



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

A TODOS NOS LLEGA LA HORA
La hora cero en Venezuela

ENSAYO ACADÉMICO QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:

SONIA SOFÍA QUINTERO

TUTOR PRINCIPAL:
DR. DANIEL MONTERO FAYAD
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

COMITÉ TUTORIAL:
DRA. MARA FORTES
DR. JUAN SOLÍS
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE

CIUDAD DE MÉXICO, ENERO DE 2020



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A Venezuela

*En medio de la mentira, por encima de ella, en la hendidura,
busca este país su verdadero rostro para curarse.*

Rafael Cadenas

Agradecimientos

Al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACyT), por el apoyo otorgado a través de la beca. Sin duda alguna, fue indispensable para lograr la Maestría.

Al Programa de Posgrado en Historia del Arte, específicamente a la Doctora Deborah Dorotinsky, Hector Ferrer y Gabriela Sotelo, con quienes conté durante este proceso. Sobre todo cuando se complicaron detalles tan pequeños como la aprobación de la visa de estudiante. Muchas gracias por todo, no se imaginan cuánto los estimo.

A la doctora Karla Jasso. A los miembros del sínodo, Doctor Juan Solís y la Maestra Mara Fortes. Muy especialmente al Doctor Daniel Montero Fayad, tengo la fortuna de contar con usted como mi tutor y, mejor aún, como mi amigo. Muchas gracias a todos por su buena disposición durante el desarrollo de este ensayo académico.

A Rodolfo Cova, por conversar conmigo y compartir detalles de la producción que desconocía por completo. También, a Rodrigo Llamozas porque me indicó el camino hacia Ninoska Dávila quien, gracias a su aporte –con material de archivo–, fue una pieza clave en el desarrollo del trabajo.

A mis compañeros del posgrado, Diego, Víctor, Erandi, Julio, Ximena, Verónica, Andrea, Catalina, Emilio, Jocelyn, Brenda y Mara; por fortuna tuve la oportunidad de conocer lo mejor en medio de dos generaciones y me alegra que se convirtieran en mis amigos. Se les quiere.

A mis padres, Marisela y José Ángel; mis hermanos Ángel y Luis Alberto. Más importante aún, a mis queridos sobrinos, Jari Valentina y Jonatan. Tenerlos presentes, a pesar de la distancia, siempre me ayudó a retomar los ánimos en los momentos difíciles.

A mis amigos y familiares entrañables, a quienes les agradezco su apoyo incondicional desde el momento que decidí aplicar a la convocatoria de esta maestría. Saben mejor que nadie lo que significó esta decisión en mi vida. Sin ustedes, esto no hubiese sido posible y por eso estaré eternamente agradecida. A Tío Iván, Julia Sofía, Tío Daniel, Gustavo Adolfo, Carola, Zoidec, Pachis, Aída, Sonia, Alejandro y Edi. Valeria, Paula Ravest, Gustavo Alvarado, Ranyert, Manuel, Daniela, Enmanuel, Johandry, César, Dexy, Clara, Alejandra, Tía Inés, Tía Aisquel, Tía Fanny, Mabe, Gloria, Simón Augusto, José, Milena... y la Colonia Tovar, porque *venezolano el que lo lea*.

Índice

Introducción

CAPÍTULO 1. “A todos nos llega la hora”, *La hora cero*

CAPÍTULO 2. Otras posibilidades de interpretación

2.1 Cómo se reseñó la película en prensa

CAPÍTULO 3. Pensar la película desde la historia del cine venezolano

Conclusiones

Bibliografía

Introducción

Escribir sobre el cine venezolano resulta una lista larga de sinónimos y escenarios, iniciando con las palabras violencia, sicariatos, prostitución, corrupción, mezcladas o acompañadas de humor, sátira, viveza y malas palabras que logran despertar en los espectadores un sin fin de emociones que terminan acostumbrándose y hasta adaptándose en el día tras día. Pero, resulta que ese escenario lo evidenciamos en las calles, en las personas, en las instituciones públicas y privadas, hasta en nuestros gobernantes visualizamos las marcas que van dejando el hilo de la violencia.

Sin embargo, películas enmarcadas en esta temática y que le han dado – de una manera lenta- un giro de 180 grados, abordándola desde una perspectiva empática, extraídas de sucesos ocurridos (y que siguen ocurriendo), encontramos a *Macu, la mujer del policía* (1987), de la directora Solveig Hoogesteijn; *Sicario* (1994), del director José Ramón Novoa; *Secuestro Express* (2005), del director Jonathan Jakubowicz y, muy recientemente, *La hora cero* (2010) del director Diego Velasco.

En estas cuatro películas, los directores *muestran* los barrios y toman los espacios abiertos; las calles, los hospitales, las clínicas privadas, las plazas; demostrando que a cualquiera, sea cual sea la clase social a la que pertenezca, puede pasarle algo bueno o malo; hoy puedes ser el bueno o malo, todo dependerá de las circunstancias, de cómo te miren, te miras o quieres que te miren, porque de eso se trata este ensayo, demostrar cómo a cada uno de nosotros *nos llega la hora*, seas víctima o victimario, testigo directo o indirecto, siempre estarás en cualquier ángulo de la violencia.

Los temas de las películas no pueden estar ajenos a la realidad de una nación. Éstas reflejan una gran parte de las situaciones que carcomen a una sociedad y, en su mayoría, suelen terminar en tragedia, pero lo peor que puede ocurrir en sociedades como la nuestra,

que están en transición vital, es acostumbrarse a este tipo de situaciones (violencia en todo el sentido de la palabra). *La hora cero*, película seleccionada para plantear y replantear los distintos enfoques de una violencia tan evidente en la cotidianidad, pero que tienen correlación con la tensión política, la mediatización de los medios de comunicación y, por lo que se mueve todo ser humano, independientemente del sector que venga, el amor hacia el otro.

El ensayo está constituido por tres capítulos, cada capítulo contiene subtemas que permiten recorrer distintos escenarios, personajes, movimientos de cámaras, iluminación, entre otros elementos cinematográficos que sirven de respuestas a una serie de preguntas que van surgiendo en cada puesta en escena y nos dibujan el perfil psicológico de cada personaje que, a final de cuenta, es la fotografía panorámica de un país que se descompone social, política y económicamente.

En el **CAPÍTULO 1. “A todos nos llega la hora”, *La hora cero***, a través del juego de miradas que están presentes en la película, lo describo de la siguiente manera: El secuestro de la periodista y la primera señal en vivo desde la situación de rehenes en la clínica (**juego de miradas mediado por los medios de comunicación**). Los pobres acuden al llamado de La Parca y están en las afueras de la clínica esperando ser atendidos (**juego de miradas mediado por la condición de clase**). Cuando en el programa de televisión debaten sobre la delincuencia en el país porque La Parca deja de ser el héroe para mostrarlo como el villano (**juego de miradas mediado por la condición de violencia**).

En este primer capítulo también hago mención especial del poder que tiene en los años 70 y 90 la televisión en Venezuela, lo que Eduardo Liendo (escritor venezolano) denominó *El mago de la cara de vidrio* que aunque el relato es de *ayer*, la ironía y la parodia son escenarios para contar una portentosa historia sobre el subyugante poder de la

televisión en las masas. Con los argumentos expuestos aproximo al lector a crear sus propias opiniones, reflexiones y empatías. Tal cual como ocurre en el escenario político, cada quien ejerce su propio juicio y se inclina por los que consideran héroes, siendo en ocasiones los villanos o viceversa.

Profundizo, entonces, en el **CAPÍTULO 2. Otras posibilidades de interpretación** (2.1 Cómo se reseñó la película en prensa) encontrando coincidencias entre los distintos periodistas, columnistas, críticos de cine que vieron en exclusiva *La hora cero* y que con esta película percibieron que renacía el cine en el país, aplauden la mística, la innovación, los contrastes de iluminación, los personajes interpretados por jóvenes desconocidos en el mundo de la actuación. Coincidiendo, además, que las tasas de violencia tienen una amplia relación con la tensión política que se vivía en ese momento. Con esta coincidencia, se extrae lo escrito por la periodista Míltza Zúpan, en su artículo titulado “Acción a la criolla”. “Sin embargo, lo interesante de la propuesta es el punto de partida de la historia, es decir, el conflicto de los galenos que sucedió en el año 1996 cuando la Federación Médica Venezolana realizó una huelga en Caracas, llamada ‘La hora cero’”.¹

Por lo que así como las interpretaciones fuera de la pantalla mostraron diversidad, también lo fueron las coincidencias. Y este capítulo resalta un episodio muy común en nuestra sociedad políticamente en transición y lo subrayo: todas las expectativas que se crearon sobre lo que podría ser el cine venezolano en ese momento de reinicio, de la misma manera que se acaba un fósforo al encenderlo, así se desvanecieron en poco tiempo.

¹ Míltza Zúpan, “Acción a la criolla: *La hora cero*”, *Zona y Lounge* (Cultura, Películas, Cable, TV, Libros, Música, Ciudad, Tendencias), septiembre 2010, pág. 146

Sin embargo, aquí no termina la forma en que los distintos medios de comunicación reseñaron o interpretaron *La hora cero*, en la entrevista que le hiciera el periodista Ricardo Pineda a Diego Velasco, el director resalta el proceso previo-investigativo de la película: “Con La hora cero no tenía ánimos de hacer denuncia social, porque se trata de una ficción pero generalizada en un evento real. La película pasó por ‘test screenings’, la probaron 10 o 12 veces a un grupo diferente de 25 personas quienes llenaban un cuestionario, tomaban la información, la filtraban y reeditaban hasta llegar al punto donde ya funcionaba todo, conscientes que no era un proceso común dentro del cine venezolano”.²

Adentrarse al **CAPÍTULO 3. Pensar la película desde la historia del cine venezolano** es girar la mirada al inicio de esta introducción porque a medida que el país se descompone, el lente de algún cineasta va capturando la historia, una historia con diferentes miradas e interpretaciones, en una especie de memoria fotográfica. Demostrando que para llegar a *La hora cero* se hizo necesario las creaciones de producciones previas, que fuesen minando el camino para mostrar que con creatividad, mística, investigaciones y un alto presupuesto se pueden generar producciones cinematográficas de altura, pero sin obviar las miserias que adentro puedan existir.

² Ricardo Pineda, “Yo le tiro chucherías al público”, *Diario Panorama*, Maracaibo domingo 26 de septiembre de 2010, pág. 19

CAPÍTULO 1. “A todos nos llega la hora”, *La hora cero*

“Caracas se entiende desde la punta de una pistola”. Roland Denis³

El cine venezolano ha estado marcado por el tema de la violencia. Películas como *Macu, la mujer del policía* (1987), de la directora Solveig Hoogesteijn; *Sicario* (1994), del director José Ramón Novoa; *Secuestro Express* (2005), del director Jonathan Jakubowicz y *La hora cero* (2010) del director Diego Velasco; evidencian como la violencia ha sido un tema recurrente en la cinematografía nacional. Esto permite entender cómo ha sido interpretado el continuo proceso de deterioro social del país, dada una realidad política y económica determinada por un contexto histórico particular.

Cabe destacar que esta filmografía, donde el cine de ficción visibiliza la violencia, ha tenido una acogida determinante por parte del público venezolano, las películas han sido un éxito de taquilla en el país. Precisamente *Macu, la mujer del policía* (1987), *Sicario* (1994), *Secuestro Express* (2005) y *La hora cero* (2010), son consideradas las más taquilleras producidas en la historia del cine en Venezuela.⁴

En este ensayo, me interesa abordar específicamente la película *La hora cero* considerando que el problema de la violencia se muestra de manera más evidente pero, a

³ Frase del Vice Ministro de Asuntos Sociales durante el primer periodo de gobierno del presidente Hugo Chávez Frías, en medio de una entrevista concerniente a los proyectos de implementación y financiamiento de los círculos bolivarianos.

⁴ La División de Estadísticas Cinematográficas del Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), periódicamente hace un registro del comportamiento del cine venezolano en las salas de exhibición nacionales desde el año 1976 hasta el presente. Los indicadores más resaltantes de los archivos del CNAC, que contribuyen a determinar cuáles han sido las películas más taquilleras en el país, son las siguientes: recaudación bruta de taquilla, número de espectadores, días en cartelera, número de estrenos y reestrenos, directores y tipo de censura.

diferencia de las películas anteriores, sucede a través de la *mediación*⁵ y presencia de los medios de comunicación durante el desarrollo de la historia. Es importante destacar que el director de la película *La hora cero* usó conscientemente elementos del cine hollywoodense enmarcados en el género de acción⁶ para garantizarse el éxito en taquilla que efectivamente logró; por otro lado, hizo de la delincuencia y marginalidad un espectáculo para subvertir el mito del malandro como rebelde social, muy característico dentro de la historia del cine venezolano. Ahora bien, aunque el análisis se concentra en la más reciente, es importante mencionar cómo se relaciona *La hora cero* con las películas predecesoras.

En el caso de *Macu, la mujer del policía* (1987) el deterioro de la sociedad está enmarcado en un barrio marginado de Caracas y la violencia social está en el hecho que narra la película. Parte de un crimen pasional que pone en evidencia situaciones cotidianas cargadas de insinuaciones sexuales, redadas policiales y juegos callejeros que constantemente aluden a unas condiciones sociales miserables y violentas; por otro lado, en el personaje del *Sicario* (1994), la violencia social está instituida en el protagonista,

⁵ El término *mediación* lo tomo del autor Jesús Martín Barbero, quien elaboró el concepto de las *mediaciones* en su libro *De los medios a las mediaciones: comunicación, hegemonía y cultura*. En cuanto a la *Teoría de las Mediaciones*, propuesta por Barbero, es importante precisar cómo concibe el proceso comunicativo: desde su dimensión relacional (comunicacional), de intercambio (cultural) y de negociación (política). Por tanto, la *mediación* es una acción que permite comprender al proceso comunicativo como un espacio de interacción a partir de la participación del emisor y el receptor porque “Las mediaciones son los lugares de donde provienen las contradicciones que delimitan y configuran la materialidad social y la expresividad cultural”. Jesús Martín Barbero, *De los medios a las mediaciones: comunicación, hegemonía y cultura* (México: Editorial Gustavo Gili, 1991), 297.

⁶ El género de acción se caracteriza por darle prioridad a la acción física, es decir, a eventos, sucesos, o situaciones donde se demuestra la capacidades y habilidades del personaje para resolverlos, en lugar de su construcción profunda. Es decir, los personajes se mueven partiendo de estímulos externos que los obligan a actuar y a resolver problemas que tienen un impacto (no siempre profundo) en los elementos de la caracterización interna sino más bien que refuerzan características como las habilidades físicas, capacidades de adaptación, la voluntad pero que no tiene una resonancia en la personalidad del personaje sino que, en el género de acción, lo importante es resolver no el crecer, es decir, el hacer y no el *ser*. Sin embargo, en el caso particular de *La hora cero*, esto no es del todo determinante en relación al personaje principal.

señalando la realidad de una sociedad donde la negligencia del Estado se refleja en la pérdida del control de la violencia.

Asimismo, *Secuestro Express* (2005), implica nuevamente la incapacidad del Estado en ofrecer seguridad social ante el funcionamiento del crimen organizado. En este caso, la violencia se presenta a partir de la diferencia de clases y su confrontación como consecuencia de la misma desigualdad social.⁷ *La hora cero*⁸ (2010), refleja una violencia instituida en la figura del sicario que exige justicia desde su posición de fuerza al margen de toda ley frente a la desigualdad social por un sistema de salud precario.

*La hora cero*⁹ tiene lugar en Caracas durante las 24 horas de una huelga médica controversial. La huelga de médicos sirve como detonante para revelar que nadie (pobre) tiene acceso al sistema de salud pública y las condiciones de la misma. La película cuenta la historia de La Parca, un temible sicario que es forzado a secuestrar una clínica privada en un intento por salvar la vida de Ladydi. La policía no tarda en llegar y con ellos un circo mediático (y otros más curiosos). La Parca pronto se convierte en un héroe de los pobres gracias a los medios de comunicación hasta que su esfuerzo comienza a dividir la nación por completo porque la violencia se esparce desde la clínica y a lo largo de la ciudad,

⁷ El trabajo de grado titulado: "Compilación digital de la producción cinematográfica de largometrajes de ficción realizados en Venezuela, durante los 110 años de la industria del cine nacional, entre el 28 de enero de 1897 al 28 de enero de 2007", del autor Jimmy Osorio, realizado en el año 2007, fue presentado como Tesis de Grado en la Escuela de Medios Audiovisuales de Universidad de los Andes, Mérida, Venezuela. Su tutora fue la Arquitecta Adriana López. La Memoria de Grado consiste en una compilación de datos a partir de una consulta exhaustiva en fuentes biblio-hemerográficas, datos expuestos en diferentes publicaciones, entrevistas a personas importantes relacionadas con el cine nacional; además del material que se encuentra en los distintos departamentos de las instituciones que desarrollan el medio cinematográfico venezolano. Gracias a este trabajo es posible precisar en cada una de las películas realizadas durante varias décadas hasta el año 2007.

⁸ Es la opera prima del cineasta Diego Velasco, un venezolano ahora radicado en Los Ángeles, Estados Unidos. Sus trabajos previos, como el cortometraje *Cédula Ciudadano*, refleja su fascinación por las extraordinarias circunstancias que suceden en la cotidianidad venezolana en general. Su cortometraje se caracteriza por ser una sátira a veces crítica, a veces exagerada de la sociedad y sus absurdos.

⁹ lahoracero.com Documentos, Actores/Directores, Consultado 17 de septiembre de 2019. <http://www.lahoracero.com/epk/docs.html>

poniendo todo –a Ladydi y a su hija- en gran riesgo. *La hora cero* es una historia de amor contada en medio del caos. Se trata de una historia universal fuera de tiempo acerca del surgimiento mítico del poder y la inevitable caída en gracia.¹⁰

A través de un análisis cercano de la película *La hora cero*, demostraré cómo el delincuente irrumpe en diferentes espacios a través de la pantalla de televisión que registra “en vivo” el secuestro de la clínica.¹¹ Al realizar una puesta en escena de los noticieros televisivos y la pretensión de la transmisión “en vivo”, exhibe la manera en la que estos medios construyen una realidad diseñada para el entretenimiento y que apela a ciertos deseos o fantasías que corresponden al contexto social de Venezuela. A través del noticiero *ficticio* que transmite el suceso en vivo, es decir, el programa televisivo que se caracteriza por la presentación de noticias de actualidad y que se desarrolla dentro del universo de *La hora cero*, apela a la fantasía de invertir la estructura de poder a favor de las clases bajas y crea un héroe de un sujeto marginado.

10 imdb.com Argumento escrito por Luis Auvert, traducción propia, Consultado 21 de noviembre de 2019. https://www.imdb.com/title/tt1322302/plotsummary?ref=tt_ov_pl

11 Ver el Trabajo de Grado (para optar al título de Maestro en Ciencias de la Comunicación), que presentó Eugenio Sulbarán en el año 1998 y que tituló: “Metodología de análisis de la narrativa fílmica. Una aproximación semiótica”. En dicha investigación tuvo como objetivo describir los elementos más resaltantes que permiten configurar una metodología de análisis fílmica desde una perspectiva narrativa. El procedimiento del investigador surgió de la revisión de las principales corrientes teórico-metodológicas utilizadas para la interpretación de una película: la tesis de Casetti y Bordwell e Isla. También, los fundamentos e indicadores semióticos de Barthes, Bremond y Todorov sobre estructura del relato; así como las principales leyes, técnicas y categorías expuestas por los manualistas de la narrativa fílmica y del guion cinematográfico como Field, Seger, Vale, Chion y Baiz. Lo más importante de su investigación es que, al diseñar una metodología, ésta la aplicó a tres películas venezolanas que sobrepasaron el millón de espectadores en Venezuela. Las películas fueron: *Homicidio culposo*, de César Bolívar (1984), *Macu, la mujer del policía* (1987), de la directora Solveig Hoogesteijn; *Sicario* (1994), del director José Ramón Novoa. Sulbarán, sugiere una metodología sustentada en los principios que rigen la narrativa fílmica y la semiótica del relato. Para ello, toma los aportes de teóricos de Bremond (1974), Casetti y Di Chio (1991), Greimas (1987) y Eco (1986). El parte de la diferenciación que Eco (1986) hace de los códigos presentes en todo film, optando por el análisis desde el punto de vista de los códigos fílmicos que giran en torno a lo narrativo. La singularidad de esta metodología radica en la intención de su autor en demostrar cómo la narración puede guiar un proceso de análisis fílmico a partir de los elementos que conforman la esencia del film narrativo argumental. También en, Eugenio Sulbarán, *Análisis de la narrativa fílmica* (Maracaibo, Zulia, Venezuela: Astro Data S.A., 2002), 200 páginas.

Esto es significativo porque durante la década de los 90 la televisión abarca el mayor alcance de difusión y aceptación de las masas venezolanas. La crisis de inseguridad y las pocas posibilidades económicas convirtieron a este medio en una opción segura desde el hogar, así como en un medio masivo de difusión política lo cual le otorgó mucho poder. Tanto *El Caracazo* como los *Deslaves de Vargas* fueron eventos ampliamente televisados y seguidos desde los hogares venezolanos, así como las palabras de Hugo Chávez al ser detenido tras el intento de golpe de Estado al presidente Carlos Andrés Pérez en el año 1992¹², y la toma de Venezolana de Televisión en el segundo intento de golpe de Estado del mismo año.¹³

En los noventa el país enfrentó un escenario de crisis, inestabilidad, incertidumbre y desconfianza sin precedentes. Además, determinó un proceso de transición política que se inicia en febrero de 1989 con *El Caracazo* y que se consolida en 1999 con la elección de Hugo Chávez como presidente de la República. *El Caracazo*, ocurrido el 27 y el 28 de febrero de 1989, consistió en un estallido social producto de las tensiones socioeconómicas sufridas por la sociedad venezolana. Los disturbios comenzaron en la población de Guarenas, encendieron Caracas y tuvieron eco en Barquisimeto, Ciudad Guayana, Maracay, Mérida y Valencia. Incluyó violencia de calle y saqueos de negocios. La revuelta superó las fuerzas policiales, y fue reprimida por las Fuerzas Armadas a partir del martes 28 de

12 El martes 04 de febrero de 1992 un grupo de militares llevó a cabo un intento de golpe de Estado al gobierno del presidente de Venezuela Carlos Andrés Pérez. Entre los oficiales que comandaban la sublevación se distinguió Hugo Chávez por su declaración ante los medios de comunicación del país reconociendo el fracaso en la ciudad de Caracas y pidiendo a sus partidarios deponer las armas.

13 Nueve meses después del intento de golpe de Estado en el que Hugo Chávez quedó detenido, el 27 de noviembre de 1992 se lleva a cabo en Venezuela un segundo atentado contra el gobierno del presidente Carlos Andrés Pérez. La sede de la televisora pública Venezolana de Televisión, así como las antenas repetidoras de RCTV y Venevisión fueron tomadas por los grupos subversivos para transmitir un video donde intentaban explicar las causas de la rebelión. La televisora Televen fue el medio que utilizó Carlos Andrés Pérez para dirigirse a la nación. Luego de los fuertes enfrentamientos con la Guardia Nacional el golpe de estado se ve frustrado y controlado.

febrero. Se decretó toque de queda. Las cifras oficiales hablan de 300 muertos y un millar de heridos.

Desde luego, una manifestación de esta magnitud, encontró en los medios de comunicación un importante vehículo de diseminación colectiva. Este fenómeno ayudó a socavar la creencia ciudadana de que Venezuela era un país rico y a definir causas y retóricas políticas que han ido transformando el contenido simbólico y en insumo de representaciones sociales. En suma, la politización de la pobreza ha sido simultánea a su mediatización.¹⁴

Aunque Carlos Andrés Pérez continuaba en el poder tras *El Caracazo*, no contaba con el apoyo de la sociedad civil. El 4 de febrero de 1992, en las cuatro principales ciudades de Venezuela – Caracas, Maracay, Valencia y Maracaibo- hubo un intento de golpe de Estado militar. El resultado de este golpe fue: 32 muertos, 12 horas de “revolución” y un impacto televisivo para la figura del Comandante Hugo Chávez, quien se autoproclamó públicamente responsable de aquel primer intento fallido hablándole directamente a una cámara y, en consecuencia, dirigiéndose a los venezolanos a través de la pantalla de televisión. En definitiva, *El Caracazo* marcó un despertar político de los sectores sociales y que, en medio del descontento socioeconómico, supieron aprovechar para establecer liderazgos.

Los *Deslaves de Vargas* sucedieron los días 15, 16 y 17 de diciembre de 1999. El estado Vargas tuvo la descarga más significativa del fenómeno (se vio afectado por fuertes lluvias durante tres días consecutivos), lo cual produjo deslizamientos de tierra masivos, desbordamiento de quebradas, aludes torrenciales, enormes daños a la infraestructura, desaparición de referentes históricos y culturales, además de significativas pérdidas humanas. Tanto la prensa como la televisión hicieron un registro constante de la tragedia, lo

¹⁴ Leopoldo Tablante, “La pobreza como tema político y mediático en Venezuela”, *Cahiers des Amériques latines*, Nº 53 (2006): 5.

que significó una circulación de imágenes e información que reflejaban la gravedad de la situación en el país.

...una buena parte de la catástrofe, como las telenovelas, nos fue ofrecida y anunciada por entregas. Todos los años, por el tiempo de lluvias, la conciencia compartida entre autoridades del área metropolitana y los habitantes de esas viviendas técnicamente conocidas como “no consolidadas” eran sacudidas ya por sucesos que cumplían más o menos con la misma secuencia: lluvia intensa/quebrada crecida/terreno deslizado/vivienda perdida/seres humanos muertos o convertidos en damnificados. Una secuencia cumplida anualmente casi con la rigurosidad de un ritual (...) y nos acostumbramos al ritual.¹⁵

El Caracazo, el *mensaje* de Chávez y los *Deslaves de Vargas* fueron eventos ampliamente televisados y, en consecuencia, implicó una construcción mediática que la sociedad venezolana seguía atenta desde sus hogares. Por tanto, en el terreno de lo simbólico, la televisión jugaba en esta década un papel muy importante para el imaginario de los venezolanos, a través de las formas en que se iba registrando y exponiendo la historia del país.¹⁶

Estos eventos o situaciones los tomaré de argumentos para la construcción mediática, no tanto por lo que significaron sino por la manera en la que se transmitieron en su momento. La construcción mediática se presenta justo en que cada acontecimiento lo transmitieron en vivo, mostraron unas situaciones pero ocultaban –tal vez- otras, como la cantidad de muertos. Registraron el disturbio social pero, en el momento, no se entendió del todo el por qué sucedió. Pero todo fue televisado, hubo un *juego* con las cámaras y, por consiguiente, un juego de *miradas* (aquí se evidencia lo que el otro desea que observen).

15 “Recuento de una tragedia que se veía venir”, *EL Nacional*, 19 de diciembre de 1999, Cuerpo H, páginas 4 y 5.

16 Los trabajos de Gustavo Hernández, sobre la televisión en Venezuela, vinculan la pantalla y su poder simbólico. Toda su investigación gira en torno a este tema. Ver “Inevitable pantalla de todas las horas”, en *Venezuela Siglo XX. Visiones y Testimonios: Convivencias y Controversias*, Coordinado por Asdrúbal Baptista (Caracas: Fundación Polar): 225-246. “Recepción, audiencias y consumo cultural en Venezuela”, en *Revista Mediterránea de Comunicación*. “Seis antenas para pensar la televisión”, en *Temas de formación sociopolítica* (Caracas: Fundación Centro Gumilla, Universidad Católica Andrés Bello, 2007).

La hora cero muestra de manera fundamental la presencia de las cámaras de la televisión y, más importante aún, la pantalla, esa pantalla que indica de forma estática lo que está pasando en un determinado lugar y, a veces, con movimientos leves nos traslada al lugar que ellos, los del programa televisivo desean que miremos. En efecto, la película hace un apuntalamiento sobre cómo trataba la televisión venezolana, durante la década de los noventas, este tipo de situaciones. Sin olvidar las tensiones políticas que en ese momento vivía el país y que contribuían a mirar lo que más nos convenía, hasta acostumbrarnos a esos juegos de miradas.

En la película *La hora cero* el espectáculo se erigió a través de la aparición reiterativa (aún como referencia), de la pantalla de televisión en la puesta en escena e, inclusive, formando parte de la narración.¹⁷ Hay una televisión que la gente está mirando y, a través de este elemento, la película está señalando la visión-pueblo que participa como consecuencia del espectáculo que los medios de comunicación hacen del secuestro de la clínica. También está presente el “plano del televisor”, y que consiste en encuadrar la pantalla de un televisor para reforzar una visión en primera persona de la programación televisiva ya que el “efecto televisor” busca reiterar que estamos *viendo la televisión* en el universo de *La hora cero*.

El juego de miradas que están presentes en la película *La hora cero* los determino de la siguiente manera:

Primero, un juego de miradas mediado por los medios de comunicación

Segundo, un juego de miradas mediado por la condición de clase, y

¹⁷ En los créditos finales vemos como la moderadora (Margaret), despide el programa que conduce evocando el mensaje que dirigió el comandante Hugo Chávez Frías aprovechando los medios de comunicación después del fallido golpe de Estado el 4 de febrero del año 1992. Esta secuencia será analizada en las conclusiones de este ensayo.

Tercero, un juego de miradas mediado por la condición de violencia

En cuanto al juego de miradas mediado por los medios de comunicación, se hace evidente durante la situación de rehenes en la clínica cuando La Parca secuestra a la periodista y aprovecha la oportunidad que le brinda la cámara con enlace en vivo a un canal de televisión para hablarle a los pobres. Entonces, marcada por el asalto de un espacio público asociado con una clase social económicamente privilegiada (como lo es una clínica), *La hora cero* inserta el conflicto de clases que, a su vez, son visibilizados a través de una mediación en abismo en la narrativa de la película.

El juego de miradas mediado por la condición de violencia, es evidente por como es mostrada en los medios de comunicación que “en vivo” registran el secuestro de la clínica; reconociendo la existencia de una serie de prejuicios que están mediando el hecho y, por tanto, son capaces de construirla. Pero, también, a través de cómo influye en la vida de los personajes y, por consiguiente, cómo responden a ello.¹⁸

¿Dónde se puede ver esta interpretación de las *miradas*? Se ve significativamente en las siguientes secuencias: durante el secuestro de la periodista y la primera señal en vivo desde la situación de rehenes en la clínica; cuando los pobres acuden al llamado de La Parca y están en las afueras de la clínica esperando ser atendidos; y cuando en el programa de televisión debaten sobre la delincuencia en el país porque La Parca deja de ser el héroe para convertirlo en el villano. Ahora bien, por supuesto que todas las *miradas* se solapan, se traslapan y se sobreponen permanentemente, todo está pasando al mismo tiempo en la película porque la estrategia cinematográfica del director es esa: todo pasa al mismo tiempo

¹⁸ Es importante destacar que La Parca genera una relación con el sujeto reprimido cuando en la película habita la subjetividad del delincuente a través de *flashbacks* que muestran el pasado del personaje.

y al mismo nivel. Sin embargo, por cuestiones de orden, no puedo tratar todo al mismo tiempo.

Durante el secuestro de la periodista y la primera señal en vivo desde la situación de rehenes en la clínica, concentraré el análisis en relación al juego de miradas mediado por los medios de comunicación a través de los recursos que ofrece la riqueza del lenguaje cinematográfico. Esta secuencia alude al papel fundamental del medio a través de las acciones de personajes como Margaret, Verónica y Jesús. Por consiguiente, cuando muestran la mediación en abismo que sucede en el enlace en vivo, aquí cobra significado el papel de los medios de comunicación al diseminar en la población la necesidad de tomar acción ante una condición adversa como la falta de asistencia médica debido a la huelga médica.

En cuanto a la secuencia donde los pobres acuden al llamado de La Parca y están esperando ser atendidos, será en función del juego de miradas mediado por la condición de clase. Esta secuencia revela sus significaciones a través de un recurso muy particular: parte de un *clip* musical que quiebra momentáneamente la tensión de la historia. La música surge a partir de un *a-capela* diegético que se transforma en una suerte de videoclip musical capaz de unificar varias situaciones (y personas) que suceden al mismo tiempo y que están sujetas, principalmente, a la condición de clase de quienes las integran.

Y, finalmente, en relación al juego de miradas mediado por la condición de violencia; será a partir de la secuencia cuando, en el programa de televisión, debaten sobre la delincuencia en el país porque La Parca deja de ser el héroe para convertirlo en el villano. Aquí el discurso del medio se reelabora por completo para centrarse en las consecuencias mortales de la decisión de La Parca. Por eso, Margaret muestra como La Parca mató a un guardia de seguridad, un padre de familia, en el ambulatorio que visitó

antes de secuestrar la clínica y llama a La Parca "animal", quien responde disparándole al televisor.

Amanece en Caracas. Una panorámica de un cerro de la capital, constituido por tejas de latón, ladrillos y árboles que arman el rompecabezas de ranchos desordenadamente dispuestos en un barrio, porque se trata – básicamente- de la idea establecida de la pobreza en el cine y la televisión venezolana en cuanto a imagen, y que los habitantes de Caracas, los caraqueños, observan todos los días como parte de la geografía de la ciudad. Este es el lugar donde habitan los personajes protagónicos de la película: La Parca y Ladydi.

Videos de archivo sobre el paro de médicos aparecen junto a capturas de diferentes páginas de periódicos enfatizando en los titulares de prensa que son alusivos al suceso noticioso (material de archivo). En una alternancia, durante los créditos iniciales de la película, se presenta la historia: la situación país reflejada sutilmente en la huelga de médicos o “La hora cero” (nombre que le dieron los profesionales de la medicina a la huelga) y la relación sentimental entre Ladydi y La Parca. Bordwell y Thompson¹⁹ señalan que la motivación causal implica, por lo general, la introducción de información antes de una escena, en este caso, los videos de archivo y los titulares de prensa forman parte de la esfera de acción de la historia. La Parca y Ladydi, como personajes protagónicos, están detrás de ella en cuanto a su desarrollo.

Es importante mencionar que la aparición de la pantalla de televisión y la presencia de los medios de comunicación está desde el principio como parte del mundo diegético de la película. En el nivel narrativo, en esta secuencia presentan los personajes y su contexto,

¹⁹ David Bordwell y Kristin Thompson, *El arte cinematográfico* (España: Editorial Paidós, 1996), 69.

es decir, nos muestra quien supone el rol protagónico, nos adelanta parte del conflicto inmediato de estos personajes (una urgencia médica), y nos pone en contexto: el país está en medio de una huelga de médicos.

- *Me dicen La Parca porque traigo la muerte... y para eso me pagan. Si toco a tu puerta estás claro, te tocó. Pero hoy me toca a mí, porque a todos nos llega la hora.*

La Parca es un sicario que busca desesperadamente la atención médica que necesita Ladydi porque, además de estar herida, tiene un embarazo avanzado. Mientras La Parca baja las escaleras del barrio con Ladydi en sus brazos, el claroscuro de alto contraste a contraluces y laterales favorece la textura en detrimento del color. Esto es particularmente útil en el momento de establecer analogías de carácter a partir de la dureza o suavidad luminosa. Así, con el juego de sombras y texturas, sabemos que La Parca es un “tipo duro”, un criminal y el *voice over* simplemente nos acerca a su pensamiento.²⁰

En paralelo, se desarrolla el programa de televisión “Margaret por la mañana”. El programa televisivo comienza a transmitir los eventos de la protesta de los médicos durante la huelga. Esto permite conocer tres personajes relevantes en la película: Margaret, como moderadora del programa, Verónica, la periodista y el camarógrafo, Jesús. En pantalla dice la moderadora del programa:

- *La noticia del día se trata de una huelga médica. Una huelga que va dejar a miles sin atención. Una huelga que se está desarrollando en medio de una epidemia de cólera. Así que vamos hacer contacto con nuestra corresponsal Verónica Rojas desde las puertas del hospital municipal. Adelante Verónica...*
- *Buenos días Margaret (responde la periodista, Verónica), como pueden observar estamos presenciando el choque de dos manifestaciones. Por un lado, tenemos*

²⁰ Cinematográficamente prevalecen “cámaras en mano” con movimientos erráticos y ángulos vertiginosos, algunas angulaciones en el orden de los picados y cenitales para planos abiertos. Las cámaras erráticas tienen la propiedad de fatigar la visión del espectador y acompañadas de algunas angulaciones picadas para planos de ubicación, favorecen cierto vértigo visual. Eso ayuda a construir un ánimo de incertidumbre, peligro y ansiedad, propias del género de acción.

la huelga de los doctores del sector público, quienes han abandonado sus puestos hasta que el gobierno les apruebe el aumento salarial y, por el otro, son miles de venezolanos protestando en todos los hospitales y ambulatorios públicos al no tener acceso a sus servicios médicos

Margaret, como moderadora de un programa mañanero, trata problemas sociales “en caliente”²¹, cuenta con entrevistados y reporteros en calle y recibe llamadas telefónicas del público televidente durante el programa “en vivo”. El programa “Margaret por la mañana” revela una realidad determinante de la sociedad venezolana en los noventas: debido a la crisis económica que se vivía en el país, una de las pocas formas de entretenimiento e información de la gente, era la televisión.

La programación -en ese entonces- estaba plagado de programas donde la premisa era la discusión de situaciones o hechos sociales del momento. “Margaret por la mañana” refleja cómo la televisión venezolana en los noventas llenaba el vacío del venezolano que vivía carente de foros de denuncia institucionales por parte del Estado. Por eso, es realmente significativo lo determinante del programa de televisión (inclusive) la noción de duración que se sugiere a través del orden de los acontecimientos en la película.

El abordaje del medio de comunicación, que está mediando la huelga médica, anticipa el primer obstáculo ante el principal interés de La Parca y los personajes que lo acompañan, es decir, El Buitre y El Cura. A través del programa de televisión, se señala la diferencia de clases en medio de la protesta ya que se revela de qué manera afecta la situación a quienes dependen del sistema de salud público. En este sentido, la necesidad de asistencia médica versus la negativa a prestarla por el cierre de los centros médicos, justifica cómo los personajes se abren camino de manera violenta e imprudente para llegar

²¹ Término periodístico utilizado para referirse al tipo de información que logra el periodista mientras hace labores de reportería en la calle.

al ambulatorio ya que, desde el principio, en el discurso del medio (a través de la moderadora y la periodista) hay un juicio de valor al respecto porque se considera como algo negativo el paro general de médicos. Por eso, cuando La Parca llega al ambulatorio, sus acompañantes controlan la situación “arma en mano”.

Mientras la gente se manifiesta molesta con los doctores que abandonan el centro de salud, el joven residente doctor Ricardo Cova, decide quedarse. Esta acción, aparte de reforzar la situación en el ambulatorio, permite conocer a este personaje, quien también es determinante dentro de la historia. El doctor Cova tiene un resentimiento interno, una agresividad solapada que se refleja en su actitud cínica y completamente despreocupada por sus semejantes, lo que va en clara contradicción con la ética médica. La sensación de abandono y apatía queda aún más evidente cuando la doctora encargada del ambulatorio lo interpela porque, de una u otra manera, tiene que fijar una posición frente a la situación.

Sin embargo, la decisión de quedarse en el recinto hospitalario, hace que después obliguen al doctor Cova a atender a Ladydi.²² Esto incrementa la impotencia ante la situación que no pueden resolver debido a la falta de insumos y personal. Por eso, deciden llevarla a una clínica para que la atiendan, de manera que secuestran al doctor y un viejo carro por puesto. Dentro del carro el doctor se despoja de su bata, ahora está obligado a actuar en una situación de vida o muerte: debe atender un parto sin instrumentos quirúrgicos, en un carro a máxima velocidad y amenazado con armas de fuego. Pero, Ladydi -en ese escenario caótico- da a luz una bebé que también requiere ser atendida urgentemente. Entonces, la constante necesidad de supervivencia de los personajes se

²² Al respecto, el autor David Bordwell refiere que durante el desarrollo de la historia se incorpora la acción como una cadena cronológica de causa-efecto de los acontecimientos, que ocurren en una duración y espacio dados. En *La narración en el cine de ficción* (España: Editorial Paidós, 1996), 49.

enlaza con la condición de violencia en sus acciones, la única forma que conocen y -en esta oportunidad- secuestran la clínica “arma en mano”.

Mientras, el programa televisivo “Margaret por la mañana”, cambia radicalmente su contenido cuando decide transmitir el *tubazo*²³ del secuestro de la clínica, asegurándose que tienen las primerísimas tomas y, sin perder de vista, que se trata de una consecuencia de la huelga de médicos. Como ya he señalado, de manera reiterativa, la aparición (aún como referencia) de la pantalla de televisión en el desarrollo de la narración, es a través del programa televisivo, donde se evidencia el juego de miradas tan significativo en *La hora cero*, porque la presencia de la pantalla de televisión o monitor en distintos contextos, tiene que ver con quién está mediando el suceso y, por consiguiente, observando y lo más importante qué desea que observe, la perspectiva de quién o quiénes.

Ahora bien, en esta parte de la historia resulta importante destacar que hay un flashback justo antes de la secuencia que me interesa, es el primero de las diversas memorias de La Parca que revelan la íntima relación con Ladydi desde la preadolescencia. La Parca fuma en un pasillo de la clínica mientras se cubre la herida que tiene en el brazo y, se escucha en *voice over*: “Mi primera chamba fue a los nueve. Por un reloj te portaban veinte. Por una buena gualla, treinta... pero por una vida aprendí que te daban más”. Estos recuerdos están enmarcados siempre en el ambiente de los barrios. El joven La Parca, tiene como nombre de pila Tito. Esto sutilmente muestra que en ese momento él está libre de esa personalidad criminal.

23 Término periodístico utilizado para referirse al tipo de información muy exclusiva y que sólo es alcanzada por un medio determinado que, al publicarla, le saca una vergonzosa ventaja a los demás, que pasan a ser los “tubeados”.

Pero, de regreso en la *actualidad* del mundo diégetico de la película, llega la policía a la escena del secuestro y se apuesta frente a la clínica. Hacen entrada los dos policías principales: el inspector, con el arquetipo del policía honesto e institucional (mediana edad, lentes, bigote). El personaje es sobrio, astuto, cerebral y con un sentido de justicia que despierta respeto entre sus colegas. A su lado está “El gringo” detective asignado al caso quien se convierte en la mano derecha del inspector.

El secuestro de la periodista y la primera señal en vivo desde la situación de rehenes en la clínica (juego de miradas mediado por los medios de comunicación)

La periodista Verónica negocia con Margaret el pase en vivo del secuestro de la clínica “José Gregorio Hernández” (se menciona por primera el nombre de la clínica, nombre de un santo para los venezolanos, nombre que encierra creencias, religiosidad, fe). Una vez acordado el pase, Verónica promete a su camarógrafo, Jesús, compartir con él los frutos de su potencial éxito periodístico a cambio de prestar su mejor disposición a la cobertura del caso. La periodista utiliza su capacidad de persuasión para lograr que el camarógrafo se arriesgue a cubrir la escena del crimen junto con ella desde la entrada de la clínica, y luego para persuadir a “El Gringo” de dejarlos pasar a hacer el reportaje dentro de la zona acordonada.

Verónica, según sus palabras y actitud, parece poco ética en los procedimientos para sacar ventaja en su trabajo, lo que incluye adulaciones tanto para sus compañeros de trabajo como para los funcionarios policiales. A la par, el gobernador Pérez (que en toda la película obvian el nombre, refiriéndose a él solo con el apellido, un apellido que indirectamente rememora a uno de los tantos presidentes venezolanos, como lo fue Carlos Andrés Pérez) conversa por teléfono con un subalterno a quien presiona para lograr acuerdos que alivien la crisis médica, sin embargo, una vez culminada la llamada, atiende con su esposa el tema

de unas vacaciones para las que ella no muestra ánimo alguno. La conversación se interrumpe cuando le advierten sobre el pase televisivo de la periodista informando sobre el secuestro de la clínica.

- *Mis amigos televidentes, presten atención en Margaret por la mañana verán imágenes exclusivas de lo que está ocurriendo en el secuestro de la clínica José Gregorio Hernández. Adelante Verónica...*
- *Buenos días Margaret. Nos encontramos frente a la clínica donde en este mismo instante está ocurriendo un secuestro masivo. Como pueden observar por estas imágenes exclusivas, hemos sido los primeros en llegar a estas instalaciones. Aunque las autoridades aún no han querido rendir declaraciones, presumimos que quienes llegaron en este taxi color vino tinto de la línea Coromoto, cuyo interior está lleno de sangre, también vemos al fondo al lado del mural del doctor José Gregorio Hernández una moto color blanco, aún no sabemos cuántos...*
- *Acabamos de presenciar (dice Margaret) el secuestro de nuestra propia reportera y su camarógrafo. Estamos viviendo las repercusiones de una huelga médica que está tornando al país cada minuto más y más violento*

Esta audacia termina colocándolos dentro de la clínica con los demás secuestrados.

Una vez que ambos están dentro de la clínica secuestrados con todo y cámara, “El Buitre” se siente expuesto y amenazado ante las cámaras y los policías, por lo que cubre su rostro con la franelilla y se despoja de la visera ya que, así como el gobernador ve la situación desde la pantalla de televisión que está en su casa, los secuestradores en la clínica también están viendo el reportaje de la periodista en la pantalla que está en el lobby de la clínica.

Es importante destacar que en estas escenas la cámara abandona su estaticidad para dar paso a movimientos más fluidos (travellings, dolly). Los planos son cerrados (salvo por la panorámica de ubicación de la escena del gobernador), fundamentalmente planos medios en la escena de la periodista, así como enteros y medios en la escena del funcionario. La cámara, desde sus movimientos y encuadres, resulta más calmada y algunas veces estática. Esto ubica al lugar en dos situaciones: una periodista, más preocupada por su éxito que por la gravedad del secuestro de la clínica, y el gobernador, quien no deja de atender las

comodidades de su familia burguesa aún y en medio de la huelga médica. Esta calma pareciera ser una metáfora que desde la cámara denuncia la vida tranquila de las clases medias y altas de la sociedad caraqueña ajenas al “caos del barrio”, tratada con un discurso cinematográfico diametralmente opuesto al que acompaña la vida y angustia de La Parca en sus distintos escenarios.

En la escena del gobernador es revelador como muestra a la burguesía gobernante en la Caracas de los años 90 con camas y sillones tan utilitarios como simbólicos del estatus del personaje, quien atiende la crisis médica con menor empeño que sus vacaciones familiares. Como corolario, su sirvienta, mayor y afrodescendiente, cierra el componente racial de la historia en el que una suerte de patrón advierte que el peso de la cotidianidad pareciera ser proporcional a la oscuridad de la piel. La edición de estas escenas continúa el trabajo de la cámara en el rodaje: un montaje sobrio en el que no más de 10 ó 15 planos del storyboard bastan para conocer el perfil de estas personas con vidas aparentemente tranquilas y relativamente ajenas al caos central de la historia, motivadas más por sus grandes o pequeñas ambiciones que por su supervivencia.

En la clínica, los delincuentes tratan de utilizar la presencia “al aire” de la periodista, para mostrar un lado positivo de la situación en torno a una entrevista al “Dr Chapatin” y la bebé recién nacida. Pero La Parca toma el control de la entrevista, y hace una declaración que demarca las diferencias entre las clases sociales, al decir que los ricos si tienen sus clínicas y los pobres no tienen a donde ir por el paro. En un acto de solidaridad, que pone nervioso a El Buitre, declara que la clínica recibirá a todos los pobres para su atención médica, intercambiando rehenes por pacientes.

-Yo sé que a mí no me van a querer ayudar un coño de la madre; pero la sangre no es para mí. La sangre es para esta chamita y su mamá, Ladydi. Aquí los hospitales

se ponen en huelga y los que sufren son la gente pobre, como ella. Aquí están los ricos bien de pinga en sus clínicas privadas y nosotros nos estamos jodiendo en la calle. Para que vean que uno no es tan malo... a toda la gente que me ayude trayendo sangre yo los voy ayudar también, que toda la gente enferma y que no tenga real se venga para acá, que aquí los vamos a ayudar. Hoy es el día de los pobres mi gente, y yo voy a brindar esta mierda.

Teniendo a Verónica y a Jesús como rehenes, La Parca envía un mensaje televisado en el que ofrece liberar a un rehén por cada paciente que decida ir a la clínica y ser atendido por los médicos secuestrados. En cuanto al score, es emotivo y esperanzador en función del “efecto televisor” que sugiere la película en ese juego de miradas mediado por el medio de comunicación a través de la mediación en abismo durante el mensaje de La Parca. La Parca, con su mensaje y fondo musical, se consolida como anti-héroe, una especie de *Robin Hood* que dará salud, a punta de pistola, a quienes no pueden costearse atención médica privada.

En este punto, destacan los travellings que muestran al público “televidente” atendiendo su mensaje. Se tratan de los movimientos suaves que acompañan a los distintos extras que interpretan al pueblo angustiado por el paro médico y que escuchan esperanzados el mensaje de La Parca a través de una televisión que están mirando y, con este elemento, la película está señalando la visión-pueblo en relación al secuestro de la clínica.

Esto sugiere cierto consuelo, un constructo esperanzador contrapuesto al movimiento errático que acompaña las acciones violentas del mismo La Parca y su banda, incluso en escenas dentro de esta secuencia. Por eso, aquí el mensaje solo no basta, sino que requiere el refuerzo de la banda sonora para consolidar la idea en el espectador del arco de transformación del personaje. Esto se repite en el flashback, La Parca y Ladydi niños y juntos, ya entonces, en un momento de duelo. La música es oscilante entre lo melancólico y

lo esperanzador, enmarca la desgracia que han vivido y que seguirán viviendo. Es decir, el score solo tiene lugar en dos momentos: el mensaje televisado de La Parca y el flashback de Tito y Ladydi.

En esta secuencia La Parca establece un punto de giro que redirecciona la historia: ofrece al público, específicamente a los pobres, ser atendidos en la clínica en medio de la huelga médica, lo que supondría una presencia masiva de personas en el lugar y una pesadilla táctica para los organismos policiales, complicando considerablemente la trama. Por eso, el gobernador Pérez hace presencia en el lugar y exige acciones concretas para acabar con la crisis. La Parca y El Buitre discuten el plan de escape mientras en el quirófano, Ricardo y el Dr. Hernández (El Gallego) atienden a Ladydi.

Como ya mencioné, el trabajo de cámara –con planos primeros, medios y enteros-, se centra más en las acciones que en ángulos o movimientos estilísticos salvo casos específicos con valor estético particular. Por ejemplo, el acercamiento violento, dos veces, durante la discusión de La Parca y El Buitre acentuando el enfrentamiento de intereses entre ambos, apuntalan la tensión para reforzar la idea de que en algún momento estos dos personajes podrían ver divorciadas sus intenciones.

También cuando Ricardo, aletargado por el cansancio, entra en escena en un nadir forzado con acento tácito: aunque el plano es de él, es su conflicto interno lo que representa. El doctor Ricardo Cova vuelve en sí para revelarnos el motivo de su frustración y rabia, el tener que ayudar a quienes antes le habían agredido.²⁴ Ricardo, en una especie de revelación onírica, despierta de sí mismo bajo el intenso contraluz de la lámpara quirúrgica, como si una revelación divina en forma de golpe luminoso le imprimiera el valor para

²⁴Se trata de dos *zoom in* abruptos en la discusión de La Parca y El Buitre y el nadir de Ricardo, casi dormido en medio de la cirugía.

enfrentarse a la situación que lo agobia: negarse a atender malandros luego de haber sido herido por uno.

Hasta este punto de la película el patrón de montaje es claro: eisensteniano extremo para las escenas violentas (explícitas o tácitas) haciendo irrelevante cualquier falta de raccord, y clásico para el resto. Es decir, hasta aquí no hay aportes nuevos desde el montaje. Por otro lado, todas las escenas de esta secuencia –salvo el flashback cálido que continuamente nos presenta a Tito en su infancia²⁵–, se iluminan con un criterio fluorescente y claroscuro que varía en intensidades de azules entre los pasillos de la clínica, el puesto de mando policial y el quirófano del Dr. Hernández. Tonos tan fríos como el sudor que genera la angustiante situación de todos los personajes en las distintas escenas: La Parca y El Buitre se enfrentan bajo el manto fluorescente del pasillo que, además de su valor práctico, nos adelanta la esterilidad de los planes de los anti-héroes.

Asimismo, cuando el gobernador entra a una cueva de luces más bien tenues y frías para exigir a toda costa evitar una masacre como la de Prados del Este, haciendo referencia inequívoca al incidente del Urológico de San Román, uno de los casos más trágicos y oscuros de la historia policial venezolana. Esta actitud del gobernador, prepotente y fría –propia de quien sabe dar órdenes ignorando lo que ellas pudieran implicar – se sabe arropar en las sombras acentuadas y fluorescentes débiles del puesto de mando.

Entonces, se mantiene una cadencia en la que la volatilidad de las acciones, como la re-organización de los rehenes por parte de los delincuentes, la hace con tantos planos por

²⁵ Antes que La Parca decidiera hablar frente a la cámara, hay un tercer flashback, cuyos colores dominantes son los mismos en todos los recuerdos (permitiendo crear no solo la sensación de pobreza sino una diferenciación visual entre presente y pasado), introduce el paulatino cambio del niño que va hundiéndose en el crimen, presentando un estado a medio camino. No solamente marca el alejamiento con su niñez fuera de la delincuencia y luego su etapa de sicario. Esto corrobora la etapa de la inocencia abandonada. Por otro lado, también revela un momento muy íntimo y tierno entre Ledydi y La Parca.

segundo como la percepción pueda soportar. Violencia de forma y fondo, obvia y subliminal. Sin embargo, ya este patrón sienta – a estas alturas del metraje – la predisposición de saber que esta cadencia de cortes responde a la intensidad de las acciones.

Los pobres acuden al llamado de La Parca y están en las afueras de la clínica esperando ser atendidos (juego de miradas mediado por la condición de clase)

Un gran número de enfermos y necesitados se acumulan en las afueras del recinto de salud privado para entrar y recibir tratamiento, tal como La Parca prometió en televisión. Aclamado por los pobres que esperan entrar, La Parca observa, siente que hizo lo correcto al sentirse aceptado. Por otro lado, El Buitre muestra claramente su desacuerdo hacia las acciones de La Parca, quien a su criterio está siendo muy blando e ingenuo al permitir el intercambio de rehenes por pacientes. Mientras se produce la ovación, la periodista Verónica se acerca a La Parca y trata de disuadirlo para que le de una entrevista exclusiva pero es interrumpida por el disparo de un francotirador. Después del enfrentamiento con la policía, La Parca decide usar estratégicamente la presencia de una Miss Venezuela en la clínica para presionarlos a través de la periodista.

- *Verónica: Al parecer en el mismo quirófano que secuestraron para salvar la vida de Ladydi se encontraba Milagros Mendoza, actual Miss Venezuela, quien se hacía una intervención estética.*
- *Margaret: A quién se le ocurre hacer semejante cosa el día de la huelga, ¡Ah Verónica!*
- *Verónica: Así es Margaret. Mientras que millones se encuentran sin acceso a salud, la representante de nuestro país se hacía nada más y nada menos que una operación estética.*
- *Margaret: ¡Es una operación que no le hacía falta!*
- *Verónica: En este instante, en exclusiva para Mundo Visión, en la Clínica José Gregorio Hernández, yo soy Verónica Rojas. Adelante estudio*
- *Margaret: Verónica, te mantienes en el sitio de los acontecimientos. Al regreso, continuamos con mucho más acá en “Margaret por la mañana” que por primera vez con esta exclusiva del día de hoy también, “Margaret por la tarde”, ya venimos...*

Es importante destacar que, a través de la pantalla de televisión, primero muestra una fotografía de la Miss Venezuela posando con un fondo dorado que la idealiza y luego se ve a la misma mujer pero inconsciente en el quirófano, dentro de un ambiente azul frío e indefensa. En este caso, el “plano del televisor” se divide entre la idealización mediática de la imagen de la reina de belleza, contrastado con su situación *real*. Podría también interpretarse como la dos caras de un país, mientras unos necesitan dinero para cubrir las necesidades básicas, otros no saben qué hacer con el dinero. Ambas interpretaciones observadas a través de un canal de televisión.

El “plano del televisor”, recurso que consiste en encuadrar la pantalla de un televisor para sugerir que vemos su programación en primera persona, es reiteradamente empleado en esta secuencia porque el “efecto televisor” nos recuerda que estamos *viendo* la televisión en el universo de *La hora cero*. Aunque en la secuencia anterior también está presente el “plano televisor”, es claro que aquí le da mayor prioridad a mostrar *quien* está observando la pantalla de televisión. La sugerencia quizá sea más sutil en este caso: nos invitan a ver una alegoría de nuestra realidad desde la parodia televisiva dentro de la película porque estamos viendo la televisión en el universo de *La hora cero*, un universo que es –de alguna manera– reflejo del propio. Por esta razón, esta secuencia evidencia de manera sustancial el juego de miradas mediado por la condición de clase.

Margaret narra con tono amarillista el devenir del secuestro, así como la participación de los médicos que exigen la liberación de Ricardo. Éste recibe halagos de Verónica, quien sigue en su afán de pescar entrevistas. El Cura, enamorado de la Miss encamada, inicia un canto que trasmuta en una secuencia musical en la que La Parca ya es visto como un “ídolo del pueblo” mientras que el secuestro, desde las afueras de la clínica, se ha convertido en un show para la televisión.

En cuanto a la puesta en escena, no hay mayores aportes que los ya establecidos desde las secuencias anteriores. Se mantienen los elementos de la escena al servicio de las acciones, ya resultando en este punto visualmente familiares y – por tanto - inadvertidos. La edición se vale de violaciones de *racord* por yuxtaposición reiterada del mismo plano con elipsis de tiempo como recurso estilístico para el montaje musical. Resurge aquí el corte formalista para consolidar un *clip* musical que quiebra momentáneamente la tensión que hasta ahora ha caracterizado a la película. Música que parte de un *a-capela* diegético a un videoclip musical.

La secuencia consolida el desarrollo de la trama a partir del nudo impuesto por el mensaje televisado de La Parca. De aquí en adelante, cualquier dilación en un nuevo nudo entorpecería el ritmo narrativo de la película. En sí puede ser la secuencia y, en particular, la secuencia musical la que resuma parte del embrollo moral de la historia: la violencia como espectáculo de consumo para las masas y la flexibilidad moral para tolerarla. Margaret, en clara alegoría al periodismo amarillista de toda nuestra América, se sirve de la tragedia médica para vender su baratija cultural. Bochornosamente informados por Margaret, la plebe atiende al llamado de La Parca y va en busca de la asistencia médica que el hampa “les ofrece” sin reparar en el antagonismo que el mismo hampa ha representado tradicionalmente para sus intereses.

El Cura canta, Ricardo toma estimulantes, La Parca comparte con los pacientes y Margaret narra los acontecimientos siempre en tono denunciante, reprobatorio y amarillista en relación con la huelga pero no en relación con el secuestro en la clínica. Esto se licua en un montaje al ritmo del clásico “Agárrense de las Manos” de José Luis Rodríguez (El Puma) que sirve para dar un respiro a la trama al ritmo de la música y des-demonizar a La Parca ante los ojos del espectador.

Esta secuencia nos recuerda que, buenos o malos, ciudadanos o delincuentes, hay una coincidencia de orden humano en los personajes que tiende a confundirlos cuando las fronteras morales resultan difusas. El valor musical de la secuencia supone una flexibilización moral cuando no son los elementos del orden establecido, sino los parias a ese orden – el hampa común de Caracas – quienes “garantizan” la atención médica al pueblo. A éste no le importa que sea el gobierno o La Parca quien disponga de médicos y medicinas para ellos, siempre y cuando sean para ellos. De ahí, la unión temporalmente armónica entre pueblo y delincuencia en una relación simbiótica que pudiera ser más común de lo que se cree en los barrios de la Caracas real, agarrados todos de las manos por un bien común, el de la supervivencia.

Cuando en el programa de televisión debaten sobre la delincuencia en el país porque La Parca deja de ser el héroe para mostrarlo como el villano (juego de miradas mediado por la condición de violencia)

- *Margaret: Venezuela, es hora de hacernos esta pregunta, cómo es posible que antes de llevar a Ladydi a la clínica, La Parca pasó por un ambulatorio donde, según testigos, porque no lo estamos inventando acá, asesinó a este vigilante, padre de familia, trabajador indefenso ¿Por qué alguien hace algo así comisario?*
- *Comisario: Porque este es un individuo que merece y tiene el repudio de toda la colectividad porque es un asesino a sangre fría.*
- *Margaret: Señores, lo están escuchando acá. La voz de un experto. Ustedes me conocen y aquí estamos trabajando con la verdad, que no me voy a ir de aquí hasta que este lamentable hecho no se solucione...*
- *Margaret: Así que yo los invito a que abran los ojos Venezuela, porque ese secuestrador que ustedes creen es el Robin Hood de Venezuela, es un sicario de profesión y no contento con eso el señor se tatúa los nombres de todas sus víctimas en el brazo, ¡Usted me dirá comisario!*
- *Comisario: Yo manejé un caso de sicariato y al individuo lo contratan para que matara a una persona. Fue al restaurante y mató a uno, cuando salió el cómplice le dijo ¡ese no es! ¡Es el de al lado! Y se regresó y mató al que tenía que asesinar, para que tu entiendas las características de estos individuos.*
- *Margaret: No lo estoy diciendo yo, lo está diciendo un experto, La Parca es un animal*

Ya es de noche en la ciudad de Caracas (panorámica). El canal de televisión comienza sus transmisiones atacando a La Parca y los secuestradores. La reportera, quien ya ha perdido su trabajo, está sumergida en la desesperación. Caminando frente a los rehenes, se resbala con la mancha de sangre del vigilante que habían asesinado los secuestradores al llegar a la clínica, llenándose las manos de sangre. Por eso, esta secuencia es significativa en relación con el juego de miradas mediado por la condición de violencia.

El rojo que definía a Verónica como provocadora y controladora, ahora es un símbolo de responsabilidad moral ante las muertes del día, a las cuales no les había prestado atención hasta ese momento en el que siente que la muerte la está rondando. Por eso, en el baño de la clínica, se evidencia el arco de transformación de la periodista, en un estado frágil y vulnerable, que rompe en llanto en el hombro de un preocupado doctor Cova ante la amenaza de muerte que la rodea a ella y a su camarógrafo por los ataques mediáticos hacia los secuestradores. Verónica, angustiada en el baño, ilumina su herida moral con los mismos tonos azulados de escenas anteriores como alegoría a la estéril y fría realidad, en particular aquí, con el peso que significa –quizá– reconocer que su “pequeña tragedia” pudiera ser bien merecida, pero que solo aferrándose a su ligereza ética pudiera garantizar “salir con vida”.

En el lobby, los rehenes están al borde de la desesperación. Aquí se produce un altercado entre la madre de la Miss y la anciana que sirve bebidas, a quien La Parca le había regalado una cadena de la Virgen que pertenecía a otra señora secuestrada. Bajo las luces amarillas muere uno de los secuestradores: Príncipe, quien trata de escabullirse disfrazado junto con los rehenes liberados, mientras El Buitre deja entrar a los policías encubiertos. Y también marca el encuentro entre La Parca y el líder de los infiltrados.

En el baño azulado de la clínica se reúnen los tres infiltrados de la policía, donde abren los envoltorios de armas que les dejó El Buitre. En una sala azul también La Parca amenaza con matar a los periodistas por las noticias que salen al aire en la televisión, pero son salvados por la alarma que suena avisando sobre un peligro en la habitación donde está la bebé.

Cuando llegan a la habitación, La Parca y el doctor Cova encuentran a la bebé asesinada. Como señala Bellantoni²⁶, cuando un crimen o un hecho despreciable ocurre en un ambiente azul, resulta aún más escalofriante al ser percibido como un hecho a sangre fría. A partir de este punto, La Parca vuelve a cubrirse con su capucha, regresando a su estado más negativo y amenazador, pistola en mano. Relevantes son también las rápidas disolvencias a negro, como si alguno de ellos estuviera a punto de desmayarse, revelando visualmente el estado de shock temporal de ambos personajes, como si el tiempo se detuviera por un instante: el negro absoluto en la pantalla desaparece en dos parpadeos en tiempo y espacio.

Mientras que para resaltar la muerte de la bebé recurren a las tonalidades de rojos, es por ello que son arbitrariamente empleados en la escena del quirófano, justo en donde anuncian la tragedia. Técnicamente, estos tonos no corresponden a un sistema de iluminación estándar de seguridad, sino más bien a la licencia de la dirección fotográfica que mira hacia la psicología del espectador, hacia la búsqueda de reacciones, emociones que generarán ciertas situaciones como la descrita.

En este punto la cámara vuelve a su lenguaje básico: planos enteros y medios a nivel. Los encuadres retoman su valor descriptivo sin valor significativo subyacente. La

²⁶ Patti Bellantoni, *If it's purple, someone's gonna die: The power of color in visual storytelling* (New York and London: Focal Press, Taylor and Francis Group, 2005).

puesta en escena mantiene los mismos recursos hasta ahora empleados, salvo por la iluminación, ahora respondiendo al tiempo nocturno, por tanto a partir de aquí será siempre artificial, incluyendo los exteriores. La reducción de la intensidad luminosa, especialmente en los exteriores y en los interiores con accesos de luz, incrementan la tensión dramática de las acciones por venir. Regresamos a la angustia original de la película de la mano de un nuevo componente más sombrío.

El montaje vuelve al corte clásico al no haber elementos estilísticos que explotar. Por eso, no hay mayores aportes del montaje más allá de su marca de tiempo y ritmo que sirve a las interacciones en las escenas como un lenguaje tácito secundario. El diálogo es determinante, además de la ambientación para todas las escenas y un corto acento de score. El silencio musical y la mínima presencia de efectos dan toda la importancia sonora a los diálogos de esta secuencia, todos explicativos y fundamentales para el devenir de la película.

Aunque la función puede ser más técnica y estética que semiótica, permite diferenciar los distintos “campos de batalla” en el perímetro físico, así como en su epicentro, siendo la temperatura de color uno de los principales diferenciales. Por ejemplo, para la escena del tiroteo, la edición consiste en un montaje clásico con mínimas aproximaciones formalistas. Aunque la muerte de Príncipe es crucial para terminar de romper la alianza La Parca-El Buitre, no recurrió al formalismo como criterio de montaje, o por lo menos no en el grado excesivo de escenas anteriores. Esto, quizá, porque esta muerte es relevante en la historia y debía captar más la atención del espectador, cosa con mejores resultados desde un corte menos frenético. El score marca el tiempo de la secuencia hasta la muerte de Príncipe a partir del ritmo de la percusión que se va incrementando en intensidad compartiendo plano primario con los diálogos, ambientaciones y efectos. Este “marca pasos”

permite construir en la psique una predisposición a que algo va a suceder cuando los tambores lo indiquen. Éstos cesan cuando Príncipe cae abatido a tiros.

Enfrentado con el gobernador, el comisario entra a la clínica y acuerda un trato con La Parca, quien está afectado por la muerte de la bebé. Entonces, a cambio de entregar rehenes y de garantizar el helicóptero para salvar a Ladydi, el comisario obtiene una muestra de sangre del gobernador para corroborar su paternidad y poderlo implicar porque el vínculo del gobernador y Ladydi comienza a cotejar los cabos sueltos de la trama, lo que indica la proximidad de la conclusión del conflicto en la historia.

Apremiados por la inminente entrada de una fuerza de asalto militar, El Buitre se apresura a la azotea de la clínica para escapar, pero La Parca, enterado de la traición de su socio y su confabulación con el gobernador, le dispara por la espalda, solo para caer abatido segundos después por los militares. Ladydi, bajo los cuidados de Ricardo, logra escapar en el helicóptero.

Narrativamente se trata del climax y desenlace. Por tanto, sucede el cierre de todos los nudos: Ricardo se enfrenta a mano armada con La Parca, pero – tras la mediación del comisario – el enfrentamiento cesa de manera definitiva, no así el conflicto entre La Parca y El Buitre que concluye con la muerte del segundo a manos del tercero en un duelo cuasi shakespeariano. El arco del gobernador, que nodalmente coincide con el cierre del arco de Ladydi y La Parca, esclarece la raíz del conflicto: el gobernador habría contratado a La Parca como sicario para asesinar a Ladydi y encubrir su paternidad.

Por eso, la cámara maneja con cautela el movimiento errático para no entorpecer la apreciación de las acciones concluyentes del guión. Los planos son claros y poco experimentales en beneficio de la narrativa. Los tratamientos estilísticos de encuadre y angulación ya no son tan relevantes en la secuencia concluyente, donde priva la claridad

visual para poder entender el cierre de los nudos de la historia. La iluminación, de altísimo contraste (8:1 a 16:1 o más) adquiere un protagonismo tácito tanto en el momento que los militares ingresan a la clínica como al “apagarse” todas las fuentes fluorescentes de ésta y quedar bajo el halo de tungsteno de las “luces de seguridad”, amarillas y puntualizadas. La iluminación puntualizada y amarilla, engranada con grandes áreas de sombra, enclaustran el campo de claridad visual, obligando al espectador centrar su atención en espacios relativamente reducidos de la acción, incrementando su ansiedad.

El tono amarillo de las escenas de acción podría emular ese mismo tratamiento cromático en cintas de acción brasileras como *Tropa de Élite* o *Carandirú* que emplean golpes de luz cálida para endurecer la puesta en escena. Muy contrario al uso del rojo en el quirófano y los tonos de luz que juega como alegoría a la sangre, elemento permanente en la cinta, incrementando el simbolismo de la muerte con las fuertes sombras presentes en la fotografía.

En este punto, el montaje recurre al corte vertiginoso en ocasiones – sobretodo en el asalto militar a la clínica – pero no abandona los límites de sobriedad del corte clásico. Acorde con el tratamiento de encuadres y ángulos, el montaje no busca entorpecer la narrativa y descripción visual de los últimos minutos de la película por tratamientos estilísticos. La acción es suficientemente estimulante y no requiere de refuerzos adicionales. El score se hace presente y casi permanente en la secuencia final intercalando entre primer y segundo plano – haciéndose primordial en el climax de la historia, la muerte de El Buitre y La Parca. El score cumple su rol de índice concluyente de la historia, marcando con su intensidad y ritmo la velocidad de las acciones que construyen la secuencia final de la historia.

CAPÍTULO 2. Otras posibilidades de interpretación

2.1 Cómo se reseñó la película en prensa

Para el segundo capítulo del ensayo, considero oportuno comentar artículos, reportajes y reseñas relevantes que se generó en torno a la película *La hora cero*, antes y después de su estreno en las salas comerciales del país para el año 2010; bien sea por la calidad de su contenido o porque dan cuenta de cómo fue percibida la película en periódicos, revistas y otros materiales hemerográficos. Resulta importante destacar este aspecto en torno a la película *La hora cero* porque, como *fenómeno*, refleja en buena medida el comportamiento de la producción cinematográfica venezolana durante esos años ya que es realmente en el año 2010 donde se observó un repunte en la respuesta del público en taquilla. También, generó debates relacionados con la revisión sobre las debilidades y fortalezas del cine venezolano, reflexionando acerca de lo que necesitaba para convertirse en una industria sólida y reconocida a nivel mundial ya que las expectativas, con respecto a la producción cinematográfica venezolana, eran las más altas.²⁷

Entonces, siendo *La hora cero* una película de las *miradas*, la pregunta que surge en este capítulo es la siguiente: ¿qué vieron los críticos? La película es compleja en su forma de recepción porque generó un diálogo entre una serie de elementos cinematográficos, en

²⁷ La reforma de la Ley de Cine a finales de 2005 fue el acontecimiento más importante para el cine venezolano. A través de ella se creó un fondo para el financiamiento de la producción de películas, con el aporte de 5% del precio de cada boleto y contribuciones de todos los sectores involucrados en el cine, y de la televisión de señal abierta y por suscripción. Fueron establecidas, además, cuotas de distribución y de pantalla para el cine nacional, y lo más importante: se creó una protección para mantener en cartelera los filmes que se estrenan. Toda película nacional tiene un mínimo de dos semanas continuas de exhibición, a lo que se añade que no puede ser retirada si cumple con un número mínimo de espectadores establecido y fiscalizado por el Centro Nacional Autónomo de Cinematografía, y que en la actualidad es de 60% del promedio de las respectivas salas. De un promedio de 4 estrenos venezolanos por año, entre 2000 y 2005, se pasó a 11 en 2006. Luego a 16 como promedio anual entre ese 2006 y 2010, con el récord de 32 películas nacionales que llegaron a los cines en 2008. En 2011 fueron 16, 13 en 2012 y 21 en 2014. Son cifras ligeramente superiores a las de la época anterior, a mediados de la década de los ochenta, donde el promedio anual de estrenos nacionales fue de 14 entre 1984 y 1988.

relación con el contexto país y, por supuesto, cómo dialoga la película con la historia del cine en Venezuela. En este sentido, los críticos vieron un *reinicio* del cine venezolano. Un *reinicio* muy significativo, comenzando desde su nombre, que una película la llamen *La hora cero*. Por un lado, se trató de la consolidación del Centro Nacional Autónomo de Cinematografía y que, como discurso, fue aprovechado por el gobierno enarbolándolo como uno de sus grandes logros. Por otro, a pesar de ser más de lo mismo –el problema de la violencia- consideraron que el ritmo en el que se desarrolla la historia fue totalmente innovadora, o por lo menos así lo estaban viendo. El objetivo de este capítulo es tratar de enmarcar históricamente, a partir de estas críticas, cómo la película fue recibida y qué reflexiones generó. Me interesa precisar cómo estas interpretaciones, que están en este marco histórico, se encuentran dialogando con la película.

Ahora bien, los textos aparecen publicados en los periódicos y revistas de mayor alcance y difusión nacional para ese entonces. Las primeras referencias de la película responden en buena medida a la estrategia de promoción que aplicaron, es decir, proyecciones privadas a periodistas y crítica especializada previo a la fecha de estreno que habían establecido el equipo de promoción y publicidad en medios, en conjunto con producción.²⁸

²⁸ A través de una entrevista que realicé a Ninoska Dávila (Directora de la Empresa de Medios Cinemapress-x, y que se encargó principalmente del lanzamiento de la película en el campo de su promoción y publicidad en los medios masivos); y a Rodolfo Cova (director general y productor de Factor RH Producciones); ambos coincidieron en señalar la estrategia que implementaron. Comenzaron poco a poco mostrando la película de forma privada a periodistas y crítica especializada. Su enfoque, considerando que se trataba de una película de estreno nacional, fue empezar con las revistas de publicación de manera gratuita en los principales periódicos a nivel nacional y que éstas tienen su fecha de cierre casi un mes o dos meses antes de su publicación. Por eso, prepararon estratégicamente en qué momento querían que saliera la publicación. Definieron a quién darle la primicia, a quiénes contactar, qué materiales tenían en sus manos para poder llegar a ese objetivo/meta y sacarle el mayor provecho al “boca en boca positivo”. Evaluaron previamente cuáles podían ser los distintos enfoques que se le podía dar a la película, por ejemplo, si funcionaba por la vía de la dirección, a través de una entrevista de personalidad, abordando el tema del guion, las escenas de

El lanzamiento de la película se inició en mayo (2010) con una campaña de intriga, se diseñó un afiche para esta etapa y un *teaser* que fue proyectado en 130 salas de cine en el país. En agosto del mismo año hicieron un despeje con dos posters y el *trailer* definitivo. Usaron las redes sociales como *Twitter*: @lahoracero, *Facebook*: Grupo La hora cero. Idearon un concurso donde la gente creaba frases a partir de la expresión *La hora cero* y en el *site* (www.lahoracero.com), iniciaron un flujo de tips informativos sobre el talento artístico y técnico. Desarrollaron una plataforma que permitía descargar las piezas audiovisuales del filme en celulares y computadoras. Posteriormente vino el despliegue de avisos publicitarios, actividades informativas, acciones BTL²⁹, preestrenos a beneficio y funciones especiales. Toda la planificación y actualización de la campaña fue concebida desde la creatividad del director Diego Velasco, su coproductora Carolina Paiz y su productor Rodolfo Cova, con la participación directa de Factor RH+, Anónimo Studio y Ninoska Dávila de Cinemapress.³⁰

En este sentido, *La hora cero* generó comentarios en prensa que se pueden agrupar (temporalmente) en dos categorías: una recepción de la película en medios de comunicación antes de su estreno y otra recepción de la película después de su estreno.³¹

acción y los talentos. Una vez que visualizaron cuáles enfoques podían ofrecer a los periodistas, hicieron el abordaje. Por un lado, iniciaron con los diarios de publicación nacional y con los principales diarios de publicación regional. Eso implicó una selección de fotografías, en función del trabajo conversado con el periodista que les fue asignado para cubrir el tema, trataron que la selección no se repitiera entre las revistas y, en fin, llevaron un control de todo antes de la fecha pautada para el estreno y, precisamente, el día del estreno.

²⁹ El BTL o *Below The Line* es una técnica publicitaria en la que se hace uso de prácticas comunicativas no masivas de marketing enfocadas a nichos muy concretos.

³⁰ Dávila y Cova, entrevista.

³¹ Es importante señalar las pesquisas concebidas en un espacio académico, es decir, trabajos de grado con un enfoque más especializado. Por cuestiones de extensión del ensayo, solo me concentro en las publicaciones que sucedieron en prensa durante el año 2010. Sin embargo, mencionaré brevemente las investigaciones. Ver Andreína Gómez, Jorge Martínez y Paola Ruggiero, "Arte local con calidad de exportación: Documental audiovisual sobre el cine venezolano actual" (Trabajo de grado para optar al título de Licenciados en Comunicación Social, mención Artes Audiovisuales, Universidad Católica Andrés Bello,

Dentro de los artículos de prensa, publicados antes del estreno de la película, es importante destacar el escrito desarrollado por Mílitza Zúpan, titulado “Acción a la criolla”.³² Zúpan aborda aquello que podríamos llamar el fenómeno “La hora cero” en relación al género de acción que desarrollaron en la película con claros elementos *hollywoodenses*. Esto se trata de un asunto que determinó, y sin duda continúa signando, las opiniones del público en torno a la película. Por ejemplo, Zúpan señala las escenas de alto riesgo que fueron posibles gracias a un equipo técnico que incluía especialistas en creación y diseño de secuencias arriesgadas; aunado al talento nacional e internacional y una historia “conmovedora” que cuestiona la naturaleza humana.³³

La periodista hace hincapié que, por un lado, el director es fanático del cine de acción y para ello contó con la participación de FX STUNT TEAM, una reconocida empresa argentina especialista en la realización de escenas de alto riesgo. Por otro lado, cuando Diego Velasco comenzó a desarrollar el argumento de *La hora cero* junto a Carolina Paiz – guionista que ha trabajado en series como *Grey’s Anatomy*, *Lipstick Jungle* y *Orange is the new black-*, el resultado es una historia de acción “con la sazón y tumbao latinoamericano”.³⁴ Asimismo, “La hora cero: cine de acción venezolano”³⁵, cuenta cómo

Caracas, 2012), 76 páginas. Alba Nieto, “Estudio cuantitativo de la producción cinematográfica venezolana en largometrajes de ficción durante el periodo 2006-2010” (Trabajo de Grado para optar al título de Licenciada en Artes, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 2014), 172 páginas. Stefany Maldonado y Ariel Villalobos, “Análisis de la estética del largometraje venezolano *La hora cero* del director Diego Velasco”, (Trabajo Especial de Grado para optar al título de Licenciados en Comunicación Social, mención Audiovisual, Universidad Privada Dr. Rafael Belloso Chacín, Maracaibo, 2014), 169 páginas. Carmen Bolívar, “Análisis de la representación social de la lesbiana en el cine venezolano”, (Trabajo de Grado para optar al título de Licenciada en Comunicación Social, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 2015), 188 páginas. Ilein González, “El cambio temático del cine venezolano”, (Trabajo de Grado para optar al título de Licenciada en Periodismo, Universidad Católica Andrés Bello, 2016), 107 páginas.

³² Mílitza Zúpan, “Acción a la criolla: *La hora cero*”, *Zona y Lounge* (Cultura, Películas, Cable, TV, Libros, Música, Ciudad, Tendencias), septiembre 2010, pág. 146

³³ Mílitza Zúpan, “Acción a la criolla: *La hora cero*”, *Zona y Lounge* (Cultura, Películas, Cable, TV, Libros, Música, Ciudad, Tendencias), septiembre 2010, pág. 146

³⁴ Zúpan, “Acción”, pág. 146

el director Diego Velasco cumplió su sueño al realizar un largometraje con toda la carga de acción que hay en películas como *Terminator*, “Quería ver una persecución policial en la Cota Mil con motos”, decía Velasco.³⁶

Sin embargo, lo interesante de la propuesta (señala la periodista), es el punto de partida de la historia, es decir, el conflicto de los galenos que sucedió el año 1996 cuando la Federación Médica Venezolana realizó una huelga en Caracas, llamada “La hora cero”. Otros aspectos importantes que destaca en el artículo es la selección de actores ya que los protagonistas no necesariamente tenían experiencia en cuanto a la actuación en cine sino en teatro o ninguna experiencia en absoluto, como es el caso del actor que encarnó al personaje de La Parca, es decir, Zapata 666 quien es un artista de hip hop *underground* que se había dado a conocer gracias a un video que se titula “La bala perdida”.

“En bajada y sin freno”³⁷, artículo que tiene como antetítulo la fecha del estreno de la película, el 10 de octubre del año 2010 y, como subtítulo, dice: “El primer filme de acción venezolano muestra una montaña rusa de emociones”. Según la periodista, se trata de la primera película de acción venezolana en donde se ve un esfuerzo por mantener unos estándares de calidad a la que no se estaba habituado como espectador en el país. Al mismo tiempo, piensa en el personaje principal quien se trata de un mafioso que actúa según las reglas de Nicolás Maquiavelo y, por eso, siente que el fin justifica los medios cuando es capaz de secuestrar una clínica tratando de salvar al amor de su vida. Entonces, la montaña

³⁵ Andrea Macaluso, *El Siglo*, Maracay 5 de septiembre de 2010, pág. 2

³⁶ Macaluso, “La hora cero”, pág. 2

³⁷ Adriana Cuicas, *El Informador*, Barquisimeto 7 de septiembre de 2010, Cuerpo Zona Libre, pág. 3C

rusa de emociones la resume preguntándose: “¿Qué pasaría si una persona muy mala hace algo bueno?”³⁸.

La periodista Josmary Ávila Depablos, escribió un artículo titulado “La hora cero: película de acción con sabor latinoamericano”³⁹. En opinión de la periodista, el director Diego Velasco “deslumbra con una producción de acción de alta factura”. Se trata de una película que tiene actuaciones, drama, comedia y un entretenimiento “con sabor latinoamericano” que le asegura un éxito rotundo en las “50 salas de cine distribuidas en toda Venezuela”.⁴⁰ Además, la periodista cuenta ciertos detalles de la producción en cuanto al desarrollo del guion, más específicamente en relación con la experiencia de Carolina Paiz como guionista de series reconocidas en la televisión norteamericana.

Ana Carolina Mosquera escribió un reportaje extenso sobre la película para la *Revista del Domingo*, una publicación que pertenecía al periódico Notitarde en la ciudad de Valencia, Venezuela. El texto tiene por título “La hora cero pondrá a vibrar al cine venezolano”⁴¹, y Mosquera anuncia que esta película viene a cambiar el estereotipo del cine en el país, es decir, que si se ambienta en un barrio solo se encuentra violencia, “en este film se le saca más jugo a la realidad que se vive en las barriadas venezolanas, presentando una historia de venganza y amor, pero además se disfrutará una calidad de escenas en alto riesgo y acción al mejor estilo americano”.⁴²

Para Mosquera, *La hora cero* surgió de una investigación que Diego Velasco (su director y guionista) hacía sobre los ambulatorios rurales médicos, donde encontró historias

38 Cuicas, “En bajada”, pág. 3C

39 *Versión Final*, Maracaibo 8 de septiembre de 2010, pág. 9

40 Ávila Depablos, “La hora cero”, pág. 9

41 Ana Carolina Mosquera, *Revista del Domingo, Notitarde*, Valencia 19 de septiembre de 2010, Año XX, N° 1036, pág. 22-26

42 Mosquera, “La hora cero”, pág. 22

interesantes que podían ser contadas. A partir de ese argumento, pone ante los ojos del venezolano la realidad que se vive día a día en esos ambientes de servicios y derechos médicos; es ahí cuando Velasco junto a su coescritora Carolina Paiz, logran adaptar una historia ambientada en el año 1996, en la cual ocurrieron casos que marcaron esa época en el país, tales como el secuestro en el Urológico San Román y el inicio de la huelga médica convocada por la Federación Médica Venezolana.

Otro aspecto importante que destaca Mosquera en el reportaje, es la composición de personajes de distintas categorías ya que cada uno proviene de investigaciones previas del director. Según Velasco el objetivo con cada personaje es lograr que el espectador pueda identificarse con uno de ellos. Para concluir, Mosquera se concentra en los detalles de producción de la película donde prevalece la “Violencia criolla con acción gringa”, es decir, los motivos del director al realizar una película de este tipo, el equipo especializado en la creación, diseño y ejecución de escenas en alto riesgo, las locaciones en las cuales se hizo el rodaje y, más importante aún, cuál es la trayectoria de Diego Velasco como director.⁴³

María José Martínez escribió para el periódico Primera Hora un artículo titulado: “El 8 de octubre se estrena La hora cero”.⁴⁴ La periodista primero desarrolla la sinopsis de la película, menciona detalles sobre el elenco que la constituye para finalizar describiéndola como una montaña rusa en la que se ríe y se llora, y que también permite reflexionar sobre la violencia. Además, hace hincapié en señalar que no se asemeja en nada al cine venezolano de los ochentas ya que se trata de una historia representada en una película de acción, donde el secuestro sirve de excusa para plantear el tema del amor.

⁴³ Mosquera, “La hora cero”, pág. 26

⁴⁴ *Primera Hora*, Caracas jueves 23 de septiembre de 2010, pág. 13

De la misma manera, en el artículo titulado “La hora cero nació de una paradoja”⁴⁵, empieza con la sinopsis para luego precisar que se trata de una película de acción “con sazón y tumbao latinoamericano”. La trama nació de una paradoja: “Qué pasaría si alguien muy malo hace algo muy bueno con la intención de ayudar a alguien”, esta idea comenzó a crecer y a desarrollarse a partir del año 2004 hasta llegar a las 15 versiones del guion, el cual recibió el *feedback* de personas de varias nacionalidades, según explica el director y coguionista Diego Velasco. El artículo finaliza mencionando quienes integran el elenco de *La hora cero*.⁴⁶

El periodista Ronmer Piamo escribió un artículo titulado “Comienza la cuenta regresiva”⁴⁷, donde - en principio- anuncia la fecha que estaba prevista para el estreno en las carteleras de cine en todo el país. Después, al desarrollar la sinopsis, precisa sobre la alta factura de una película que está envuelta en una violenta atmósfera de suspenso pero que también trata sobre la humanidad y los sentimientos de cada personaje. “Nada es blanco y negro, hay una escala muy grande de grises, en la vida real se refleja que nadie es completamente malo o bueno, todos tienen virtudes y sus defectos. Aquí cada personaje es su antihéroe y su héroe al mismo tiempo, cada uno toma sus decisiones que producen ciertas acciones y que de alguna manera generan distintas reacciones en su vida dentro de la trama”.⁴⁸ Para concluir, menciona la trayectoria de quienes integran el equipo de trabajo y se concentra en el director, Diego Velasco, a través de una breve entrevista.

⁴⁵ *Últimas Noticias*, Cuerpo Chévere, sábado 25 de septiembre de 2010, pág. 60

⁴⁶ “La hora cero nació”, pág. 60

⁴⁷ *El Carabobeño*, *Revista Paréntesis*, Año XIV, Nº 753, domingo 26 de septiembre de 2010, pág. 36-38

⁴⁸ Piamo, “Comienza la cuenta”, pág. 36-38

“Acción a lo Hollywood”⁴⁹, se trata de un texto breve que tiene como objetivo principal mencionar la fecha de estreno en las salas del cine en el país. Invita a los espectadores anunciando las “Explosiones, volcamientos, disparos y golpes a montón”, si como espectador buscabas un cine de acción al estilo Hollywood con buenas actuaciones, el drama, la comedia y el entretenimiento “con la sazón y el tumbao latinoamericano” que ofrece *La hora cero*.⁵⁰ Por un lado, Gabriela Trujillo Prado escribió un extenso trabajo titulado “El guion es lo más importante de la historia”⁵¹, donde se concentra en el trabajo de la guionista y productora Carolina Paiz, revelando detalles de su carrera y su experiencia al trabajar en su primer proyecto cinematográfico venezolano. Para Paiz lo que más le atrae de la película *La hora cero* es que se trata de una historia de amor contada en medio de una situación caótica.

Además, presenta a un personaje muy fuerte que recuerda lo que es amar en una mezcla de drama y humor que el director, Diego Velasco, sabe añadir a sus proyectos. Concluye explicando su experiencia como guionista en series para la televisión norteamericana y cómo piensan los personajes tanto en las series como en las películas. Considera que cada personaje tenga un arco dramático, que cuente con su inicio, problema y desenlace, y que ese personaje aprenda algo que le permita cambiar al final.

Por otro lado, en la entrevista que le hiciera el periodista Ricardo Pineda a Diego Velasco, el director señala lo siguiente: “Yo le tiro chucherías al público”⁵² con esto quiere decir que, antes de ser director, fue público de cine y por eso siempre busca entretener al cumplir con el paradigma de las películas de acción siguiendo la fórmula de los guiones

49 *Revista Estampas*, Maracaibo, 26 de septiembre de 2010, pág. 14

50 “Acción a lo Hollywood”, pág. 14

51 *Revista Facetas*, domingo 26 de septiembre de 2010, páginas 18 y 19

52 Ricardo Pineda, *Diario Panorama*, Maracaibo domingo 26 de septiembre de 2010, pág. 19

estructurados con sus tres actos. “Quiero ser la primera persona en hacer una película digna dentro de ese género, pero con tumbao venezolano”, dice Velasco.⁵³ Con *La hora cero* no tenía ánimos de hacer denuncia social, porque se trata de una ficción pero generalizada en un evento real. La película pasó por “test screenings”, es decir, la probaron 10 o 12 veces a un grupo diferente de 25 personas quienes llenaban un cuestionario, tomaban la información, la filtraban y reeditaban hasta llegar al punto donde ya funcionaba todo, conscientes que no era un proceso común dentro del cine venezolano.

Scarlet Ascanio, anunciaba en su crítica que la ópera prima de Diego Velasco se haría sentir en la cartelera criolla, y por eso lo tituló “La hora cero del cine nacional”⁵⁴. Según Ascanio, *Secuestro Express* marcó un hito en el cine nacional y, también, *La hora cero* haría lo propio. “Es una cinta de acción que lo tiene todo. Un guion que atrapa y mantiene la tensión, actuaciones convincentes, dirección hábil, aspectos técnicos más que cuidados y un mensaje contundente”.⁵⁵ Aunque anticipa detractores que señalen el cansancio ante otra película más sobre violencia y delincuencia en Venezuela, Ascanio insiste en señalar que el cine es un medio que perfectamente expresa la realidad mediante la ficción y, la realidad venezolana es, ahora más que nunca, la violencia. Remata su crítica diciendo: “Más allá de que ciertamente *La hora cero* vuelva sobre la violencia y la descomposición social que se vive en el país, lo hace desde el género de acción, y con un guion lleno de giros y mensajes muy claros sobre lo complejo que es el ser humano.

53 Pineda, “Yo le tiro chucherías”, pág. 19

54 Scarlet Ascanio, *La Voz*, domingo 26 de septiembre de 2010, pág. 59

55 Ascanio, “La hora cero”, pág. 59

Además, en el fondo y apartando los litros de sangre derramados durante el rodaje, *La hora cero* es una historia de amor”.⁵⁶

El periodista marabino Ricardo Pineda, escribió dos artículos importantes en relación a la película *La hora cero* ya que fueron publicados el día del primer pre estreno a nivel nacional (el otro fue en Caracas) y que tituló: “Maracaibo está marcando La hora cero”⁵⁷, el otro artículo fue escrito al día siguiente y lo tituló: “El nacimiento del *Blockbuster* venezolano”⁵⁸. Por un lado, Pineda anuncia la tan esperada proyección de la película en medio de la rueda de prensa y firma de autógrafos tanto del director Diego Velasco, como de todo el elenco que estuvo presente en el evento. Por otro lado, según Pineda fue todo un éxito el pre estreno de la película. “Reirán, se estremecerán y disfrutarán al máximo cuando les llegue el momento de ver *La hora cero* (2010) en la gran pantalla.

Posee todos los elementos, giros y sorpresas inusitadas para convertirse en un verdadero ‘blockbuster’ venezolano”.⁵⁹ Para Pineda, desde que empieza hasta que termina la historia del temible criminal y su necesidad de salvarle la vida a su amada, la película inquieta y atrapa. El periodista remata diciendo:

El guion de Carolina Paiz es compacto y redondo, casi no cae en excesos (la inmediata veneración del pobre por su héroe tiene doble lectura). El enérgico montaje y los planos ágiles son también responsables de ese balance. Mención especial para Laureano Olivarez, Erich Wildpret, Alejandro Furth y Steve Wilcox, firmes y convincentes en sus respectivos roles. El cine nacional ha venido experimentando un gran resurgir últimamente. Esta fenomenal y entretenida obra cinematográfica marcará un antes y un después. Ya era hora.⁶⁰

⁵⁶ Ascanio, “La hora cero”, pág. 59

⁵⁷ Ricardo Pineda, *Diario Panorama*, Año 96, Nº 32/435, Maracaibo miércoles 29 de septiembre de 2010, pág. 19

⁵⁸ Ricardo Pineda, *Diario Panorama*, Año 96, Nº 33/436, Maracaibo jueves 30 de septiembre de 2010, pág. 19

⁵⁹ Pineda, “El nacimiento”, pág. 19

⁶⁰ Ricardo Pineda, *Op. Cit.*

Para concluir, es importante destacar una serie de entrevistas dirigidas a los actores que participaron en la película, por ejemplo, la realizada al actor Erich Wildpret⁶¹, a la actriz Marisa Román⁶², a Zapata 666⁶³ y a Albi de Abreu⁶⁴. Todas las entrevistas inician con detalles de producción sobre la película, es decir, destacan el tema, quién es el director y cómo la hizo, además de cuáles son los elementos más importantes que sirven como una guía para profundizar en otras áreas de la producción. Aunque el actor o actriz están en la capacidad de hablar brevemente sobre el tema de la película, la entrevista está enfocada a su rol y cuál es el personaje que tienen dentro de la historia. El talento, a la hora de confrontarse con los medios de comunicación, tiene la habilidad de expresar aquella información oportuna para seducir al espectador para que asistiera a la sala de cine. Además, buscaban poner al tanto de la información más precisa sobre la película que realizaron, sobre cuáles son las anécdotas que ellos recordaban y, finalmente, proyectos personales que trabajaron en paralelo o después del rodaje de *La hora cero*.

Es evidente que la estrategia de promoción que aplicaron, a través de las proyecciones privadas a periodistas y crítica especializada antes de la fecha de estreno, funcionó ya que claramente generó una cantidad considerable de publicaciones en los periódicos y revistas de mayor alcance y difusión nacional para ese entonces. La importancia de estas primeras referencias de la película radica en cómo sacaron el mayor provecho al “boca en boca positivo” y que, efectivamente, se reflejó en taquilla.

61 “Erich Wildpret: Humanidad Cinematográfica”, *El Siglo*, Maracay domingo 12 de septiembre 2010, pág. 2

62 Gabriela Trujillo Prado, “Marisa Román: ‘El cine criollo está despertando’”, *Diario Panorama*, Maracaibo sábado 11 de septiembre de 2010, pág. 19; y “Marisa Román deslumbra en La hora cero”, *Revista Fascinación*, N° 1209, domingo 3 de octubre de 2010, pág. 23

63 “A Zapata 666 le llegó La hora cero”, *El Universal*, domingo 3 de octubre de 2010, pág. 22

64 Jorge Osorio Birott, “Albi de Abreu: ‘El feedback del público es muy importante’”, *Correo del Caroní*, viernes 1 de octubre de 2010, pág. 30; e Isbel Delgado, “El polifacético encanto de Albi de Abreu”, *Revista Todo en Domingo* del periódico *El Nacional*, N° 573, 10 de octubre de 2010, pág. 16-19.

Dentro de los artículos publicados después del estreno, es importante mencionar el escrito titulado: “La hora cero: Plomo del bueno”⁶⁵.

Según Carlos “Caque” Armas:

En Venezuela, lo extraordinario se hace cotidiano, ¿no? Claro que sí. Y uno se acostumbra a todo, por ejemplo, a las deficiencias del sector salud. A cada rato leemos o escuchamos sobre lo desasistidos que están nuestros hospitales y ambulatorios, luego vienen los comunicados fabulados que desmienten todo y nos colocan entre los primeros países del mundo en esa materia y así sucesivamente, hasta que uno termina armándose como una coraza donde no entra ni una ni otra versión y se conforma sólo con la referencia. Sabemos que la vaina está mal, pero por allá lejos y hasta que, ni Dios quiera, nos toque.⁶⁶

Armas luego desarrolla el proceso de investigación que realizó Diego Velasco cuando decidió hacer un *tour* por varios ambulatorios públicos de Venezuela. Buscaba ideas para hacer un largometraje y por eso decidió investigar acerca de las medicaturas rurales de Caracas. “Que el cine venezolano es ombligista, es un argumento frecuente entre sus detractores y, a mi juicio, en desuso. Eso de que aquí sólo se hacen películas para consumo del público venezolano, exclusivamente pensadas para quienes comparten nuestra idiosincrasia, considero que está cambiando y es algo que el director de *La hora cero* tuvo muy claro desde el comienzo”.⁶⁷

Para cerrar el escrito, Armas menciona los detalles en cuanto a la elección de Zapata 666 para encarnar al personaje de La Parca, quienes integran el resto del elenco y, más importante aún, precisa en el proceso de selección de la convocatoria del Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC) a la que aplicaron en aquel entonces. Finaliza diciendo lo siguiente: “En Venezuela decimos mucho que estamos polarizados, ricos y

⁶⁵ Carlos “Caque” Armas, Sala de Espera, Nº 88, Año 9, octubre 2010, pág. 88-90

⁶⁶ Armas, “La hora cero”, pág. 88

⁶⁷ Armas, “La hora cero”, pág. 89

pobres, chavistas y opositores, malandros y victimarios, pero la realidad es más compleja. Nadie es completamente bueno o malo, todos tenemos defectos y conflictos, es la realidad de todos aunque no todos la quieran ver”.⁶⁸

“La hora cero: John Q a la venezolana. Cine de acción a la criolla”⁶⁹, en principio, la nota está acompañada por una imagen (que se lleva dos páginas) de la Maqueta para la simulación de la escena de acción más importante de la película, con detalles específicos del área donde se ubican los vehículos que chocan y los que son de relleno, como si se tratasen de personajes que participan en una toma. Ruiz Leotaud señala que Diego Velasco se valió de una ambiciosa producción con dobles y maniobras arriesgadas para presentar una película llena de vértigo y velocidad. “Donde los héroes no son tan héroes; villanos no tan villanos; la chica en apuros; vehículos que vuelan por los aires; pinceladas graciosas y ¿un final feliz?”.⁷⁰ Según Ruiz, se trata de una película con “personajes malos que ejecutan actos nobles; buenos que exhiben su peor rostro; llamadas, traiciones, celos, pactos, disparos, lágrimas, karmas y hasta momentos de risa absurdas siguen templando la cuerda para rematar con un final típico, por la clase de situación, aunque impredecible, en el que revelan un par de “pequeños detalles” que terminan de despejar la trama”.⁷¹

Para Martha Cotoret, “Diego Velasco muestra *La hora cero* del país”⁷² cuando asoma la ola de delincuencia que invadía a Caracas en el año 1996 mientras el sistema de salud estaba cada vez peor. “En *La hora cero*, el realizador también presenta las prioridades de los venezolanos de acuerdo a la clase social a la que pertenezcan. Mientras unos sufren

⁶⁸ Armas, “La hora cero”, pág. 90

⁶⁹ Valentina Ruiz Leotaud, Revista Dominical, Edición Nº 2105, domingo 10 de octubre de 2010, pág. 14-16

⁷⁰ Ruiz Leotaud, “La hora cero”, pág. 15

⁷¹ Ruiz Leotaud, “La hora cero”, pág. 16

⁷² Martha Cotoret, “La película se pre estrenó en Guayana y Maracaibo: Diego Velasco muestra *La hora cero* del país”, *Tal cual*, 13 de octubre de 2010, Artes, pág. 24

por la falta de atención médica a causa de una huelga, una miss se somete a una operación estética en una clínica de la ciudad”.⁷³ Según Cotoret, las presiones de poder, el tráfico, la falta de insumos, la desidia de las fuerzas policiales y la ambición de una periodista, son elementos con los que el director logra darle un alcance integral a su historia, donde todos los involucrados tienen algo que decir.

Para Ana María Hernández⁷⁴, se trató de “Otro tema crudo y duro para el cine venezolano: La hora cero –ópera prima de Diego Velasco- habla de sicariato, de huelga, de crimen, pero narrada con mucha acción, sin pausas. No es una historia fácil ni grata, hay sangre, violencia, palabrotas. Pero, sobre todo, hay búsqueda de calidad narrativa”.⁷⁵ Según Hernández el escenario de rehenes, cuando los malandros toman la clínica, plantea las situaciones de resentimiento social, los asaltos, el espectáculo mediático alrededor del problema de violencia que se vive en el país, hace de *La hora cero* una película que “sorprende gratamente”.⁷⁶ Aunque señala el error de continuidad por la herida de La Parca, que durante buena parte de la película se nota de forma dramática y luego se reduce, casi milagrosamente queda como una roncha a pesar que la acción fílmica transcurre en el lapso de 12 horas, aproximadamente.

Juan Antonio González⁷⁷, escribió para periódico El Nacional lo siguiente: “Pese a la tradición de cine de autor que ha caracterizado el quehacer cinematográfico nacional, la nueva generación de realizadores ha demostrado que, cuando se trata de crear, todos los

⁷³ Cotoret, “La película”, pág. 24

⁷⁴ “El sicariato toma la pantalla grande para ‘La hora cero’”, *El Universal*, 15 de octubre de 2010, Arte y Entretenimiento, pág. 10

⁷⁵ Hernández, “El sicariato”, pág. 10

⁷⁶ Hernández, *Op. Cit.*

⁷⁷ “Cine de Diego Velasco habla de un país polarizado en su ópera prima: ‘Con La hora cero traté de buscarle la vuelta a los estereotipos’”, *El Nacional*, miércoles 13 de octubre de 2010, Cultura y Espectáculo, pág. 13

caminos pueden ser transitados. Todos, a excepción de los atajos de la deshonestidad”.⁷⁸ González señala que el director Diego Velasco logró satisfacer la fascinación que siente por las películas de acción estadounidenses, pero el cineasta también usó el medio a través del cual pudo expresar con responsabilidad una situación que, por muy imaginativa que sea, en la realidad está su principal fuente de inspiración.

Isbel Delgado escribió un reportaje extenso concentrándose en los “Protagonistas del Barrio, Talentos urbanos”⁷⁹ ya que se trata de personas sin ninguna experiencia en actuación y que comparten un origen en común: las zonas populares de Caracas. “Los barrios y las zonas populares son mucho más que un lugar de residencia. Resultan un universo en sí mismo, en el que puede nacer –y contarse- cualquier historia. Porque, al fin y al cabo, quienes viven allí son personas tan comunes como quienes, desde “afuera”, especulan con una realidad que no es la suya”.⁸⁰ La periodista se concentra en Rubén Zapata (Zapata 666), Robert “Splinter” García, Carlos Madera (Nigga) y Jackson Gutiérrez; quienes narran su arribo a las pantallas locales mientras trazan las líneas de un futuro ligado a la pasión que descubrieron en el cine.

Retoma la procedencia de cada uno de ellos, es decir, donde residen para luego profundizar en lo que implica vivir en una zona popular. “Es un hecho que estos cuatro actores han interpretado personajes cuya vida está bastante alejada de la legalidad. Si bien la experiencia de vivir –o haber vivido- en el barrio puede ayudar a enriquecer su trabajo actoral en estos casos, esto no significa que sea lo único que puedan hacer. De hecho, lo

⁷⁸ González, “Cine de Diego”, pág. 13

⁷⁹ Isbel Delgado, *Todo en Domingo*, Revista encartada de *El Nacional*, Domingo 24 de octubre de 2010, N° 575, pág. 18-22

⁸⁰ Delgado, “Protagonistas del”, pág. 19

que determina la aptitud de estos actores para interpretar papeles variopintos, es su talento”.⁸¹

Isabel Mavarez⁸² inicia su crítica diciendo lo siguiente: “De principio a fin, el guion de Diego Velasco y Carolina Paiz, está tan bien escrito y tan bien hilado, que temes parpadear y perder algún detalle que cuente cómo terminará todo este embrollo, compuesto por una mezcla mortal entre un caótico paro médico (ambientado en diciembre de 1996), y una situación de rehenes en la que un sicario se convierte, casi, en un héroe nacional”.⁸³ Mavarez se sorprende cuando, un asesino a sueldo como lo es el personaje de La Parca, logra ser empático.

Además, señala que la serie de actores incipientes que aparecen en *La hora cero* aportan con su anonimato una especie de realismo a la trama, “como si de un reality show se tratara, como si viviéramos una verdadera situación de rehenes a través de la cobertura mediática, o como si fuéramos parte del operativo policial”.⁸⁴ Para finalizar, Mavarez invita al espectador a ver la película en donde (nuevamente) hay tiros, mandros, violencia y palabras obscenas como suelen haber en el cine venezolano, pero con la salvedad de que se trata de una historia intensa, de acción y drama que te mantiene atento de principio a fin.

La discusión que tuvo lugar alrededor de *La hora cero* antes de su estreno en salas de cine, se mantienen gravitando en torno a la calidad técnica de la película ya que se consideró un cine profesional precisamente por sus secuencias de acción sin precedentes; en cuanto al guion, considerado innovador a pesar de tratarse de un tema como la violencia

⁸¹ Delgado, “Protagonistas del”, pág. 21-22

⁸² Isabel Mavarez, “La hora cero”, Revista OD Caracas Live, La guía del ocio de la ciudad, octubre-noviembre 2010, pág. 26

⁸³ Mavarez, “La hora cero”, pág. 26

⁸⁴ Mavarez, *Op. Cit.*

y, más específico aún, el sicariato. Y, finalmente, el enfoque del director, específicamente su trayectoria como realizador para subrayar o hacer énfasis en lo personal de su estilo a pesar de la clara influencia del cine hollywoodense. Para el día del estreno y días después del mismo, los escritos reflejan el acontecimiento que significó la película en cuanto a la asistencia masiva del público en las salas de cine. No obstante, ya intentan ir más allá analizando aspectos de la obra que son examinados dentro del contexto del país y que denotan una percepción más profunda de la película.

La hora cero, como película, es el resultado de un trabajo de investigación (un trabajo de campo) por parte del director y, en buena medida, los textos están refiriendo esto. También contó con un alto presupuesto que le permitió asegurarse una producción capaz de mantener unos estándares de calidad con el objetivo de reflejar lo local con una influencia del cine hollywoodense y, por eso, los artículos de prensa y revistas insisten en mencionar ese detalle. En este sentido, los periodistas señalan lo efectivo que fue el director al contar una historia de acción pero con *tumbao* venezolano, es decir, cómo el director logró una historia con un lenguaje *glocal*.

Es interesante leer como reiteran, por ejemplo, en el ritmo de la película. Las producciones anteriores a *La hora cero*, se trataba de un cine más social y con una influencia del neorrealismo mucho más marcado por lo que requería de un público más especializado. Por eso, cuando los periodistas señalaban que la película tiene ritmo, se refieren a las convenciones del género cinematográfico de acción norteamericano pero llevado precisamente a estos problemas sociales muy específicos en Venezuela.

Reflexionar sobre lo que estaban leyendo los críticos de la película implica entender esta tensión entre lo local y la influencia del cine hollywoodense en relación con el debate que surgió sobre cuál es el lenguaje que necesitaba el cine venezolano para ser un cine

popular. ¿Por qué la popularidad de la película significaba una preocupación? Dentro de la historia del cine venezolano abundan las películas sobre malandros, así que *La hora cero* se estaba enfrentando también al cansancio tanto del público general como del especializado. Por otro lado, los periodistas apuntaban sobre la participación de actores no profesionales en la película: se trata de otro aspecto importante que detectaron ya que está relacionado con la deriva del neorrealismo dentro de la historia del cine social venezolano.

Ahora bien, ¿por qué fue considerada una película innovadora? Porque lo que inauguró *La hora cero* fue una nueva forma de ver el cine, en tanto consistió en la opción que tenían los realizadores de hacer un cine abiertamente popular. A pesar de tratarse nuevamente sobre la precarización del país, la clave aquí es cómo operó el (nuevo) ritmo cinematográfico para mostrarlo, ofreciendo una nueva forma de ver esa violencia y precarización, que definitivamente está en relación a la mirada.

La mirada es una tensión permanente entre lo que se muestra, lo que se ve y los que otros quieren que miremos. Y las críticas -que resultan las miradas de otros- se enfocaron en esa tensión permanente entre lo que se muestra (la película en general) y lo que ellos ven (la interpretación); es a partir de aquí, de lo que interpretaron los críticos en un contexto particular, por ejemplo, cómo el típico cine de pobreza salió del barrio; cuando comprendemos la mirada y la tensión que otros desean que miremos y sintamos. Por eso, los críticos destacaban lo atípica que era *La hora cero* dentro del cine venezolano e insistían en anticipar lo exitosa que sería en taquilla por este motivo.

El hecho de que *La hora cero* sea una de las películas más taquilleras en la historia de la producción cinematográfica venezolana no es un dato menor, por el contrario, es fundamental ya que se relaciona con la recepción y, en buena medida, la revisión de lo que se escribió sobre la película en la prensa del país nos permite un acercamiento significativo.

Pero, todas las expectativas que se crearon sobre lo que podría ser el cine venezolano en ese momento de *reinicio*, de la misma manera que se acaba un fósforo al encenderlo, así se desvanecieron en poco tiempo.

CAPÍTULO 3. Pensar la película desde la historia del cine venezolano

Este tercer capítulo del ensayo intenta generar una tensión entre lo que se puede *ver* en la película a través de lo que está mostrando y en relación con la expectativa que generó en función del surgimiento de un *nuevo* cine venezolano como industria, por la posibilidad de trascender fronteras. Y, finalmente, en qué sentido esta película se está desmarcando del *viejo* cine venezolano a partir de cómo elabora una alegoría sobre el posicionamiento del discurso chavista (Chávez) gracias a los medios de comunicación.

Si. *La hora cero* es una película que se desmarca del *viejo* cine venezolano, específicamente de las películas predecesoras: *Macu, la mujer del policía* (1987), *Sicario* (1994) y *Secuestro Express* (2005). Frente a este cine que redundaba una y otra vez en los barrios de Caracas llenos de miseria y dolor, el venezolano mostraba claramente su cansancio. En *La hora cero* hay un desplazamiento de la mirada porque cambió el lugar de los hechos. Es una película más sobre gente marginada pero en otro *lugar*. La pobreza trasladada hacia otro *lugar*.

La precariedad la muestra de otra forma, con otro ritmo. *La hora cero* empieza en un barrio de Caracas pero, producto de las circunstancias, termina en una clínica; no sin antes presentarnos ese recorrido que hacen desde el barrio hasta la clínica, a través de una extensa secuencia de persecución. Por un lado, la película se distingue con un montaje rápido a partir de la simultaneidad de situaciones y gran calidad técnica. Por otro lado, aún permanece en ese cine de denuncia social ya que mantiene la pobreza y marginalidad como telón de fondo.

Sin embargo, *La hora cero* aún así desplaza las películas anteriores y en ese desplazamiento lo que hace es una nueva forma de enunciación, no solamente como industria sino también como mirada. Es decir, en cómo – dentro del mismo aparato

cinematográfico- logra que se *vea* la película de otra forma a través de la presencia de los medios de comunicación para señalar lo que se ve en la pantalla como ejercicio de constatación de la marcada diferenciación entre ricos y pobres. Por esta razón, la presencia omnipresente de Margaret desde su programa de televisión y de la periodista dentro de la clínica, le da profundidad a la película ya que se trata precisamente del recurso que utiliza para erigir la alegoría del posicionamiento del discurso fundacional chavista.

Ahora bien, la identificación del personaje con lo que está haciendo es de otra forma. Aunque es el malandro siendo malandro, es con otros fines mayores y tiene que ver con una reivindicación social. Todos estos personajes pobres en la historia del cine venezolano terminan siendo víctimas de sus propias circunstancias pero en este caso La Parca se sacrificó, en una decisión consciente. En las otras películas, ese cine *viejo*, parece que estuviesen condenados a morir. Aquí también están condenados a morir pero antes tiene un instante de redención interesante y es el momento *hollywoodense* por excelencia: es el momento del héroe. No obstante La Parca tiene su redención y también nos enteramos que la persona que hirió a Ladydi fue él haciendo su trabajo de sicario.

Entonces, en relación a la construcción del personaje, más allá de la marcada concepción desde el género de acción *hollywoodense*, La Parca es un hombre marginado que vivía en la calle desde la adolescencia y, a través de los *flashbacks*, vemos la transformación de Tito a La Parca. Pero, al mismo tiempo, todos los actos llevados a cabo por este personaje son finalmente motivados por amor. En este sentido, este personaje es construido e intenta ser reflejado en varios matices, desde su capacidad para realizar actos de extrema violencia hasta su disposición para dejarse afectar y conmoverse con respecto a Ladydi. La transformación significativa de La Parca está en su decisión de sacrificarse con

tal de garantizar que Ladydi sobreviva como una especie de homenaje al amor de su vida, el amor de su infancia.

El cine *viejo* venezolano, es decir, el que se produjo entre las décadas 70 y 90, no pudo escapar del miserabilismo en su búsqueda por mostrar los problemas de una sociedad que iniciaba un proceso de descomposición, donde las películas servían de vehículos para mostrar imágenes de la pobreza. En el caso concreto del cine venezolano, este agotamiento no fue ajeno al desarrollo del cine nacional. Los autores Duno-Gottberg y Forrest Hylton señalan que, en el contexto del Tercer Cine, el cine venezolano desarrolló un género que abarcó desde “la porno-miseria” hasta francos intentos por incorporar la voz del “criminal” como en la obra de 1976 de Clemente de la Cerda *Soy un delincuente*.⁸⁵

En este sentido, es importante mencionar que la propuesta del Tercer Cine llega a Venezuela gracias a las voces de Fernando Solanas y Octavio Getino, quienes estuvieron presentes en el Encuentro de cine latinoamericano de Viña del Mar realizado en la ciudad de Mérida, Venezuela, en 1968. Pero el cine venezolano ya había mostrado interés por mantener viva la denuncia sobre “la dependencia económica, la alienación cultural y el acelerado proceso de marginalización e injusticia social” que ha sufrido el país, especialmente en películas realizadas a partir de la segunda mitad del siglo XX.⁸⁶

Aunque la producción cinematográfica venezolana no alcanza las cifras reflejadas por la industria de otros países como México, Argentina y Brasil, buena parte de sus producciones han mantenido su compromiso con las premisas del movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano antes de su concepción. Por ejemplo, se pueden mencionar películas

⁸⁵ Luis Duno-Gottberg y Forrest Hylton, “Huellas de lo real. Testimonio y cine de la delincuencia en Venezuela y Colombia”, *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXIV, Núm. 223, (abril-junio 2008): pp. 531-557

⁸⁶ Emperatriz Arreaza, *Redescubriendo el descubrimiento* (Maracaibo, Venezuela: Ediciones Astrodata, 1996) p. 37

como *Juan de la calle* (1941), escrita y producida por Rómulo Gallegos y dirigida por Rafael Riveros; *La escalinata* (1950), realizada por César Enríquez, una película influenciada por el neorrealismo italiano; *La Balandra Isabel llegó esta tarde* (1951), producida por Bolívar Films aunque cuenta con parte del elenco, del equipo artístico y técnico de origen extranjero.⁸⁷

En cuanto a la producción de documentales influenciados por el Nuevo Cine Latinoamericano está *La ciudad que nos ve* (1965) y *Los niños callan* (1970) de Jesús Enrique Guédez, enfocadas en la situación de marginalidad en Caracas; *Pozo muerto* (1967), con la cual Carlos Rebolledo denuncia la miseria en los campos petroleros, y en *Venezuela, tres tiempos* (1973), Rebolledo hace eco de la explotación de los recursos naturales a cargo de compañías norteamericanas; en *TV Venezuela* (1969), Jorge Solé muestra la enajenación de la cultura nacional a través de la emisión de seriados importados de Estados Unidos.⁸⁸

Pero, después de defender una postura radical con el objetivo de generar un cambio social utilizando tanto el cine documental como el de ficción como arma de denuncia, los realizadores venezolanos adscritos al Nuevo Cine Latinoamericano descubren la dureza del formato que, lejos de generar empatía, abre una brecha intelectual entre el realizador y su público. Por eso, se plantea entonces la búsqueda de la “belleza” como catalizador del mensaje “revolucionario” implícito en la película.

La propuesta del movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano de los años sesenta pasa de ser “la voz de los oprimidos” a un “retrato de la vida cotidiana de la gente común”

87 Cuadernos de Investigación de la Fundación Cinemateca Nacional, N° 17, 2010, Caracas, Venezuela

88 Arreaza, *Redescubriendo el descubrimiento*, p. 20

a partir de esos años.⁸⁹ La denuncia social, directa y radical, sobre la crisis de los pueblos latinoamericanos da paso a las historias de personajes que deben enfrentar esas crisis, ya sea para resolverlas o para simplemente sobrevivir a ellas. Ésta es una forma de hacer cine que no renuncia del todo a la postura política heredada de los años sesenta, pero que es adecuada a las inquietudes argumentativas y a las necesidades de inteligibilidad del espectador local.⁹⁰

El cine de la región guarda vínculos muy estrechos con el tercer cine o cine imperfecto. Se puede pensar que “todo el cine procedente de Latinoamérica está de alguna manera relacionado al tercer cine o cine imperfecto” pero su planteamiento estético responde a otra inquietud, la de cautivar al público a través de la belleza y el entretenimiento.⁹¹

Así, el cine venezolano en cuanto a su producción, fue concebido desde la incorporación de lo testimonial para crear al mismo tiempo, “un espacio de representación para sujetos ultraviolentos” que, en palabras de Duno-Gottberg y Forrest Hylton, contribuyen a la victimización de la realidad de la sociedad, haciendo de la delincuencia y de los delincuentes iconos del cine, donde las exageraciones llegaron a trascender el contexto mediante el abuso del lenguaje de la cotidianidad de barrios y guetos, desmarcando los límites de lo cierto y lo ficticio.⁹²

Ahora bien, Ilein González analizó la temática del cine venezolano desde el año 1970 hasta el año 2015 y, después de recorrerlo cronológicamente, precisó lo siguiente:

⁸⁹ Arreaza, *Ibidem*, p. 33

⁹⁰ Arreaza, *Op. Cit*

⁹¹ Arreaza, Arredondo y De Rugeris, “El cine venezolano en Super 8 y el Tercer cine”, 2009, *Revista SituArte*, Maracaibo, Venezuela, Facultad de Arte de la Universidad del Zulia, p. 22

⁹² Luis Duno-Gottberg y Forrest Hylton, “Huellas de lo real. Testimonio y cine de la delincuencia en Venezuela y Colombia”, *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXIV, Núm. 223, (abril-junio 2008): pp. 531-557

El cine de denuncia de los años 70, el género policial de la década de los ochentas, la simbólica y casi (por hipérbole) extinción del cine en los años 90 y la búsqueda desesperada de argumentos más originales durante el milenio, señalan que sí ha habido mayor diversidad en lo que respecta al tratamiento temático de las películas venezolanas; sin embargo, es probable también que se deba al incremento de producciones cinematográficas más que a un objetivo artístico de los autores. Aunque la prioridad de los cineastas no parezca ser la modificación estética y argumental de las obras por realizar, puede vislumbrarse empíricamente el salto cualitativo y cuantitativo que ha habido en su producción en comparación con años como los 70, así como la desistencia en reiterar con tanto afán concepciones populistas de la sociedad venezolana que, al final, han resultado más comerciales que reales. Ese es el elemento distintivo y excepcional del cine nacional, la agudeza para contar historias del populacho que concluyen en una suerte de moraleja sobre el héroe del barrio o la superación personal y que no necesariamente tienen por qué acabar así.⁹³

Esta realidad del cine venezolano, es decir, la delincuencia, lo popular y los discursos nacionalistas, se abrieron en escenarios de producción donde lo técnico y lo estético se unieron para el tratamiento de lo temático, explorando en este sentido, múltiples mundos de lo posible, dando lugar a películas de gran calidad pero en donde se continúa un tránsito a través del contenido del denominado Tercer Cine, altamente estigmatizado.

Para el autor Christian León la exclusión no es sólo socio-económica sino que es capaz de operar en todas las prácticas simbólicas.

El Cine de la Marginalidad muestra una transustanciación permanente de las polaridades topológicas que componen toda narración: lo privado y lo público, el hogar y la calle, la familia y la pandilla, el ciudadano y el delincuente, lo moral y lo inmoral. De ahí que la marginalidad sea representada como la producción de una visualidad que pone en evidencia los mecanismos de exclusión a partir de los cuales se estructura la interioridad de las instituciones sociales. La imagen del marginal – esa mancha indescifrable– aparece como un síntoma de aquello que es imperceptible para las instituciones sociales. La subcultura de la calle se presenta como una especie de trauma inconsciente en la mirada de la sociedad productiva e integrada que solo es capaz de ver aquello que describe un orden coherente y racional. La imagen del marginal es la región turbulenta e irracional que se esconde en el interior de la mirada institucional. De ahí que la marginalidad mantenga una

93 González, "El cambio temático del cine venezolano", 92

posición ambivalente respecto a las instituciones sociales: es exterior a ellas y al mismo tiempo su interior inconfesable.⁹⁴

Durante los años 80 y 81, ocurrió en Caracas un suceso que marcó considerablemente la opinión pública, el “Caso Mamera”, donde murieron tres jóvenes adolescentes a manos de un efectivo del cuerpo policial más importante del país. *Macu, la mujer del policía*, es precisamente la película que retomó las vivencias y vicisitudes de ese hecho y las transformó en situaciones ficticias para representarlos en la gran pantalla cinematográfica y, con lo cual, se convirtió en la más taquillera de Venezuela. La película fue estrenada en el año 1987, fue escrita y dirigida por Solveig Hoogesteijn, quien anteriormente había realizado el largometraje *Manoa* (1981).

En los años noventa se producen un gran número de filmes que muestran la vida de los marginales sin ninguna consideración paternalista o transformadora. Estas películas despojadas del discurso sociológico articulan una mirada hacia lo íntimo que no acepta ni condena la violencia. Esta nueva forma de mirar la violencia, muestra los procesos de exclusión generados por las mismas instituciones sociales que pretenden combatirlos y los funestos costos de la modernización económica.⁹⁵

Sicario, fue estrenada en el país en abril de 1995, dirigida por José Novoa y escrito por David Suárez y, nuevamente, se basa en hechos reales. La historia de *Sicario* se ubica en Colombia, específicamente en una zona marginal de Medellín, y cuenta las desventuras de Jairo, quien se corrompe ante la necesidad apremiante de adquirir dinero para superar la marginalidad en la que vive, pero recurre a una organización corrompida y desestabilizadora que lo envuelve en el sicariato.

Secuestro Express se desarrolla durante el año 2002, es decir, justo en la plenitud de un golpe de Estado contra el gobierno de Hugo Chávez. Por esta razón, al inicio de la película se muestran imágenes de archivo sobre lo que aconteció para enfatizar el sentido

⁹⁴ León, *El cine de la marginalidad. Realismo sucio y violencia urbana*, p. 14

⁹⁵ León, *El cine de la marginalidad. Realismo sucio y violencia urbana*, p. 29

de caos y peligro que se padecía entonces. La película inicia con la sentencia “Esta historia está basada en hechos reales”, ya que “una incalculable cantidad de secuestros *express* ocurren a diario en Latinoamérica”.⁹⁶ Y es que, para los individuos que habitan Venezuela, esta modalidad de extorsión no es algo nuevo, sino más bien el pan de cada día. La historia se desarrolla a partir de un trío de maleantes quienes, en principio, más que actores se tratan de una agrupación de hip hop llamada Tres Dueños y cuyos seguidores provienen, en buena medida, de los barrios del país. En contraste con otras películas, en *Secuestro Express* los territorios marginales de Caracas no tienen preponderancia ante la cámara; al contrario, se destacan aquellos en los que se desenvuelven los venezolanos de clase alta.⁹⁷

Por esta razón sostenemos que los marginales están excluidos de las instituciones sociales, pero son su región interior y oscura. El hombre de la calle es todo lo que repudia el ciudadano, y sin embargo, es profundamente interior a él, es su pesadilla, su fantasma. El Cine de la Marginalidad reintroduce en la escena pública aquellos sujetos incompletos negados por el discurso de la modernidad y genera el retorno de lo reprimido por el orden social y cultural. Su vocación por visualizar al marginal plantea una ruptura simbólica que reintroduce en el imaginario colectivo aquellos restos que fueron excluidos en la constitución de la socialidad. Al hacerlo muestra la perversa operación del discurso ilustrado y demuestra la profunda identidad entre el marginal y el ciudadano. Ahora los indigentes –los sin casa- que hasta aquí habían sido representados como interdictos necesitados de rehabilitación o de redención, se muestran dotados de una subjetividad y una vivencia desbordante que amenaza el orden social.⁹⁸

En *La hora cero* el problema de la exclusión social es desarrollado a través de un personaje que se convierte en actor de un destino colectivo. Pero esto implica una flexibilización moral porque se trata del hampa común quienes “garantizan” la atención médica al pueblo. Aquí, el pueblo y la delincuencia, tienen una relación simbiótica frente a

⁹⁶ Este mensaje aparece antes de iniciar la película

⁹⁷ Para cerrar, Jakubowicz fija un plano general de la autopista Francisco Fajardo con las voz en off de Budú que confirma: “La mitad del mundo se muere de hambre mientras la otra se muere de gordura... Solo quedan dos opciones: o enfrentamos al monstruo, o lo invitamos a comer”.

⁹⁸ León, *El cine de la marginalidad. Realismo sucio y violencia urbana*, p. 33

la necesidad de supervivencia. Para León, la puesta en escena de los seres de la calle progresivamente se les va desdibujando en el transcurso del relato cuando, al disolver oposiciones como exterior e interior, marginal e integrado, la familia y la calle, lo público y lo privado, hace evidente la tensión constante que caracteriza a este tipo de propuestas.

Ciertamente, el tratamiento dado a la huelga de médicos que hubo en Venezuela durante el año 1996, sirvió de válvula de escape para mostrar las miserias de la gente como un espectáculo más pero también para introducir un cuestionamiento ante la crisis económica que ya se intuía en el país. El momento más interesante en *La hora cero* es, precisamente, el instante de auto consciencia y auto reflexión en la mirada de los personajes marginados. La alegorización del posicionamiento del discurso chavista, gracias a la participación de los medios de comunicación, es evidente cuando La Parca se ve a sí mismo y, aún así, decide hacer una transmisión en vivo. Este ejercicio de auto consciencia también lo hizo Chávez, cuando por medio de las cámaras de televisión se dirigió al pueblo venezolano pronunciando aquel inolvidable “por ahora” y, en consecuencia, su capacidad de generar propaganda a través de la televisión fue determinante en la historia política venezolana.

Conclusiones

“Los venezolanos somos admiradores de los mitos porque no entendemos nuestra historia”.
José Ignacio Cabrujas⁹⁹

En la película hay una secuencia reveladora que no abordé en el primer capítulo porque se despliegan elementos dramáticos que permiten decodificar la idea, de manera significativa, en relación con todo el argumento de este trabajo. Se trata, precisamente, de Margaret hablando a la cámara pero desde el estudio de televisión.

- *Margaret: Bien señores, por primera vez en la historia de la televisión “Margaret por la mañana” los acompañó toda una tarde y toda una noche. Por fin les podemos decir que el secuestro de la clínica José Gregorio Hernández ha concluido y pareciera que lo peor de esta terrible ola de violencia ha pasado. Así que, finalmente, podemos dormir todos tranquilos y en paz... o por lo menos por ahora.*

En medio de los créditos finales, vemos a Margaret en el set del programa. Es la primera vez que aparece esta imagen. Ella, sentada en un mueble que forma parte del set, tiene una pantalla de televisión detrás pero ubicado ligeramente a su derecha. Podemos ver el micrófono y la cámara del canal. También vemos el recorrido de la cámara en el espacio mientras se observa en el monitor lo que se transmite “en vivo”. Progresivamente se desplaza hasta concentrarse en una pantalla que está ligeramente en desequilibrio.

El énfasis en esta secuencia está en señalar el artificio detrás del “efecto televisor” que estuvo presente durante el desarrollo de la historia en la película. Es decir, es el cierre perfecto al encuadrar la pantalla del televisor (plano televisor) que está en el set del

⁹⁹ José Ignacio Cabrujas fue un importante escritor, dramaturgo, actor y director venezolano. Fue capaz de traducir la situación política y social del país como nadie. Luego del golpe militar del 4 de febrero de 1992, bautizó a Chávez como “Comandante mondongo” en su columna *El país según Cabrujas* de *El Diario de Caracas*. Ahí desollaba al tenor de la revolución bolivariana hasta que *su corazón le dio un susto* el 21 de octubre de 1995.

programa que lo permeó todo, reforzando la visión en primera persona de la programación televisiva pero, en este caso, para reiterar en *la mirada* (reflexiva o no) que como espectador tuviste del universo de *La hora cero* acerca de esa fantasía que se construyó alrededor del sujeto marginado encarnado por La Parca ya que esta película hizo de la delincuencia y marginalidad un espectáculo para subvertir el mito del malandro como rebelde social.

La puesta en escena de los noticieros televisivos y la transmisión “en vivo” de momentos claves durante el desarrollo de la historia en la película funcionaba para exhibir la construcción mediática que implica una situación de esta naturaleza, es decir, cómo los medios son capaces de construir una realidad diseñada para el entretenimiento apelando a la fantasía de invertir la estructura de poder a favor de las clases bajas.

La década de los noventa determinó un proceso de transición política que se inició en febrero de 1989 con *El Caracazo* y que se consolidó en 1999 con la elección de Hugo Chávez como presidente de la República. Pero, ¿por qué *El Caracazo* se convirtió en un marco histórico significativo para la política venezolana? *El Caracazo* supuso un antes y un después para la democracia venezolana. La gente dejó de confiar en sus líderes y se sintió desamparada. La popularidad de Carlos Andrés Pérez cayó significativamente y el malestar social continuaba apoderándose de los ciudadanos que vivían la crisis económica.

El Caracazo se convirtió en el principal motivo para legitimar el golpe de estado impulsado por Hugo Chávez. Su intento fallido, cuatro años más tarde, generaría una huella en la memoria de la sociedad venezolana cuando los medios de comunicación le pusieron la cámara y, a partir de ese momento, su frase: “Por ahora no se lograron los objetivos que se habían planteado”, significó un hito del que se sirvieron para construir su mito *revolucionario*. Chávez marcó la historia de Venezuela desde ese “por ahora” y, de una u

otra manera, todo lo que somos está impregnado de eso. Palabras, gestos, símbolos, colores, momentos de nuestras vidas como venezolanos serían inexplicables si no ponemos a Chávez en la ecuación. Por eso, el gesto elocuente de Margaret al levantar la taza de café (con un rostro claramente cansado) cuando se despide, tiene tanta potencia.

Hoy en día se señala la complicidad de los medios de comunicación por el posicionamiento avasallante de la figura de Chávez antes de las elecciones presidenciales en donde resultó ganador. En *La hora cero*, hay un paralelo entre La Parca y Chávez, sobre todo por que se trata de una alegoría del mito que se construyó alrededor del discurso populista que acompañó a Chávez durante el nacimiento de la “Revolución Bolivariana de Venezuela”. Entonces, a través de la figura de la moderadora Margaret, se evocan las palabras de Chávez ya que se está señalando la responsabilidad de los medios al respecto. En este sentido, esta secuencia engloba todo el problema de las *miradas* en función de cómo el problema de la pobreza en el país ha sido usado (politizado) y, por consiguiente, mediatizado.

Los regímenes autoritarios saben perfectamente que la propaganda es su principal recurso y, por eso, procuran su presencia permanente a través de los medios de comunicación. Chávez, en su programa de televisión, hacía de todo: cantaba, despedía trabajadores con un pito y daba por hecho lo que estaba por verse.¹⁰⁰ Sin embargo, independientemente de lo que fue la figura de Chávez, el director efectivamente hace un apuntalamiento de cómo funcionaba la construcción mediática de los medios en los noventas, circunscribiéndolo en su mito fundacional con el “por ahora” en el momento del

¹⁰⁰ Existen innumerables proyectos que fueron anunciados por Chávez como grandes logros de la revolución a través de su programa “Aló presidente”. Sin embargo, de esos anuncios sólo queda un interminable cementerio de vallas desgastadas por el tiempo en medio de terrenos baldíos.

golpe de estado y como la televisión se prestó para eso, cómo se prestaron para posicionar su imagen.

Podría aseverar, entonces, dos posiciones de acuerdo a lo anteriormente expuesto con respecto a la película de Diego Velasco, por un lado, en *La hora cero* los juegos de miradas y de ritmo permiten ver este aparente distanciamiento del *viejo* cine venezolano en relación a uno *nuevo* (reinicio) en el que se tenían todas las expectativas de crecimiento y que, a través de este ejercicio alegórico, señala como *esa revolución* (tampoco) ocurrió. Por otro lado, esta enunciación que hizo el director de la película alrededor del gran problema nacional de la pobreza en Venezuela, señala la importancia del cine dentro de un contexto tan complejo como lo es la historia reciente del país porque “la palabra pobreza se hizo indisociable del espíritu del tiempo y esto creó un consenso colectivo: la pobreza es el problema venezolano y es el estado de la *nación*”.¹⁰¹

Aquí hemos afrontado siempre el dilema de lo que somos, lo que nos ocurre, nuestro comportamiento, nuestro ser histórico no se corresponde con nuestros libros, con nuestro verbo, con nuestras palabras, con nuestras instituciones, con nuestras leyes y códigos. Hay una enorme diferencia entre la realidad y la fijación de un marco cultural en el país. Las leyes que tenemos no son nuestras; es mentira que el Derecho Penal castigue la criminalidad, el comercio en Venezuela no tiene nada que ver con el Código de Comercio, es mentira, sobre todo que la constitución exprese el proyecto de una nación, sus deseos más profundos. Venezuela no es un país que haya creado sus leyes, quizás porque las leyes que debería crear, deberían ser reglamentos, más que leyes, como los que existen en los cuartos de hotel. El 27 de febrero Venezuela vivió un colapso ético, que dejó estupefactas a muchas personas, fue una explosión sobre la cual no se ha escrito hondo, amerita un análisis, es una explosión que se traduce en un saqueo, pero no es un saqueo *revolucionario*, no hay una consigna, es un saqueo dramático, las personas asaltaron locales en medio de una delirante alegría, no hay tragedia, al iniciarse el proceso. A mí me quedó la imagen de un caraqueño alegre cargando media res en su hombro, pero no era un tipo famélico buscando el pan, era un "jodedor" venezolano, aquella cara sonriente llevando media res se corresponde con una ética muy particular; si el presidente es un ladrón, yo también; si el estado miente, yo también; si el poder en

¹⁰¹ Leopoldo Tablante, “La pobreza como tema político y mediático en Venezuela”, *Cahiers des Amériques latines*, Nº 53 (2006): 8.

Venezuela es una cúpula de pendencieros, ¿qué ley me impide que yo entre en la carnicería y me lleve media res? ¿Es viveza? No, es drama, es un gran conflicto humano, es una gran ceremonia. Ese día de juego que termina en un desenlace monstruoso, cruel, la carcajada termina en sangre, es el día más venezolano que he vivido, nunca había sido tan interpretado por nuestra historia, por lo que nos está ocurriendo, es el día que fuimos sublimes y perversos como lo fuimos buena parte de nuestra historia. Nuestros íconos históricos nos anuncian siempre ese dilema.¹⁰²

¹⁰² Conferencia dictada por José Ignacio Cabrujas, el 12 de enero de 1995, bajo el título “La viveza criolla. Destreza, mínimo esfuerzo o sentido del humor”, en el ciclo *La cultura del trabajo*, organizado por la Fundación Sivensa en el Ateneo de Caracas.

Bibliografía

Alejos Grau, Carmen. "La liberación en el cine latinoamericano". *Anuario de Historia de la Iglesia*, N° 11, (2002): 165-176.

Arreaza, Emperatriz. *Redescubriendo el descubrimiento*. Maracaibo, Venezuela: Ediciones Astrodata, 1996.

Arreaza, Emperatriz, Arredondo Isabel y De Rugeris, Romina. "El cine venezolano en Super 8 y el Tercer cine", *Revista SituArte*, Maracaibo, Venezuela, Facultad de Arte de la Universidad del Zulia (2009): 21-31.

Bellantoni, Patti. *If it's purple, someone's gonna die: The power of color in visual storytelling*. New York and London: Focal Press, Taylor and Francis Group, 2005.

Birri, Fernando. "Cine y subdesarrollo. Cine cubano", N° 64 (1962): pág. 49, citado por Fradinger (2016). También en *Fernando Birri: El alquimista poético-político. Por un nuevo nuevo nuevo cine latinoamericano 1956-1991* (1996): Madrid Cátedra/Filmoteca Española.

Bordwell, David. *La narración en el cine de ficción*. España: Editorial Paidós, 1996.

Bordwell, David y Thompson, Kristin. *Arte cinematográfico*. España: Editorial Paidós, 1996.

Cuadernos de Investigación de la Fundación Cinemateca Nacional, N° 17, 2010, Caracas, Venezuela

Chanan, Michael. "Revisitando el tercer cine", traducción Ximena Triquell, *Revista Toma Uno*, Número 3, Universidad de Córdoba, Argentina (2014): pp. 15-27.

De Taboada, Javier. "Tercer cine: tres manifiestos", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, N° 73 (1er semestre de 2011): pp. 37-60

Duno-Gottberg, Luis y Hylton, Forrest. "Huellas de lo real. Testimonio y cine de la delincuencia en Venezuela y Colombia". *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXIV, Núm. 223, (abril-junio 2008): 531-557.

Faguet, Michèle. "¿Qué es la pornomiseria?", versión condensada y adaptada del ensayo "Pornomiseria or How Not to Make a Documentary Film", en *Afterall*, número 21, (verano de 2009): pp. 5-15.

Fornet, Ambrosio. *Las trampas del oficio. Apuntes sobre cine y sociedad*. La Habana: Ediciones ICAIC, 2007.

Getino, Octavio. *La tercera mirada: panorama del audiovisual latinoamericano*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 1996.

Gil Olivo, Ramón. "El nuevo cine latinoamericano (1955-1973): Fuentes para un lenguaje", *Comunicación y Sociedad. CEIC*, Universidad de Guadalajara, núm. 16-17 (septiembre 1992-abril 1993), pp. 105-126.

León, Christian. *El cine de la marginalidad. Realismo sucio y violencia urbana*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, 2005.

Moira Fradinger, "Leer los manifiestos del Tercer Cine Latinoamericano en la urgencia de nuestro presente", *Cinema Comparat/ive Cinema*, Vol. IV, Núm. 9, (2016): pp. 46-54

Odin, Roger. "Del espectador ficcionalizante al nuevo espectador", *Objeto Visual* 5. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional, 1998.

Pérez Murillo, María. "El cine latinoamericano entre dos siglos, sus claves y temas", *Boletín Americanista*, año LXIII. 1, nº 66, Barcelona (2013): págs. 81-99.

Sánchez, José. *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid: Alianza Editorial, 2006.

Sulbarán, Eugenio. *Análisis de la narrativa fílmica*. Maracaibo, Venezuela: Astro Data S.A., 2002.

Vale, Eugene. *Técnicas del guion para cine y televisión*. Barcelona, España: Editorial Gedisa, 1992.

Periódicos. Revistas Encartadas

Ascanio, Scarlet. "La hora cero del cine nacional". *La Voz*, domingo 26 de septiembre de 2010.

Armas, Carlos "Caque". "La hora cero: Plomo del bueno". *Sala de Espera*, Nº 88, Año 9 (2010): 88-90.

Autor no identificado. "Recuento de una tragedia que se veía venir", *EL Nacional*, 19 de diciembre de 1999.

Autor no identificado. "Acción a lo Hollywood". *Revista Estampas* (2010): 14.

Autor no identificado. "A Zapata 666 le llegó La hora cero". *El Universal*, Año CI, Nº 36.365 (2010): 19.

Autor no identificado. "Erich Wildpret: Humanidad cinematográfica". *El Siglo*, Maracay domingo 12 de septiembre de 2010.

Autor no identificado. "La hora cero nació de una paradoja". *Últimas Noticias*, sábado 25 de septiembre de 2010.

Autor no identificado. "Marisa Román deslumbra en La hora cero". *Revista Fascinación*, Nº 1209 (2010): 23.

Ávila Depablos, Josmary. "La hora cero: película de acción con sabor latinoamericano". *Versión Final*, Maracaibo 8 de septiembre de 2010.

Cotoret, Martha. "La película se pre estrenó en Guayana y Maracaibo: Diego Velasco muestra La hora cero del país". *Tal Cual*, 13 de octubre de 2010.

Cuicas, Adriana. "En bajada y sin freno". *El Informador*, Barquisimeto 7 de septiembre de 2010.

Delgado, Isabel. "El polifacético encanto de Albi de Abreu", *Todo en Domingo, El Nacional*, Nº 573 (2010): 16-19

Delgado, Isabel. "Protagonistas del barrio: Talentos urbanos". *Todo en Domingo, El Nacional*, Nº 575 (2010): 18-22.

González, Juan Antonio. "Cine de Diego Velasco habla de un país polarizado en su ópera prima: 'Con La hora cero traté de buscarle la vuelta a los estereotipos'". *El Nacional*, miércoles 13 de octubre de 2010.

Hernández, Ana María. "El sicariato toma la pantalla grande para 'La hora cero'". *El Universal*, 15 de octubre de 2010.

Khan, Omar. "Desde la 'pornomiseria' hasta los circuitos comerciales. Los nuevos cineastas se mueven entre géneros y aspiraciones a Hollywood". *El País*, 24 de noviembre de 2007.

Macaluso, Andrea. "La hora cero: cine de acción venezolano". *El Siglo*, Maracay 5 de septiembre de 2010.

Martínez, María José. "El 8 de octubre se estrena La hora cero". *Primera Hora*, Caracas jueves 23 de septiembre de 2010.

Mavarez, Isabel. "La hora cero". *Revista OD Caracas Live*, La guía del ocio de la ciudad (2010): 26.

Mosquera, Ana Carolina. "La hora cero pondrá a vibrar al cine venezolano". *Revista del Domingo, Notitarde*, Año XX, Nº 1036 (2010): 22-26.

Osorio Birott, Jorge. "Albi de Abreu: 'El feedback del público es muy importante'". *Correo del Caroní*, viernes 1 de octubre de 2010.

Piamo, Ronmer. "Comienza la cuenta regresiva". *El Carabobeño, Revista Paréntesis*, Año XIV, Nº 753 (2010): 36-38.

Pineda, Ricardo. “Yo le tiro chucherías al público”. *Diario Panorama*, Maracaibo, domingo 26 de septiembre de 2010.

Pineda, Ricardo. “Maracaibo está marcando La hora cero”. *Diario Panorama*, Año 96, N° 32/435 (2010): 19.

Pineda, Ricardo. “El nacimiento del Blockbuster venezolano”. *Diario Panorama*, Año 96, N° 33/436 (2010): 19.

Ruiz Leotaud, Valentina. “La hora cero: John Q a la venezolana”. *Revista Dominical*, Edición N° 2105 (2010): 14-16.

Trujillo Prado, Gabriela. “El guion es lo más importante de la historia”. *Revista Facetas* (2010): 18 y 19.

Trujillo Prado, Gabriela. “Marisa Román: El cine criollo está despertando”. *Diario Panorama*, Maracaibo 11 de septiembre de 2010.

Zupan, Militza. “Acción a la criolla: La hora cero”. *Zona y Lounge* (2010): pág. 146

Tesis

Bolívar, Carmen. “Análisis de la representación social de la lesbiana en el cine venezolano”, (Trabajo de Grado para optar al título de Licenciada en Comunicación Social, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 2015), 188 páginas.

Gómez, Andreína, Martínez , Jorge y Ruggiero, Paola. “Arte local con calidad de exportación: Documental audiovisual sobre el cine venezolano actual” (Trabajo de grado para optar al título de Licenciados en Comunicación Social, mención Artes Audiovisuales, Universidad Católica Andrés Bello, Caracas, 2012), 76 páginas.

González, Ileín. “El cambio temático del cine venezolano”, (Trabajo de Grado para optar al título de Licenciada en Periodismo, Universidad Católica Andrés Bello, 2016), 107 páginas.

Nieto, Alba. “Estudio cuantitativo de la producción cinematográfica venezolana en largometrajes de ficción durante el periodo 2006-2010” (Trabajo de Grado para optar al título de Licenciada en Artes, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 2014), 172 páginas.

Maldonado, Stefany y Villalobos, Ariel. “Análisis de la estética del largometraje venezolano La hora cero del director Diego Velasco”, (Trabajo Especial de Grado para optar al título de Licenciados en Comunicación Social, mención Audiovisual, Universidad Privada Dr. Rafael Belloso Chacín, Maracaibo, 2014), 169 páginas.

Osorio, Jimmy. “Compilación digital de la producción cinematográfica de largometrajes de ficción realizados en Venezuela, durante los 110 años de la industria del cine nacional,

entre el 28 de enero de 1897 al 28 de enero de 2007”, (Tesis de Grado presentado en la Escuela de Medios Audiovisuales de Universidad de los Andes, Mérida, Venezuela, 2007).

Sulbarán, Eugenio. “Metodología de análisis de la narrativa filmica. Una aproximación semiótica”. (Trabajo de grado para optar al título de Maestro en Ciencias de la Comunicación, Universidad del Zulia, 1998).