

# Retórica gramatical del cine de Román Chalbaud

*Irida García de Molero y María Inés Mendoza Bernal*

*Doctorado en Ciencias Humanas de la Facultad de Humanidades  
y Educación. Universidad del Zulia*

*E-mail: isran@telcel.net.ve; mumber@hotmail.com*

## Resumen

Esta investigación muestra cómo el autor cinematográfico construye el texto/discurso filmico como objeto cultural, en un proceso mediador interpretante, en el cual crea por operaciones, bien de apropiación o de transgresión, su propia retórica gramatical. Tiene como objetivo establecer las huellas de la retórica gramatical en el conjunto de materia significativa filmográfico del cineasta venezolano Román Chalbaud. El método utilizado es el semiótico, soportado por los fundamentos teórico-metodológicos de las semióticas de la producción significativa (Bettetini, 1977; 1984; 1996), de la cultura y el texto (Lotman, 1996; 1998; 1999; 2000) y semiosis social (Verón, 1996). Se analiza un corpus de ocho filmes: *Caín adolescente* (1959), *Cuentos para mayores* (1963), *La quema de Judas* (1974), *Sagrado y obsceno* (1976), *El pez que fuma* (1977), *El rebaño de los ángeles* (1979), *La oveja negra* (1987) y *Pandemónium* (1997). Como conclusión general se infiere que la retórica gramatical del cine de Román Chalbaud está inscrita en las materias significantes de su filmografía, en un sistema institucional propio, que privilegia el género cinematográfico de ficción/crónica.

**Palabras clave:** Cine venezolano, cine de autor, retórica gramatical, práctica significativa del cine, actividad situada.

# Grammatical Rhetoric of Roman Chalbaud's Cinema

## Abstract

This research shows how a motion picture author constructs the filmic text/discourse as a cultural object, in an interpretive mediator process, in which he creates his own grammatical rhetoric through appropriation or transgression operations. The objective is to establish traces of grammatical rhetoric in the collection of significant filmic material of this Venezuelan film maker, Román Chalbaud. The method used is semi-otic, based on the theoretical-methodological principles of the semiotics of significant production (Bettetini, 1977; 1984; 1996), of culture and text (Lotman, 1996; 1998; 1999; 2000) and of social semiosis (Verón, 1996). A collection of eight films is analyzed: *Cain adolescente* (1959), *Cuento para mayores* (1963), *La quema de Judas* (1974), *Sagrado y obsceno* (1976), *El pez que fuma* (1977), *El rebaño de los ángeles* (1979), *La oveja negra* (1987) and *Pandemónium* (1997). As a general conclusion it is inferred that traces of Chalbaud's rhetoric are recorded in the significant subjects of his films, in a personal institutional system, that privileges fiction/chronicle motion pictures of this kind.

**Key words:** Venezuelan cinema, author films, grammatical rhetoric, significant cinema practice, situational activity.

## INTRODUCCIÓN

En la historia de las teorías cinematográficas encontramos la incursión de la teoría de autor, cuyos orígenes se encuentran en la literatura y en las motivaciones del género, según fueran las condiciones y necesidades sociales que caracterizaban cada producción: prosa, lírica o drama, la cual aparece asociada al trabajo creador de un sujeto histórico.

La teoría de autor en el cine surge en Francia a mediados de la década de los cincuenta, apoyada en la valoración tradicional del artista solitario que impulsó la cultura occidental. Así encontramos que en Europa, el autor es el responsable del producto filmico y su calidad artística, en virtud de que participa “en todas sus fases de elaboración, interviniendo, incluso, en la confección del guión” (Huertas, 1986:129).

En esta relación cine-autor-literatura-género, Tudor (1975), expresa que el cine de autor privilegia los filmes artísticos sobre los comerciales, y como cine artístico se convierte en “un medio de conocimiento y, en primer lugar, de conocimiento del ser humano [a quien lleva] al mundo de la libertad y con ello mismo le revela las posibilidades de sus acciones” (Lotman, 1999:205).

Por otro lado, en ruptura con la literatura, tenemos que Altman (2000) teoriza acerca de los géneros cinematográficos, integrando el proceso de construcción de la película desde la producción a la recepción, y llega a diferenciar los géneros cinematográficos de los literarios. Altman postula distintos caminos para la construcción de sistemas y plantea una tesis semiolingüística del conjunto de filmes de un autor, en atención a su pragmática y su relación semántica y sintáctica.

En la pragmática del conjunto de filmes de un autor, lo recurrente tanto a nivel semántico (sustancias), como a nivel sintáctico (formas) del signo figurativo-verbal, contribuye a mostrar las necesidades, deseos, insatisfacciones de una determinada sociedad, al mismo tiempo que instituye todo un sistema de producción, circulación y consumo de los distintos géneros cinematográficos.

El rastro de la relación cine-autor-literatura-género nos permite expresar que el cine de autor “es ante todo arte y comunicación en el marco de la semiosfera de la cultura” (García, 2004:10), en virtud de que el autor cinematográfico comunica en términos pragmáticos y de un modo artístico aspectos valorativos prácticos de la sociedad y la cultura.

En Latinoamérica son pocos los autores cinematográficos que han logrado madurar un género constante que los identifique. No es el caso del director y realizador venezolano Román Chalbaud, cuya filmografía bien pudiera catalogarse como “un gran filme único” (García, 2004:271) al considerar su temática social, histórica y cultural recurrente, situada en el texto/discurso fílmico con sentidos sugeridos, que hacen cómplice al público espectador del juego interpretativo.

Por la importancia que tiene la obra filmográfica de Román Chalbaud en el contexto de la cultura en Venezuela, hemos querido en esta investigación, determinar las huellas de su retórica gramatical, con base en criterios de pertinencia que nos proporcionan los aportes teóricos y metodológicos de las semióticas de las prácticas significantes (Bettetini, 1977;

1984; 1996), de la cultura y del texto (Lotman, 1996; 1998; 1999; 2000) y de la semiósis social (Verón, 1996).

## 2. ASPECTOS TEÓRICO-METODOLÓGICOS

### 2.1. El autor cinematográfico y la semiótica de la producción significativa

El autor cinematográfico es el director realizador de un conjunto de filmes que muestran su propio sistema de construcción, y su evolución en el ámbito del arte, la comunicación y la cultura (García, 2004).

El enfoque de la semiótica de la producción significativa en el cine, corresponde a Bettetini (1977; 1984; 1996), con los aportes que hace a las semióticas textuales discursivas. Estas semióticas se emparentan con la lingüística, a partir de las consideraciones hechas por los teóricos del cine respecto a la imagen-tiempo (1) (Deleuze, 1996). Los postulados de Deleuze confirman que el movimiento en la imagen cinematográfica, no desaparece, sino que queda asimilado en los diversos tipos de imagen-tiempo, los cuales originan las formas modernas de narración.

Resulta necesario abrir un paréntesis para hacer mención de los orígenes de la semiótica del cine. Esta surge en 1968, gracias a Christian Metz y sus aportes al lenguaje cinematográfico. Este teórico del cine postula “la gran sintagmática” fundamentada en la pareja sintagma/paradigma y privilegia a la sintagmática en el código narrativo del cine, en virtud de la debilidad de la paradigmática (Metz, 1973). No es posible construir la paradigmática de un código sin elaborar al mismo tiempo su sintagmática, de donde el estudio de cualquier *código cinematográfico* entre los tantos existentes, “no es el estudio de determinada cantidad de paradigmas, dejando de lado a los sintagmas correspondientes considerándolos como puramente *filmicos* y como relativos sólo al mensaje (...) es el estudio de los paradigmas y de los sintagmas específicamente cinematográficos” (Metz, 1973:214).

El nivel de lo sintagmático es precisamente el que asegura la existencia material del texto fílmico en una serie de fragmentaciones o separaciones que permiten el paso constante de una imagen a otra, de una imagen a un sonido, de un personaje a otro, de un escenario a otro, etc. La regularidad de estas separaciones yuxtapuestas, y no el simple hecho de estar yuxtapuestas, constituyen por un lado la sintagmática del texto e

instaura su sistema textual, como repeticiones de motivos, agrupaciones recurrentes, asociaciones privilegiadas, etc., y por otro lado, la paradigmática del texto, pues ya estas fragmentaciones no se consideran yuxtaposiciones sino como aperturas que trazan la forma del sentido.

Estas relaciones sintagmáticas/paradigmáticas del texto fílmico, aportadas por Metz, unidas a los operadores sémicos greimasianos (1973; 1976), resultan muy productivas para el análisis en reconocimiento; es decir, desde la recepción. Consideraremos estos operadores sémicos, en esta investigación, como una forma de narración, en la que la gran sintagmática metziana se constituiría en paradigmas de figuras discursivas. Esta constitución nos autoriza a considerar el texto/discurso fílmico construido por el autor cinematográfico a partir de las discontinuidades o fragmentaciones seleccionadas del mundo de la vida con la cual teje su sintagmática, y también su paradigmática en la medida en que son diferencias como oposiciones, o como complementos. De este modo, instaura rasgos de la lengua, toda vez que asimila la imagen óptica-sonora a un enunciado (Deleuze, 1996).

Como podemos inferir, el director realizador del texto fílmico, bajo la figura del autor cinematográfico, por un lado, deja huellas de su actividad en las modalidades de existencia del objeto cultural producido, el cual ha sido interpretado, y por otro lado, construye un proyecto semiótico de enunciación (Bettetini, 1996).

En el proyecto de enunciación, el autor cinematográfico aparece como sujeto empírico que abre paso al sujeto de la enunciación, identificable con un aparato cultural ausente del intercambio comunicativo, pero que al mismo tiempo produce el texto fílmico y deja las huellas de su trabajo de organización semiótica y de su estrategia comunicativa, en su práctica significante. En esta investigación se entenderá por prácticas significantes, “aquellas prácticas productivas de la cultura, en las que el hombre como ser creador participa con voluntad de significación en los procesos de comunicación” (García, 2004:71).

Ahora bien, todo director realizador no es un autor cinematográfico, sólo lo será aquel que ha producido en su praxis cinematográfica una cantidad de filmes, que gozan de un plano isotópico revelado en sus materias significantes de escritura-imagen-sonido, el cual garantiza la homogeneidad del discurso. Sin embargo, la homogeneidad en el texto/discurso fílmico va acompañada de la heterogeneidad, en razón de que este

objeto cultural construido por el autor cinematográfico, lo es desde su mente interpretante (Merrell, 1998), en términos de interpretación de la realidad del signo. Por lo tanto, podemos decir, que este objeto cultural es ya de lo real semiótico, y sólo se aproxima a lo real verídico. Recordemos que la isotopía también es una posibilidad de la relación lengua/habla.

Siguiendo a Merrell (1998), se entenderá por lo *real semiótico* lo que es la realidad para un agente semiótico en particular, y para la comunidad a la cual pertenece en general, que puede aproximarse de manera asintótica a lo real verídico, con respecto a individuos y comunidades finitos.

Por lo antes expuesto podemos inferir que, tanto realizador cinematográfico, como espectador intérprete hablarían de “lo mismo” (lengua del filme) pero desde diferentes perspectivas, pues “nadie será dueño del signo en su incorporación final” (Merrell, 1998:48). En este contexto hablaremos de “lo mismo” en correspondencia con el filme en tanto objeto cultural, que desde la producción permanece inalterable y desde la recepción se dinamiza a través de la relación lengua/habla.

Desde la recepción, como público espectador intérprete, a partir de nuestros sentidos podemos seleccionar fragmentos filmicos que contienen actividades situadas (García, 2001; 2004) en la puesta en escena del realizador cinematográfico. Estas actividades situadas activan la memoria y colaboran en la modalidad de percibir y concebir el mundo en una “realidad semiótica”.

Las actividades situadas funcionan como “centros locales”, tal como lo señala Zunzunegui (1995) y propician la discursividad entre el autor cinematográfico y el público espectador intérprete, de modo que las actividades situadas instalan semas contextuales o clasemas que enriquecen las representaciones semánticas en una linealidad espacio temporal que muestra una realidad.

Cuando hablamos de la materia significante del cine: escritura-imagen-sonido, consideramos la existencia de un guión cinematográfico que contiene la disposición, la combinación, y las relaciones semánticas entre todos y cada uno de los elementos visuales y sonoros de la organización semio-pragmática del filme a nivel de producción por parte del autor cinematográfico. Esta operacionalización productiva del sentido por parte del autor cinematográfico, que revela la presencia de un discurs-

so en la materia significativa que lo registra, la consideramos como “retórica gramatical” de un determinado autor cinematográfico. Coincidimos con Paz Gago (2001) en la utilización de este término en lo atinente a la relación discurso como “habla” y la imagen registro como “lengua inconsistente”. De esta manera, la escritura filmica aborda el concepto de discurso en el ámbito de la semiótica de la producción significativa y recupera la dimensión ideológica.

La retórica gramatical de un autor cinematográfico está íntimamente ligada a las características formales de su conjunto de filmes; es decir, al estilo que identifica su cine, a través del cual muestra las huellas de procedimientos constructivos y las frecuencias de utilización en relación a los recursos técnico expresivos cinematográficos contextualizados: en los diversos “modos de representación institucional” y en motivaciones cognoscitivas.

## **2.2. El autor cinematográfico y la semiótica de la cultura y el texto**

Hemos dicho que el autor cinematográfico construye el texto/discurso filmico como objeto cultural, en un proceso mediador interpretante. En este proceso queda determinado lo posible filmico en los estructurantes semánticos de contenido social, tanto a nivel de diálogos, como en las representaciones figurativas que les resultan familiares respecto al *Texto de la cultura* (Lotman, 1999), y los estructurantes técnico-expresivos propios del lenguaje cinematográfico, de los cuales crea por apropiación o transgresión su propia retórica gramatical.

Debemos tener presente que el autor cinematográfico produce el texto/discurso filmico atendiendo a que el cine es un recurso mediático de masa en la *semiosfera de la cultura* (Lotman, 1996; 1998; 1999; 2000), y como tal, este texto/discurso puede ser tratado como público. Por esta razón, al visualizarse el filme en una comunidad cultural, éste incide en el proceso de *semosis social* (Verón, 1996); es decir, en la dimensión significativa de los fenómenos sociales, y contribuye en cierta medida a la construcción social de una determinada realidad.

La semiosfera es un “sistema” postulado por Lotman, quien ha dado importantes aportes a la semiótica de la cultura y el texto. En la práctica productiva de un autor cinematográfico,

La semiosfera de la cultura se entenderá como el gran Texto de la cultura, que funcionando como supraestructura, contiene los complejos y heterogéneos conjuntos de textos científicos, artísticos, literarios, sociales y políticos, que interactúan en el mundo de la vida y, por analogía, en los mundo semióticos posibles producidos por una instancia semiótica que media por sus capacidades artísticas, lingüísticas, sociales y psicológicas para organizar y articular los marcos referenciales de la comunicación (García, 2004:21).

Lotman con sus estudios de la semiosfera, consolida la certeza de que el mundo de la semiosis filmica no está herméticamente cerrado, como lo había considerado Metz (1973:36), pues éste forma un texto complejo y heterogéneo que continuamente y de manera dinámica juega con el espacio que le es externo; reivindicando así la noción de frontera.

El texto complejo, a diferencia de los estructuralistas y de los formalistas, que lo consideraban como una entidad separada, aislada, estable y autónoma, se ve como un espacio semiótico en el interior del cual los lenguajes interactúan, se interfieren y se autoorganizan jerárquicamente, y la cultura en su totalidad, puede ser considerada como un texto complejamente organizado, que se descompone en una jerarquía de “textos en los textos” para formar complejas tramas de textos (Lotman, 1999).

La frontera respecto de la semiosfera es una parte indispensable de ésta. La frontera permite a la cultura crear su propia organización interna y también crear su propio tipo de desorganización externa. Uno de los dos tipos dominará en los diferentes momentos históricos del desarrollo de la semiosfera.

En la escritura filmica de un autor cinematográfico, encontramos el juego de la doble transformación que experimenta todo discurso al marcar su constitución material, como frontera, y sus derivaciones que lo relacionan con otros discursos, determinando una práctica significativa cinematográfica en donde concurren otras prácticas significantes políticas, literarias, sociales, etc., que más allá del texto filmico, se hallan enmarcadas en la semiosfera de la cultura.

Por lo que hasta ahora hemos dicho, el tipo de cine en el cual se inscribe la práctica significativa de un determinado autor cinematográfico, como instancia semiótica, presenta una doble perspectiva transformacional hacia dentro y hacia fuera del enunciado. En esta formalización semiótica de los textos/discursos filmicos, el autor cinematográfico ha



articulado un conjunto de códigos para producir sentidos sugeridos, valiéndose de sistemas culturales, de organizaciones semánticas, de estructuras narrativas y de prácticas retóricas.

Esta producción textual significativa coincide con el modelo de producción del género cinematográfico en el cual el director realizador se inscribe y produce, y es lo que va a constituir el interpretante final del texto filmico. En el cine de autor, cada filme encierra el pensamiento de su autor, bien sea psíquico o bien social, puesto de manifiesto en el conjunto textual filmográfico, en el estilo y en el género cinematográfico que privilegie.

Los objetos referenciales considerados por el autor cinematográfico están en la actividad situada, justo en las fronteras de la semiosfera, en el límite de la relación dentro/fuera. Dentro inscrita a nivel de materia significativa, en un proceso cognitivo en donde el sujeto cognoscente (autor) ha establecido sus propias significaciones; es decir, ha determinado de modo formal y relativo “un conocido” como “algo” de la semiótica, que supone lo comunicable.

En términos de lo expuesto en el párrafo anterior, tenemos que “en un texto no se puede separar materialmente lo que es simplemente conocimiento y lo que es simplemente comunicación” (Garroni, 1975:250). Lo que está fuera, precisamente, lo está porque se nutre de “algo conocido” tratado por el autor cinematográfico en el texto/discurso filmico, y compartido por un público espectador intérprete del género cinematográfico en cuestión. La relación dialógica así producida, se efectúa a través del arte transmisor del cine como medio de comunicación de masas, que colabora en la conformación de un conjunto de filmes como texto único, en concordancia con la propuesta teórica de la conversación audiovisual de Gianfranco Bettetini (1996).

Sin embargo, cada texto desde su propio punto de vista, representa un texto aparte que tiende a ser un texto en otra lengua; de modo que contiene elementos de transición a la otra lengua, garantizando así el diálogo. Este es el tipo de diálogo que se genera en el cine como arte que comunica a un público espectador intérprete, en el marco de la semiosfera de la cultura, en virtud, de que precisamente el autor cinematográfico sumergido en la semiosfera del mundo de la vida, utiliza su retórica gramatical en sus formaciones semióticas dialógicas para generar el lenguaje del filme.

En el arte transmisor expresado en el texto/discurso fílmico, resulta conveniente considerar el trabajo de traducción, que según Bettetini significa que el destinatario desordene sus características y se acerque de nuevo a éste para “poner en cuestión el primitivo y original proyecto pragmático inmanente al texto” (Bettetini, 1996:82).

La noción de traducción en la tradición lingüística y en la semiótica, “supone una equivalencia de enunciados de los cuales uno es la transformación del otro. Traducir significa, en primera instancia, tomar el sentido de un enunciado y después reproducirlo en otro enunciado, por la forma significante distinta respecto a la del primero” (Bettetini, 1996:83).

Para Bettetini, si un texto es un proyecto comunicativo, caracterizado por la inmanencia de un simulacro del sujeto de su enunciación, entonces su traducción “correcta y tendencialmente completa” en un sistema semiótico distinto del original, debería comportar también una reconstrucción analógica del mismo proyecto y, preocuparse también de la producción de un simulacro enunciativo capaz de desarrollar las mismas funciones directivas, elocutivas y perlocutivas del primero.

A tal efecto, para hacer metodológicamente homogéneos los dos ámbitos textuales afrontados en su relación de traductibilidad, Bettetini se propone considerar lo que del sujeto enunciativo está efectivamente presente en el texto, que es lo que la lingüística define como “impresión del proceso de enunciación en el enunciado” (Bettetini, 1996:85), y el programa pragmático materializado en el texto, obviando las alteraciones que caracterizan el verdadero y propio consumo.

Lotman (2000) respecto al lugar del cine en el mecanismo de la cultura, lo sitúa en el lugar de la comunicación semiótica o sígnica. Una comunicación en la que el emisor y el receptor del mensaje y de los discursos, no se sirven de un mismo lenguaje, son muchos los que intervienen, pero se comunican justamente porque el emisor cifra el mensaje utilizando cierto conjunto de códigos, de los cuales sólo una parte está presente en la conciencia del destinatario. En consecuencia, toda impresión, cuando se emplea cualquier sistema semiótico desarrollado, es parcial y aproximada, no equivalente como considera Bettetini.

En la comunicación semiótica del cine sólo se sucede un proceso de

traducción de cierto texto del lenguaje de mi <<yo>> al lenguaje de tu <<tú>>. La posibilidad misma de tal traducción

está condicionada por el hecho de que los códigos de ambos participantes de la comunicación, aunque no sean idénticos, forman conjuntos que se intersecan (Lotman, 2000:127).

En el lenguaje del filme convergen múltiples lenguajes que inciden en los mecanismos de participación semiótica de directores y realizadores cinematográficos, quienes han contribuido al establecimiento de los distintos movimientos, escuelas y géneros cinematográficos, a través de su retórica gramatical y sistema institucional, en el cual manifiesta su “saber hacer” en el conocimiento de las reglas universales del arte, para poder transgredirlas en su “hacer saber” y plasmar acciones concretas personalizadas en el tratamiento de la realidad.

### 2.3. Corpus y procedimiento metodológico

El corpus de la investigación lo constituyen ocho filmes seleccionados de la filmografía del director realizador venezolano Román Chalbaud, de un total de dieciséis. Consideramos estos filmes como muestra opinática (Arias, 1999), entendiendo este tipo de muestra como aquella seleccionada por el investigador con base a criterios propios. Consideramos pertinente realizar el análisis de las materias significantes de estos filmes, en su conjunto, como un gran “filme único”, en el cual encontramos recurrencias o isotopías, tanto a nivel de imagen, de sonido y temático. Estas recurrencias nos habrán de conducir a deducir por inferencia, las huellas de la retórica gramatical en la producción filmográfica del mencionado autor cinematográfico.

Los filmes que constituyen la muestra son: *Cain, adolescente* (1959), *Cuento para mayores* (1963), *La quema de Judas* (1974), *Sagrado y obsceno* (1976), *El pez que fuma* (1977), *El rebaño de los ángeles* (1979), *La oveja negra* (1987) y *Pandemónium* (1997). Sin embargo, otros filmes del mismo autor se tocan como referencia cuando se ha considerado pertinente.

Para encontrar las recurrencias isotópicas se visualizaron los filmes considerando los siguientes estructurantes: operadores sintácticos, operadores formales técnico-expresivos y operadores semánticos. A nivel de la sintaxis del filme, se precisaron las escenas y sus respectivos diálogos, y cómo se desarrollaba la semiosis narrativa con los personajes respecto a los acontecimientos y sus transformaciones. Los operadores formales técnico-expresivos corresponden a los recursos y técnicas cine-

matográficas y cómo son utilizados para colaborar en la producción del sentido. Los operadores semánticos ayudaron a precisar las actividades situadas por el autor cinematográfico en la sintaxis del filme y su sistema simbólico en el marco textual de la semiosfera de la cultura.

Estas actividades situadas coinciden con las huellas que, tanto desde la perspectiva de la forma, como de la información, han sido pensadas por la mente social y la experiencia cinematográfica de Román Chalbaud en el mundo de la vida, que provee todo lo que existe en la cultura.

### 3. ANÁLISIS Y RESULTADOS

A medida que visualizábamos cada uno de los filmes seleccionados, encontrábamos un conjunto de recurrencias que colaboraban en la determinación de las huellas de la retórica gramatical de Román Chalbaud. Estas recurrencias constituyen el pivote de las relaciones sintagmáticas/paradigmáticas del texto/discurso filmico, y son las que dan apertura al sentido sugerido por el director realizador.

Las recurrencias las consideramos isotopías del plano homogéneo del texto/discurso filmico, y en tanto toda homogeneidad se hace acompañar por la heterogeneidad, inferíamos de las actividades situadas constituyentes de las escenas fílmicas, que estas recurrencias se originaban desde la mente interpretante de Román Chalbaud, tratadas con similares esquemas cognitivos para narrar los relatos, y utilizando similares recursos técnico-expresivos para hablar de los mismos temas sociales, que involucran al venezolano en su *paso de la vida en el campo, a la muerte en la ciudad*.

Esta insistencia en “lo mismo” no es fortuita. La insistencia en lo recurrente de la temática social y su tratamiento en un cine de *ficción/crónica* (2), es indicativo del nivel ideológico del texto/discurso filmico de Román Chalbaud tratado desde las fronteras del arte y de la comunicación en el marco del gran Texto de la cultura. También las recurrencias, además de indicar el género cinematográfico que privilegia este autor cinematográfico, evidencia su estilo y retórica gramatical, puesta en funcionamiento en un gran “filme único”, que responde a un proyecto de enunciación.

Por las consideraciones expuestas respecto a las isotopías, en el análisis por inferencia, de los ocho filmes, tanto en sí mismos, como entre las relaciones complejas que se plantean entre filme y filme, y el “filme úni-

co” chalbaudeano, pudimos deducir que las isotopías van delineando los efectos interpretantes, para llegar a los siguientes resultados:

### 3.1. Operadores sintácticos a nivel de significantes visuales y sonoros:

- Las escenas filmicas ubican actividades situadas de la sintaxis narrativa desarrollada en los espacios del cerro, el rancho, el Congreso Nacional, la ciudad, el banco, la pensión, la guarida y el sótano.
- Los acontecimientos sociales, políticos y culturales de la vida cotidiana se muestran en la progresión narrativa de los filmes a través de actividades situadas en tiempo de Carnaval, Semana Santa y Navidad.
- Hay escenas que resultan muy familiares, como por ejemplo la del baño, en tanto rito cotidiano de semiosis viviente: Jesús María Carmoña (*La quema de Judas*); Jairo, La Garza (*El pez que fuma*); Ingrid vestida, Paula y Carlos (*El rebaño de los ángeles*); Evelio y Sagrario junto a unos niños (*La oveja negra*) y Demetria desnuda (*Pandemónium*). En *Sagrado y obsceno* observamos la larga cola de los huéspedes de la pensión *Ecce Homo* en espera del turno para bañarse.
- Personajes vestidos de Nazareno (*La quema de Judas*, *La oveja negra*), que pagan promesas en época de Semana Santa.
- El personaje Ganzúa es interpretado por el mismo actor (Arturo Calderón) y con similares características físicas y psicosociales en los filmes *La quema de Judas*, *El pez que fuma* y *Pandemónium*.
- Utiliza Imágenes tipo espejismo constituidas por recuerdos de seres queridos ya muertos, como la que experimenta Pedro Zamora (*Sagrado y obsceno*) respecto a sus cuatro amigos asesinados por policías en tiempos de la represión de los primeros gobiernos democráticos en Venezuela, Ingrid (*El rebaño de los ángeles*) y David (*Cuchillos de fuego*) de sus difuntas madres.
- El ambiente del bar y los objetos que le asignan autenticidad. En este ambiente pone en escena actividades que ubican el negocio del juego ilícito, el contrabando de licores, el negocio de la droga, el comercio sexual, el tráfico de influencias, y hasta la planificación de actos de venganza y homicidios.
- El uso de máscaras y/o disfraces (*Cain adolescente*, *La falsa oficina del supernumerario*, *Sagrado y obsceno*, *La quema de Judas*, *El*

*pez que fuma*, *El rebaño de los ángeles*, *La gata borracha*, *La oveja negra*, *Cuchillos de fuego*, *Pandemónium*). Estas presentifican el estado ilusorio de los actores semióticos en el desempeño de sus roles temáticos, en tanto parecen lo que verdaderamente no son, y sin embargo guardan un secreto, que va de lo estésico a los valores estéticos del parecer-ser. Así nos encontramos desde las ilusiones y sueños de Juan y Carmen bajo la máscara del antifáz, hasta la burla de Encarnación a la autoridad al incorporarse a un baile público de carnaval disfrazado de diablo (*Cain adolescente*).

- Rostros con risas grotescas resaltados en primeros planos (*Cain adolescente*, *El pez que fuma*, *La oveja negra*).
- Personajes de individuos con miembros mutilados y lisiados (Ganzúa en *La quema de Judas* y *El pez que fuma*), mendigos (*Cain adolescente*, *La falsa oficina del supernumerario*, *La oveja negra*), locos (*El hombre bravo*, *Pandemónium*).
- Rituales practicados para liberar y proteger de maleficios a Juana (*Cain adolescente*), Jesús María Carmona y al Senador Francisco Gutiérrez (*La quema de Judas*), La Garza (*El pez que fuma*), y a la guarida y la Pandilla de Dios (*La oveja negra*).
- Rituales de iniciación a lo que ha de ser habitual en la semiosis fílmica: a Juana en el licor y el robo (*Cain adolescente*), a Juan en el licor para aprender “a ser hombre” (*Cain adolescente*), a Xiomarita con la llegada de su primera menstruación (*El rebaño de los ángeles*), de iniciación a la vida delictiva a Sagrario (*La oveja negra*), y de Demetria en su presentación a la vida sexual comercial (*Pandemónium*).
- Los santos y las vírgenes en las paredes y en altares de las casas, las velas encendidas, junto a María Lionza, el Negro Felipe, Guacai-puro, ramas, incienso, tabacos, botellas de ron y de perfumes, fotos del Ché Guevara, constituyen constantes objetos visuales en los filmes chalbaudeanos.
- Las isotopías abundan en la música popular que se escucha en el ambiente del bar presentificado en *La quema de Judas*, *Sagrado y obsceno*, *El pez que fuma*, *Carmen la que contaba dieciseis años*, *La gata borracha*, *Ratón en ferretería*, *Manón* y en *Cuchillos de fuego*.

- Los nombres de personajes bíblicos se usan con frecuencia y se repiten en los diferentes filmes: Juan y su femenino Juana (*Cain adolescente*) y el diminutivo Juancito (*La quema de Judas*), Matías (*Cain adolescente*), Tobías (*Cain adolescente, Sagrado y obsceno, El pez que fuma*), Jeremías (*La quema de Judas*), Elías (*La falsa oficina del supernumerario*), David (*Cuchillos de fuego*), Andrés (*Sagrado y obsceno*), Melchor, Gaspar y Baltasar (*La falsa oficina del supernumerario*), Pedro (*Sagrado y obsceno*) y su femenino Petra (*Cain adolescente*), Dimas (*El pez que fuma, El rebaño de los ángeles*).
- Otros nombres del dominio lexical religioso católico con los cuales se denominan a personajes en los filmes son: Encarnación, Carmen, César, Santísima, Jesús María, Ángela, Elvira, Ignacio, Diego, Genoveva, entre otros.
- En los diálogos hay lexías que se repiten en el mismo filme y en otros filmes: “¡Cuidado!” (varias veces en *Cain adolescente*), “Negocito” (*Cain adolescente*), “Negocio” (*El hombre bravo, La falsa oficina del supernumerario, Sagrado y obsceno, El pez que fuma, La oveja negra, Pandemónium*), “Cosa” (*La falsa oficina del supernumerario, La quema de Judas, La oveja negra*), “Un duro” (*Sagrado y obsceno, El pez que fuma*), “Revolución” (*La quema de Judas, Sagrado y obsceno, El rebaño de los ángeles, Pandemónium*).
- Apodos con nombres de animales:
  - Morrocoy (*Cain adolescente, Los ángeles del ritmo, Sagrado y obsceno*).
  - El Chivo (*Cain adolescente, Los ángeles del ritmo*).
  - El Bagre (*El pez que fuma*).
  - El Tigre (*Los ángeles del ritmo*).
  - La Danta (*La quema de Judas*).
  - La Garza, La Machaca y Conejita (*El pez que fuma*).
  - La Gata (*La gata borracha*).
  - La Nigua (*La oveja negra*).
  - La Perra (*Pandemónium*).

- Apodos con nombres pertenecientes a la jerga juvenil: Chamito (*Los ángeles del ritmo*), El pavito (*Cain adolescente*), Mi pana (*Los ángeles del ritmo*, *La oveja negra*), La jeba (*Los ángeles del ritmo*), Panayote (*La oveja negra*).
- Apodos de personajes héroes: Superman (*La quema de Judas*).
- Otros apodos: Coloráo (*Cain adolescente*, *Sagrado y obsceno*), Currutaco (*Los ángeles del ritmo*), El Negro (*Cain adolescente*, *La quema de Judas*, *Sagrado y obsceno*, *El pez que fuma*), Mister Pollo (*Sagrado y obsceno*), Poncio Pilato (*La quema de Judas*).

### **3.2. Operadores formales técnico-expresivos en la producción del sentido:**

- En el nivel paradigmático encontramos los recursos técnico-expresivos del encuadre, montaje, dentro y fuera de campo, campo y contra campo, el color, la iluminación, la música, y algunos efectos visuales y sonoros trabajados de un modo combinado en el nivel sintagmático. Con esta operación discursiva Chalbaud logra la poética en su narrativa fílmica, muy cercana a la de los directores del movimiento *nouvelle vague* francesa y también con influencia de Pasolini y el surrealismo de Buñuel.
- Utilización de planos generales y panorámicas al inicio de la sintaxis narrativa de los filmes para mostrar el espacio geográfico y los objetos con un sentido descriptivo. El paisaje diverso de la geografía nacional venezolana se registra en la filmografía de Román Chalbaud y los objetos que la identifican: medios de transporte, comida, vestido, música y costumbres.
- Tomas que registran nombres de calles, abastos y establecimientos comerciales como signos indiciales de afectividad, que muchas veces instauran el recuerdo nostálgico de lugares que existieron y fueron sustituidos por otros con el “progreso” de la modernidad. Así lo señala Diego Sánchez (Paúl Antillano) en *Sagrado y obsceno*.
- Los planos generales se van cerrando en un juego de planos medios y primeros planos del personaje principal de la narración del texto/discurso fílmico, de modo que ubica los personajes y los acontecimientos en los espacios exteriores e interiores donde se ha desa-



rollar la sintaxis narrativa. El espacio interior de la casa adquiere el valor simbólico de la cotidianidad.

- Utilización de planos, contraplanos y cámara subjetiva que destacan la interacción dialógica autor-filme-espectador.
- Juego de planos, luces y sombras que ubican determinados efectos simbólicos en la vida de los actores semióticos, como por ejemplo ilusión/desventura.
- Objetos simbólicos: reloj despertador como advertencia y alerta ante la corrupción; fogatas indicativas de pasiones amorosas; cables eléctricos del alumbrado público para indicar enredos en la vida tanto privada como pública.
- Plano de detalle de objetos para indicar transcurrir del tiempo: vaso lleno de licor a vaso vacío, en manos del mismo personaje, sobre la misma mesa (*Cain adolescente*).
- Utilización de disolvencias para dar paso a escenas y secuencias.
- La música también constituye un recurso de transición entre escenas y secuencias que hila la narración.
- La música ambienta los espacios y sitúa la época, el momento histórico a través del drama: en el bar, por ejemplo, la música actúa con efectos de sobreimpresión visual de lo invisible que acontece en el ser humano social en su cotidianidad, a lo visible en el mundo objetivo del filme.
- Al son de boleros, guarachas y baladas, los cuerpos de los actores semióticos danzan el ritmo de la vida y de la muerte: deseos, pasiones, angustias, desgano, esperanzas, desesperanza. Toda una complementariedad analógica que potencia el lenguaje inteligible de signos icónicos y verbales.

### **3.3. Operadores semánticos a nivel temático:**

- Cada objeto visual, cada palabra, cada fragmento filmico en el texto/discurso chalbaudeano ocupan el lugar adecuado para significar el acontecer cotidiano y el sociopolítico de la Venezuela Tercermundista, y como tal hace ver sus miserias y hace escuchar sus voces colectivas que comparten contradicciones, agresiones y opresiones con otros países homólogos en el continente americano.

- Las escenas de hábitos cotidianos de compartir la vida en familia, en el trabajo, y en las relaciones en el mundo de la vida, subordina al mundo de los intelectuales y los “respetables”.
- La miseria de los marginales, los burgueses que ostentan poder y dominio, los gobernantes corruptos, el mundo de las cárceles; la crítica a las actuaciones permitidas en los poderes legítimamente constituidos en Venezuela y sus funcionarios, como el Ejecutivo, el Legislativo, el Judicial, la Iglesia, y los medios de comunicación social, constituyen entre otros, los temas abordados por Chalbaud a través de noticias tratadas en la diégesis de su filmografía.
- Las fiestas de Carnaval, la Semana Santa, vacaciones de verano (finales de julio a mediados de septiembre), y Navidad, constituyen convenciones sociales y culturales que articulan la sintaxis narrativa del filme en su organización espacio-temporal, así como también permiten el funcionamiento semántico de las normas de conducta impuestas por la moral y la censura social.
- Los personajes vestidos de Nazareno (*La quema de Judas*, *La oveja negra*), aparecen asociados a la idea de la pasión de Cristo. Es la representación del hombre común dominado que día a día es crucificado por sus opresores y la injusticia social. Una influencia buñuellesca y un tributo al filme *Nazarín*.
- El personaje “ganzúa” representa a los actores semióticos que arrastran el estado de ser lisiado a causa de la fuerza irracional de la conducta humana. Sus piernas han sido mutiladas por un camión, una carroza de carnaval o por algún accidente sufrido en la industria petrolera. En todos los casos, el causante tiene y ejerce el poder dominante del capitalista burgués.
- El uso de máscaras y disfraces presentifican el estado ilusorio de los actores semióticos en el desempeño de sus roles temáticos, en tanto parecen lo que verdaderamente no son, y sin embargo guardan un secreto, que va de lo estésico a los valores estéticos del parecer-ser. Así nos encontramos desde las ilusiones y sueños de Juan y Carmen bajo la máscara del antifaz, hasta la burla de Encarnación a la autoridad al incorporarse a un baile público de carnaval disfrazado de diablo (*Cain adolescente*).

- El espacio del bar Chalbaud lo trabaja como discurso alegórico, en el cual homologa las relaciones y funciones sociales observadas en una Venezuela prostituida por todo tipo de corrupción, con las acontecidas en el bar prostíbulo. Así, como se da la alternancia del poder en la administración del bar, de modo similar ocurre la alternancia del poder gubernamental en manos de los políticos de turno, en atención a la desviación de la esencia del Pacto político de Punto Fijo (3).
- Desde el espacio del bar Chalbaud refleja el drama social del ser y sus valores culturales en un tejido textual complejo donde se abrazan signos de la ficción y signos del mundo exterior, en la modalidad del género de ficción/crónica.
- Los mitos forman parte de la gramática de este autor: el de la Celestina con Petra en *Cain adolescente*, con Mamaota en *La gata borracha* y Carmín en *Pandemónium*; del traidor Judas con Juan y Matías en *Cain adolescente*, y con Tobías, Dimas y Jairo en *El pez que fuma*. Con respecto al mito del traidor, hay que resaltar que el mismo se plantea en todos los filmes y en diversas esferas. También el mito del niño abandonado y recogido para su cuidado como Angel y Juancito en *La quema de Judas*, y con Usnaby y David en *Cuchillos de fuego*, y el mito del castigo providencial con Juana en *Cain adolescente* y Carmín en *Pandemónium*. Otro mito recurrente es el del eterno retorno, incluso a nivel de la estructura narrativa del relato que en la mayoría de los filmes se hace cíclica.
- El embarazo simboliza la promesa de la vida pero con efectos distintos en la actitud del individuo: de incertidumbre y miedo en *Cain adolescente*, y de regocijo y fiesta en *La oveja negra*.
- El sistema filmico de la obra cinematográfica de Chalbaud valoriza el pasado, en tanto fuerza que revitaliza el presente e indica el camino futuro opuesto complementario de justicia social y construcción de una nueva sociedad más solidaria.
- La temática recurrente y la utilización de ciertos operadores técnico-expresivos, que algunas veces son los mismos en diferentes filmes: personajes, actores, locaciones, diálogos, tipo de música, entre otros; contribuyen a formular los operadores discursivos y la consciencia semiótica de Chalbaud como autor cinematográfico comprometido con la memoria de la sociedad y la cultura.

## A MODO DE CONCLUSIÓN

La retórica del cine de Román Chalbaud, está inscrita en las materias significantes del conjunto de filmes producidos por este autor, en un sistema institucional propio, bajo el privilegio de un género de ficción/crónica, que contribuye en cierta medida a la construcción social de la realidad venezolana en el período de la democracia representativa.

A través de su retórica, este director realizador del cine venezolano, construye el texto/discurso filmico atendiendo a sus reglas pragmáticas, en íntima relación con reglas sintácticas y semánticas, logrando atrapar la vida cotidiana en las manifestaciones artísticas del filme, y provocando semiosis dialécticas y contradictorias entre estratos semióticos que se integran en un sistema único de carácter sintético.

En el proyecto de enunciación filmica chalbaudiana, se instaura el filme como un ser en apariencia derivado de la imagen-tiempo. Desde *Cain adolescente* (1959) hasta *Pandemónium* (1997) hay evidencia de la percepción del tiempo complejo estratificado en presente, pasado y futuro; y lo logra a través de las actividades situadas con insistencia en los sucesos, los operadores técnico-expresivos que activan la memoria y, manejando con equilibrio la información, el suspenso y los estados estésicos del sujeto “sintiente”; para enganchar en el filme al público espectador intérprete y hacer funcionar sus expectativas, y también su reflexión como juicio estético, acerca de los sistemas sociales operantes.

Las reglas semánticas utilizadas por Chalbaud están ligadas a las transgresiones de los códigos icónicos, a los objetos fuera de contexto y a los significados denotados que nunca son absolutamente independientes del contexto. Así encontramos que cada uno de los elementos constitutivos de las imágenes y del sonido en los filmes de este autor, han sido seleccionados y pensados para ser ubicados en actividades situadas que narran un relato el cual resulta pertinente en el proyecto enunciativo de base social que Chalbaud va construyendo desde su primer filme *Cain adolescente* (1959) hasta su último, por ahora, *Pandemónium, la capital del infierno* (1997).

En su práctica discursiva Chalbaud selecciona algunos tópicos de la realidad venezolana, entre los cuales podemos citar como principal el de la corrupción, y al ponerlos en escena a través del funcionamiento de actividades situadas provee representaciones del ámbito de la vida cotidiana, que muchas veces escapan de nuestro entorno y que no conoceríamos de otra manera.

En su proyecto, Chalbaud hace énfasis en la idea brechtiana respecto al teatro, de hacer de todo medio artístico un instrumento signíco al servicio de la idea de la “revolución”. A tal efecto, utiliza el principio de la intertextualidad para hacer que el texto filmico como escritura no sea sólo autónomo, sino que también dependa del habla, puesto que proporciona un modelo para ésta. He aquí también una influencia pasoliniana.

Este autor utiliza el principio de la intertextualidad para operar la función epistemológica del texto filmico, con la cual ayuda al espectador intérprete a recordar lo pensado y lo dicho por él en el filme en ese determinado contexto. Esto hace que espectadores intérpretes de sus filmes en otras épocas, establezcan nuevos modos de leer sus formas escritas.

En el orden de lo pragmático, Chalbaud construye su sistema filmico en un esquema cognitivo que organiza en el texto/discurso filmico su concepción del mundo en imágenes visuales y sonoras, en las cuales ubica actividades situadas en el orden del sistema real socializado (lo cognoscitivo) que colaboran con el engendramiento de efectos de sentido y procesos de significación y comunicación.

Este autor cinematográfico elabora las estrategias comunicacionales, las artísticas y las textuales para materializar algunos aspectos de los objetos referenciales respecto al espacio, al tiempo y a los personajes, en virtud de que estos se construyen con los mismos elementos del lenguaje para intensificar las relaciones extratextuales.

La práctica discursiva de este autor cinematográfico se inscribe en un cine de ficción/crónica en el cual aborda discursos sociales “tipos” que designan crónicas en general, en términos de representaciones socialmente compartidas por una comunidad genérica de interpretación, que comparte los múltiples códigos culturales y la complejidad de su organización semántica y sintáctica.

Chalbaud como sujeto empírico e histórico en la práctica significativa del cine de autor, deja huellas puntuales de su estilo en el texto filmico. No pasa desapercibido, ni anónimo. En la mayoría de sus filmes deja su presencia, no sólo en el crédito de la película, sino, que está allí, formando parte del acontecer de la sintaxis, como un observador participante y comprometido con las transformaciones sociales del país.

## Notas

1. Tipo de imagen “pensada y pensante” del cine que surge más allá del movimiento y la acción.
2. Tipo de cine que integra de manera amalgamada información (crónica) y ficción en términos de lo real subjetivo o de mundos semióticos posibles, los cuales permiten reconocer sistemas gramaticales de un autor.
3. El Pacto político de Punto Fijo perseguía la paz institucional en Venezuela. Fue suscrito en el año 1961, por representantes de los partidos políticos mayoritarios de la democracia naciente en el país en 1958, a raíz del derrocamiento de la dictadura del General Marcos Pérez Jiménez. Firmaron este pacto: Rómulo Betancourt por Acción Democrática (AD), Rafael Caldera por la Social Democracia (COPEI) y Jóvito Villalba por la Unión Republicana Democrática (URD).

## Bibliografía

- ALTMAN, R. (2000). **Los géneros cinematográficos**. Ed. Paidós Ibérica, S.A., Barcelona (España).
- ARIAS, F. (1999). **El Proyecto de Investigación**. Edit. Episteme, Caracas (Venezuela).
- BETTETINI, G. (1977). **Producción significativa y puesta en escena**. Ed. Gustavo Gili, S.A., Barcelona (España).
- BETTETINI, G. (1984). **Tiempo de la expresión cinematográfica**. Fondo de cultura económica. México.
- BETTETINI, G. (1996). **La conversación audiovisual**. Ed. Cátedra, S.A., Madrid (España).
- DELEUZE, G. (1996). **La imagen-tiempo**. Ed. Paidós Ibérica, S.A., Barcelona (España).
- GARCÍA, I. (2001). **El discurso social filmográfico del cine de Román Chalbaud en un sistema productivo** (Investigación libre, inédita), Maracaibo (Venezuela).
- GARCÍA, I. (2004). **Fundamentos semióticos para una teoría de autor: El cine de Román Chalbaud**. Tesis Doctoral. Programa de Doctorado en Ciencias Humanas, Facultad de Humanidades y Educación, Universidad del Zulia, Maracaibo (Venezuela).

- GARRONI, E. (1975). **Proyecto de semiótica**. Ed. Gustavo Gili, S.A., Barcelona (España).
- GREIMAS (1973). **En torno al sentido**. Edit. Fragua, Madrid (España).
- GREIMAS (1976). "Las adquisiciones y los proyectos". En **Introducción a la semiótica narrativa y discursiva**. Edit. Hachette, Buenos Aires (Argentina).
- HUERTAS, L. (1986). **Estética del discurso audiovisual**. Ed. Mitre, Barcelona (España).
- LOTMAN, I. (1996). **La semiosfera I**. Semiótica de la cultura y del texto. Edic. Cátedra S.A., Madrid (España).
- LOTMAN, I. (1998). **La semiosfera II**. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio. Edic. Cátedra S.A., Madrid (España).
- LOTMAN, I. (1999). **Cultura y explosión**. Edit. Gedisa, Barcelona (España).
- LOTMAN, I. (2000). **La semiosfera III**. Semiótica de las artes y de la cultura. Edición de Desiderio Navarro. Edic. Cátedra (Grupo Anaya, S.A.), Madrid (España).
- MERRELL, F. (1998). **Introducción a la Semiótica de C. S. Peirce**. Ediciones de La Universidad del Zulia. José Enrique Finol e Irida García de Molero editores, Maracaibo (Venezuela).
- METZ, C. (1973). **Lenguaje y cine**. Edit. Planeta. S.A., Barcelona (España).
- PAZ GAGO, J. (2001). "Teorías semióticas y semiótica filmica". **Cuadernos**, 17:371-387, FHYCS-UNJu (Semiótica 2001). Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. Universidad Nacional de Jujuy. San Salvador de Jujuy (Argentina).
- TUDOR, A. (1975). **Cine y comunicación social**. Ed. Gustavo Gili, 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).