, el oligárquico, que pertenece a varios (...) se fundamenta en una jerarquía de privilegios, y el democrático, que pertenece a todos (...) y se ejerce por representación" (Bravo, 1997:32). Estos poderes han mostrado su lado oscuro, y han engendrado tipos de corrupción y calificaciones de corruptos.

En el camino a la superación y al desarrollo, el hombre se ha moviliado de su hábitat natural originario a otros espacios de la diferencia, en los que ha experimentado transformaciones en su condición humana y dignidad. En estos espacios de la diferencia, el hombre inconsciente o conscientemente ha llegado a corromper sus propias convicciones y a transgredir las normas del grupo social de origen a través de sus comportamientos.

Estas transgresiones podemos observarlas en el cine de género de ficción/crónica de Román Chalbaud, que a nuestro modo de ver, responde al sistema institucional de un autor cinematográfico. Este sistema pu-

diera estar organizado a modo de un espacio mental de esquemas cognitivos religiosos, que desde las complejas relaciones del ser en apariencia toma en cuenta el sistema de las informaciones y propicia la reorganización de la vida social. Los esquemas cognitivos religiosos y la necesidad de lo "sagrado" tienen su base en una epistemología con raíces en la ciencia y en lo evidente (Bateson, 2000).

Precisiones Conceptuales y Metodológicas

1. Género de autor: Tipo de cine que produce un determinado autor cinematográfico, quien construye el texto filmico a partir de unos códigos del género, de un mensaje y un discurso generado en una muestra presentificante.

2. Muestra presentificante: Conjunto de acciones y objetos de la materialidad significativa del texto. Sobre esta materialidad se instaura de manera dinámica la representación audiovisual del filme, y se genera un conjunto de actos de significación y comunicación, marcados por la actuación temporal de la enunciación y/o del enunciado.

3. Códigos del género: Conjunto de rasgos pertinentes que desde la producción trabaja un autor cinematográfico, dentro de un grado de generalidad, para conformar su estilo propio. Existen rasgos pertinentes que pueden ser cinematográficos, como en el caso de los operadores técnico-expresivos; y también extracinematográficos, que se refieren a los sistemas propios de los filmes.

4. Autor cinematográfico: Director realizador de un conjunto de filmes que muestran su propio sistema de construcción, y su evolución en el ámbito del arte, de la comunicación y la cultura. El autor cinematográfico es el responsable de una propuesta filmica que subsume un pensamiento y muestra un estilo.

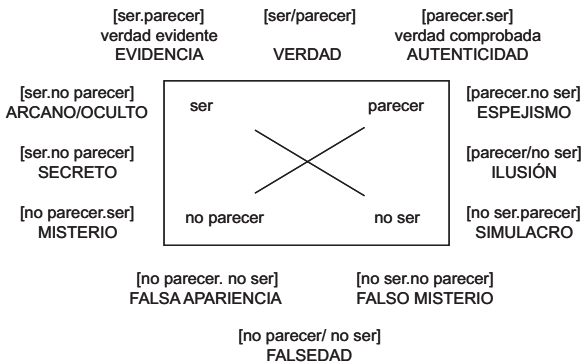
5. Texto filmico: Construido por el autor cinematográfico se entenderá como una representación que contiene muchos estados del mundo, en uno de los cuales se encuentra ese estado específico del mundo que es el hecho de que el texto esté en comunicación con alguien en algún respecto. Este tipo de construcción del texto filmico implica que éste inscribe en forma de sistema enunciativo las representaciones sugeridas de cómo quiere ser considerado dicho texto, tomando en cuenta que el autor cinematográfico comparte las mismas creencias y los mismos saberes particulares con el público espectador intérprete, con el que conforma una comunidad de interpretación como caso concreto del conocimiento más general, pues el público espectador intérprete se ubica respecto a las fronteras del texto filmico, con deslizamientos fuera/dentro, lo que hace que reciba siempre influencia del contexto y su pragmática real.

6. Actividad situada: Técnicamente es un corte trabajado en el nivel del montaje que comienza en el guión mismo y que continúa a nivel del rodaje con los encuadres y los planos hasta solidificarse en la mesa de montaje.

La actividad situada, por estar formal y expresivamente materializada en los fragmentos filmicos del sistema textual, destaca tanto la sintagmática del filme en sus grandes articulaciones como la paradigmática instaurada en éste. También la actividad situada actúa como una poliseimia del instante al proponer el paradigma de las diversas interpretaciones posibles en forma simultánea con el sintagma. Por último, la actividad situada en el texto filmico genera una doble pragmática al considerar las interacciones en atención a Goffman (1959; 2001), a saber: una externa, comunicativa establecida entre el autor cinematográfico y el público espectador intérprete, y otra interna, a nivel del texto filmico, que instaura la discursividad entre el autor cinematográfico, los personajes y el público espectador; todos considerados como agentes semióticos o actantes en términos de Goffman, o como actantes según Greimas (1973).

7. Funciones veredictorias: Resultan muy productivas en todo análisis textual. Corresponden al modelo greimasiano del Diagrama 1.

Diagrama 1
Funciones veredictorias del modelo greimasiano interpretado por Desiderio Blanco.



Fuente: Blanco, D. (2003:129).

8. Reglas sintácticas cinematográficas: Son todos los recursos técnico-expresivos y los materiales del medio cine que el director realizador selecciona/combinan para producir el filme, así como también el complejo entrecruzamiento de signos y códigos que pone en relación sintagmática y paradigmática para articular el discurso filmico del gran sintagma.

Las reglas sintácticas equivalen a formas sintácticas cuyo orden y posición jerárquica, pueden orientar en el público espectador intérprete la relevancia de los significados, y el propio estilo sintáctico del autor del filme y su forma de discursividad con el otro destinatario.

9. Reglas semánticas: Son aquellas que colaboran en la producción del sentido sugerido por el autor cinematográfico en tanto productor de signos. En el texto filmico encontramos signos icónicos que constituyen una re-construcción del mundo natural o del mundo de la vida.

Las reglas semánticas están dadas entre el entrecruzamiento de los signos y los códigos, y lo que éstos denotan. Estas aparecen ligadas a las violaciones de los códigos icónicos. Consideramos que los objetos fuera de contexto y todo lo improbable que afecta la cualidad denotativa forman parte de las reglas semánticas en virtud de que en las diferentes situaciones comunicativas “el significado denotativo no será nunca absolutamente independiente del contexto” (Zunzunegui, 1995:61) y a partir de la denotación del significado se establecerá la connotación.

10. Reglas pragmáticas: Se relacionan con la transgresión iconográfica del contexto cultural en que se produce el mensaje o un conjunto de textos. Las aberraciones icónicas se suceden respecto a los modelos icónicos que históricamente le han precedido y que han sido socialmente aceptados. De ahí la importancia de las reglas pragmáticas en las comunicaciones icónicas, toda vez que contemplan las relaciones entre los signos y sus usuarios y hacen referencia al contexto cultural y social en los que estos signos se engendran y se reciben.

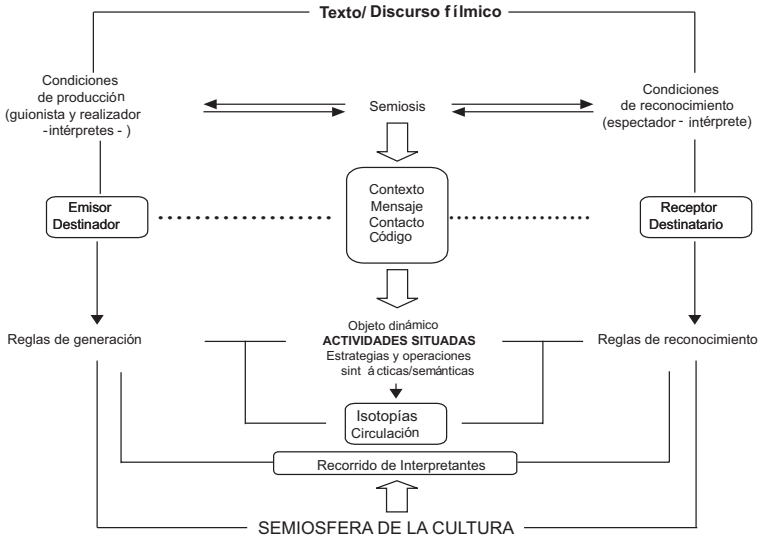
11. Modelo Metodológico: Como metodología para el análisis semiótico de los filmes utilizamos el Modelo representado en el Diagrama 2, el cual permitió delimitar las condiciones *externas* al propio texto filmico, tales como acontecimientos sociales, políticos y culturales referenciales de la democracia venezolana desde su nacimiento hasta su decadencia; y también se estudia cómo tales condiciones aparecen de alguna manera *interna* en forma de <huellas o marcas> en el texto filmico; así como también la comunicación autor cinematográfico-público espectador intérprete en un esquema cognitivo cuya base es la mente social (Van Dijk, 1999).

Corpus, Análisis y Resultados

El corpus analizado corresponde a los filmes: *Caín adolescente* (1959) y *Pandemónium, la capital del infierno* (1997). La selección de estos filmes resulta pertinente para destacar la representación isotópica del tema de la corrupción por dos razones principales: la primera, desde la utilización de la metodología cualitativa de enfoque semiótico, y la segunda, se apoya en un criterio de economía temporal, pues los mismos corresponden al primero y último, respectivamente, producidos por Román Chalbaud; y en cuyas materias significantes “alerta” entre “crónicas, poesías y profecías”, “lo que inevitablemente ocurre”.

Chalbaud en cada uno de sus filmes ubica en actividades situadas algunas huellas, en las que favorecen las categorías semióticas con las cuales el público espectador intérprete puede engancharse y engendrar los procesos de semiosis. Estas huellas las podemos encontrar en las

Diagrama 2
Modelo dialógico simétrico/asimétrico en el contexto de la Semiosfera de la Cultura.



Fuente: García de Molero, Í. (2004:138).

materias significantes del texto fílmico, pero particularmente en los diálogos, los cuales trabaja con sencillez y eficacia, pues la naturalidad y espontaneidad que se infiere de éstos, escapa a toda simplicidad. Cada lexía ocupa el lugar que debe ocupar, y se repite en otros diálogos con el mismo significado instaurando Isotopías que favorecen la comunicación.

1. *Cain adolescente* (1959)

1.1. Alerta porque algo puede ocurrir

Chalbaud empieza el recorrido Interpretante de la corrupción en su obra cinematográfica, trabajando Isotopías referidas a la corrupción con modalizaciones axiológicas de valores descriptivos vida/muerte, bien/mal, orden/caos, causalidad/finalidad y el del saber, con engendramiento de juicios de valores morales en el orden de la vida y su discontinuidad por la enfermedad y la muerte, en atención a los valores universales éticos de la moralidad en confrontación a la concepción del bien y del mal propio de una determinada cultura; es decir, la concepción de la moral como práctica del bien y la exclusión del mal, y la concepción relativa de la moral, respectivamente.



En *Caín adolescente*, propone los enunciados de la corrupción en el esquema veredictorio del sistema clásico del simulacro. Aquí trabaja en una muestra presentificante el espacio de la cotidianidad de la gente marginal que vive en el cerro, en un tiempo narrativo cuyo ritmo avanza en atención a convenciones sociales y rituales de Navidad, Carnaval y Semana Santa. Estos tiempos convencionales conforman los tres “tempos” dramáticos que “traduce el relato en el tránsito de un tiempo de esperanzas, a un tiempo de desventura, de locura, y luego a otro de recogimiento y reflexión donde se ubica su desenlace-epílogo” (Naranjo, 1984:46).

En este espacio los actores semióticos van modalizando un proceso de transformación en el cual el hombre venezolano campesino, que por naturaleza es bueno y puro, se convierte en corrupto y se hace malo. Esta transformación modal se genera en la relación espacial campo/ciudad y se infiere de la frase “un pedazo de campo verde”, que utiliza Antonio Salinas (Pedro Hurtado) para denominar a Juana (Carlota Ureta Zamorano). Juana y su hijo Juan (Edgard Jiménez) llegan a Caracas a comienzos de la década del cincuenta, procedentes de un pueblo no identificado en el filme, pero en apariencia un pueblo centro occidental venezolano, que geográfica y culturalmente se diferencian de los pueblos orientales de donde procede Antonio Salinas.

Juana se traslada a la ciudad con su hijo Juan por recomendación del maestro de su pueblo, para que Juan “se [haga] hombre”. Así le dice Juana a Antonio Salinas, allí en el *Coney Island*, a donde Petra (Berta Moncayo) la ha llevado para divertirse, y en donde la vida le presenta a este hombre que la corteja, en un diálogo que en el texto filmico imprime un significado filosófico y poético al devenir histórico de Juana y su hijo Juan, en una relación espacio-temporal vida anterior/vida actual.

La puesta en escena desarrollada en el parque de atracciones, sitúa en el texto/discurso filmico el inicio de la actividad de la corrupción. El diálogo que sostienen Juana y Antonio Salinas cinematográficamente resuelve la identidad de los personajes, sus propósitos, e instauro la semiosis narrativa de los mismos.

Antonio Salinas es el actor semiótico que alerta a Juana para que no se deje corromper, pues él percibe a Juana desde un cosmos sagrado e inconmensurable. Es por esta razón que él le advierte a Juana con indicios metafóricos que puede ocurrirle algo.

La vida le depara a Juana un nuevo encuentro con Salinas. Pero esta vez el diálogo es de despedida. Antonio Salinas se va a trabajar a Cumaná. Aquí se sitúa un nuevo alerta a nivel de un reloj despertador que Antonio Salinas regala a Juana por “si consigue un trabajo mientras yo regreso”. El reloj como objeto simbólico ocupará en algún momento futuro la propia voz de Antonio Salinas (Cuadro 1).

También en la semiosis narrativa de Juan interviene un agente semiótico que lo alerta respecto a lo propenso que está en corromperse. Ese agente semiótico es Carmen, una joven mujer que dejó de ser niña en la ciudad, corrompida por sus amigos de parranda en el botiquín, en el cerrro. Y lo alerta por experiencia propia porque “ahora [es] Carmencita”. Esta forma de “llamarla” en diminutivo adquiere una connotación despectiva, y entra en contradicción con el uso que en la cotidianidad se le asigna. La misma Carmen se autocastiga por sentirse mujer objeto al verse incluida en el mundo profano de las tentaciones.

Carmen no parece ser mala para Juan, sin embargo ella racionaliza más y dice que si puede ser mala, advirtiendo a Juan que no se confie del parecer. Inferimos la propuesta filmica de lo bueno y lo malo como posibilidad relativa, en una crítica severa a la religión católica y a la sociedad que se ha formado en torno a ella, y a la cual le impone una moral legitimada por la divinidad, que reclama la obediencia para estar en presencia de Dios, en caso contrario, se transitaría en el camino del pecado en compañía de satán. En esta concepción de moralidad el bien se encuentra ligado a Dios, que es interioridad y el mal a satán, que es exterioridad (Cuadro 2).

Junto a los esquemas semióticos de la religión encontramos también la mitología popular y la creencia en las fuerzas del “más allá” encarnadas por el brujo Encarnación (Enrique Alzugaray) y su poder manipulador en semiosis que lo movilizan entre el bien y el mal.

Otro operador sintáctico en el filme que inviste semánticamente la corrupción en la modalidad interior/exterior es la acción que ejerce Petra (Berta Moncayo) sobre Juana. Petra es un agente semiótico que funciona como contraparte de la pureza campesina de Juana y colabora en su transformación en impura al arrastrarla al vicio del alcoholismo y el robo; también se comporta como celestina respecto a la relación pasional entre Juana y Encarnación, luego de llevarlo al rancho de Juana para que le curara la mano.

La dimensión temporal de la transformación de la vida de Juana y su hijo Juan pasa por la esperanza que ellos tienen de prosperar en un futuro donde la relación vida anterior/ vida actual cuenta. Esta espera depende de otros en un “ahora” lleno de nostalgia. Juan aprende el oficio de la mecánica con su primo Matías (Orángel Delfín), y a Juana la coloca Petra de mujer de servicio en una casa en el Paraíso. Juana espera que le empiecen a pagar a Juan porque “el dinero que [tiene] en el pañuelo se acaba sin [que se den] cuenta”.

Cuadro 1.

Fragmentos fílmicos/Actividades situadas El orden de <<0>> pragmático		El orden de <<0>> paradigmático
<p>Operadores sintácticos Escena: Diálogo</p> <p>Salinas acompaña a Juana a su casa. En la puerta del rancho, Salinas conversa con Juana y le señala con la mirada hacia el cielo los cables de la luz. Salinas: No se deje enredar Juana Juana: enredar Salinas: ¿Usted ha visto los cables de la luz? ¿Se ha fijado que le hacen marcas al cielo? Le enredan a uno la vista. Puede ocurrir algo. Siempre ocurre algo con la gente como usted, y hay que tener cuidado. Buenas noches, Juana Juana: Buenas noches. ¡Espere! Tengo miedo Salinas: ¡Miedo! Juana: De no verlo más Salinas: Yo vendré Juana: Cómo es su nombre? Salinas: Antonio, Antonio Salinas</p>	<p>Operadores formales técnico-expresivos</p> <p>- Juego de planos medios y primeros planos. - Cámara subjetiva. - PP de los cables. - Se intercala el PM de Juan acostado en su cama dentro del rancho (iluminación oscura). - Punto de vista. - Música suave que ambienta la medianoche, el reposo, el descanso y la esperanza. - Iluminación tenue.</p>	<p>Operadores semánticos</p> <p>Espacial: /VIDA/MUERTE/ → /VIDA/MUERTE/ → /Campo/ → Ciudad (CERDAD (ENREDO)) → Ahora → Mañana (ESFERA-MIEDO) [Punto/Presente]</p> <p>Tiempo: Antes → Presente → Futuro</p> <p>Actores: Juana → Antonio S. (ILUSIÓN) → Juana/Antonio S.</p> <p>Isotopías axiológicas: Inocencia → Conocimiento → Inocencia/Conocimiento/ Pureza → Corrupción → Pureza/Corrupción/ Bondad → Maldad → Bondad/Maldad</p> <p>Temas: /Bien/ → /Mal/ → /Bien-Mal/ → /Bien-Mal/</p>

Cuadro 2

Fragmentos fílmicos/Actividades situadas El orden de <<lo>> pragmático		El orden de <<lo>> paradigmático	
Operadores sintácticos Escena-Diálogo	Operadores formales técnico-expresivos	Operadores semánticos	
<p>En el cerro, cerca del rancho de Juana y Juan. Carmen recostada en un poste. Pasa Juan y le habla a Carmen. Luego sale corriendo hacia su rancho. ¿Buenos días?, porque él está en el botiquín de Tobías</p> <p>Carmen: No. No lo buscaba a él</p> <p>Juan: Perdón, la vi tan sola</p> <p>Carmen: ¿Quién eres tú?</p> <p>Juan: Me llamo Juan. Vivo allí con mamá. No soy de Caracas, sabe. Hemos venido de mi pueblo</p> <p>Carmen: ¿Y qué haces?</p> <p>Juan: Trabajo mecánica. Aprendo. No me pagan.</p> <p>Carmen: Yo nunca te había visto</p> <p>Juan: Hoy fui por primera vez al botiquín</p> <p>Carmen: Por primera vez.</p> <p>Juan: ¿P. que lo dice así, tan raro?</p> <p>Carmen: No, por mamá. Yo también te cuidado Juan</p> <p>Juan: ¡Cuidado!, ¿de qué?</p> <p>Carmen: Ya te darás cuenta. Es muy difícil que el barro no te salpique si uno vive a su lado</p> <p>Juan: Usted no parece mala</p> <p>Carmen: Pero tal vez lo sea</p> <p>Juan: No lo creo</p> <p>Carmen: ¿Por qué?</p> <p>Juan: No sé, no lo creo</p>	<p>- Juego de planos generales y planos medios.</p> <p>- Plano y contraplano en picado y contrapicado.</p> <p>- Iluminación natural (fogata) y artificial complementaria.</p> <p>- No hay sonidos de ambiente.</p>	<p>→ /VIDA→...../MUERTE/→.....→/VIDA-MUERTE/</p> <p>→ Campo → Ciudad → /Ciudad/ →</p> <p>→ Antes → Ahora → Matana →</p> <p>→ Pasado → Presente → Futuro →</p> <p>→ Juan → Carmen → [Futuro (Pasado/Presente)]</p> <p>→ Juan → Carmen → [BUSCAR/ ENCONTRAR] → Juan/Carmen</p> <p>→ Juan → Carmen → Matias/Tobias → Matias/Tobias</p> <p>→ Inocencia → -Conocimiento → /Inocencia Conocimiento/</p> <p>→ Pureza → -Corrupción → /Pureza Corrupción/</p> <p>→ Bondad → -Maldad → /Bondad Maldad/</p> <p>→ /Bien/ → -Mal/ → /Bien Mal/</p>	<p>Espacial:</p> <p>Tiempo:</p> <p>Actores:</p> <p>Isotopías axiológicas:</p> <p>Moral:</p>

Para Juan y Juana, el acostumbrarse a la nueva vida, a la del barrio marginal, a la gente del cerro, a la gente de la ciudad; es el resultado de una acción sumamente rápida, que les hace cambiar sin darse cuenta, tal y como se les va el dinero que trajeron del pueblo en un pañuelo. Este “acostumbrarse” es el resultado de acciones semióscicas en las que predominan los signos-sucesos que experimentan Juan y Juana en el proceso transitorio de la vida, que a fin de cuentas los arrastra, sin darles mucha oportunidad de pensar. Madre e hijo no entienden que en esta nueva vida, los hechos acontecidos en ésta, ya les tienen marcados los enredos de la corrupción que les perturbará sus principios campechanos, su modo de percibir y concebir el mundo.

Sin embargo, les queda la posibilidad de soñar una nueva vida, y construirla, enterrando las experiencias pasadas o remozándolas en torno a las expectativas, a esos signos-pensamientos que no por ser interiores son ficticios, sino que pueden hacer realidad los sueños, aunque aquella “misma realidad” continúe allá, afuera, independiente de toda expectativa del ser social, que en un momento, en el de la primera vez, puede quedar atrapado en ella.

Tenemos entonces, que mientras Petra atrapa y arrastra a sus creencias y modo de vida a Juana, a su hijo Juan le ocurre lo mismo con Matías y sus amigos. Se dejaron enredar y cambiar sin darse cuenta.

1.2. Lo que inevitablemente ocurre

Juana queda sugestionada en un ritual de curación que el negro Encarnación, en compañía de Petra, le practica en el rancho por un costo de veinte bolívares (costo del alquiler mensual del rancho). Encarnación construye su simulacro del saber en un estado engañoso de estafa. Petra cumple con traerle el remedio que le había prometido a Juana para que se le quitara la hinchazón de la mano. Encarnación le conjura la mano con un rezo y le coloca una venda que debe retirarse a las doce de la noche. A esta hora, con el repique del reloj que le había regalado Salinas, Juana se retira la venda de la mano y, en ese preciso momento irrumpe en el rancho Encarnación que viene huyendo, pues lo buscan unos hombres de la Seguridad Nacional por haberle causado la muerte a una mujer después de practicarle un aborto.

Encarnación hace suya a Juana, a quien la vida le cambia por completo. Encarnación es el personaje opuesto a Salinas, por lo que se infiere que percibe a Juana desde un cosmos profano y mensurable. Juana pierde la pureza, ya no será más “un pedazo de campo verde”. No le baja la hinchazón de la mano pero el fuego que llevaba por dentro sí. Juana le ofrece refugio a Encarnación y lo esconde sin importarle las consecuencias, incluso lo que pudiera pensar su hijo, y decide dividir con una sábana los espacios íntimos del rancho. Ahora Juana tiene su alcoba que comparte con el hombre que le hizo sentir que por “dentro llevaba una mujer”, que le apagó el fuego de mujer como apagó Encarnación el cigarrillo al pisarlo con su zapato cuando le hizo la curación.

En esta sintaxis narrativa, de los enunciados contruidos por el comportamiento de Juana, se infiere que, a Juana le llegó lo que ella no sabía que esperaba, y la tensión de la espera se hace carne, se corporeiza en franca oposición a la virtud virginal. También como Carmen, Juana experimentará con su cuerpo el pecado y la corrupción.

La corrupción en Juana se realiza a través de la profanación de su cuerpo y de sus principios que entran en tensión para quebrantar su esquema mental de lo sagrado. Recordemos aquí la consideración de la persona humana como “algo sagrado cuyos límites no deben violarse” (Joseph, 1999:40). El programa narrativo de Juana transita la dimensión pasional de la entrega a Encarnación, pues presiente que será su “último hombre”. Juana entra en una semiosis de junción con Encarnación y de disjunción con su hijo Juan, al marcar los espacios permitidos para cada uno de estos hombres. La misma Juana dirá más adelante que se ha convertido en una mujer, que ya no quiere a su hijo como antes, que ahora es sucia y fea, que se desprecia, pero presintiendo que la vida finaliza, busca el perdón en la iglesia. Estas inferencias se hacen de los operadores expresivos que articula Chalbaud en la producción de las imágenes, los diálogos, las acciones y los conceptos que ubica en los fragmentos filmicos puestos en escena. Juana se acostumbra a la nueva vida al lado de Encarnación, mientras Juan se enfrenta a una tormentosa realidad muy distinta a la que vivía allá en el pueblo (Cuadro 3).

Chalbaud con estas articulaciones sintácticas y semánticas entra en conjunción con influencias del cine de Buñuel, tanto en la atmósfera del filme, como en el privilegio por “la exaltación del *amor humano carnal*, frente a los embelecados del *amor místico*” (Blanco, 2003:174).

Carmen es rechazada por Matías al quedar embarazada de él. Carmen en el bar le dice a Tobías que va a tener ese hijo. Tobías (Armando Lira) es el dueño del botiquín y también del taller en donde trabaja Matías como mecánico jefe. Tobías introduce en el filme la figura colectiva del empresario burgués que explota al trabajador, y en su interacción también puede presentarse como actor semiótico que colabora en el proceso de corrupción del trabajador (Cuadro 4).

En el bar Carmen se acerca a la rockola, y la música sirve de operador técnico expresivo de transición para la siguiente escena que se desarrolla en el botiquín, ya identificado como Bar Piratas de la Sabana. En este espacio se encuentran jugando dominó los muchachos de la esquina, amigos de Matías, dando sus clases a Juan respecto a la jerga que utilizan para denominar algunos objetos, enseñándolo, además, a beber cerveza con el consentimiento y mandato de Matías.

La puesta en escena descrita resulta una muestra presentificante de un ritual de iniciación en la transformación de Juan. Es el comienzo de su aprendizaje para hacerse hombre, como Matías, que aprendió de los muchachos de la esquina y ahora es el líder que los comanda. ¿Será que acaso Matías sustituyó a alguno de ellos? ¿A quién llegará a sustituir Juan y por qué?

Cuadro 4

Fragmentos filmicos/Actividades situadas El orden de <<lo>> pragmático		El orden de <<lo>> paradigmático Operadores semióticos	
<p>Operadores sintácticos <i>Escena-Diálogo</i></p> <p>En el bar, Juan se encuentra sentado en una mesa con los muchachos de la esquina. Estos conversan y señalan objetos a Juan. Tobias coloca vasos sobre la mesa. César clava un puyón en la mesa. Matias se incorpora al grupo. César (Luis Gerardo Tovar). Tobias, ¿qué pasa con la cerveza? Tobias: Ya va. Se esperan y aquí no me forman relajo Morocco (Virgilio Galindo): ¿Sabes cómo se llama esto? (señalando el zapato que calza y con la pierna sobre la mesa) Juan: Zapato Morocco: Noh, chirrie (risas) Muchacho: ¿Y esto? (mostrándole una moneda)</p> <p>Juan: (responde que no con un gesto de extrañeza en el rostro y moviendo la cabeza repetidamente hacia los lados) Muchacho: Una muna Otro muchacho: Fijate, cuando algo es bueno se le dice Chévere (Le sirven a Juan un vaso con cerveza) César: Tú, eres un pavo (risas)</p> <p>Juan: ¡Pavito! (risas) (Se incorpora al grupo Matias y recrimina a César con la mirada. Luego le habla a Juan) Matias: Anda, bebe. No vayas a dejar la cerveza.</p>	<p>Operadores formales técnico-expresivos</p> <ul style="list-style-type: none"> - Juego de planos generales cerrados y planos medios abiertos y cerrados. - Entran y salen personajes en el encuadre. - Atmósfera humeante densa. - Música ambiental: mambo. - Iluminación de luces y sombras. 	<p>VIDA/...../MUERTE/...../VIDA-MUERTE/</p> <p>Campo → /Campo-Ciudad/</p> <p>Antes → /Ahora → /</p> <p>Presente → /Futuro (Pasado/Presente)]</p> <p>Pasado → /Presente → /Futuro</p> <p>Juan → /Juan/Matias/Tobias</p> <p>César → /César</p> <p>Tobias → /Tobias</p> <p>Morrocóy → /Morrocóy</p> <p>Muchacho → /Muchacho</p> <p>Inocencia → /Conocimiento → /Inocencia-Conocimiento</p> <p>Pureza → /Corrupción → /Pureza-Corrupción/</p> <p>Bondad → /Maldad → /Bondad-Maldad/</p> <p>/Bico/ → /Mal/ → /Bien-Mal/</p>	<p>Isotopias axiológicas:</p> <p>Moral:</p>

El aprendizaje del “pavito” Juan continúa. Esta vez se encuentra en una fiesta en un bar con los muchachos de la esquina. Matías baila con una mujer sin perder de vista a Juan, como lo hacen los buenos maestros.

Esa misma noche, Juan, en estado de embriaguez le habla a Matías de Carmen, con la voz del corazón que promete la emergencia de un razonamiento que pone en tensión lo prescrito y lo prohibido, lo sagrado y lo profano, la luz y la oscuridad para dar paso a transformaciones que lo distinguen de Matías y los muchachos de la esquina. Juan cambia porque aprende un oficio y también aprende que existen hombres cobardes e irresponsables. Razón por la que enfurecido le reclama a Matías el haber embarazado a Carmen sin amarla, restregándole la verdad en la cara, como lo reconoce el propio Matías, quien en la fiesta de carnaval disfrazado de diablo y borracho se lo comunica a Juana. Como resultado de esta borrachera, a Juan un camión lo deja inválido de una pierna y estuvo recluso en un hospital cuarenta días; es decir, hasta el miércoles de Semana Santa.



Para Matías, Juan es un Caín. Matías lo consideraba su hermano menor que debía hacerse hombre a su imagen y semejanza. Al no cumplirse este deseo, se siente traicionado. Juan prefirió traicionar a Matías antes que traicionarse a sí mismo. Por esta razón Juan responde a Matías en una actividad situada en donde se infiere la traición, y también se revela el Interpretante de la corrupción en la sustitución de Matías por Juan. Una corrupción asociada a la traición y, que es relativa según los esquemas mentales de los personajes imaginados por el autor cinematográfico, que representan a un colectivo de voces de la superficie social de los cerros marginales de Caracas en la década del cincuenta y, que a su vez pudiera ser percibida por el público espectador intérprete según sus propios esquemas mentales sociales, pues aún en el año 2005 estas mismas voces se continúan escuchando y otras más. Realidad social que no es diferente de la de otros países iberoamericanos. Individuos “que pasan las de Caín” (mucho trabajo) para sobrevivir (Cuadro 5).

Juana y Matías en la conmemoración de la Fiesta del Nazareno de San Pablo, se dirigen a la Iglesia “Basilica de Santa Teresa”, el miércoles santo, y en un accidente que en ésta ocurre, mueren. La vida continúa haciendo que las “cosas cambien” para Juan y para Carmen.

La relación muerte/vida en el filme, se semantiza en operadores de tensión entre lo circular y lo lineal como complemento en una sintaxis que articula la continuidad y la evolución del ser humano según los mi-

tos de origen y los mitos apocalípticos: es la maternidad como esperanza de vida que sin embargo necesita de la muerte para recrearse en un nuevo tiempo. Es el bien triunfando sobre el mal a través de las dialécticas que se efectúan en el personaje Juan al aceptar del medio una transformación, sólo por su asimilación al modo de vida, mas no en su aspecto afectivo que involucra en parte sus creencias, en una dinámica que ostenta la complementariedad de lo viejo y lo nuevo, de lo fijo y lo móvil (Cuadro 6).

2. *Pandemónium* (1997)

2.1. Entre crónicas, poesía y profecías

Al abordar el título del filme según el Diccionario de Uso del Español, nos encontramos que el mismo constituye una lexía compleja formada por la lexía compuesta *pandemónium* (<pan-demonio>) más la adaptación explicativa de la primera acepción figurativa “Capital imaginaria del mundo *infernál” (Moliner, 1982:622) que provee este diccionario. También en el contenido social de tratamiento semántico aparece incorporada la segunda acepción que ofrece Moliner “Lugar en que hay mucha gritería, *confusión y agitación”. Como en todos los filmes de Chalbaud, el título ya es un signo genuino del decir y lo dicho del filme.

En este filme, transforma las noticias de corrupción, que son crónicas sociales y políticas, en poesía, y convierte esta última en noticias para articular intertextualidades de la esfera ética y estética con las que va construyendo la sintaxis narrativa y sus formas de reconocimiento en el simulacro, su reificación en “lo real” en tanto efecto de certeza, o como paradoja en una red de transformaciones que surgen desde la interioridad del individuo y su relación con una determinada semiosfera cultural que interpreta a su modo las objetivaciones audiovisuales de “lo real”.

Aquí en *Pandemónium* la puesta en escena de crónicas que involucran a las instituciones sociales en la Venezuela de la democracia, ubican la descomposición social y moral de la familia y de los funcionarios públicos no sólo de este país, sino la de otros países de América Latina que también transitan el flagelo universal de la corrupción, pero estas crónicas trabajadas por Román Chalbaud con la confluencia de la poesía en el cine, instauran la refutación del sentido en el mundo semiótico posible de la paradoja “desde donde somos en la perplejidad, en el asombro festivo, en el estremecimiento” (Bravo, 1997:93). No debemos olvidar que Chalbaud siempre ha escrito en imágenes, esa es una cualidad de su estilo y estética que le ha facilitado hacer las traducciones del texto teatral al texto filmico.

En este filme se infieren dos realidades semióticas que tejen el mundo posible del texto/discurso filmico. La realidad semiótica constituida por los hechos del barrio marginal, de la cárcel, de los poderes ejecutivo, legislativo, judicial, militar, la iglesia y los partidos políticos, y la realidad constituyente

imaginativa del autor cinematográfico y del signo como vehículo de la abducción para abordar la corrupción como hábito. La realidad constituida sirve de fuente generadora de la experiencia del caos subjetivo con el cual los sujetos destinadores intérpretes se relacionan con el mundo de la vida y con el mundo semiótico del texto/discurso filmico.

Los actores semióticos están representados por los personajes Adonai (Orlando Urdaneta) un comunicador social y poeta que lanza noticias, coloca música y recita poemas en una emisora radial doméstica a la que llama Radio *Pandemónium*, Demetria "La perra"; (Elaiza Gil), una joven recogida de un basurero desde su nacimiento por Carmín (Amalia Pérez Díaz), madre de Adonai y de Radamés (Miguelángel Landa), un político corrupto preso en la cárcel y el hijo preferido de Carmín; Onésimo (José Luís Useche) y Hermes (José Luís Márquez) dos muchachos vagabundos que son hermanos y se enamoran de Demetria; Atanasia Bello de Rodríguez (María Hinojosa), madre de Carmín; un General Retirado de las Fuerzas Armadas (Rafael Briceño); un Ex Ministro (Raúl Amundaray); Evelio (Frank Spano), y dos policías (Julio Gasette y Alejandro Corona).

El sujeto destinador delegado en primera instancia del texto filmico lo constituye Adonai, y quien delega es el autor cinematográfico como sujeto emisor fronterizo en el texto filmico. La sintaxis narrativa del filme comienza con la voz de Adonai que hace uso de la *conciencia de la cultura* (Lotman, 1999) para conminar a los entes gubernamentales a reflexionar sobre las condiciones de vida en los barrios y en las cárceles de la Gran Caracas, y de Venezuela en general.

La progresión narrativa y continuidad del filme está guiada por los versos que recita Adonai cuyo contenido engendra una semiosis en la que /corrupción/ y /muerte/ se hacen homólogos y opuestos contradictorios del sema /vida/, pero que llegan a complementarse. En esta semiosis narrativa el poema de Quevedo permite intuir el drama de la existencia y el contraste entre el ser y el no-ser; al mismo tiempo que nos incluye a todos al recordarnos la imperfección del hombre y sus limitaciones.

Adonai no tiene pies, los perdió en un accidente cuando "lo atropelló un camión" por lo que se encuentra siempre en su cama rodeado de libros en los que guarda el dinero. Aquí en su lecho se encuentra atrapado como el pueblo y la cultura en el país, pero resistiéndose a morir. También su abuela Atanasia se encuentra atrapada en un corral que le sirve de cama y tiene la apariencia de jaula canina. Esta anciana representa el pasado, a decir de Demetria "el maldito pasado" que sólo nos ha dejado pobreza, gritos, sangre y rumores. Pero Atanasia espera con resignación la muerte. Así se lo comunica a su nieto Adonai en el fragmento discursivo de una entrevista radiofónica referida a los últimos acontecimientos políticos del país.

Atanasia como representación social de la Venezuela del pasado, nos recuerda que la vieja política está condenada a morir y sus corruptos deberían ser sepultados. Recuerdos proféticos en *Pandemónium*, pues como es de todos conocido, en Venezuela murieron los partidos políticos

a raíz de la asunción al poder presidencial del Teniente Coronel Hugo Chávez Frías en las elecciones de 1998, acontecimiento que marcó la actual transformación política venezolana y sentó las bases del proceso constituyente para redundar el Estado y la Quinta República Bolivariana de Venezuela con su proceso revolucionario.

Presente y pasado se juntan en la sintaxis narrativa de *Pandemónium* a través de los saberes de la ficción como posibilidad de significar de una nueva manera, de-engendramientos semióticos de determinados saberes incursos en la memoria de Atanasia como los sucesos revolucionarios, la corrupción y otros signos sociales que acontecieron y pudieran repetirse con engendramientos más complejos en un proceso de intermediación ideológica, como se infiere de la actitud y comportamiento de Adonai, o por la procedencia de los actores semióticos y sus antecedentes, que por la ley del devenir puede ocurrir, ¡Quién sabe!

En el barrio, Demetria “La Perra” se hace amiga de Hermes y Onésimo, los dos muchachos hermanos vagabundos, que se enconchan en la azotea del viejo edificio en cuyo sótano vive Demetria junto a Adonai, Carmín y Atanasia. Demetria es muy libre y sabe defenderse en la calle y ponerle precio a sus besos y jugueteos sexuales, que ante las aspiraciones de estos dos hermanos dice “olvidense de esto, que esto no es pá pobre”. Ella juega béisbol con los niños y se refresca la cabeza con agua de una pipa de uso colectivo, llegan los dos hermanos y la invitan a la azotea donde “es la cosa”, refiriéndose a “hacer el amor”. Demetria se resiste pero al ver que los muchachos en la moto se dirigen cerro arriba para la azotea, sale corriendo tras ellos: “muchachos espérenme”. Esta subida se realiza mientras se escucha la música *leit motiv* de *El llanero solitario*, y una nueva edición de “El noticiero” de Adonai, por cortesía del Cartel de Medellín, en el cual narra sobre una cantidad de muertos, heridos, robos con armas blancas, con armas punzo penetrantes, robos sin armas “todos los días, a cada instante, ¡terror!, ¡terror! Es la palabra”.

En la sintaxis de los signos figurativos del filme, observamos a Hermes casi siempre con el disfraz de lobo, con el cual recordamos la alegoría pasoliniana de la loba del deseo sexual en el filme *La Divina Mimesis*, inspirado en “Infierno” de Dante (Mariniello, 1999) y también la presencia de males públicos y privados que ha engendrado la sociedad burguesa, el mercantilismo y el ansia de poder con sus consecuencias de dominación. Es el “mal” como cuestión de caos, el sentido de la “transvalorización” nietzschcheana (Bravo, 1997) de los valores en la destrucción de las promesas y encantos del bien para descubrir las posibilidades de libertad que se encuentran en el mal y así, liberar al hombre de la servidumbre. Aquí, justamente, encontramos una frontera en la que el texto filmico de *Pandemónium* ubica al ser humano en general, y en la cual se incluye Chalbaud como autor cinematográfico, en una línea de fuego que concibe una poética de ángel/demonio y sus relaciones no siempre dicotómicas, sino principalmente contradictorias y complementarias en la inter-

pretación de una nueva moralidad liberada de las estructuras de dominio de la religión judeo-cristiana.

La crónica de otra realidad revelada con alegoría y humor es la escasez del agua en el barrio. Cuando este líquido llega, una mujer lo anuncia y danza, todos se bañan en una fiesta comunitaria, que nos recuerda la fiesta de la llegada de los colchones al burdel de La Garza, en *El pez que fuma*, y la danza de Sonia ante los policías, en *El rebaño de los ángeles*. Unida a la denuncia del preciado líquido aparece la crónica política de la Venezuela prostituida y corrupta, que ha desatendido a los ciudadanos honestos y ha alcahueteado a los corruptos del poder. La semiosis narrativa ubica actividades situadas en las que Carmín expresa a Adonai "Radamés en el poder y tú en la oposición, y si viene la revolución, Radamés cae y tú subes".

La expresión de Carmín subsume las categorías semióticas opuestas arriba/abajo, dentro/fuera que operan en el juego de la política oportunista impuesta por el Pacto de Punto Fijo y de sus gobernantes de turno, que engendraron un país con marcadas diferencias sociales y el deterioro de la democracia instaurada en 1958. También esta expresión resultó profética en la semiosis social de la realidad venezolana iniciada en 1998, la cual se anticipó en el tiempo filmico de *Pandemónium* como alerta de lo que pudiera ocurrir con los procesos "revolucionarios" que venían gestándose a raíz de los sucesos del 27 y 28 de febrero de 1989 cuando "bajaron los cerros", y también con la intentona de Golpe de Estado del 4 de febrero de 1992 con el alzamiento militar dirigido, entre otros, por el Teniente Coronel de las Fuerzas Armadas Venezolanas Hugo Chávez Frías.

En otro noticiero radial, Adonai inculpa a los medios de comunicación de confundir a la colectividad, de no ser objetivos, de estar ideologizados, y por ende de incurrir en la traición a sus funciones y códigos de ética del periodismo, y sumarse así, a la práctica de la corrupción que carcome al país, que tanto mal le hace.

2.2. ¿Dónde están los reales?

Para Adonai los billetes están en los libros, mientras que para Radamés están en los negocios oscuros del lavado de dólares que lleva a cabo desde la cárcel donde está recluido por "ladrón", y en donde realiza sus operaciones utilizando tecnología de punta y una banda de hombres ligados al gobierno.

Los escenarios en los que circula el dinero, aunque diferentes, pudiéramos homologarlos a los semas /refugio/ y /poder/: para Adonai, su lecho enciclopédico, para Radamés su cuarto con comodidades en la cárcel, y para Atanasia su lecho canino. Todos estos espacios funcionan como estratégicos para encaminar y controlar planes determinados por motivaciones individuales como las de Atanasia que sólo aspira morir, o colectivas como las de Adonai que sin duda pertenece a un movimiento social que espera un cambio, ¡quién sabe!, revolucionario; y las de Rada-

més, que aunque su comportamiento es de apariencia individual, sabe que no puede mantenerse en el poder sin la complicidad de los compañeros de su partido político, y que si éste sucumbe, no tendría organización que lo apoye.

Carmín comparte el saber de la procedencia de los reales de sus hijos, y está siempre en su búsqueda con chantaje. Retiene el micrófono de Adonai y se lo devuelve si primero le dice “¿dónde están los reales?”, y a Radamés le hace favores a cambio de “¿cuánto hay pá eso?”.



Carmín, bajo engaño, saca de la casa a Demetria para llevarla a la Iglesia y presentársela al Señor. Un General retirado, amigo de Radamés, de quien acepta un dinero con el que compra comida.

Nuevamente Radamés solicita un favor a su madre, y esta vez le entrega un maletín lleno de dólares para resguardarlos de una intervención bancaria. Aquí “lo sagrado” y “lo respetable” se homologan, y resulta ser tan sagrada Demetria para Adonai como el maletín para Radamés.

Ahora bien, esta semiosis narrativa también revela “lo sagrado” homologado con “lo respetable”, en relaciones contradictorias complementarias respecto al liderazgo que estos hombres desempeñan en la realidad semiótica en la que se desenvuelven en el texto fílmico: son respetables y a la vez son corruptos, uno más que el otro, pero a fin de cuentas corruptos, en lo que atañe al uso indebido del bien público. Radamés se adueña y dispuso de un dinero de la nación cuando ejercía funciones de servidor público, por lo que paga condena, pero continúa obteniendo otros dineros con la complicidad de las autoridades carcelarias civiles y militares, y las influencias de ex funcionarios que toleran el crimen organizado a cambio de compensaciones, pero también Adonai utiliza la radio para fines personales. También ambos, con su particularidad, disponen de la mujer, en este caso de Demetria, como si fuera una mercancía.

En la cárcel los presos están amotinados. Carmín, protegida por los policías privados de Radamés, llega a la prisión del hijo, a quien un joven le está afeitando la cara. Radamés entrega a su madre un maletín lleno de dólares, que en poder de Carmín también corren peligro. Ella planifica gastárselos en viajes, vestuario, juegos en casinos y en la compra del título de Baronesa. Por su parte, los muchachos, informados por Demetria, roban el maletín y cuando intentan huir, Evelio se apodera de éste, quedándose con los dólares, y los policías que lo acompañaban matan a los dos muchachos.

En *Pandemonium* el maletín lleno de dólares es un símbolo de corrupción en Venezuela, que hace referencia al escándalo público producido en el país cuando un “notable Ministro” de un gobierno socialdemócrata huyó del país con uno similar al utilizado por Radamés para asegurar sus dólares, en virtud de que el gobierno le iba a intervenir sus cuentas bancarias.

También los actores semióticos policiales en el filme saben dónde están los reales y cómo obtenerlos con prácticas corruptas de soborno.



Consideraciones Finales

El análisis semiótico descriptivo, explicativo, interpretativo y crítico de los dos filmes de Román Chalbaud permitieron plantearnos abductivamente la presencia del discurso temático de la corrupción, hacer inferencias y llegar a deducirlo como una constante isotópica que este director realizador cinematográfico venezolano enuncia en su conjunto textual filmográfico asociado de un modo enérgico a la crítica de los funcionarios públicos, de las instituciones sociales, religiosas, políticas y gubernamentales de la Venezuela democrática del período histórico 1959-1989.

En cada filme se incorpora un nuevo elemento de corrupción como pecado social que carcome los estamentos del Estado y debilita al venezolano común. Pero concretamente, en los dos filmes en cuestión, Chalbaud muestra los estados de desarrollo de la corrupción transitados tanto por el campesino cuando se establece en la ciudad en búsqueda de igualdad de oportunidades para superarse, como por el ciudadano común atropellado por los corruptos del poder.

En este recorrido significativo de la corrupción, las modalizaciones axiológicas de los valores vida/muerte, bien/mal, orden/caos, comportan una semiosis de junción y de disjunción, en donde lo “sagrado” se homologa con lo “profano” para dar paso a relaciones contradictorias complementarias en atención a los valores universales éticos de la moralidad, respecto a los propios de una determinada cultura.

En el análisis de los dos filmes, al mencionar los personajes, entre paréntesis, resaltamos el nombre del actor o actriz que ha interpretado el personaje en cuestión, para colaborar en la preservación de la memoria artística de quienes con su actuación en el cine venezolano, han representado signos de actores sociales de una época determinada, desarrollada en una sin-

taxis narrativa marcada por la multiplicidad de niveles del lenguaje cinematográfico y la complejidad de su organización semántica.

Bibliografía

- BATESON G.; BATESON, M. (2000). **El temor de los ángeles**. Ed. Gedisa S. A. Barcelona (España).
- BETTETINI, G. (1977). **Producción significativa y puesta en escena**. Ed. Gustavo Gili, S.A., Barcelona (España).
- _____, (1984). **Tiempo de la expresión cinematográfica**. Fondo de cultura económica. México.
- _____, (1996). **La conversación audiovisual**. Ed. Cátedra, S.A., Madrid (España).
- BLANCO, D. (2003). **Semiótica del texto fílmico**. Fondo de Desarrollo Editorial Universidad de Lima, Lima (Perú).
- BRAVO, V. (1997). **Figuraciones del poder y la ironía**. Monte Ávila Editores Latinoamericana, C.A., Caracas (Venezuela).
- GARCÍA, I. (2004). **Fundamentos semióticos para una teoría de autor: El cine venezolano de Román Chalbaud**. Tesis Doctoral. Facultad de Humanidades y Educación, División de Estudios para Graduados. Universidad del Zulia, Maracaibo (Venezuela).
- GOFFMAN, E. (1959). **The presentation of self in everyday life**. Doubleday Anchor Books, N. York.
- _____, (2001). **La presentación de la persona en la vida cotidiana**. Cuarta reimpresión. Amorrortu Editores S.A., Buenos Aires (Argentina).
- GREIMAS, A.J. (1973). **En torno al sentido**. Edit. Fragua, Madrid (España).
- JOSEPH, I. 1999. **Ervin Goffman y la microsociología**. Editorial Gedisa, S.A., Barcelona (España).
- LOTMAN, Y. (1979). **Estética y semiótica del cine**. Ed. Gustavo Gili, S.A., Barcelona (España).
- _____, I. (1996). **La semiosfera I**. Semiótica de la cultura y del texto. Edic. Cátedra S.A., Madrid (España).
- _____, I. (1998). **La semiosfera II**. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio. Edic. Cátedra S.A., Madrid (España).
- _____, Y. (1999). **Cultura y explosión**. Edit. Gedisa, Barcelona (España).

- _____, I. (2000). **La semiosfera III**. Semiótica de las artes y de la cultura. Edic. Cátedra (Grupo Anaya, S.A.), Madrid (España).
- MARINIELLO, S. (1999). **Pier Paolo Pasolini**. Edic. Cátedra, S.A., Madrid (España).
- MOLINER, M. (1982). **Diccionario de uso del español**. Tomos I y II, Edit. Gredos, S.A. Madrid (España).
- NARANJO, A. (1984). **Román Chabaud: un cine de autor**. Fondo Editorial Cinemateca Nacional, Fondo de Fomento Cinematográfico, Fondo Editorial del Instituto Municipal de Cultura de Mérida. Caracas/Mérida (Venezuela).
- ROSSELLINI, R. (1979). **Un espíritu libre no debe aprender como esclavo**. Edit. Gustavo Gili, S.A., Barcelona (España).
- VAN DIJK, T. (1999). **Ideología. Una aproximación interdisciplinaria**. Edit. Gedisa S.A. Barcelona (España).
- VERÓN, E. (1996). **La Semiosis Social. Fragmentos de una teoría de la discursividad**. Ed. Gedisa, S.A., Barcelona (España).
- ZUNZUNEGUI, S. (1995). **Pensar la imagen**. Edic. Cátedra, S.A., Madrid (España).