

Eficacia de la naturaleza ritual y el mito político de una realidad histórica en la práctica significativa del cine de Román Chalbaud

ÍRIDA GARCÍA DE MOLERO

Asociación Venezolana de Semiótica. Universidad del Zulia

Resumen

Esta investigación tiene como objetivo general, analizar la práctica significativa del autor cinematográfico venezolano Román Chalbaud, como un ritual político tendiente a crear, reproducir y perpetuar el mito de una utopía realizable en Venezuela. Partiendo de la definición que Marc Augé hace de *dispositivo ritual extendido*, proponemos aplicarla a la figura del autor cinematográfico venezolano Román Chalbaud visto como actor político, dada su participación en la construcción de la «Revolución Bolivariana» y el «Socialismo del siglo XXI, para considerar este funcionamiento ritual desde el punto de vista semiótico (Lotman 2000) a la manera de un mitologismo. Un «rito personal» que institucionaliza en su cine, en el cual presentifica el pasado y habla del futuro que espera pudiese llegar. En este sentido su obra cinematográfica comporta un sistema omniabarcante de metalenguaje y se convierte en alternativa del pensamiento signico utópico realizable en Venezuela. Se concluye que el comportamiento ritual de este autor cinematográfico es de la naturaleza del *dispositivo ritual extendido* que hace de su filmografía el mito político de una realidad histórica simbolizada en tanto la predicción comenzó a verificarse.

Palabras clave: cine venezolano, Román Chalbaud, dispositivo ritual extendido, mito político, autor cinematográfico.

Abstract

Efficacy of the ritual nature and the political myth of a historic reality into the significant practice of the Román Chalbaud cinema. This research has as a main goal, to analyze the meaningful practice of the Venezuelan cinematographic author Román Chalbaud, as a political ritual whose tendency is to create, reproduce and perpetuate the myth of the possible utopia in Venezuela. Starting from the definition that Marc Augé made of the *extended ritual device*, we propose to apply it to the figure of the Venezuelan cinematographic author Román Chalbaud view as a political actor, related to his participation for the construction of the «Bolivarian Revolution» and the «21st. Century Socialism», for considering this ritual functioning from the semiotic point of view (Lotman 2000) to the mithologism way. A «personal rite» that is institutionalized in his cinema, into which he presentify the past and speaks of the future the he waits for it might happen. In that sense his cinematographic work leads to a metalanguage omnienclosing and it becomes an alternative of the realizable signic utopian thought in Venezuela. It is concluded that the ritual behavior of this cinematographic author is of an extended ritual device nature that makes of his filmography the political myth of a historic reality symbolized as much as the prediction turned to be verified.

Key words: Venezuelan cinema, Román Chalbaud, extended ritual device, political myth, cinematographic autor.

INTRODUCCIÓN. EL HOMBRE: UN CREADOR DE MITOS

Hay multitud de teorías que creen haber hallado las raíces del mito. Unas abigarradas al mundo de los objetos, otras en ciertos estados y experiencias psíquicos o en la contemplación de los hechos de la Naturaleza. Así se ha presentado bien la mitología del alma, o la de la Naturaleza como las únicas bases de creación mítica. Pero también está el otro modo de concepción tradicional del tiempo: el lineal y el cíclico de la historia. Ambas integradas en «un sistema bien articulado en el que el cosmos y la existencia del hombre tenían cada cual su razón de ser» (Eliade 2003:136). Estas dos teorías se popularizan en el siglo XII después de las traducciones de escritores árabes, y se hacen «esfuerzos por establecer correlaciones cada vez más precisas entre los factores cósmicos y geográficos y las periodicidades respectivas» (Eliade 2003:138). Sin embargo no es sino a principio del siglo XX cuando en el campo de la Ciencia Política surge el concepto de mito político de la mano de Sorel (Arnoletto, en *www.*), para quien el mito no es un acto intelectual sino volitivo que se basa en una adquisición inmediata, totalizadora, sintética, de una «verdad» relacionada con «las más fuertes tendencias de un pueblo, de un partido, de una clase». De modo que engendra un rechazo a las ideas, valores y sentimientos mediatizados por una elaboración intelectual susceptible de manipulación. En la postmodernidad este modo de ver el mito encuentra su otra cara mediatizada y susceptible de manipulación a favor de un trabajo ritual político.

Arnoletto expone que Alfred Rosenberg (1893-1946) en su obra principal «El mito del siglo XX» fundamenta que el mito explica y mueve a la vez la historia. Por esta razón el orden que crea el mito es siempre precario y está expuesto a la amenaza del desorden, lo que hace que requiera del periódico sostén de ritos restauradores por la evocación potenciadora de los símbolos, que actualizan la fuerza originaria del mito. Y es que no podemos olvidar que son los ritos los administradores de los mitos. De la eficacia ritual va a depender la vigencia del mito político, en el caso que nos atañe que es la eficacia del ritual y el mito político, en tanto este último constituye la parte más organizada y densa de la dimensión simbólica de la política, que sin duda tanto ayer como hoy continúa siendo ritual.

FUNDAMENTOS TEÓRICO-METODOLÓGICOS. LA RITUALIDAD POLÍTICA Y EL MITO POLÍTICO TRATADOS DESDE LA SEMIÓTICA

¿Por qué estudiar el cine de un autor cinematográfico como un nuevo rito comunicativo que desvela el mito de una realidad histórica «revolucionaria bolivariana» en la Venezuela de 1999-2009? Este trabajo intenta responder esta pregunta, pues consideramos relevante mostrar cómo cada militante de la izquierda socialista, «a su manera» desde su práctica significativa profesional colaboró en la llegada de un nuevo gobierno, en este caso, el del Teniente Coronel Hugo Chávez Frías, que echara las bases de la «Revolución Bolivariana» y el «Socialismo del Siglo XXI». De modo que mostraremos cómo el cineasta venezolano Román Chalbaud^[1]

[1] Román Chalbaud nació en Mérida el 31 de octubre de 1931. Desde niño mostró una gran pasión por el teatro y el cine. Es el máximo representante del cine de autor en Venezuela y su obra conforma un proyecto de enunciación que conjuga el arte, la comunicación y la cultura (García de Molero 2007).

a través de un proyecto de enunciación construido a lo largo de su *saber hacer* trata con un texto/discurso fílmico cuya retórica gramatical performativa propicia en los espectadores la reflexividad y acción públicas. La relación ritualizada con el mundo subsiste y especialmente en la esfera política porque es consustancial con lo social, y porque además, el tratamiento de lo social constituye ciertamente el trabajo ritual y político por excelencia.

Los rituales consisten en «un sistema de símbolos distintos e identificables, el cual comunica significados particulares dentro de una microsociedad y al hacerlo cumple ciertos actos sociales» (Marsh y otros 1978:121 en Mc Laren, www.). Los rituales vistos como formas actuadas de significado, posibilitan que los actores sociales enmarquen, negocien y articulen su existencia fenomenológica como seres sociales, culturales y morales.

El mito político es otra dimensión de la realidad social que expresa los conflictos inconscientes de los grupos, que emergen principalmente en tiempo de crisis.

Es de hacer notar que en la vida política, la actividad racional y la actividad simbólica se sobreponen continuamente, de ahí que el mito político y el ritual estén tan entrelazados por el nexo que les asigna el sentido común. Cuando los mitos nuevos transforman a los antiguos dan testimonio de la capacidad que tiene la política y sus ritos para administrar la relación del pasado con el futuro partiendo de una exigencia de sentido.

El rito negocia permanentemente con los mitos. En esos estados de negociación el mito puede crecer de manera incontrolada en su decadencia (corriente abajo) debido a las exégesis doctrinales de que es objeto, y puede refluir en su apogeo (corriente arriba) rehaciendo la historia y mitificándola. Así, en la medida que el rito tiene por objeto el tratamiento de las alteridades y las identidades relativas, el mito escapa del rito. En todo caso, «el mito se representa la realidad que el rito tiene la vocación de administrar» (Augé 2006:119). Por lo tanto el mito como el rito no pueden morir: «a lo sumo ocurre que se sustituyen el uno por el otro cuando el sueño reemplaza a la acción o, cuando inversamente la acción se hace maquina y rutinaria» (Augé 2006:119).

En este trabajo la semiótica textual interpretativa nos va a ayudar a mostrar y explicar las huellas del pensamiento mitológico del autor cinematográfico Román Chalbaud respecto a cómo trata a través de la *actividad situada* [2] en la materia significativa de su filmografía [3], un

[2] La actividad situada «determinada» en el texto fílmico, técnicamente es un corte trabajado en el nivel del montaje que comienza en el guión mismo y que continúa a nivel del rodaje con los encuadres y los planos hasta solidificarse en la mesa de montaje. Funciona signicamente como un corte isotópico en el espacio continuo de la progresión del filme que delinea todas las posibilidades del significado, sin llegar a destruir el significado sugerido determinado en los encuadres y planos con los cuales se ha formalizado el texto fílmico. La actividad situada, por estar formal y expresivamente materializada en los fragmentos fílmicos del sistema textual, destaca tanto la sintagmática del filme en sus grandes articulaciones como la paradigmática instaurada en éste. La actividad situada actúa como una polisemia del instante al proponer el paradigma de las diversas interpretaciones posibles en forma simultánea con el sintagma (Cf. García de Molero 2007:98-100).

[3] Caín, adolescente (1959), Cuentos para mayores (1963), Chévere o la victoria de Wellington (1971), La quema de Judas (1974), Sagrado y obscuro (1976), El pez que fuma (1977), Carmen, la que contaba 16 años (1978), El rebaño de los ángeles (1979), Bodas de papel (1979) Cangrejo (1982), La gata borracha (1983), Cangrejo II (1984), Ratón en ferretería (1985), Manón (1986), La oveja negra (1987), El corazón de las tinieblas (1990), Cuchillos de fuego (1990), La historia del cine venezolano (1992), Crónicas del asombro (1993), Pandemónium, la capital del infierno (1997) y El Caracazo (2005). En este año 2009, en junio estrenó Zamora ¡Tierra y hombres libres!

sistema omniabarcante de metalenguaje tal, que hace del autor un *dispositivo ritual extendido* y de su filmografía el mito político de una realidad histórica de carácter utópico, y cuya simbología pone de relieve las relaciones de predicción/verificación.

Tomaremos en cuenta la afirmación que hace Lotman (1979) respecto al compromiso del artista con el arte considerado este último como sistema semiótico al exigir «un (...) elevado nivel ideológico y moral del artista, que con frecuencia reúne en su persona al descriptor y al descrito, al médico y al enfermo» (Lotman 1979:145). Y en consonancia con Augé (2006) reforzaremos lo afirmado por Lotman en tanto el autor cinematográfico puede ejercer la posibilidad de sugerir un determinado sentido en el filme como objeto cultural producido, de modo que plasma la ideología con la cual comulga.

Entenderemos el dispositivo ritual extendido como la «aparición pública de una 'figura política', que apunta, si no a cambiar el estado de las fuerzas sociales, por lo menos a hacer evolucionar los sentimientos, las apreciaciones, el estado de espíritu de algunos, tiende a persuadir afectivamente y a convencer intelectualmente, en suma, tiende a mover lo que, en términos estadísticos se llama el estado de la opinión» (Augé 2006:97).

Tanto el mito como el rito convocan al artista a producirlos con fundamento en la conciencia mitológica, por encontrar en el texto/discurso filmico de las obras cinematográficas de Román Chalbaud la existencia de un mundo abierto «ajeno», que supone la presencia de un mundo «propio» dotado de nombres propios los cuales devienen en el reconocimiento del mitologismo como un fenómeno tipológicamente universal en el cual la realidad se vuelve valorativa, al mismo tiempo que exige como complemento el espacio de los nombres. Un espacio de un mundo paradójico en ningún momento primitivo sino jerárquico en el plano axio-semántico, indivisible en rasgos pero divisible en componentes de partes. De modo que exploraremos los signos que en cada uno de los filmes constituyentes como parte del «gran filme único» corresponden al conjunto filmográfico del autor. Estos signos que conciernen a las relaciones existentes entre los objetos en el plano axio-semántico generan transformaciones cuyas semiosis son indicativas de textos mitológicos. Al final del camino se demostrará que tanto la mitología griega como mitos religiosos bíblicos se recrean y perpetúan en la filmografía de Román Chalbaud como *dispositivo ritual extendido*, colaborando en su eficacia ritual donde «el mito de una realidad histórica simbolizada cuya eficacia plena obró retrospectivamente a partir del momento en que la predicción comenzó a verificarse» (Augé 2006:98).

Al comparar el acto de ver una película con un ritual, lo hacemos considerando que el mismo es un sistema simbólico construido de comunicación simbólica, pero que está construido para alguien y para algo; se piensa en un determinado público espectador intérprete en una acción ritual escópica que incorpora el espectáculo y cuyo modelo responde a la pregunta ¿Qué hacen los participantes con el rito? El contenido y disposición de las secuencias pautadas y ordenadas de objetos, palabras y actos de este ritual según García, Velasco y otros (1991) se caracterizan por sus rasgos variados de formalidad (convencionalidad), condensación (fusión) y redundancia (repetición).

En este mismo orden de ideas, consideraremos que en «los rituales la representación del 'drama social' está íntimamente vinculada a la capacidad performativa de transformación y de activación de la reflexividad pública» (Turner 1980:167). Siguiendo también a Turner (1980) entenderemos la eficacia ritual en la práctica significativa del autor cinematográfico Román

Chalbaud como su modo de dar forma a la cotidianidad para ordenarla según un determinado ritmo, y cuya condensación ritual responde a una cultura textual narrativo-dramático de cualidades estéticas con una marcada carga ideológica.

El autor cinematográfico habla desde la historia de la narración con los personajes en las distintas actividades situadas en el texto/discurso filmico, deviniendo la necesidad del sentido social; «es decir, el conjunto de relaciones establecidas y simbolizadas (por lo tanto admitidas y reconocidas) entre los hombres». Un sentido que también es histórico, y así, las relaciones de alteridad, de identidad y de transformación que se despliegan en el campo social se vuelven a definir también individual y colectivamente en el pasado y en el futuro desde el presente. En consecuencia, el sentido devenido de la materia significativa tratada por el autor cinematográfico, en tanto discurso político se hace responsable del pasado y de su relación con el presente en la medida en que al dirigirse a todos, debe prevenir las rupturas de sentido entre las generaciones de espectadores. En el caso del acontecimiento del 27 de febrero de 1989 ocurrido en Venezuela llevados por Chalbaud al cine con el filme *El Caracazo* (2005), se busca con la simbología y los valores asociados al mismo perpetuar en la memoria colectiva este acontecimiento, más no lo asegura en quienes no vivieron este período particular dado que el nexo entre ese pasado y el presente puede hacer que se niegue, acepte o que se repudie ese hecho.

Este mecanismo cultural del proceder del mito político de una realidad histórica en la práctica significativa del cine de Román Chalbaud como dispositivo ritual extendido, aviva el mito político en este presente en el que se transita la puesta en escena de la Revolución Bolivariana y las aspiraciones del gobierno del Presidente Hugo Chávez Frías de institucionalizar el Socialismo del Siglo XXI en Venezuela.

ANÁLISIS, DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES. EL CINE DE ROMÁN CHALBAUD. ENTRE EL RITO Y EL MITO

Así como el antropólogo, el cineasta contemporáneo ejerce su práctica significativa, su *saber-hacer* a razón de un rito de naturaleza política. «La actividad ritual en general conjuga las dos nociones de alteridad y de identidad y apunta a estabilizar las relaciones siempre problemáticas entre los hombres» (Augé 2006:84). Podríamos agregarle la noción de pluralidad de todo rito, en tanto ocupa el lugar del «símbolo en su sentido epistemológico de relación necesaria entre elementos complementarios» (Augé 2006:87), y así, la actividad ritual reúne los tres lenguajes: le asigna a cada individuo su lugar e identidad social, configura la idiosincrasia al determinar la parte de alteridad singular y la íntima del individuo, y por último, concibe al individuo como integrante del grupo en relación con las diversas colectividades de espectadores en tanto comunidad de interpretación.

Al considerar el funcionamiento ritual desde el punto de vista semiótico (Lotman 2000) a la manera de un mitologismo, hablaríamos de un «rito personal» que institucionaliza el autor en su cine, en el que hace uso de la retórica política al proporcionar información, sugerir una interpretación y sacar las consecuencias prácticas cual acto adivinatorio. Una retórica que invita a la acción al ubicar en una *actividad situada* los acontecimientos importantes de la vida en la democracia representativa en Venezuela, a modo de crónica social y política. Acontecimientos

que hicieron historia nacional. Chalbaud, en su filmografía al mismo tiempo que presentifica el pasado, habla del futuro que espera pudiese llegar.

Esta marcada tendencia al mitologismo es de carácter intermedio^[4] pues transita por un sistema de objetos, palabras y actos que tienen tanto carácter de reliquia como de vínculos sociales, políticos, morales y culturales que dan como resultado una renovación, revitalización y perpetuación del mito, tratada por el autor cinematográfico de un modo consciente para contribuir a la reserva de la memoria social y política en el gran Texto de la Cultura en Venezuela.

Estos sistemas de objetos, palabras, actos y de vínculos en y desde los textos/discursos fílmicos establecen en la *comunidad de interpretación* que conforman la ecuación autor- texto/discurso fílmico- espectador, una semiosis que lleva al logro télico de una revolución social, que ya ha sido dramatizada y representada en la imagen cinematográfica del conjunto fílmico. De modo que la renovación, revitalización y perpetuación del mito se ejerce doblemente; por un lado, al ser presentada en el filme con su adhesión a la pantalla de proyección, y por el otro, con su adhesión en el público espectador, al ser experimentada en la colectividad.

La película es cuerpo intermedio que pone en marcha la práctica ritual en un espacio y un tiempo que reúne a los espectadores para visionar e interpretar el filme en una acción constructiva del texto/discurso fílmico. Por otro lado, consideraremos que la película como espacio ritual en su estructura audiovisual y de representación duplica el mundo y activa la memoria colectiva en los espectadores participantes de una experiencia cultural políglota.

Este cuerpo intermedio colabora en la construcción del texto/discurso fílmico en un proceso ritual que pone en relación una doble relatividad constitutiva de una pluralidad que media entre una doble alteridad y una doble identidad como actores del ritual. En esta doble relatividad de la pluralidad se conjugan dos pragmáticas (García de Molero 2004): una pragmática externa vinculada a la relación autor-texto/fílmico-espectador, y una pragmática interna referida al gran signo icónico en su tripartición con el objeto que representa y del discurso social como objeto instalado en el signo que engendra los símbolos; y así, encontramos la identidad de un sujeto destinador que ordena en un guión la historia narrativa del filme a partir de los personajes que actúan como actores semióticos, para colaborar tanto con la determinación del sentido tutor sugerido, como con los «otros» que estén por llegar como resultado de las semiosis interpretativas de los espectadores (otras identidades) y sus contextos. Ambas pragmáticas se imbrican en el proceso de semiosis, que se manifiesta en los efectos más o menos esperados y logrados en los espectadores como de catarsis o de sociabilidad y otros que pueden ser hasta persuasivos, los cuales se observan en lugares y tiempos diferidos y diferentes del ritual registrado en un espacio propio y en un momento específico. Estos relevos de espacio y de tiempo pueden explicarse con la noción de dispositivo ritual extendido que proporciona Marc Augé, la cual es inseparable de la noción de presentación del mundo como espectáculo escenificado. Ambas se aplican al espacio-tiempo del rito y a su carácter performativo.

La pragmática «es el aspecto del *trabajo del texto*, ya que el mecanismo de trabajo supone cierta introducción de algo de afuera en él (...) dos textos en una relación de incorporados/

[4] Es a Durkheim a quien se le debe la noción de cuerpo intermedio, en este incluía los partidos políticos y los sindicatos, por cumplir la función de «visión de mundo» «capaz de ordenar y orientar la vida cotidiana, como lo hacen las religiones, para quienes creen en ellas, o para quienes las practican» (Augé 2006:87).

enmarcantes» (Lotman 1996:98). Y es que las relaciones pragmáticas son las relaciones que se dan entre el texto y el hombre en un contexto, que es también texto, el de la cultura.

Estas dos pragmáticas necesariamente se complementan e integran con la puesta en escena de la actividad situada en los acontecimientos mostrados con «la utilización de códigos cinematográficos, filmicos, lingüísticos y culturales en la producción de signos articulados, coherentes y embellecidos según sus pautas estilísticas» (García de Molero 2007:101).

En la contemporaneidad la presentación del mundo como espectáculo está a la orden del día. Tanto en las series televisivas como en un gran conjunto de películas de diferentes realizadores, nos encontramos con una diversidad de argumentos y de personajes que tienen familiaridad para los espectadores y los reconoce en y desde la pantalla. De modo que entre autores, espectadores y mundo se establece una relación paradójicamente íntima; «una relación a la vez basada en imágenes y abstracta, puesto que en general sólo conocemos de lo que se nos dice aquello que se nos dice. Y así nos acostumbramos progresivamente a discutir sobre textos e imágenes cuando creemos que estamos hablando de realidades» (Augé 2006:93).

El autor cinematográfico a través de su trayectoria construye su imagen de hombre cineasta, artista, y también de político cuando independientemente de sus responsabilidades en su práctica significativa respecto de su *saber hacer* perfila su *hacer saber* aquello que está en los ideales sociopolíticos que profesa, que está íntimamente ligado a su ética personal. El hombre al cual hago referencia es el cineasta y dramaturgo Román Chalbaud. El conjunto textual filmográfico de 1959 a 1997 muestra una construcción narrativa típica de la tradición mitológica: un inicio con la gente del cerro que mira la ciudad que los devora en *Caín, adolescente* (1959) y la gente del cerro que despierta y se lanza a devorar la ciudad en *Pandemonium* (1997) pero que continúa marginado en la periferia, en el cerro. Una construcción cíclica en cada filme «para sí mismo» y una construcción cíclica en la totalidad de la filmografía que conforma un *filme único* (García de Molero 2004).

En *El Caracazo* (2005) llega a su plenitud el mito de Ulises o el viaje del héroe cuando Gregorio deja a su familia y se lanza a la aventura revolucionaria. Un Gregorio que ya lo vimos como estudiante contestatario al sistema capitalista en *El rebaño de los ángeles* (1979) y también con Ignacio, el joven estudiante universitario de pensamiento marxista leninista que vive en la pensión *Ecce Homo en Sagrado y obscuro* (1976), y primeramente al inicio de su filmografía con el personaje Juan en *Caín, adolescente* (1959), el joven campesino que se lanza a la ciudad en compañía de su madre Juana para «hacerse hombre». No es coincidente que Juan, actante y protagonista, se llame de ese nombre. Es de hacer notar que también es el inicio del mito religioso bíblico del hombre que prepara el camino de la venida de Jesús como profeta para predicar el Reino de Dios en la tierra. El eterno retorno se pone de manifiesto.

Este mecanismo cultural del proceder del mito político de una realidad histórica en la práctica significativa del cine de Román Chalbaud como dispositivo ritual extendido, aviva el mito político en este presente en el que se transita la puesta en escena de la Revolución Bolivariana y las aspiraciones del gobierno del Presidente Hugo Chávez Frías de institucionalizar el Socialismo del Siglo XXI en Venezuela.

Román Chalbaud a raíz de la refundación del Estado-Nación llevada a cabo por el presidente Hugo Rafael Chávez Frías a partir de la Constitución de la República Bolivariana de Venezuela (1999), Román Chalbaud hace su aparición en los medios de comunicación social

apoyando el proceso de construcción de la «Revolución Bolivariana» y años más tarde cuando el presidente decreta el «Socialismo del Siglo XXI» también sale a favor del mismo. De hecho, las huellas de una estética socialista se hacen más explícitas en su gramática cinematográfica, pero a pesar de que comienza a producir películas de corte más histórico como *El Caracazo* (2005) y *Zamora ¡Tierra de hombres libres!* (2009), aún podemos afirmar que hasta *El Caracazo* se mantiene en el género ficción/crónica y que este filme se ubica en la transición y umbral de una nueva dimensión en el cine de Román Chalbaud: la del cine de corte histórico, propiamente político.

La aparición pública de Chalbaud como figura política provoca un efecto de inversión del simulacro *ser-parecer / no ser-no parecer* en la interpretación de sus filmes. Lo que no parecía ser resultó siendo, entonces las abducciones de los signos realistas de una estética socialista se verifican y las abducciones junto a las inferencias toman el lugar de la certeza.

En sus películas siempre se ha referido a la gente. En *Caín adolescente* (1959) se refería a la gente de La Charneca, con la que conversaba mucho y «veía su manera de vivir (...) Evidentemente [nos dice Chalbaud], siempre hubo en mí una preocupación social, porque después cuando comencé a hacer cine, adapté mis obras de teatro, y las obras que yo escribía no eran comedias frívolas. Siempre eran contra las injusticias y la corrupción» (Chalbaud, 2005:7). Méndez y García (2006) apuntan que al igual que Pasolini, Chalbaud muestra la realidad con la acción transformadora de la propia realidad en la realidad, y así la gente puede verse y tomar conciencia de su existencia.

En la práctica del dispositivo ritual extendido el deseo personal del ejecutante y el uso de un modo adecuado y oportuno de los recursos técnico-expresivos en la producción de cada filme, resulta imprescindible para la eficacia de la naturaleza ritual, pues la finalidad del ritual político en y desde el cine está en identificar la trascendencia del poder del realizador cinematográfico con la gente y la ocurrencia política a largo plazo en un conjunto de redes sociales, aspecto éste que personalmente he constatado al asistir junto a Román Chalbaud a un número importantes de salas comunitarias de cine adscritas a la Fundación Cinemateca Nacional.

Las salas comerciales de cines, las comunitarias o también las salas domésticas son lugares donde se ejecutan rituales de paso o de acontecimientos donde se reúnen grupos de personas a visionar las películas. Pero en el cine las personas no son las mismas, a diferencia de que en ciertos casos siempre un mismo grupo de amigos se reúne en la misma sala o en diferentes salas domésticas o cine clubes para visualizar, comentar y reflexionar respecto algunos filmes. Este último grupo es con el que podemos establecer una relación de equivalencia con los militantes de un partido político.

En el ritual encontramos la separación de los diferentes roles, tanto del realizador cinematográfico expresado en los créditos iniciales del filme y reconocido, como figura política en el contexto actual, como el rol de los espectadores. De modo que el rito del acontecimiento en torno al filme pareciera rendir un culto al realizador, que aparece atenazado al filme en imágenes audiovisuales que identifican la temática de la que siempre ha hablado, presentan la gente a la que siempre se ha referido y ponen en audio las voces de los mismos actores semióticos marginales y «vencidos».

Estos roles y acontecimientos ocurren en un tiempo semióticamente real diferido, pero a la vez la magia del dispositivo imaginario audiovisual permite en el acontecimiento del *ver* un

contacto que se transmuta en un *estar* en ausencia en el culto, momento liminal de comunión que culmina con el desenlace del filme, cada cual retoma su rol y cada uno «representa lo que verdaderamente es» (Augé 2006:105). Así que el texto/discurso fílmico que se genera dentro del espacio contextual del dispositivo ritual extendido es la expresión de una paradoja fundamental: «una sola persona habla para todos y simultáneamente a cada uno; es la paradoja combinada de la democracia representativa y del sistema de los grandes medios de difusión» (Augé 2006:107).

En cuanto a los espectadores, estos pueden ser seguidores del cine chalbaudiano o un público en general, que sin embargo, hoy ante los acontecimientos políticos sucedidos en Venezuela opinan que Chalbaud es una especie de profeta portador de un mensaje, en este caso político, pero que a fin de cuentas se manifiestan con mecanismos analógicos, pues todo ritual es analógico.

BIBLIOGRAFÍA

- Arnoletto, Eduardo Jorge (2007): *Curso de Teoría Política*. En <http://www.eumed.net/libros/2007b/300/111.htm>
- Augé, Marc (2006): *Hacia una Antropología de los mundos contemporáneos*, Gedisa.
- Bettetini, Giancarlo (1977): *Producción significativa y puesta en escena*, Gustavo Gili.
- Chalbaud, Román (2005). «Mi tetero fue el melodrama». Entrevista realizada por Juan Antonio González. En *Revista Imagen*, mayo-junio, Año 38, N° 3:5-15.
- Eliade, Mircea (2003): *El mito del eterno retorno*, Ed. Cast: Alianza Editorial.
- García de Molero, Írida (2004): «Fundamentos semióticos para una teoría de autor: El cine venezolano de Román Chalbaud». Tesis Doctoral. División de Estudios para Graduados. Facultad de Humanidades y Educación. Universidad del Zulia.
- (2007): *Semióticas del cine. El cine venezolano de Román Chalbaud*, Colección textos universitarios. Vicerrectorado Académico. Universidad del Zulia.
- García García, J. L., Velasco Maíllo, H. y otros (1991): *Rituales y proceso social. Estudio comparativo en cinco zonas españolas*, Madrid, Ministerio de Cultura.
- Lotman, Yuri M. (1979): *Estética y semiótica del cine*, Gustavo Gili.
- (1996): *La Semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, Edición de Desiderio Navarro: Cátedra.
- (2000): *La Semiosfera III. Semiótica de las artes y de la cultura*, Edición de Desiderio Navarro: Cátedra (Grupo Anaya).
- Mc Laren, Peter y Giroux, Henry A. (1995): *La escuela con su performance ritual. Hacia una economía política de los símbolos y gestos educativos*, Siglo XXI. En <http://books.google.co.ve/books?id=s9wKQZ7p26wC&lpg=PA61&d>
- Méndez, Aminor y García de Molero, Írida (2006): «Román Chalbaud». *Cuadernos Cineastas Venezolanos*. N° 6. Fundación Cinemateca Nacional de Venezuela.
- Turner, Victor (1980): *La selva de los símbolos*, Siglo XXI.
- Sfez, Lucien (1995): *Crítica de la comunicación*, Amorrortu Editores.