

Galería de Papel. Don gato y Donald Francisco Pinto (2011).



Abstract

In this study, authors explore some change's variables in the construction of the film story of violence in Venezuelan cinema films from two "flagship" films: Brother and The Zero Hour, compares the results of a reading of representations of poverty and violence on both productions in the context of the national film industry, with the discussion about them performed their audiences on social networks, and then interpret this dialogue in the prospect that perhaps the contingency's context and the effective development of mediation intercultural takes the venezuelan society to make new meanings of his conception of own daily violence

El revés de una mirada rota

Cambios en el modo de construcción de la representación social de la violencia a partir del relato cinematográfico venezolano contemporáneo

I. Introducción

Las líneas que siguen constituyen un primer informe de investigación de lo que apunta a constituirse en una línea de trabajo enfocada en el estudio de las manifestaciones del imaginario social como ámbito de construcción del sentido común, desde las perspectivas propuestas por la sociología del conocimiento europea, el pragmatismo filosófico contemporáneo y los estudios culturales abordados desde la perspectiva latinoamericana. Se trata en esta primera versión de revisar, a partir de la comparación de dos tipos de relato, el fílmico y el dialógico, efectuado a lo interno de redes sociales, cómo *traducen* (cabe decir, interpretan) las audiencias, de manera deliberada, los contenidos de las películas en tanto productos culturales consumibles, y cómo esta traducción se relaciona con un contexto interpretativo que da cuenta de la realidad que esta doble dinámica –traducción, deliberación– conforma para las prácticas socioculturales.

El tema a revisión es la violencia: el modo en que estas audiencias la representan a partir, a su vez, de una representación, en un contexto social y cultural donde la violencia real –el referente– ha pasado a ser extremadamente significativo. Hemos elegido dos relatos fílmicos: *Hermano* (Marcel Rasquin, 2010) y *La hora cero* (Diego Velasco, 2010), considerando que ambas constituyen un momento clave en el proceso de cambio en la representación de la violencia cotidiana en Venezuela, a partir del cual pueden in-

terpretarse algunas claves de aproximación. Preguntas como: ¿son los filmes seleccionados para este estudio, significativos de un cambio en el modo de representación de la violencia? ¿Qué cambia en el discurso cinematográfico? ¿Qué cambia en la construcción de representación social por parte de la audiencia? ¿Desde qué contexto describimos este cambio?, nos orientan en esta investigación exploratoria, de corte cualitativo, en la cual se han encontrado relaciones interpretativas entre las películas, los testimonios de las audiencias vía redes sociales (Twitter y Facebook principalmente) y un cuerpo de teorías y observaciones relevantes para la construcción del contexto de interpretación.

II. Lo que hay en el relato

De lo privado a lo público: representaciones de la pobreza y la violencia en el cine venezolano contemporáneo

En una entrevista hecha por el periódico madrileño *El país*, Marcel Rasquin afirma que su película, *Hermano*, no buscaba ser una crítica social sino una crítica humana (Belinchón) enmarcada en la miseria de los barrios pobres de Caracas. El espectador seguramente tendría problemas en hacer efectiva esta separación, sin embargo, en el contexto del cine venezolano sobre la pobreza, el comentario de Rasquin apunta hacia un cambio de dirección que, si bien ha tenido algunos preceden-

En este estudio, los autores exploran algunas variables de cambio en la construcción del relato fílmico de la violencia en el cine venezolano, a partir de dos películas emblemáticas: Hermano y La hora cero; comparan los resultados de una lectura de las representaciones de pobreza y violencia de ambas producciones en el contexto de la filmografía nacional, con la discusión que sobre ellas realizaron sus audiencias en las redes sociales, para luego interpretar este diálogo en la perspectiva de que acaso el contexto de la contingencia y el desarrollo eficaz de la mediación intercultural lleva a la sociedad venezolana a resignificar la concepción que tiene de su propia violencia cotidiana

■ GABRIELA ARENAS
DE MENESES

■ OMAR RODRÍGUEZ

■ CARLOS DELGADO FLORES

tes en la cinematografía nacional, parece haberse cimentado en la última década. Cuando el director discrimina entre lo social y lo humano, suponemos que hace referencia a un cambio de énfasis que traslada el drama del ámbito público al privado. En este movimiento, debemos esperar que el conflicto dramático de la narración se aleje de los elementos políticos, económicos, culturales e ideológicos y que la atención del espectador se mantenga gracias a los conflictos íntimos de los personajes; esto es, la narración colocaría los aspectos sociales como el fondo sobre el que se desarrolla un drama personal. En las líneas que siguen exploraremos esta tendencia a partir de dos películas recientes y exitosas en la taquilla; la ya mencionada *Hermano* y el filme de Diego Velasco, *La hora cero*.

El cine venezolano siempre ha estado interesado en la representación de la pobreza, en especial de la pobreza urbana. Desde sus inicios, con películas como *Araya* y *Caín adolescente*, pasando por célebres filmes de las décadas de los setenta y ochenta como *Soy un delincuente*, *El pez que fuma* y *Macu, la mujer del policía*, el cine de la miseria se afianza como un género muy productivo de la cinematografía nacional. De hecho, la evidencia anecdótica indica que el público venezolano percibe el cine nacional como un cine de malandros y prostitutas.¹ A pesar de que esta percepción no se ajusta adecuadamente a la realidad (solo un pequeño porcentaje de películas venezolanas tratan este tema como se observa en el trabajo de Ruiz (77) y en las estadísticas publicadas con el CNAC), no es una impresión arbitraria si consideramos que las películas más taquilleras y memorables son representaciones de los márgenes pobres de la ciudad.

En la mayoría de estos filmes, *Macu* es una excepción importante, la representación dramática de la pobreza se organiza a partir del contexto social. Incluso en cintas con una estructura basada en el melodrama como *Caín adolescente* o *El pez que fuma*, el drama se establece como un conflicto del personaje con su entorno. En estas dos películas los personajes principales, Juan y Jairo respectivamente, luchan por conquistar un lugar en el espacio público. En el caso de *Caín*, Juan debe renunciar a su pasado campesino para poder ocupar el nuevo entorno urbano incluso si esto implica atentar contra su integridad moral. La estrategia no impide que lo personal salga a la luz; de hecho, la película está marcada por el espacio doméstico de



La organización del drama alrededor de lo público, tendencia que en buena parte se nutre del Cinéma Vérité, el neorealismo italiano y el Cinema Novo brasileño, es un esquema narrativo que representa la mayoría de las producciones venezolanas sobre la violencia y la pobreza urbana durante el siglo veinte.

Juan y la relación con su madre. Pero, la trama no gira en torno a esta intimidad; al contrario, los problemas de la migración del campo a la ciudad dominan la narración. Jairo, por su parte, lucha por controlar el burdel de *La Garza*. Como en *Caín*, hay un elemento íntimo en *El pez*, pues la estrategia de Jairo es conquistar el corazón de la matrona. Sin embargo, el burdel deviene en alegoría de la Venezuela opulenta y corrupta de los setenta y en este sentido, la intimidad es solo un mecanismo narrativo siempre subordinado al entorno social de los personajes. Otro ejemplo notable es el filme de Clemente de la Cerda *Soy un delincuente*. El personaje principal, Ramón, va aprendiendo las mañas de la calle, primero en centros juveniles y luego en la cárcel hasta llegar a ser el jefe de una temida banda. Similar a *Caín* y *El pez*, la dimensión personal de Ramón está presente en la caracterización del personaje, pero es su lucha por dominar el espacio público lo que mueve el desarrollo del filme.

Esta tendencia, por supuesto, ni es monolítica ni está exenta de deficiencias narrativas. Por un lado, *Macu* es un buen ejemplo de un filme que recurre a lo privado como modo de acercarse a la crítica social. Por otro, la focalización en lo social y el descuido de la dimensión personal con frecuencia resulta en personajes superficiales y estereotípicos. Sin embargo, la organización del drama alrededor de lo público, tendencia que en buena parte se nutre del *Cinéma Vérité*, el neorealismo italiano y el *Cinema Novo* bra-

sileño, es un esquema narrativo que representa la mayoría de las producciones venezolanas sobre la violencia y la pobreza urbana durante el siglo veinte. Es por ello que películas como *Hermano* y *La hora cero* indican una ruptura importante con respecto a la manera de contar las historias marginales de la ciudad.

Tanto *Hermano* como *La hora cero* presentan al espectador historias que giran en torno a los dilemas morales de sus personajes principales. En el caso de *Hermano*, el filme comienza con una escena que define el tono íntimo y personal de la trama. Un niño de unos seis años, Julio, descubre a un recién nacido que llora entre bolsas de basura en la calle. La madre de Julio duda ante la perspectiva de hacerse responsable del niño, pero finalmente, y a pesar de sus limitaciones económicas, decide adoptar informalmente al infante. A partir de este momento la película establece la relación entre Julio y Daniel, nombre que le dan al recién nacido, como el núcleo dramático de la trama. *La hora cero* comienza con una *voice over* sobre imágenes ralentizadas del personaje principal, *La Parca*, cargando a una mujer (*Ladydí*) que ha sido herida de un balazo. La trama se desenvuelve enmarcada en una huelga general de médicos que impulsa a *La Parca* y a sus hombres a asaltar una clínica privada, tomar a sus ocupantes como rehenes y obligar a los médicos a tratar a *Ladydí*. Este escenario, que se filma empleando mecanismos típicos del cine de acción dominante (edición frenética, planos dinámicos, sonidos hiperbólicos, etcétera) da paso al conflicto central de la historia: el conflicto personal que une a *La Parca* y a *Ladydí*.

En ambos casos el entorno socio económico condiciona la caracterización de los personajes y ayuda a mantener la tensión dramática de la trama. Por ejemplo, el hecho de que Julio y Daniel son pobres determina en gran medida las decisiones que toman. Julio es parte de la banda de Morocho, un traficante de drogas del barrio, porque es la única manera de mantener a su madre y asegurarse de que Daniel no abandone la escuela. La escena en la que Morocho le fractura la mano a Julio ilustra el cerco social al que está sometido el personaje. Julio se debate entre su sentido de pertenencia a la banda y la frustración por la muerte de la madre. La actitud del personaje indica que es consciente de la ambigüedad moral de su posición, pero el peso del entorno lo mantiene anclado al crimen y la violencia. De modo similar, la huelga de médicos de *La hora*

zero (situación real y recurrente en el sistema de salud venezolano) es el catalizador para que los criminales secuestren la clínica. Una vez dentro de ésta, el filme utiliza la tensión entre secuestradores y secuestrados para dibujar un panorama de las tensiones socioeconómicas de la sociedad caraqueña. Este tipo de tensión se ilustra claramente con la cadena de eventos que precipita el conocimiento de que Ladydí es la amante embarazada del gobernador del estado: las diferencias socio-culturales entre los rehenes y la gente que va llegando a la clínica, la actitud del primer médico secuestrado, el rol de los medios de comunicación, la simpatía que despierta *La Parca*, la presencia de la *miss* de belleza entre los secuestrados. Así, tanto secuestrados como secuestradores están sujetos a fuerzas sociales que desconocen o que simplemente no pueden controlar.

Sin embargo, estas interacciones con el ámbito de lo público no son más que coyunturas narrativas que mantienen la trama en movimiento e incrementan la ilusión de realidad al conectar las historias con el contexto socio-histórico de la ciudad. Al examinar las motivaciones narrativas que impulsan las acciones de los personajes nos encontramos siempre con que los conflictos personales, la intimidad transgredida, amenazada o frustrada de los personajes son los núcleos dramáticos alrededor de los cuales se organizan los significados de las historias contadas.

En la obra de Rasquin, ya desde el título el filme dirige nuestra atención hacia la esfera de lo privado. A pesar de las implicaciones sociales de la pobreza y marginalidad de los personajes, no hay duda de que el aspecto dominante de la narración es la relación filial entre Julio y Daniel. El elemento *aspiracional* del filme, el deseo de jugar en la liga profesional de fútbol, difícilmente se puede adscribir al contexto de la pobreza y la marginalidad debido a su universalidad. En términos narrativos, es un dispositivo que logra tres objetivos estructurales: primero, es el arco anecdótico que enmarca los eventos del film, luego, es el fundamento del lazo afectivo entre Julio y Daniel, y por último, es el elemento sobre el que se basa el suspenso de la trama. A través de la anécdota futbolística se establece la tensión de la competitividad entre los dos personajes principales. El espectador se encuentra con frecuencia a la espera de una confrontación violenta entre los hermanos. Tensión que se va alimentando no solo por las diferencias físicas obvias entre Julio y



Es justamente en la frustración del conflicto filial donde el filme se apoya para exponer lo que Rasquin define como crítica humana: la tolerancia como mecanismo de resolución de los conflictos creados por las diferencias personales.

Daniel, sino también por sus diferencias morales. La escena recurrente de los hermanos practicando uno contra el otro, resume y afianza esta tensión. Julio es mostrado como el modelo de Daniel, su entrenador de facto, su consejero. Julio es seguro de sí mismo, independiente, atrevido con las chicas. Y Daniel anhela ser como su hermano. Este deseo de imitar al hermano mayor también responde a la inocencia que define al personaje. Daniel desapruueba las actividades criminales del hermano, pero prefiere tolerar la realidad a enfrentarla. Es la misma actitud tierna, comprensiva, incluso pasiva que asume con la chica que le gusta. Parece como si Daniel sabe lo que debe hacer, pero no es capaz de actuar. Quien actúa es Julio. La acción, contrapuesta a la inocencia tolerante de Daniel, es el rasgo que define al hermano mayor. Julio es consciente de su trasgresión al orden social, pero justifica sus acciones sobre la base de la necesidad y la falta de otras opciones. Se crea entonces un juego binario que explota las diferencias entre Julio y Daniel para armar una expectativa de conflicto que nunca se materializa. Es justamente en la frustración del conflicto filial donde el filme se apoya para exponer lo que Rasquin define como crítica humana: la tolerancia como mecanismo de resolución de los conflictos creados por las diferencias personales. El final trágico, la muerte de Daniel, apunta a la ambivalencia creada por el juego semántico de ir de lo personal a lo social.

Las dudas que siente Daniel acerca de las actividades criminales de su hermano alcanzan el clímax dramático cuando el joven presencia la muerte de su madre. A partir de este momento, Daniel debe en-

frentar el laberinto moral que implica delatar al asesino. No solo su propia vida estaría en peligro dado que el asesino es un pandillero de la banda de Morocho, sino que además es amigo de Julio y la delación sería vista como una traición. Por otro lado, Daniel sufre con la idea de dejar la muerte de su madre impune. El tormento de Daniel suministra el espacio donde lo íntimo y lo público hacen contacto. Si Daniel mantiene la posición tolerante, que ha hecho posible la relación con Julio, fuera del ámbito personal, no habrá justicia para su madre. Y si la rompe, su vida y la relación con el hermano corren peligro. Debemos tomar en cuenta, sin embargo, que la muerte de la madre fue un accidente: un disparo que se le escapó al pandillero. Por lo tanto, desde una perspectiva estructural la muerte de la madre no es nunca un conflicto. Pero el filme necesita resolver una trama que ha planteado un acercamiento a lo global, lo humano, a través del mundo íntimo y particular de los personajes. Así, en un giro muy cercano al melodrama, el personaje es incapaz de asumir la naturaleza accidental de la muerte de la madre. Con solo la motivación narrativa de darle un final con significado al filme, pero vacío de cualquier justificación dramática, Daniel ataca al asesino y muere en la pelea. Es la única salida con la que cuenta la película para mantener la cohesión del mensaje sobre la importancia de la tolerancia: si la tolerancia define la inusual pero hermosa relación entre Julio y Daniel, también debe aplicarse al espacio público (humano) incluso cuando la violencia parece justificada. A pesar de la retórica del director, *Hermano* intenta un comentario social que parte de la intimidad de los personajes. El leve conflicto personal está limitado a la relación entre Daniel y Julio. Esta limitación crea un obstáculo en el momento en que el filme intenta expandir su mensaje el espacio público. De este modo la crítica humana queda encajonada dentro de los parámetros de la vida doméstica de los hermanos.² La resolución del filme enfatiza esta visión doméstica, incluso melodramática, de la narración. A pesar de la muerte de Daniel, o tal vez a causa de ella, Julio se convierte en jugador de fútbol profesional. Este final, si bien no es el típico final feliz, es un final con significado: la muerte de Daniel no ha sido en vano. La decisión de terminar la película en este tono esperanzador anula, o al menos disminuye, el impacto que podría implicar la muerte del joven y aleja la representación de la pobreza y la violen-

cia de ser un comentario sobre la miseria humana, llevándola hacia algo muy cercano a la manipulación emotiva.

En el caso de *La hora cero*, la ruta que nos lleva a apreciar la centralidad de lo íntimo adquiere matices estilísticos distintos pero estructuralmente muy parecidos a los de *Hermano*. Las secuencias iniciales de la película de Velasco marcan el ritmo vertiginoso de la película de acción. Una edición magistral de imágenes y sonidos nos lleva por las escaleras de un barrio pobre hasta el secuestro de un médico y de allí, en un taxi frenético, desde las alturas del barrio hasta una apacible clínica privada de Caracas. Al ubicarse en un género preciso, la película de acción, *La hora cero* crea una serie de expectativas sobre los personajes principales: ¿quién es el héroe?, ¿quién es la víctima? Las primeras escenas nos sugieren que estos roles los ocuparán *La Parca* y *Ladydí*, pero a medida que se desarrolla la trama, las impresiones iniciales se van desdibujando y recomponiendo a medida que los personajes muestran la complejidad de una moral ambivalente.

La historia está plasmada contra el fondo histórico de una huelga médica que ocurrió en Venezuela a finales de 1996. Y, automáticamente, la esfera de lo público se convierte en el marco referencial. Así como el fútbol define la anécdota de *Hermano*, la huelga es el entramado narrativo sobre el que se hilvanan los eventos de la historia. A diferencia de *Hermano*, la incidencia de los elementos sociales domina la estructura narrativa de la primera parte del film. Evidentemente, esta dominación no excluye la dimensión personal. Hay tensión personal entre *La Parca* y *Buitre*, su mano derecha, por haber secuestrado la clínica a causa de *Ladydí*. Hay tensión entre el jefe de la policía, algunos de sus subordinados y, más tarde, el gobernador. También hay tensión entre la reportera, sus jefes y los secuestradores. Todas estas pequeñas guerras íntimas, sin embargo, están subordinadas a la crisis médica y por lo tanto dependen, en principio, de los elementos económicos, políticos y culturales asociados a la huelga.

Esta relación de subordinación va incrementándose a medida que *La Parca* descubre su poder como *líder popular* al obligar a los médicos a atender a cualquiera que se aparezca a las puertas de la clínica. El despertar de *La Parca* en este rol inesperado no es inmediato. Ocurre paulatinamente y a expensas de sus relaciones personales, primero con *Buitre* y después con la propia *Ladydí*. Mientras el



Si la mayoría de las películas del siglo pasado partía de la esfera pública para armar el comentario sobre lo social, los nuevos filmes prefieren dar la vuelta y concentrarse en el conflicto del individuo con sus dilemas íntimos y sus limitaciones personales.

perfil público de *La Parca* aumenta, el gobernador del estado se involucra directamente en las operaciones estratégicas de la policía alegando presiones políticas por resolver el secuestro cuanto antes. No obstante, poco a poco el espectador comienza a conjeturar que el gobernador tiene un interés personal en solucionar rápidamente la crisis. En este punto el filme toma un giro que, como en el caso de *Hermano*, es sutilmente melodramático. La trama pasa a estar dominada, casi de inmediato, por las esferas privadas de los personajes que de pronto están involucrados en un triángulo amoroso involuntario. Los *flashbacks* que han puntuado el filme hasta ahora con imágenes arbitrarias de la infancia de *La Parca* y *Ladydí* adquieren una función más allá de la simple biografía del personaje. De hecho, todo el filme cobra un nuevo significado y se reorganiza en torno a este núcleo dramático. La dimensión social que desde el principio había dominado la narración pasa a depender del plano personal y en retrospectiva, a medida que nos acercamos a la resolución, es evidente que siempre ha sido la dimensión íntima lo que ha impulsado la historia.

Así, lo que en principio parece un comportamiento desinteresado de *La Parca* se revela como un acto desesperado por salvar a la mujer amada. *La Parca* había sido contratado secretamente por el gobernador para eliminar a su amante embarazada; sin conocer la identidad de quien lo contrata ni la identidad de su víctima, el asesino irrumpe en una vivienda y le dispara a una persona. En una típica operación melodramática que consiste en relacionar emotiva o consanguíneamente a todos los personajes principales de la

trama, la amante del gobernador resulta ser *Ladydí*. Paralelamente a la estructura narrativa de *Hermano*, *La hora cero* concibe el conflicto personal a partir de un accidente. Es más, todo el episodio que da pie a la historia, el atentado contra la chica, no es congruente con la caracterización del personaje de *La Parca* y solo es posible enfocarlo como un mecanismo funcional, es decir, no como parte orgánica de la historia sino como mera motivación para el desarrollo de la trama. El espectador debe aceptar que un asesino a sueldo nunca habría visto el rostro de su víctima y, en este caso particular, a pesar de vivir en el mismo barrio, no identificaría o no conocería la vivienda de la mujer que ama. Estos hechos descubren que la fuerza dramática detrás de todos los acontecimientos del filme es el mundo íntimo de los personajes. En el intento de traslación de la crisis pública de los rehenes y la huelga al conflicto personal de *La Parca*, el filme encuentra las mismas limitaciones semánticas de *Hermano*. Lo social se diluye en lo doméstico y el final enfatiza la resolución melodramática de la historia. La película termina con una recompensa a los justos e inocentes (el jefe de policía, *Ladydí*) y el castigo sin redención de los transgresores (el gobernador, *Buitre*, *La Parca*).

El tratamiento de la violencia y la pobreza en estas dos películas contemporáneas indica un cambio de sensibilidad, un giro en el énfasis dramático con respecto a la tradición del género en el cine venezolano. Si la mayoría de las películas del siglo pasado partía de la esfera pública para armar el comentario sobre lo social, los nuevos filmes prefieren dar la vuelta y concentrarse en el conflicto del individuo con sus dilemas íntimos y sus limitaciones personales. Esta estrategia no impide que los elementos sociales desaparezcan de las historias; claramente se perciben las condiciones limitantes del entorno y las tensiones que los factores económicos, políticos y culturales ejercen sobre los personajes. No obstante, se puede observar cómo lo social queda relegado al trasfondo que da contexto al drama personal. Este desplazamiento ha permitido una exploración más compleja de las ambigüedades morales del personaje bajo la premisa de que en el individuo reside la experiencia humana. La crítica producto de esta valoración sería entonces más inclusiva, más descriptiva, incluso más efectiva que la social. El obstáculo que enfrenta esta subordinación de las complejidades del tejido social a las circunstancias pri-

vadas del personaje, en el caso particular de estas películas, es una representación que implica la preponderancia de las decisiones del individuo, separado de su entorno, para evitar la pobreza y la violencia. Se corre el riesgo, entonces, de abordar la miseria con las estructuras narrativas reduccionistas de la telenovela o las películas de acción.

III. Lo que dice la gente

La hora cero y Hermano: reacciones a la violencia representada en el cine

De acuerdo con las estadísticas proporcionadas por el Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC)³ *La hora cero*, primer largometraje del director Diego Velasco, se ubicó en el número siete del *ranking* de las películas más vistas durante 2010, superada únicamente por películas animadas y producciones multimillonarias como *Shrek Forever After*, *Toy Story 3*, *Alicia en el país de las Maravillas*, *Enredados*, *Harry Potter 7 y Eclipse*.

Con 941 mil 857 espectadores, la historia de *La Parca*, un sicario que secuestra una clínica durante una huelga de médicos para salvar al *amor de su vida*, se convirtió en la tercera película venezolana más vista en la historia del cine nacional. Solo la superan *Macu*, de Solveig Hoogesteijn, con 1 millón 180 mil 621 espectadores, en 1987; y *Homicidio Culposo*, de Cesar Bolívar, con 1 millón 335 mil 252 espectadores, en 1984.

Por su parte, *Hermano*, de Marcel Rasquin, fue la vigésimo tercera película más vista en los cines venezolanos en 2010 con 380 mil 767 espectadores, y se ha consolidado como una de las producciones venezolanas con más reconocimientos en el extranjero incluyendo Mejor Película, Premio de la Crítica y el Premio del Público en el Festival de Cine de Moscú; Premio de la Audiencia en el Festival de Cine Latino de Los Ángeles; George de Oro en The Public Choice Award; Colón de Oro en el Festival de Cine Iberoamericano de Huelva; Mejor Película en el Festival de Cine de Cataluña; Mejor Largometraje y Premio del Público en la Semana de Cine Iberoamericano de Villaverde en España y, Mejor Opera Prima en el Festival de Cine de La Habana.

El impacto de *Hermano* y *La hora cero* va más allá de las taquillas y los festi-



El impacto de Hermano y La hora cero va más allá de las taquillas y los festivales internacionales, ambas producciones se ubican como la primera y segunda película venezolana con más seguidores en las redes sociales.

vales internacionales. Ambas producciones se ubican como la primera y segunda película venezolana con más seguidores en las redes sociales. Seguidores que además de recibir y reenviar la información sobre las salas donde se encuentran proyectándose las películas, sus logros internacionales y demás elementos relacionados con la promoción de las cintas, también han participado activamente en discusiones acerca del tratamiento que *Hermano* y *La hora cero* dan a la violencia.

Para algunos seguidores estas películas son otra demostración de la inclinación del cine venezolano por representar la violencia y la delincuencia en el país; para otros, son un reflejo de la realidad que se vive a diario en las barriadas venezolanas y, lo fundamental, no es la violencia representada en las cintas sino las interacciones sociales que están más allá del discurso asociado al conflicto y la agresividad. Sin embargo, aparece también un tercer grupo de seguidores para el cual comienza a desdibujarse la línea entre la representación y la realidad.

En la cuenta oficial de *La hora cero*, @lahoracero, la cantidad de seguidores asciende a 12 mil 924, ubicándose en el puesto mil 605 de los *twitteros* con más seguidores en Venezuela. Posee un *klout*⁴ de influencia de 36 en una escala de uno a cien, ubicándose en el puesto 3 mil 784 entre las cuentas más influyentes, con un promedio de 150 tweets por mes desde el 26 de febrero 2010, fecha en que se creó la cuenta.

La página oficial de Facebook de *La hora cero*⁵ tiene 20 mil 537 seguidores, la película registra 21 videos en youtube.com que sobrepasan las 657 mil visitas, once de ellos están incluidos en su canal oficial⁶ y el resto corresponde a en-

trevistas, tras cámaras y fragmentos de la producción.

Para sus directores, estas producciones son un reflejo de los hechos sociales que se viven en Caracas. De acuerdo con Diego Velasco, director de *La hora cero*, “la película se desarrolla en Caracas porque en Caracas ocurre un fenómeno interesante: todo el mundo interactúa en el día a día, pero muchas de las personas...viven en una burbuja y siempre que sucede un evento particular se rompe esa burbuja”⁷.

En el micro *Detrás de La hora cero-capítulo I*, producido por el documentalista Carlos Beltrán, un grupo de estudiantes señalan el parecido que existe, según ellos, entre *La Parca* y el Presidente Hugo Chávez. Dicen que se trata de un personaje que actúa “según sus necesidades” a quien “no se le puede creer, porque las bases de donde parte no tienen sentido”, “impone sus reglas, es lo que él diga, y a donde va se hace lo que él manda”⁸.

Para otros, la película más que reflejar personajes que pueden ser extraídos de la realidad nacional, refleja la situación de Caracas, una ciudad “profundamente violenta, no solamente violenta desde el punto de vista de los malandros o de los asaltos. Una ciudad donde somos violentos entre nosotros mismos”⁹.

Para el usuario de la cuenta de YouTube identificado como Venezolano1976, *La hora cero* es “la cruda realidad en nuestro país, tiene su parte dramática, triste y cómica a la vez”, para @rmirandayopo “nos muestra la realidad que nos negamos a ver”, mientras que UCV024 considera que no deja ningún mensaje positivo colocando a los malandros como los buenos. En el extremo contrario se encuentran comentarios como los de GanjaRich, que exaltan el contenido violento en la película y lo comparan con sus supuestas realidades, “en Venezuela lo que manda es el malandreo, el secuestro, violación y drogas, más nada, las películas buenas son de malandros... esta película nos representa a los que somos el hampa seria”¹⁰.

De acuerdo con Harry Pross¹¹ “la violencia hace mella en aquellos grupos que presentan un déficit de autopresentación en sus propias comunicaciones (y –podríamos añadir– un déficit de representación social). Se trata, en primer lugar, de los jóvenes; en segundo lugar de los excluidos del rito del trabajo; y en tercer lugar: los condenados a la monotonía del rito del trabajo, o sea, a los deformados en el trabajo industrial”.



Dependiendo de la formación previa del espectador y de sus costumbres de consumo de los medios, algunos autores señalan que estos podrían contribuir a reforzar, o bien a rechazar, el establecimiento de una agenda que incluya constantemente la violencia representada en los medios.

Esto puede contribuir para entender por qué gran parte de los comentarios a favor de los hechos violentos representados en *La hora cero* provienen de los seguidores más jóvenes que tiene la película en las redes sociales, seguidores que, además de los comentarios que hacen a la película, tienen en sus perfiles videos con contenidos cargados de violencia que toman como propios para tratar de establecerse como personajes que forman parte de esas interacciones violentas en la realidad. Sin embargo, los comentarios de otros usuarios y el contenido de los propios videos desmienten su relación con los hechos violentos representados.

En cuanto a este fenómeno es propicio el cuestionamiento de Casas (1998) al preguntarse “si la representación mediática del crimen y el delito está ‘educando’ a los receptores en conductas criminales y suscitando más violencia de la que actualmente existe en la sociedad”.¹² Cuestionamiento que es válido aún cuando se trate de violencia representada y no de violencia real.

Según Gérard Imbert, este planteamiento se relaciona con lo expuesto por Halloran al señalar que “cuando la gente tiene pocos conocimientos directos de los delitos violentos, es probable que dependa de los medios de comunicación para obtener la mayor parte de su información”¹³.

Los medios de comunicación representan la violencia, nos dan luces sobre interacciones sociales que a priori es difícil ver en nuestro entorno inmediato, pueden concientizar sobre situaciones de exclusión e injusticia social, pueden contribuir a configurar nuestras percepciones de la violencia e incluso redibujar los límites de lo que puede ser socialmente aceptable o no.

Este planteamiento encuentra soporte en lo planteado por los estudios realizados por Rebollo (1998) sobre los contenidos de violencia en la televisión uruguaya. Este autor señala que “la violencia que transmite la televisión está originando un tipo de espectadores que, además de ser incapaces de distinguir entre la realidad y la ficción, se están socializando en diversas conductas delictivas aprendidas de la televisión”¹⁴.

Dependiendo de la formación previa del espectador y de sus costumbres de consumo de los medios, algunos autores señalan que estos podrían contribuir a reforzar, o bien a rechazar, el establecimiento de una agenda que incluya constantemente la violencia representada en

los medios. Quienes contribuyen al reforzamiento de esta tendencia suelen, con regularidad, configurar sus propios universos simbólicos a partir de lo que observan en las pantallas, llegando la representación a influir en las interpretaciones previas que tenían de la violencia o incluso llegando a configurar opiniones en aquellos que no las tenían.

Como complemento a estos planteamientos se ubica lo expuesto por Rey (1998), al plantear que la relación entre los diversos grupos que conforman la sociedad y la violencia no está únicamente condicionada por la cantidad de exposición que se haga de la misma en los medios, también está influido por lo que estas interacciones le permiten descubrir y contrastar con su propia realidad. Por ende, para el autor, tienen mucha más importancia “los rituales, las formas y estrategias de uso y de consumo que tienen las audiencias; por lo tanto interesa lo que los medios significan como referencia de las transformaciones que están ocurriendo en la sensibilidad y el entendimiento de los espectadores”.¹⁵

Transformaciones que parten de una violencia real que existe en la sociedad a raíz de las condiciones económicas, políticas y culturales pero que al verse expuesta en los medios como violencia representada “provoca respuestas, forma parte de un juego de interacción social y puede incluso, en casos límite, inducir a su vez a la violencia... También puede producir fenómenos miméticos o algunas conductas anómicas... Violencia real y violencia representada no siempre coinciden. Pueden variar de acuerdo con el tra-

tamiento formal que dan los medios de comunicación a la realidad, lo que plantea el problema de los efectos de los medios de masas y la parte del imaginario colectivo que interviene en ello”.¹⁶

En el caso de *Hermano*, es interesante cómo la representación que el director hace de la violencia produce respuestas contrapuestas a las generadas por *La hora cero*. Según su director, Marcel Rasquín, *Hermano* intenta mostrar con honestidad y sin prejuicios las dificultades que existen en los barrios venezolanos: “Yo no entro a idealizar el mundo del barrio, a decir que aquí vive la mejor gente del mundo, pura gente solidaria, los oprimidos... pero tampoco entro a satanizar el barrio a decir que aquí vive pura gente mala, aquí lo que hay es delincuencia y pistolas y malandro; no, yo lo que corroboré y traté de comunicar es que esas dos cosas conviven a diario”.¹⁷

Esto es más que evidente si revisamos los comentarios de los 14 mil 900 seguidores en *Twitter de @hermanofilm*; cuenta que se ubica en el puesto mil 449 de los *twitteros* más seguidos en Venezuela con un *klout* de influencia de 32, lo que ubica la cuenta, como la 8 mil 136 con más influencia en Venezuela, posición destacada entre los 3 millones de usuarios de *Twitter*, calculados por *SemioCast*¹⁸ en el país.

La página oficial de *Facebook* de *Hermano* alcanza los 134 mil 899 *me gusta*, mientras que el canal oficial de la producción, las entrevistas y videos oficiales en *youtube.com* sobrepasan las 250 mil producciones.

La historia que plantea *Hermano*, aunque está cargada de violencia y de un ritmo frenético de enfrentamiento que se sostiene sobre la competitividad del fútbol, narra la historia de una relación entre hermanos, quienes a pesar de separarse por las dificultades y los retos que representan la vida en el barrio continúan persiguiendo un sueño, un ideal de superación. Aquí la pregunta no es la que plantea Velasco en *La hora cero*, “¿qué pasaría si alguien muy malo, hace algo muy bueno para el beneficio de otra persona que no fuera él mismo?”. En *Hermano* el objetivo es mostrar que a pesar de las circunstancias y de la violencia que rodea a los personajes, siempre pueden encontrarse otras salidas dentro de la vida en el barrio.

Por esto es interesante cómo la mayoría de los comentarios de los seguidores de *Hermano* en las redes sociales obvian la representación de la violencia que contiene la película, y dirigen su atención

hacia la calidad de la producción, las interacciones entre los personajes, hacia la dinámica social del barrio e incluso hacia lo que el fútbol representa para los personajes. Por ejemplo, comentarios como los de @Lauritav19, “me encanta cuando mis amigos hombres dicen que lloraron al ver @HermanoFilm demuestra que nos mueve a todos”, o @IsaRamirez16 “Desde que vi @HermanoFilm veo hacia los cerros de manera diferente. Gracias”.

Los seguidores de *Hermano* en las redes sociales mantienen la discusión entre lo beneficioso o perjudicial que es para el cine venezolano representar constantemente las situaciones de violencia que se viven en el país, pero en ningún caso se logró encontrar comentarios que aplaudieran la violencia y la tomaran como propia, esto muy probablemente está relacionado con el hecho de que los seguidores de esta película son mayores y en muchos casos tienen más formación que aquellos que participaron en las discusiones en torno a *La hora cero*.

Como escribe Harry Pross, “lo ordinario es la paz, lo extraordinario es el escándalo, pero al acumularse lo extraordinario en la pantalla, se invierte la relación; lo extraordinario, a saber, la acción y el escándalo, se convierte en lo ordinario y el orden pacífico queda fuera de consideración. En apariencia el mundo consta únicamente de actos violentos y accionismo manifiesto. La información transmite la validez mundial de la violencia. Junto a eso no vale nada una vida humana”.¹⁹

IV. Lo que dice el contexto

La violencia y los cambios en el dispositivo de la sensibilidad. Notas para una revisión del consumo cultural del cine nacional

Partimos de un hecho estadístico y no una sensación: Venezuela es el cuarto país más violento del mundo, solo antecedido por El Salvador, Honduras y Colombia, y sucedido por Guatemala y Belice, naciones latinoamericanas todas, asediadas por fuertes asimetrías sociales. El diario *El Universal* en su edición del 28 de octubre de 2011 ofrece, citando el informe de la Secretaría de la Declaración de Ginebra sobre Violencia Armada y Desarrollo²⁰ algunos datos elocuentes: 8 mil 839 homicidios ocurrieron en el país de enero a junio de 2011 según el Cuerpo de Investigación Científica Penal y Criminalística



Así pues, puede advertirse una tensión entre la representación estereotipada de la violencia social, que el cine venezolano produjo en períodos anteriores y la que producen, más compleja, ahora, las comunidades.

(Cicpc); la tasa de homicidios del primer semestre 2011 se ubicó en 33 caídos por cada 100 mil habitantes a nivel nacional; Caracas es la ciudad más violenta de todo el territorio nacional: en el primer semestre de 2011 murieron mil 427 caraqueños, lo que lleva la tasa a 44 por cada 100 mil habitantes; la mayoría de los asesinados son jóvenes, menores de 25 años, de los estratos I y II de pobreza (niveles socioeconómicos D y E). El observatorio Venezolano de la Violencia estima en 155 mil 447 los homicidios ocurridos en Venezuela en el período 1999-2011, siendo el pasado año el de mayor ocurrencia, con 19 mil 336. Investigaciones de opinión pública recientes muestran la tendencia, acentuada desde 2001, de la disposición a emigrar al exterior por parte de jóvenes de los estratos V y VI (niveles socioeconómicos AB y C) desplazados por el temor a la violencia, justificado en buena parte por estas y otras estadísticas similares.²¹

Estos datos son del conocimiento público por vía del relato periodístico consuetudinario, el cual se entrecruza con las narrativas desarrolladas a través de las redes sociales, las cuales, a su vez, han venido recientemente a articular las percepciones, tanto individuales como comunitarias, de este fenómeno como más o menos próximo al espacio vital de cada quien. Podría pensarse que en esta complejización del diálogo social desde el paradigma de la sociedad de masas, hay un factor que incide en la necesidad de replantearse la idea de la violencia social en el país, más allá de escudriñar los estereotipos que estas mismas narrativas emplean como vínculos para la construcción de espacios de significación común, a sa-

biendas de que, como afirma Pablo Cristoffanini:

Los estereotipos constituyen una forma de representar a los Otros inadecuadamente. Primero, porque aíslan ciertos compartimientos y conductas, algunas inclinaciones, las arrancan de su contexto histórico y cultural y se las atribuyen a todos los individuos de un grupo social. En segundo lugar, ignoran o soslayan aspectos centrales de la identidad de los grupos víctimas de la estereotipación, de su cultura y de su vida social. Finalmente ‘congelan’ la representación de los Otros impidiendo formas alternativas de verlos y comprenderlos. En este proceso los medios de comunicación tienen un lugar central en las sociedades occidentales contemporáneas. Ellos representan metonímicamente a ciertos grupos étnicos, los demonizan, contribuyen a su marginación e ignoran a otros. (2011: 8)

Porque estos estereotipos, si bien no sustituyen la categorización que un sujeto puede hacer, a efectos de construir un cuerpo de significaciones con los cuales representar y representarse el mundo, tienen utilidades narrativas convenidas dentro de los contextos de acción comunicativa de las comunidades de habla (Habermas, 1984), donde opera la mediación como competencia simbólica, productividad y estrategia discursiva del receptor (Martín Barbero, 1987) y las poéticas de lo cotidiano: sus tácticas, trayectorias y retóricas (De Certau, 1999).

Así pues, puede advertirse una tensión entre la representación estereotipada de la violencia social, que el cine venezolano produjo en períodos anteriores y la que producen, más compleja, ahora, las comunidades. A la denuncia crítica de la violencia como *conducta impuesta* por la hegemonía, la sustituye una violencia *naturalizada*, hasta cierto punto consentida en una significación amplia, como telón de fondo para la ocurrencia de historias donde se media la subjetividad, donde se explora un juego de significaciones mucho menos estandarizadas. Y ello tiene una lógica de sentido que puede distribuirse desde la cotidianidad más próxima a la corporalidad individual, hasta el espacio mediador por excelencia de la representación del otro, que es el espacio público.

O dicho de otro modo: si las redes plantean la emergencia de un espacio público intersubjetivo (Arendt, 1993 Habermas)

mas, 1984), el diálogo que tiene como telón de fondo a la violencia es el diálogo de los proyectos de vida, que van desde lo subjetivo/privado hacia lo público/objetivo. De allí que relatos fílmicos como *Hermano* o *La hora cero* resulten de éxito más allá de la taquilla o la crítica, como referentes para ilustrar la discusión del fenómeno dentro de las comunidades.

Ahora bien, cabe la pregunta por la identidad de los dialogantes, por su disposición a asumirse dentro del contexto sociopolítico venezolano bajo la identidad de la ciudadanía, en el entendido de que esta, la ciudadanía, es una identidad política, construida como parte sistémica de la identidad cultural. Y puesto que conseguimos ciudadanos dialogantes capaces de producir significaciones a partir de experiencias de consumo cultural, cabría suponer que estos mismos ciudadanos dan cuenta de un cuerpo de transformaciones en la cultura venezolana contemporánea, tanto en lo que tiene que ver con su promoción institucional, como en lo que comprendemos como dispositivo de sensibilidad (*sensorium*, *habitus* y *mediación*).²²

Hablamos entonces de una sociedad matrisocial (Hurtado, 1998), que ha privatizado el espacio público por sucesivas generaciones desde casi el origen mismo de la República, pero que en los últimos diez años ha visto reducirse la tasa de crecimiento de las familias monoparentales extendidas (matrilineales) y, al mismo tiempo, ha visto crecer las familias nucleares biparentales, especialmente en aquellos grupos que el Instituto de Investigaciones Económicas y Sociales de la UCAB tipifica como *emancipados*; es decir, modernizados o en proceso de incorporación a la modernidad. (UCAB, 2009: 179-191)

Hablamos además de una sociedad que se ha modernizado principalmente por la oralidad secundaria que generan los medios de comunicación social, (Ong, 1997) que posee como referente estético el que genera la hegemonía del realismo conceptual; que al modernizarse exhibe el desplazamiento de sentido que va de lo rural a lo urbano, de lo figurativo a lo abstracto, de lo religioso a lo político y de lo telúrico a lo moderno (Delgado-Flores, 2007: 64). Una sociedad de sujetos contingencialistas y voluntaristas, que por la misma privatización del espacio público y por el déficit de democracia ciudadana que al igual que en toda la región reporta el estudio *La democracia en América Latina* del Programa de las Naciones Unidas



Hablamos además de una sociedad que se ha modernizado principalmente por la oralidad secundaria que generan los medios de comunicación social, que posee como referente estético el que genera la hegemonía del realismo conceptual

para el Desarrollo (2004),²³ evaden la precaria institucionalidad y se adaptan, afiliándose a los mecanismos de cooptación y corporativización con que buena parte de las sociedades políticas han construido la gobernabilidad en el último medio siglo en la región.

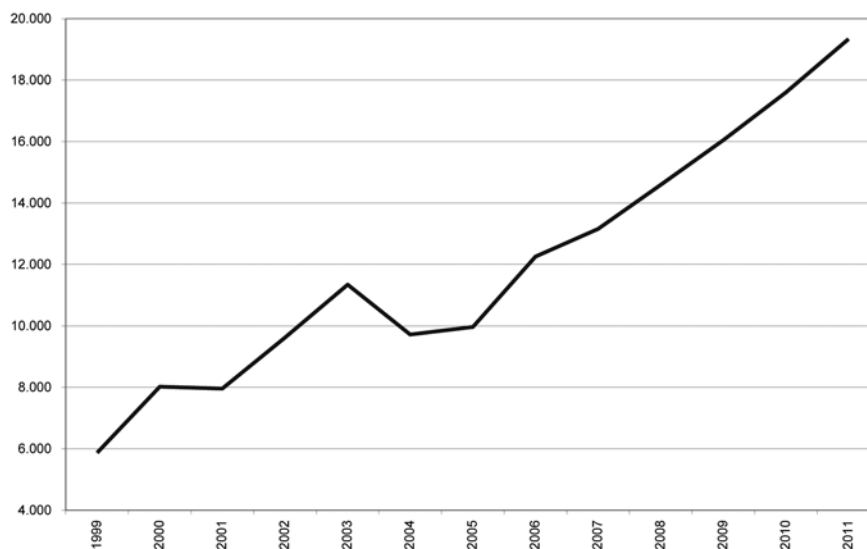
Una sociedad que comienza a deliberar en redes pero que no es ilustrada, que construye conocimiento y sentido común pero de la cual, al menos 8 millones de personas, entre 15 y más de 65 años solo tienen siete años de escolaridad. Una sociedad con 10 millones de usuarios de Internet, donde prácticamente cada uno

posee teléfono celular y manda mensajes de texto, pero con un ancho de banda de conexión a Internet muy por debajo del estándar mínimo global de 10 mbps. Una nación con un Producto Interno Bruto superior a los 315 mil millones de dólares, con notables asimetrías de redistribución del ingreso. Un país, el cuarto más violento del mundo, que no tuvo en el siglo XX experiencias similares a las guerras civiles centroamericanas o al conflicto colombiano, pero que ha puesto en una década, la primera del siglo XXI, más muertos que las guerras en los Balcanes.

Una parte de esta sociedad hace visible las rutas de sentido que construye en la elaboración de representaciones de la violencia, mientras que otra, más grande y menos elocuente, intenta sobrevivir a ella desde estrategias más privadas, pero no por ello menos contingentes. Y podría decirse, con ánimo de síntesis, que la falta de un *nosotros* ciudadano, institucionalizado y proyectivo revela la condición de nuestra violencia cotidiana como una originada por la precariedad del diálogo, como producida por el accionar de una escasa subjetividad.

Cabe preguntarse por los acuerdos en el diagnóstico que pudiera haber entre la realidad social de nuestra violencia fáctica y la inteligencia de los creadores cinematográficos, que en esta etapa de la filmografía venezolana asumen el tema de manera distinta. Aquí hemos esbozado algunos elementos que pudieran considerarse;

Gráfico 1. Homicidios en Venezuela 1999 - 2011



Fuente: los autores a partir de datos del Observatorio Venezolano de la Violencia, 2011

faltaría saber si hay una disposición estética en el Centro Nacional Autónomo de Cinematografía que los lleve a evaluar favorablemente los proyectos susceptibles de financiamiento desde otro criterio, menos polarizado e ideologizante, dado que el rediseño institucional del sector incrementó el poder de decisión del Ejecutivo en la ejecución de la política pública de promoción de la producción de cine nacional.²⁴ Y principalmente, falta en el ámbito académico una perspectiva que actualice la comprensión de los procesos de comunicación en la formación de matrices culturales. (Barbero, 1990) ahora que surgen diálogos en el revés de una mirada rota: la de la violencia cotidiana y sus formas de expresión.

GABRIELA ARENAS DE MENESES

Candidato a Magíster en Comunicación Social (UCAB). Profesora de la Universidad Católica Andrés Bello.

OMAR RODRÍGUEZ

Profesor e investigador del Departamento de Lenguas Modernas de la University of Lethbridge, Canadá.

CARLOS DELGADO FLORES.

Magíster en Comunicación Social. Coordinador académico del Postgrado en Comunicación Social (UCAB). Miembro del Consejo de Redacción de la revista Comunicación.

Referencias

Filmografía

- Araya. Dir. Margot Benacerraf. Caroni Films C.A., 1959. Película.
- Caín adolescente. Dir. Román Chalbaud. Allegro Films, 1959. Película.
- El pez que fuma. Dir. Román Chalbaud. Gente de Cine, 1977. Película.
- Hermano. Dir. Marcel Rasquin. A&B Producciones, 2010. Película.
- La hora cero. Dir. Diego Velasco. Blague Studios, 2010. Película.
- Macu, la mujer del policía. Dir. Solveig Hoogesteijn. Cinearte C.A., 1987. Película.
- Soy un delincuente. Dir. Clemente de la Cerda. Proyecto 13, 1976. Película.

Videos

- Canal oficial en youtube de la película *La hora cero*. Disponible en: http://www.youtube.com/user/lahora?ob=0&feature=results_main. Recuperado el 16 de febrero de 2012.
- Documental *Detrás de La hora cero* – Capítulo I, producido y dirigido por Carlos Beltrán. Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=4HfbA9w6XLg>. Recuperado el 16 de febrero de 2012.
- Entrevista a Ana María Simon en el documental *Detrás de La hora cero* – Capítulo 2. Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=okwqBXzid6o>. Recuperado el 16 de febrero de 2012.
- Entrevista a Diego Velasco director de *La hora cero*. Disponible en: www.youtube.com/watch?v=jbS2teD15mM&list=UUOYkkFu37W6rFoA4Uy1qE9w&index=7&feature=plcp. Recuperado el 16 de febrero de 2012.
- Entrevista al director de la película *Hermano*, Marcel Rasquin. Disponible en: www.youtube.com/watch?v=B47DX8dspsQ
- Comentario del usuario Venezolano1976 en el trailer oficial de *La hora cero* en youtube. Disponible en: http://www.youtube.com/watch?v=9t3qgt8PL_Q. Recuperado el 13 de febrero de 2012.

Libros, artículos y documentos

- ARENDDT, Hannah (1993): *La condición humana*. Barcelona: Paidós.
- BARBERO, J (1990): *Procesos de comunicación y matrices de cultura: itinerario para salir de la razón dualista*. España: Felafacs – Gustavo Gili.
- BELINCHON, G. (2011): “Cuando el fútbol sirve para dejar atrás la pobreza”. En: *El país*. 23 junio 2011. Internet. 24 febrero 2012.
- BONILLA Y TAMAYO (2007): *Las violencias en los medios, los medios en las violencias*. Bogotá: Centro de investigación y educación popular – Cinep, Colciencias, Pontificia Universidad Javeriana y Universidad Eafit.
- CNAC (2012) “Estadísticas nacionales de cine.” *Centro Nacional Autónomo de Cinematografía*. Gobierno de Venezuela. Internet. Recuperado en febrero de 2012.
- CRISTOFFANINI, Pablo R. (2011): *La representación de los Otros como estrategias de construcción simbólica*. Universidad de Aalborg, Dinamarca. Documento en línea disponible en http://www.hum.aau.dk/~projforsk/SyD3/SyD3_cristoffanini.pdf. Recuperado en febrero 2012
- DE CERTAU, M. (1999): *La invención de lo cotidiano*. México: Editorial de la Universidad Iberoamericana (2 vol.)
- DELGADO-FLORES, Carlos (2007): “Tres problemas para una sociología venezolana del gusto”. En: revista *Comunicación*, número 138: *Reacomodos culturales*. Caracas: Centro Gumilla

- El Universal (2011) “Venezuela es el cuarto país más violento del mundo”. Documento en línea, disponible en <http://www.eluniversal.com/internacional/1111028/venezuela-es-el-cuarto-pais-mas-violento-del-mundo>. Recuperado en febrero 2012
- HABERMAS, Jürgen. (1984) *Teoría de la acción comunicativa*. España: Taurus.
- HURTADO, Samuel (1998): *Matrisocialidad: exploración en la estructura psicodinámica básica de la familia venezolana*. Caracas: UCV.
- IMBERT Gérard (1992): *Los escenarios de la Violencia*. Barcelona: Icaria Editorial, S.A.
- Klout.com (2012): índice de influencia. Disponible en: <http://klout.com/corp/kscore>. Recuperado el 13 de febrero de 2012.
- LLAMOZAS, Rodrigo (s/f): “Cine Venezolano, ¿cine de barrios y malandros?”. En: *Actue-mos.net*. Internet. 24 febrero 2012.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús (1987): *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México: Gustavo Gili.
- ONG, W. (1997): *Oralidad y escritura, tecnologías de la palabra*. México: Fondo de Cultura Económica.
- ORTIZ VIDAL, Paula (s/f): “El rumor de las piedras.” *Revista dominical de Últimas Noticias*. s.f. Internet. 24 febrero 2012.
- Página oficial de Facebook de la película *La hora cero*. Disponible en: <http://www.facebook.com/Lahoracero>. Recuperado el 16 de febrero de 2012.
- PNUD (2004): *La democracia en América Latina, hacia una democracia de ciudadanas y ciudadanos*. Documento pdf. [En Línea]. Disponible en: <http://democracia.undp.org/Informe/Default.asp?Menu=15&Idioma=1> Recuperado el 01 de agosto de 2007
- PROSS, Harry (1983): *La violencia en los símbolos sociales*. Barcelona: Editorial Anthropos.
- REY, Germán (1996): “Los enfrentamientos sin gesto”. En: *Signo y Pensamiento*, N° 29. Bogotá: (Departamento de Comunicación, P.U.J.), segundo semestre.
- RUIZ, Carmen (2009): “Tolerancia y cine: el cine venezolano como texto de cultura”. En: *Revista Mexicana de Sociología* 71.1 (2009): 47-82. Texto impreso.
- Semiocast (2012): *Estudio para la geolocalización de cuentas de usuarios twitter en el mundo*. Disponible en: http://semiocast.com/publications/2012_01_31_Brazil_becomes_2nd_country_on_Twitter_supersedes_Japan. Recuperado el 18 de febrero de 2012.
- UCAB (2009): *Detrás de la pobreza. Diez años después*. Instituto de Investigaciones Económicas y Sociales. Universidad Católica Andrés Bello. Luis Pedro España, Editor.

Notas

- 1 Dos artículos recientes en Internet ilustran esta percepción (Ortiz Vidal; Llamozas).
- 2 Esto podría tomarse como una alegoría de la situación política de Venezuela, pero el director opta por oscurecer el simbolismo.
- 3 Estadísticas nacionales de cine registradas por el CNAC. Disponibles en: http://www.cnac.gob.ve/?page_id=236. Recuperado el 13 de febrero de 2012.
- 4 Las mediciones realizadas por Klout.com estiman la influencia que tiene un usuario sobre otro en base a la capacidad que tiene para conducir la acción, la puntuación Klout se mide en una escala del 1 al 100 considerando el verdadero alcance de una cuenta, su ampliación y el impacto que tiene sobre la red. Disponible en: <http://klout.com/corp/kscore>. Recuperado el 13 de febrero de 2012.
- 5 Página oficial de Facebook de la película La hora cero. Disponible en: <http://www.facebook.com/Lahoracero>. Recuperado el 16 de febrero de 2012.
- 6 Canal oficial en youtube de la película La hora cero. Disponible en: http://www.youtube.com/user/lahora0?ob=0&feature=results_main. Recuperado el 16 de febrero de 2012.
- 7 Entrevista a Diego Velasco director de La hora cero. Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=jbS2teD15mM&list=UUOYkkFu37W6rFoA4UyIqE9w&index=7&feature=plcp>. Recuperado el 16 de febrero de 2012.
- 8 Documental *Detrás de La hora cero – Capítulo I*, producido y dirigido por Carlos Beltrán. Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=4HfbA9w6XLg>. Recuperado el 16 de febrero de 2012.
- 9 Entrevista a Ana María Simon en el Micro Detrás de La hora cero – Capítulo 2. Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=okwq BXzid6o>. Recuperado el 16 de febrero de 2012.
- 10 Comentario del usuario *Venezolano1976* en el trailer oficial de La hora cero en youtube. Disponible en: http://www.youtube.com/watch?v=9t3qgt8PL_Q. Recuperado el 13 de febrero de 2012.
- 11 Pross, Harry (1983): *La violencia en los símbolos sociales*. Barcelona: Editorial Anthropos.
- 12 Bonilla y Tamayo (2007): *Las violencias en los medios, los medios en las violencias*. Bogotá: Centro de investigación y educación popular-Cinep, Colciencias, Pontificia Universidad Javeriana y Universidad Eafit.
- 13 Imbert, Gérard (1992): *Los escenarios de la Violencia*. Barcelona: Icaria Editorial, S.A.
- 14 Bonilla y Tamayo (2007): *ob.cit*
- 15 Rey, Germán (1996): “Los enfrentamientos sin gesto”. En: *Signo y Pensamiento*, N° 29. Bogotá: (Departamento de Comunicación, P.U.J.), segundo semestre.
- 16 Imbert, Gérard (1992): *ob.cit*.
- 17 Entrevista al director de la película Hermano, Marcel Rasquin. Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=B47DX8dpsQ>
- 18 Estudio para la geolocalización de cuentas de usuarios twitter en el mundo. Disponible en: http://semiocast.com/publications/2012_01_31_Brazil_becomes_2nd_country_on_Twitter_superseds_Japan. Recuperado el 18 de febrero de 2012.
- 19 Pross, Harry (1983): *ob.cit*.
- 20 <http://www.eluniversal.com/internacional/111028/venezuela-es-el-cuarto-pais-mas-violento-del-mundo>. Sobre el informe de la Secretaría de la Declaración de Ginebra Global Burden of Armed Violence 2011 ver <http://www.genevadeclaration.org/measurability/global-burden-of-armed-violence/global-burden-of-armed-violence-2011.html>
- 21 <http://www.venelogia.com/archivos/1802/> recuperado en febrero de 2012. Cabe decir que 2001, al factor de inseguridad física, se le sumaba la apreciación por parte de jóvenes del nivel socioeconómico E de la necesidad de emigrar por falta de oportunidades económicas para el desarrollo de proyectos de vida en el país. La tendencia registrada es que han sido los jóvenes de los niveles alto y medio quienes han logrado emigrar más eficazmente.
- 22 Sobre este particular ver Delgado-Flores, Carlos (2007): “Tres problemas para una sociología venezolana del gusto”. En revista *Comunicación*, número 138. Disponible en http://gumilla.org/biblioteca/bases/biblio/texto/COM2007138_56-67.pdf
- 23 La distinción democracia ciudadana es útil para caracterizar las dimensiones de la carencia de democracia como problema cultural. El informe *La democracia en América Latina* define ciudadanía como “un tipo de igualdad básica asociada al concepto de pertenencia a una comunidad, que en términos modernos es equivalente a los derechos y obligaciones de los que todos los individuos están dotados en virtud de su pertenencia a un Estado nacional” (PNUD, 2004: 60). La pertenencia, por su parte, implica la identidad y ésta la significación de lo cultural en el contexto de las prácticas cotidianas.
- 24 Sobre este particular, ver Guenni, Andreina (2011) “Luces, cámara, revolución”. En: *Comunicación, Número 143* http://www.gumilla.org/biblioteca/bases/biblio/texto/COM2008143_65-73.pdf