

**UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA  
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACION  
ESCUELA DE ARTES  
DEPARTAMENTO DE ARTES CINEMATOGRAFICAS**



***LA MATANZA DE SANTA BÁRBARA* (1986, CORREA) Y *EL ATENTADO* (1984, URGELLES): HOMICIDIOS DE PELICULA. LA CRÓNICA ROJA COMO GÉNERO PRESENTE EN LA CINEMATOGRAFÍA VENEZOLANA. ANÁLISIS COMPARATIVO CON EL CINE POLICIAL REFLEJADO EN *CANGREJO II* (1984, CHALBAUD)**

**AUTOR: BÁRBARA E. NIEVES**

**CARACAS, Mayo 2011**

***TRABAJO ESPECIAL DE GRADO PRESENTADO POR LA BACHILLER  
BÁRBARA E. NIEVES ANTE LA UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA  
PARA OPTAR AL TÍTULO DE LICENCIADO EN ARTES MENCIÓN ARTES  
CINEMATOGRAFICAS.***

## INDICE

<b>Introducción</b> .....	5
<b>Capítulo I: Marco Teórico</b>	
Los Géneros Cinematográficos .....	10
Las Películas de Crimen .....	17
El Género policial .....	22
La Crónica .....	27
El fenómeno de los géneros cinematográficos en Venezuela ..	29
<b>Capítulo II: Basado en hechos de la vida real: los homicidios y las películas</b>	
El caso Lesbia Biaggi .....	32
Los Semprún y los Meleán .....	33
El asesinato de Raymond Aguiar .....	35
<b>Capítulo III: Análisis de los filmes <i>La matanza de Santa Bárbara</i> y <i>El Atentado</i>.</b>	
<i>La Matanza de Santa Bárbara</i> .....	38
<i>El Atentado</i> .....	57
<b>Capítulo IV: Breve aproximación a la estructura temática de <i>La matanza De Santa Bárbara</i> y <i>El Atentado</i></b> .....	73
<b>Capítulo V: Una aproximación a la Crónica Roja: Comparación de las características de los filmes <i>La matanza de Santa Bárbara</i> y <i>El Atentado</i> con el policial <i>Cangrejo II</i></b>	
El género policial reflejado en <i>Cangrejo II</i> y <i>Homicidio Culposo</i>	75

<i>Cangrejo II</i> y su comparación con <i>La matanza de Santa Bárbara</i> y <i>El Atentado: una aproximación a la Crónica Roja ...</i>	79
<b>Conclusiones</b> .....	85
<b>Bibliografía</b> .....	87
<b>Anexos</b> .....	93



## INTRODUCCIÓN

Western, Comedia, Drama, Musical, Policial, etc; son categorías genéricas familiares para muchos de los involucrados en el mundo cinematográfico y los que disfrutan de éste. Estas clasificaciones son producto del nacimiento y maduración de ciertas convenciones narrativas, temáticas y estilísticas que caracterizan cada película y las agrupa con sus semejantes. Las convenciones mencionadas nacen en el seno de la gran industria hollywoodense en cuya numerosa producción fílmica podemos identificar diversos géneros. Hay que señalar que los géneros no son formulas químicas exactas para obtener un producto sino elementos dinámicos y maleables que mutan y se mezclan dando lugar a la gama de géneros y subgéneros que se conocen.

Como espectadores, solemos atender a las clasificaciones genéricas para decidir cuáles películas iremos a ver a las salas cinematográficas. Algunos autores afirman que la industria cinematográfica organiza su producción con base en los géneros.

El fenómeno de los géneros cinematográficos no es exclusivo del cine de Hollywood sino que, por el contrario, se manifiesta en otras cinematografías, industriales o no como es el caso de la industria cinematográfica venezolana. A lo largo de la historia del cine nacional se han producido películas en las cuales se observan características genéricas, enmarcadas en el contexto particular, y peculiar, venezolano, por ejemplo, del musical en las canciones de *Venezuela también canta*, los enredos de la comedia en *Yo quiero una mujer así*, filmes históricos como *Jericó* (1992, Lamata), biopics como los dos filmes de Francisco de Miranda, *Miranda regresa* (2007, Lamata) y *Francisco de Miranda* (2006, Rísquez), la resolución de un crimen en los filmes policiales en *Homicidio Culposo* (1984, Bolívar) *Cangrejo I y II* (1982 y 1984, Chalbaud), *Móvil Pasional* (1993, Walerstein) que han sido éxitos de cartelera y un sinnúmero de documentales muchos de los cuales han sido íconos de nuestra cinematografía como *Araya* (1959, Benacerraf), *Iniciación de un Chamán* (1980, Raul Held), *Juan Vicente Gómez y su época* (1975, Manuel de Pedro), entre otros.

El mundo es un abanico de recursos para que el director se inspire, imagine, grave y exponga su creación. El director decide que reacción quiere despertar en el espectador. A partir de un tema tan común como, por ejemplo, la dinámica familiar, decide si quiere hacernos reír con una comedia, llorar con un drama, hacer que la familia sea de súper héroes y emocionarnos con la acción o que, por el contrario, guarde un gran secreto y nos mantenga en tensión y suspenso. Sin embargo, nuestra realidad está compuesta de ciertas situaciones, hechos y personajes que impulsan el surgimiento de estilos narrativos, estéticos y temáticos locales que dan cabida al desarrollo de otro tipo de filmes, de otras clasificaciones genéricas desarrolladas en nuestro espacio y reflejando nuestro contexto en la pantalla a manera de espejo como es el caso del cine de delincuentes con esa figura tan nacional de "el malandro" apreciable en filmes como *Soy un delincuente* (1976, De la Cerda), *Reincidente* (1977, De la cerda), *Inocente y Delincuente* (1987, Oropeza), entre otros.

Suele decirse que la realidad es la materia prima del cine venezolano; un cine que desde sus inicios lleva en su seno la denuncia, la crítica, la sátira y el reflejo del país en la mayoría de su filmografía. El cine venezolano se ha sido clasificado, despectivamente, como un cine de violencia, malandros y groserías pero esa es precisamente una parte de nuestra cotidianidad. Las llamadas "malas palabras" son parte del lenguaje diario y las cifras rojas han estado siempre presentes en los medios de comunicación. La violencia es el pan de cada día. Hay filmes de la violencia en las cárceles, en los barrios, historias de secuestros, de violencia familiar; todos temas muy generales pero hay hechos específicos, políticos o delictivos, individuales o colectivos, que sin duda han repercutido con más fuerza en la sociedad y son la fuente de inspiración de algunos directores.

En el caso de Venezuela no se suele hablar mucho de géneros ya que la producción ha sido muy escasa y fluctuante en comparación con los industrias dominantes, sin embargo, debemos mirar hacia adentro. Por ejemplo, el cine de delincuentes es un hecho y el corpus que representa ese género está compuesto por al menos 20 filmes, por decir una cifra elevada. No se puede pretender una comparación con géneros como el western con cientos de títulos producidos por Hollywood quienes hacen películas como una cadena de comida rápida. En

nuestro país, tomando en cuenta la producción de la década de los 80 y 90, una de las mejores, dos o tres filmes de temática recurrente podrían representar una tendencia genérica para estudiar. Ya es otro tema estudiar que factores, más allá de los claramente económicos, han detenido el desarrollo de estas tendencias.

En la década de los 80 se evidencia un interés por parte de algunos directores de producir filmes de un género concreto. Encabezados por el exitoso film *Homicidio Culposo* (1984) del director César Bolívar, extrapolaron la esencia del policial norteamericano de la investigación y la figura tripartita víctima-victimario-policía de todo film de crimen, a la esfera venezolana con sus modismos, escenarios, actores nacionales, etc. En este grupo se encuentra también *Más allá del Silencio* (1985), del ya nombrado director; y los filmes *Cangrejo I y II* (1982 y 1984) de Chalbaud. Estas películas forman parte de lo que podríamos considerar filmes policiales venezolanos y tienen también la particularidad de estar basadas en homicidios reales ocurridos en las décadas de los 60 y 70: la muerte del actor Marco Antonio Etedgui, el robo armado realizado por una banda de sordomudos, el asesinato de Gabriel Vega y el de Lesbia Biaggi, tratados respectivamente en cada uno de los filmes mencionados.

Para este Trabajo Especial de Grado trabajaremos con las películas *La Matanza de Santa Bárbara* y *El Atentado* cuyos relatos se originan a partir de los conocidos asesinatos de los Semprún-Meleán y el del abogado Raymond Aguiar y que nosotros hemos de clasificar como películas de Crónica Roja. Estos filmes comparten con los policiales venezolanos nombrados la presencia de un crimen, de un policía, de una investigación, de un asesino y el uso de un hecho real para desarrollar el relato de la obra, sin embargo, como se verá en los análisis, presentan características diferentes, sobre todo en el aspecto narrativo, que separan estos filmes del género policial venezolano. Este último género lo trabajaremos a través del trabajo de investigación y análisis realizado por Richard Torres, egresado de la Escuela de Artes, en su tesis *El policial como género presente en el cine venezolano visto a través de Homicidio Culposo de Cesar Bolívar (1984)*, en la cual hace un estudio sobre características del género policial, en su concepto dentro de la producción norteamericana, y la presencia de esos

rasgos en el film *Homicidio Culposo* y que, para efectos de nuestro trabajo, veremos reflejadas en el film *Cangrejo II*.

Existe otro film, realizado unos años antes que *La Matanza* y *El Atentado*, que podemos considerarlo como el primer antecedente de nuestro tema y fue dirigido por Clemente de la Cerda, llamado *El Crimen del Penalista* (1979). Este film es basado en el homicidio del abogado penal Ramón Carmona en 1978, llamado Ramón Pantoja en el film, ¿coincidencia? La muerte del personaje es el punto de partida para narrar una historia de corrupción, poder y violencia policial. Los personajes de esta película están relacionados con la historia y los personajes de *El Atentado* como veremos en el capítulo.

El impulso para la escogencia de este tema fue la iniciativa de hacer un aporte a los estudios teóricos del cine nacional que son parte importante para comprender nuestra mecánica cinematográfica. Asimismo los filmes fueron escogidos tanto por su acercamiento al tema que se quiere tratar, como por ser filmes muy pocos nombrados sobre todo *La matanza de Santa Bárbara*, así queremos recuperar títulos casi olvidados en nuestra cinematografía. Es importante señalar que no pretendemos establecer un término absoluto y único para este tipo de películas, se trata simplemente de un acercamiento susceptible de ser refutado o complementado.

El acceso a bibliografía especializada fue limitado. Primero, con respecto a los textos de teoría de los géneros cinematográficos, escritos por autores extranjeros, son difíciles de conseguir especialmente los textos más actuales. El libro principal y que pudo acercarnos a otros teóricos ha sido *Los Géneros cinematográficos* (1999) de Rick Altman que no sólo repasa la opinión de diversos autores sino que Altman establece también su propia teoría de los géneros. Segundo, en cuanto a los filmes de crimen y el género policial, se logró tener acceso a dos libros en los que se basa la mayor parte del marco teórico referente a este punto: *Shots in the Mirror* (2000) de Nicole Rafter y *Crime Films* de Thomas Leitch. Tercero, sobre los géneros en el cine venezolano no hay bibliografía especializada en el tema sino opiniones y breves ensayos de diferentes autores como Alfredo Roffé, Jesús Aguirre y Tulio Hernández; en distintos libros. Las reseñas acerca de los homicidios reales son respaldadas por información

hemerográfica que puede apreciarse en el capítulo de los anexos. En el caso particular de La matanza de Santa Bárbara no se obtuvo mucha información de prensa por ser un caso que empezó con hechos aislados en el Zulia y el único texto de prensa regional en los archivos de la Biblioteca Nacional no podía ser ni fotocopiado ni digitalizado. Los análisis y segmentaciones (ubicadas en los anexos) son realizados en base a la metodología de la cátedra de Análisis Fílmico y Cinematográfico de la escuela.

El desarrollo de este Trabajo Especial de Grado se estructuró en 6 capítulos. El primer capítulo contiene las bases teóricas sobre los géneros cinematográficos, las películas de crimen, el policial y una revisión acerca de cómo se da el fenómeno de los géneros en Venezuela. El segundo capítulo es un acercamiento a la historia de las películas y la historia de los crímenes en los que éstas se inspiraron. El tercer capítulo es el análisis propiamente dicho de los filmes que comprende análisis narratológico, análisis de la estructura narrativa y análisis de la puesta en escena de los filmes, también un análisis breve y reflexivo de la estructura temática de los filmes. El cuarto capítulo refleja lo observado en el análisis, expone las características policiales de Cangrejo II y, en base también a los fundamentos teóricos, diferencia los filmes y caracteriza a la Crónica Roja. Finalmente se llega a las Conclusiones y a los Anexos que contienen las segmentaciones de los filmes analizados y las noticias de prensa de los asesinatos y algunas reseñas sobre los filmes.

## CAPITULO I: MARCO TEÓRICO

### Los Géneros Cinematográficos

La teoría de los géneros ya es un área de estudio consolidada. Se inicia en la década de los sesenta poco después de la instauración de los llamados *Film Studies*. Colmenares, refiriéndose a los inicios de los estudios de la teoría de géneros:

“en este primer momento [antes de los Film Studies] de la teoría de los géneros cinematográficos se recurrió a la teorización sobre los géneros literarios en busca de herramientas conceptuales. Simultáneamente, se procuró establecer con claridad las diferencias entre el fenómeno de los géneros en los campos literario y cinematográfico, y se intentó explicar las complicadas relaciones entre la autoría cinematográfica... y la producción industrial” (2009, p.11)

Existen muchas definiciones de género cinematográfico pero lo que sin duda posee este término es su aplicación y funcionamiento en todos los ámbitos de la economía global del cine desde la estructura de los relatos hasta las relaciones film-espectador pasando por todo el proceso de producción y comercialización. Dice Rick Altman que:

“...los géneros aportan las fórmulas que rigen a la producción; los géneros constituyen las estructuras que definen a cada uno de los textos; las decisiones de programación parten, ante todo de criterios de género; la interpretación de la películas de género depende directamente de las expectativas del público respecto al género” (1999, p. 34).

El carácter multifuncional del género se relaciona con los distintos componentes del proceso cinematográfico. Para Schatz, el género expresa, la “sensibilidad social y estilística” del director y de los espectadores. El género es el canal de comunicación entre los productores y directores, de la industria a los exhibidores y finalmente al público, son fórmulas que rigen la producción, son las estructuras que definen los textos; la programación y dependen de las expectativas de un público (ibíd., p. 34). Ya sólo la versatilidad y la relación con un amplio proceso de producción, separa al género cinematográfico del literario.

Tom Ryall ve los géneros como “patrones/formas/estilos/estructuras” que establecen los parámetros de producción de los filmes y su mecánica con los espectadores. El autor esquematiza estas relaciones en un triángulo donde el cineasta, la obra y el público ocupan cada uno un vértice del triángulo y están conectados, triángulo que se inscribe dentro de un contexto social que se refleja a través de las convenciones genéricas compartidas y conocidas por el director y el espectador. La identificación de un film como perteneciente a un género sirve tanto para la crítica como para la decisión, por parte del espectador, si desea ver el film o no, hasta para la estandarización de las producciones por economía (traducción mimeografiada, p. 7).

Tras una revisión a las teorías surgidas en las décadas de los 60 y 70, Ryall alega que hay 3 posibles aspectos que constituyen un género y que están presentes en casi todos los discursos y conclusiones acerca de los géneros. Estos aspectos son:

“1) La realidad, contemporánea o histórica, desde la cual puede desarrollarse un género. 2) Las construcciones temáticas que se derivan de ella, pero que en si misma pueden mantenerse como un rasgo importante de un género en particular, 3) La iconografía, de una imaginería visual particular asociada con géneros particulares” (ibíd., p. 7).

Las fórmulas o patrones genéricos no son fijos. Expresa Bordwell que los géneros cambian en el transcurso del tiempo, los directores buscan reinventar las viejas formulas y mezclarlas entre sí, por eso resulta difícil establecer un concepto preciso. Añade también que hasta el cine popular se base en género y pone como ejemplo el Heimatfilm que narra la historia de los pequeños pueblos alemanes, el cine de devoción Hindi en la India y, porque no, el Cine de delincuentes en Venezuela (1999, p. 94).

Los géneros son fácilmente reconocibles pero no definibles. Algunos destacan por el tema (filmes de crimen), otros por la manera de presentación (el musical) y otros por el efecto emocional que producen (comedia y drama). Además los conceptos que regularmente se emplean son extensos. Dentro de la comedia, dice Bordwell, hay variantes como las comedias grotescas, las

comedias románticas, las parodias; así se crean los subgéneros para poder explicar con más detalle un film (ibíd., p. 95). Nosotros veremos más adelante también como se inscribe el film de gangster, el policial, el film de detectives en un gran llamado Género Criminal.

Aunque los géneros sean flexibles y busquen innovar los patrones, tienen presente lo que Bordwell llama convenciones de género que reaparecen una y otra vez en los filmes de un género específico, ya sea un tema, un argumento o aspectos técnicos (ibíd., p. 96), por ejemplo, se espera que las *biopics* narren la vida de algún personaje, que en un film de acción hayan explosiones y persecuciones o que el protagonista de una comedia de enredos se meta en problemas y salga de ellos con ingenuidad y picardía.

Tudor señala que cada género proviene de una realidad social, como el gánster que reflejaba la crisis y las prohibiciones de los años 20 y 30 y que, como proceso de comunicación, los elementos recurrentes de los géneros forman un referente cultural. “El género es un modelo cultural, relativamente fijo con reglas y códigos, define un mundo social y moral, así como un entorno físico e histórico con unidades de contenido altamente codificadas” (1974, p. 195). Cuando se habla de un género se habla de rasgos difundidos en la cultura. Cuando el crítico clasifica un film, supone que este es reconocido universalmente como tal.

Unos estudiosos afirman que los géneros son dramas ritualizados que reafirman los valores culturales y sus caracterizaciones familiares y los argumentos sirven para distraer al público de los problemas sociales (Bordwell, p. 100). Sin embargo, muchas veces el cine más que tranquilizar, busca despertar el interés del espectador hacia un tema determinado para que lo critique, lo cuestione, lo reflexione. Otros teóricos argumentan que el género explota valores y actitudes sociales ambivalentes, las convenciones buscan tocar profundas incertidumbres sociales, por su parte, hay quienes afirma que las películas toman simplemente los “titulares del día” y más que un reflejo de la sociedad supone algo que se puede vender (ibíd., p. 100). Los filmes con los que trabajaremos parecen entonces reflejar estas últimas opiniones recogidas. Con base en esas dos opiniones podríamos decir entonces que *La matanza*, *El atentado* y *Homicidio*



*culposo*, utilizaron esos titulares para mostrar al público los hechos que tanto habían capturado su atención en los medios y así conseguir recaudar mucho dinero en taquilla o, para dejar esa visión tan material y limitante, lo hicieron para despertar en el público esas incertidumbres y hacerlos cuestionarse la justicia, el poder, la verdad y las instituciones.

El estudio más reciente entre los consultados es el de Rick Altman y la teoría semántico-sintáctica del género cinematográfico creada en 1984. Altman expresa que los críticos suelen trabajar siempre en el contexto de cine clásico y sus definiciones sencillas; siempre y cuando el género sea reconocible no parece existir la necesidad de teorizar, sin embargo, para el autor, el teórico debe entrar y construir un modelo que recoja las diferentes afirmaciones de los críticos:

“Cuanta más crítica leo, más incertidumbre percibo en la elección o el alcance de los términos críticos esenciales. Con frecuencia, lo que en la obra de un crítico aparece como una duda terminológica se convierte en franca contradicción cuando se comparan los estudios de dos o más críticos (...) Estas incertidumbres reflejan la fragilidad estructural de las concepciones actuales del género. (1999, p. 292)”

Luego de hacer una revisión a diferentes opiniones de críticos y teóricos, Altman evidencia 3 contradicciones fundamentales. La primera es el establecimiento del corpus genérico. Se suelen dar dos corpus, uno bajo conceptos enciclopédicos y amplios acerca de un género que incluye en si una enorme lista de películas; y una lista más especializada creada por críticos y teóricos con pocos filmes que representan fielmente un género dado y donde suelen citarse una y otro vez los mismos títulos (ibíd., p. 292).

La segunda contradicción tiene que ver con “el estatus relativo de la teoría y la historia en los estudios sobre géneros” (ibíd., p. 293). Las definiciones sobre los géneros solían ser descripciones de un proceso histórico de producción pero cuando llega la semiótica se abandona completamente el aspecto histórico para centrarse en un estudio de los géneros visto como construcciones neutras invulnerables a los procesos históricos y sociales y olvidando entonces el poder discursivo de estos y la actividad interpretativa del usuario. Dice Altman que los géneros suelen ser tratados como cosas que surgen de la nada pese a que siempre se menciona la importante relación entre el sistema de producción y el

público. Expresa, además, que los estudios están empezando a ver lo difícil que es conseguir homogeneidad con este enfoque y el importante efecto del tiempo en la aparición, desaparición y evolución de los géneros. (ibíd., p. 293 -294).

La tercera contradicción hallada por Altman fue la vertiente que considera que los géneros mantienen una relación ritual con el público y que responde a los intereses de éste; y por otro lado quienes consideran que la industria impone su ideología al espectador. Un lado establece que la industria complace al espectador y éste designa que tipo de filmes quiere ver. Dice Altman que: “La participación en la experiencia del cine de género refuerza, por lo tanto, las expectativas y deseos del espectador (...) ir al cine ofrece una satisfacción cercana a la que se asocia con una religión establecida” (ibíd., p. 294). El otro lado afirma que los géneros son estructuras generales que hacen llegar al público la retórica de Hollywood que “se aprovecha de la energía psíquica invertida por el espectador para atraerle a su propio terreno” (ibíd., p. 295) y prestan por eso atención a los aspectos narrativos que el otro grupo ignora.

Rick Altman, para adentrarnos en su teoría, dice que las fronteras entre lo semántico y lo sintáctico son difusas pero pueden distinguirse de esta manera: las definiciones de género que se enfocan en rasgos comunes como personajes, actitudes, planos locaciones, etc., tratan los elementos semánticos; las que en base a esto estudian cómo se disponen estos elementos, entonces, se refieren a la sintaxis (ibíd., p. 296). “El enfoque semántico, por lo tanto, se centra en los bloques constructivos del género, mientras que la perspectiva sintáctica privilegia las estructuras en que éstos se disponen” (ibíd., p. 296). Lo semántico tiene una aplicabilidad mayor pero muy poco poder explicativo; la aproximación sintáctica tiene una aplicabilidad reducida pero explica mejor las estructuras que le dan significado a cada género (ibíd., p. 297).

“...muchos debates centrados en problemas de género sólo han surgido cuando los teóricos (de ambas vertientes) han ido pronunciando su discursos sucesivamente sin que nadie se diese cuenta de la orientación divergente del otro. Por mi parte, mantengo que ambas teorías pueden combinarse y que, de hecho, algunos de las más importantes interrogantes del estudio de los géneros sólo pueden formularse cuando se combinan ambas”.(ibíd., p. 298)

El autor regresa a las tres contradicciones mencionadas anteriormente y ofrece posibles soluciones con su teoría. Con respecto a los corpus genéricos. Tenemos el concepto general con la larga lista inclusiva basado en la similitud semántica y el concepto específico de las relaciones sintácticas y su lista exclusiva de films. El problema, para Altman, es que nadie se da cuenta de que esa dualidad del corpus es inherente a él. “Por cada filme que participa activamente en la elaboración de la sintaxis de un género hay muchos otros que se contentan con desplegar los elementos asociados tradicionalmente con el género sin determinar una relación concreta entre dichos elementos” (ibíd., p. 298). Altman afirma que existe un grado de genericidad que sería la pertenencia en mayor o menor grado de una película dentro de un género. Lo ideal sería trabajar con ambas aproximaciones para explicar las conexiones intergenéricas producto de la innovación en la sintaxis de cada género con elementos semánticos de otros.

El gran valor de esta aproximación de Altman, en palabras del autor, sólo adquiere valor cuando se observa la historia de los géneros y esto tiene que ver con la segunda contradicción. Altman ve el trabajo del historiador del cine y del teórico de géneros debe complementarse.

“Como hipótesis de trabajo sugiero que los géneros surgen fundamentalmente de dos maneras distintas: como una serie relativamente estable de premisas semánticas que evoluciona a través de una experiencia sintáctica hasta constituirse en una sintaxis coherente y duradera, o bien mediante la adopción, por parte de una sintaxis existente, de un nuevo conjunto de elementos semánticos” (ibíd., p. 299)

Su hipótesis se explica claramente con un ejemplo que el autor da sobre la evolución del musical. En los últimos años de la década de los 20 se usa la semántica de los bastidores y el night club en una sintaxis melodramática, después de 1932, con esos mismos elementos semánticos, la sintaxis se empezó a relacionar con la felicidad y el entretenimiento; en el caso contrario de un género que evoluciona a partir de una sintaxis tenemos ejemplo el cine de ficción que ha ido tomando elementos semánticos de otros géneros y por eso la presencia de tantos elementos característicos del western, como el famoso plano americano,

en la saga de ficción de Star Wars. “...si tomamos en serio las múltiples conexiones entre la semántica y la sintaxis, estableceremos una nueva continuidad que ponga en relación el análisis fílmico, la teoría de los géneros y la historia de los géneros” (ibíd., 299-300)

En relación con la tercera contradicción dice que la relación entre lo semántico y lo sintáctico es el punto de encuentro entre la industria y el público, entre lo ritual y lo ideológico. Cuando un género constituye una sintaxis estable a partir de elementos semánticos es porque logró hallar una estructura ideal para hacer coincidir con los valores rituales del público con los valores ideológicos de la industria, Hollywood en su caso (ibíd., p. 301).

Para concluir, Altman explica que la importancia de distinguir estas dos vertientes es poder distinguir, entonces, entre un significado primero de los componentes de un texto y un significado segundo que viene dado después de un proceso de estructuración de esas partes en el género, en otras palabras, la teoría busca explicar cómo un significado llega a establecerse en otro, cómo un género evoluciona, se divide o nace de unos elementos un género nuevo<sup>1</sup>.

Esta teoría semántico-sintáctica la tomaremos para explicar la presencia del género de la Crónica Roja bajo la hipótesis de que existen ciertos elementos semánticos presentes en las películas de crimen, enfocándonos especialmente en los personajes, y que han respondido a un proceso evolutivo y de constitución de diferentes sintaxis que han dado origen a los distintos subgéneros criminales, evolución que dentro del cine venezolano ha dado origen a la producción de películas policiales, de delincuentes, de guerrilla y de crónica roja.

---

<sup>1</sup> En el año 2000, Rick Altman retoma esta teoría y le añade un enfoque pragmático. Afirma que, si bien la aproximación semántico-sintáctica es ideal para analizar, interpretar y vincular filmes de un mismo género; es limitativa para llegar a una comprensión total, teórica e histórica, de los géneros porque deja a un lado la influencia del poder cognitivo e interpretativo del individuo en la mecánica del cine y el poder discursivo de los géneros. Así nace la aproximación semántico-sintáctico-pragmática.

## Las Películas de Crimen

En su libro *Crime Films*, Leitch hace una revisión de un gran género llamado Género Criminal en el cual participarían como subgéneros el policial, el *film noir*, el cine de gangsters, el thriller, y por qué no, la crónica roja.

Leitch afirma que aunque este género es el más popular de Hollywood y el más conocido, existen pocos estudios respecto a él y sólo se usan los conceptos individuales de cada uno de sus subgéneros. A través de un estudio cultural el autor defiende la teoría de la existencia del Género Criminal.

Para el autor, el disfrute y el goce son muy importantes para relacionarnos con el género. El espectador está familiarizado con las convenciones del género y es esa familiaridad, ese acto ritual de saber que sucederá en el film, lo que hace que se disfrute. Predecir no significa dejar de disfrutar. El espectador, aunque no de manera consciente, interpreta las convenciones en un contexto mucho más amplio que el del film, la narrativa clásica. El espectador tiene conocimiento de esos géneros estrechos (policial, noir, gangster) pero no de que pertenecen a un género más amplio, que, sin embargo, está presente. Para el autor, si existen géneros tan específicos como el policial y tan amplios como la narrativa clásica, pues fácilmente el Crimen podría ser un puente entre lo clásico y el policial, el *film noir* y demás géneros relacionados al crimen (2002, pp. 3-4)

La cuestión ahora sería definir el Género Criminal no sólo en base en los subgéneros que los componen, ya que al autor afirma que muchas personas tienen distintas concepciones respecto a los géneros (recordemos a Altman y su pragmática) y existen filmes al margen del género al que parecen pertenecer. La definición de este género tiene que ver sobre el desarrollo de las convenciones. El Crimen, como género, no pretende ser una salida para unir bajo su techo las películas de crimen y aquellas de rasgos confusos.

Si bien existen subgéneros tan desarrollados como el gangster y el *noir*, que son considerados géneros integrales como lo son el musical o la comedia vistos de manera individual no tienen el poder explicativo como cuando se acepta que pertenecen a un género superior que abriga a todas las películas que basan su relato en hechos criminales (ibíd., p. 10).

El crimen es, obviamente, una característica de este género, ya sea con solución feliz o no, como metáfora para un dilema moral o como crítica social o ideológica o simplemente como crimen. Todo crimen involucra siempre tres actantes: el criminal (que comete el delito), la víctima (que lo sufre) y el héroe-vengador (que lo investiga y restablece el orden social) (ibíd., p.12). El tipo de crimen más común es el asesinato, seguido del intento de asesinato y luego los cometidos por asesinos en serie (Rafter, 2000, p. 62)

Como género popular, las películas de crimen trabajan invocando creencias sociales como: el crimen siempre paga, la ley está sobre todos, el camino hacia el infierno se pavimenta sobre buenas intenciones. Las películas refuerzan estas creencias pues los espectadores buscan confirmar la distinción de las categorías morales y legales que permiten el orden social. Hollywood, aparte, reafirma lo anterior porque es de interés mantener la salud de la economía capitalista. Las certidumbres morales o creencias con las que la industria y su audiencia están de acuerdo, dependen de una serie de distinciones categóricas entre los tres personajes principales de un film de crimen, la víctima, que debe, según la moralidad oficial de Hollywood, ser la figura natural con la que se identifica el espectador; el criminal, que debe ser el blanco de su miedo y odio; y el detective que toma venganza y debe ejercer la ley (Leitch, 2002, p. 12).

Para Nicole Rafter, la creencia en la resolución del crimen, así sea el más atroz, esta tan arraigada en el colectivo que nadie piensa en ello, tienen por seguro que será así gracias, también, a la creencia de que existen unos hombre capaces de imaginar las causas y resolver el delito (2000, p. 62).

El triunfo ritual del héroe sobre el criminal requiere complicaciones y sorpresas. La fascinación frente a este tipo de películas de crimen se presenta, para Leitch, por la manera en que pone a prueba las categorías morales, como las mezcla, las contradice; como el criminal puede ser patético o heroico, cuestionando la moralidad del sistema de justicia, haciendo inocente al culpable o viceversa; concluyendo que a través de absolutos no pueden resolverse las cosas (2002, pp. 14-15).

Los distintos subgéneros criminales trabajan de distinta manera con los 3 actantes mencionados. El film policial o de detective realza la figura del héroe y el cine de gangster, por ejemplo, nos lleva al mundo criminal. Finaliza Leitch diciendo que quizás la presencia de los 3 actantes del crimen no sean una manera absoluta de identificar el género, pero sirve para indagar de una nueva manera la gama de las películas referentes al crimen (ibíd., pp. 16-17).

Hablando de la acción criminal como tal, Nicole Rafter afirma que los filmes de crimen esbozan las ideas que tienen los espectadores acerca de la causa del crimen ya sea explicándolas claramente o impulsando al espectador a indagar o discutir acerca de esas causas ya que existe la creencia de que el delito se puede explicar. Aquí influyen factores como las opiniones acerca de quién es apto para explicarlo, los estereotipos de peligrosidad o sobre todo la opinión que el espectador tenga del mundo. Los filmes de crimen no sólo impulsan a cuestionar el móvil sino también a qué sentir acerca del crimen, el criminal y la justicia (2000, p. 47).

Las causas del crimen que exploran las películas de este género pueden ser:

- **Teoría biológica:** se refiere simplemente a nacer malo. Viene de la teoría de Cesare Lombroso que explica que los delincuentes de este tipo están en un estadio evolutivo anterior y sus defectos biológicos se reflejan en sus cuerpos y su moral primitiva. Son criminales que delinquen repetidamente, no puede ser ayudados, son criminales por naturaleza. Muchos cineastas toman esta explicación biológica porque permite hacer una representación más visual del criminal, como por ejemplo, los rostros barbáricos de Sawyer en la serie de filmes *La masacre de Texas* (2003, Nispel). Esta teoría tan determinista ha sido abandonada por explicaciones más modernas.
- **Teoría ambiental:** aquí las circunstancias son las que impulsan a una persona normal a cometer un crimen. Regularmente el personaje se halla ante una situación de la cual es imposible salir si no actúa para llegar a un punto de no retorno. Los criminalistas suelen dividir este punto en teoría de

control social, teoría del aprendizaje social, pero los cineastas no hacen distinciones sino que expresan el impacto de los ambientes negativos en el comportamiento y el carácter. El ambiente violento, originado en una sociedad violenta impulsará a inocentes a la violencia. El criminal suele conseguir compasión del espectador. Esta teoría se refleja en las historias de los barrios de negros en USA en films como *Clockers* (1995, Lee) y el Cine de delincuentes donde se narra la vida de personajes que, inmersos en un contexto pobre y/violento, entran en la vida criminal.

- **Anormalidades psicológicas:** la psicopatología más famosa es la del psicópata que suele ser un personaje muy atractivo y encantador y totalmente consciente de su insanidad. Las perversiones sexuales son un subtipo dentro de los filmes de crímenes psicopatológicos.

La psicopatía es un trastorno en la capacidad afectiva, más no cognitiva, de un individuo. Las causas no han dejado de estudiarse pero Raine y Sanmartin opinan que es producto de una interacción biológica y social (2000, p. 8). El psicópata se caracteriza por ser presuntuoso, arrogante, sensible, dominante y manipulador, incapaces de establecer vínculos emocionales, carentes de empatía, sentido de culpa o remordimiento. Su vida suele ser socialmente desviada, con comportamientos irresponsables y con una tendencia a ignorar las convenciones y normas sociales (ibíd., pp. 17-18).

Los autores afirman que la idea que tiene la sociedad del psicópata como asesino depravado viene dada por los medios. Hay un gran número de películas de psicópatas como *Psicópata Americano* (2000, Harron), *El silencio de los inocentes* (1991, Demme), *Zodíaco* (2007, Fincher) y *Cabo del miedo* (1991, Scorsese). Sin embargo no siempre el psicópata llega a tener una vida criminal y de asesinatos, muchas veces su maltrato hacia la víctima es psicológico, pero dentro de esa minoría hay quienes parecen ser la “materialización del mal” y son los personajes ideales para los filmes de horror y asesinos en serie (ibíd., p. 5).



- **Elección racional del crimen:** el crimen se atribuye a la aspiración y al anhelo. Como en la teoría ambiental, los criminales son personas normales impulsadas por motivos mundanos pero en este caso el individuo tiene más alternativas y, sin embargo, elige el crimen. Los personajes en este tipo de películas entran en un dilema moral y son trágicos porque sus decisiones son racionales y esas decisiones son erróneas. En el film *Casta de malditos* (1956, Kubrick), Clay decide robar las cajas de un hipódromo y apoderarse de dos millones de dólares pero es capturado (Rafter, 2000, pp. 50 – 59).

Drew Todd en el libro *Shots in the mirror*, hace un estudio acerca de la aparición de los diferentes subgéneros que componen el género Criminal como reflejo de la historia de la sociedad americana. El autor afirma que desde los comienzos del cine la temática criminal está presente ya que para ese momento, debido a la expansión de las ciudades, las inmigraciones y la pobreza, la delincuencia se había vuelto una preocupación social. La primera película que toca la temática delictiva fue *Asalto y robo al tren* (1903). Luego hacia 1930 con la prohibición del alcohol proliferan las grandes pandillas dedicadas al contrabando y al crimen y nacen así los filmes de gánsters que tuvieron gran popularidad porque la creación del FBI convirtió a los grandes criminales en hombres famosos. En la década siguiente con la influencia de las vanguardias europeas, el nacimiento de los suburbios, los avances tecnológicos, el rompimiento de la conformidad cultural en la que se hallaba el país y una búsqueda de una narrativa más compleja, nace el *film noir* con criminales psicológicamente más desarrollados y escenas más fuertes. Para los primeros años de los 50, hay un estancamiento en los filmes de crimen. En este periodo aparece Alfred Hitchcock y en 1960 estrena *Psycho*, film que introduce una violencia más gráfica. También nacen los dramas de corte con la historia principal de acusaciones a un inocente que luego se mezclarían con problemas sociales como el racismo, el clasismo y el sexismo. En 1967 el gánster vuelve a surgir con el film *Bonnie and Clyde* (Arthur Penn). La sociedad vivía tiempos revueltos con continuas manifestaciones de las minorías. El crimen se tornaba de nuevo muy preocupante. Surgen las películas policiales pero ya no como el buen hombre y a veces tonto de los primeros años

del cine sino como un hombre neurótico, solitario, violento que viene de una evolución del detective del cine negro. La caída de la censura, las prohibiciones y la revolución sexual cargaron las escenas de más violencia, más sangre y más sexo explícito (2000, pp. 17-32)

Finalmente para inicio de los 80, el mandato de Ronald Reagan trae consigo muchas protestas debido a las nuevas políticas de esa administración y fueron los filmes de crimen los que dieron cabida para una crítica acerca de hechos de corrupción y demagogia. Nacen nuevos filmes sobre política, prisiones y cortes que eran una clara demanda a las políticas internacionales y nacionales. Los crecientes problemas urbanos y raciales de los ghettos se trataron en filmes como *Colores de guerra* (1988, Hopper). La sistematicidad y “serialidad” de los asesinatos en serie fue más tratada. Directores como Quentin Tarantino con filmes como *Reservoir Dogs* (1992) y *Tiempos violentos* (1994) mostraban un mundo disfuncional, pervertido, mortal pero con un toque de comicidad. Los filmes buscaban provocar más emociones profundas ya que había empezado el auge del videoclip, imágenes cortas en corto tiempo que atraían la atención de los jóvenes (ibíd., pp. 32-40).

Para concluir, este mismo autor añade que el éxito de este género del Crimen se debe, primeramente a lo ilimitado del tema que puede tratar los crímenes en sí y sus variaciones, el mundo del criminal y las causas de los crímenes. En cada década, este tipo de filmes llega para echar luces sobre la sociedad contemporánea, sus leyes, su justicia, su crueldad. Añade el autor que estas películas son un examen a las normas sociales, valores, reglas y prácticas que reflejan la sociedad y en las cuales la sociedad misma se refleja.

### **El Género Policial**

El relato policial, cuyas raíces se hallan en las novelas detectivescas del siglo XIX, cuya historia se centra en el descubrimiento, “metódico y gradual” por medio de la razón y exactitudes, de un misterio, comúnmente un asesinato (Messac, citado en Rotellar, p. 104). Entre los exponentes de este género literario se encuentra Edgar Allan Poe que, entre otros títulos, escribió 3 obras

protagonizadas por un detective de nombre Auguste Dupin: *Los crímenes de la calle Morgue* (1841), *El misterio de Marie Roget* (1842) y *La carta Robada* (1844) (Armiño, 2007). Otro detective muy famoso fue Sherlock Holmes, personaje de las novelas de Sir Arthur Conan Doyle. En la obra de Agatha Christie también hay textos policiales como *Asesinato en el Oriente Express* y *Muerte en el Nilo*, obras que posteriormente fueron llevadas al cine. Estas obras literarias erigieron la estructura básica para la narración policial que sería usada luego para crear uno de los géneros cinematográficos más populares.

Con raíces tan profundas en la literatura podemos tomar como características de éste género las que Hoveyda le otorga a la novela policial. Este autor expresa una serie de características claves de la novela policial. El lector de está en igualdad de condiciones con el detective o policía; el culpable del hecho se descubre a través de deducciones del detective y nunca por confesión espontánea o casualidad, tiene que ser un solo policía el que descubra el que lleve la investigación y no puede existir la novela sin un cadáver (1979, p. 46).

La novela policial plantea al lector un problema para resolver pero el autor se vale de ciertos recursos para que la labor no sea tan sencilla. Jaime Castañeda (1988) dice que el proceso deductivo que debe llevar el lector y el persona (detective o policía) produce un placer intelectual, causa emoción ir reconstruyendo el hecho a través de los datos que da el narrador que al final permitirán descubrir al asesino y explicar las causas que llevaron al hecho.

El profesor español Galán Herrera tiene una visión más psicosocial de la novela policial. Señala que las novelas, especialmente las de crimen, buscan investigar las profundidades del alma, en sus dramas y psicología para descubrir contradicciones presentes en la complejidad social. Añade que el delito trasciende al mero episodio y se vuelve un tema del cual derivan rastros de los conflictos humanos (2008, p. 59).

El policial, como género cinematográfico es, esencialmente, al igual que la novela, la narración de un proceso investigativo, que surge, mayormente, a raíz de un asesinato, llevado a cabo por un personaje-policía. El policial cuenta la caza de un hombre, del criminal. Todo film policial comienza con un crimen y partiendo

de él se van desprendiendo “piezas informativas” que el policía y el espectador deben articular y que se van administrando en pequeñas dosis ya que sólo se develará la solución al final de la historia. Muchas veces es la declaración de un testigo, o alguien relacionado al hecho, lo que aumenta la intriga y suele facilitar la identificación del culpable. Suele haber un juego de testimonios que se complementan o contradicen creando una red de confusión; si hay una confesión clave que va a resolver el misterio esta suele ser extensa y relata todo con detalle (Rotellar, pp. 104-106).

La principal característica narrativa de este género para Bordwell y Rotellar es que suelen mostrarse los efectos y no las causas (Rotellar. P., 106 y Bordwell, 2003, p. 64). El espectador sabe de primer momento que se cometió un asesinato pero no los eventos y razones que llevaron a que eso sucediera. Bordwell distingue entre argumento e historia. Argumento son las acciones que vemos en la pantalla y la historia incluye tanto al argumento como todas aquellas cosas que inferimos. En un film policial, el espectador y el investigador desean descubrir las causas del hecho (la concepción del crimen, la planificación y la ejecución) que no son mostradas pero son parte de la historia pero son descubiertas poco a poco en el argumento (descubrimiento del crimen, investigación, hallazgos) (Bordwell, 2003, p. 61). A diferencia de otros filmes que nos introducen a la narrativa dándonos toda la información posible acerca de los personajes, el policial parte mayormente de la intriga.

El segundo rasgo distintivo es el limitado flujo narrativo. Como vimos en el concepto de la novela en Hoveyda, el lector, en este caso el espectador del film, está en igualdad de condiciones con el detective o policía y juntos van conociendo los hechos previos. Solamente a través de lo que el investigador descubre podemos conocer la historia. La información está filtrada a través de ese personaje, es decir, la focalización es interna, vemos lo que ven sus ojos.

El policía, como personaje principal, presenta una serie de características. James Robert, escritor del libro *The Great Cop Pictures*, expresa que la preocupación principal del género policial es entender las fuerzas que ejercen y resguardan la Ley. Estos filmes se basan, no sólo en el trabajo del policía, sino en

su realidad, en definir a un hombre y policía ideal en la sociedad moderna (c. p. en Rafter, 2000, p. 71).

Como hemos mencionado en la teoría sobre géneros cinematográficos, las fórmulas no son fijas, por lo tanto tampoco existe una regla de oro para la caracterización del policía pero veremos algunas de las más recurrentes.

El policía suele ser un hombre recio, arrogante, parias que trabajan de manera honrada pero que puede darse el caso de que realicen algún tipo de acción fuera del margen de la ley, viven de manera sencilla, son hombres solitarios pero no quiere decir que no se valgan de ayuda técnica y humana para realizar sus investigaciones; son exitosos con las mujeres (Torres, 1993, pp. 36-37).

Leitch habla acerca del policía como hombre solitario, clase media, un poco vulgar, con problemas para relacionarse, muchas veces corrupto y con vicios. “Este tipo de filmes muestran a los policías como aislados, nunca felices y sin familias estables”; se les priva de vida doméstica y ese distanciamiento refuerza su dedicación al trabajo (2002, p. 222). La dinámica familiar se ve interrumpida tanto por la ausencia del hombre por trabajo hasta por amenazas a los familiares de parte de los criminales como en el film *Los intocables* (1987, De Palma) donde el oficial Elliot Ness debe mandar a su esposa e hija lejos de la ciudad porque son víctimas de acoso por los criminales. El aislamiento del individuo puede ser institucional representando así los conflictos entre el poder máximo judicial y ejecutivo con las ramas que se desprenden de ellos y la corrupción de los miembros de su propio cuerpo policial. El divorcio del policía con la institución se materializa en su ropa, el personaje no suele vestir el uniforme. El policía puede llegar a ser visto como el verdadero enemigo del sistema que entorpece el poder de la agencia a la que pertenece o esta reprime el trabajo del agente; ejerce la justicia pero a la vez es víctima del sistema judicial (ibíd., pp. 223-225). Claramente, esto se observa en el film *Homicidio Culposo* donde Gabriel es destituido del caso y de la agencia por sus métodos poco ortodoxos y él decide aclarar el caso solo.

Hay excepciones al trabajo solitario de policía. Hay filmes de parejas de oficiales trabajando en conjunto como en *Arma Mortal* (1987, Donner) y *Pecados capitales* (1995, Fincher); hay, inclusive, grupos policiales como es el caso *Los Ángeles al desnudo* (1997, Hanson) y *Los Intocables*.

No sólo tiene que existir un rompimiento entre el policía y la institución, también se da el caso de la perfecta alianza entre ambas partes, reflejada en el policía corrupto. También, tenemos al personaje fanático y obsesivo que va demasiado lejos en su trabajo y se vuelve un “cañón loco” como Pete Davis en *Falsa Seducción* (1992, Kaplan).

En el film *Magnum Force* (1973, Post) tenemos una caracterización muy violenta del policía como asesino justificado. En este film el oficial Callahan es un oficial con métodos rudos para ejercer su trabajo y por eso es cambiado al departamento de vigilancia. Una serie de muertes lo obligan a regresar al departamento de homicidios donde las averiguaciones de esos crímenes lo remiten de nuevo al departamento de vigilancia conformado por oficiales en plena libertad para aplicar la justicia por sus propias manos. Aunque el personaje del policía sea una persona honrada por momentos el espectador duda de lo justo del personaje debido a que este suele ser llevado a cometer actos extremos con el propósito de resolver el crimen.

Con poca frecuencia aparecen comedias policías como *Dos inútiles en patrulla* (2010, Smith); con personajes honestos como *Sérpico* (1973, Lumet), que se niega a caer en sobornos y corrupción dentro de la policía, hasta la mujer ha desempeñado este papel de policía e investigador en series televisivas como *Cold Case* (2003, Stiehm) y en filmes como *Fargo* (1996, Coen).

La situación inicial en la mayoría de los policíacos, entabla los miedos del espectador ante la impotencia de la ley y la debilidad de las autoridades pero busca, al final, restablecer la confianza en la ley y la justicia, pese a lo violento o ilegal que resulten sus medios. Este género tiene como tarea mediar entre esas dos actitudes (Leitch, 2002, p. 220).

Para Leitch, la mayoría de las películas policíacas a menudo dejan a los espectadores preguntándose sobre la justicia policial en la vida real (ibíd., p. 227).

La policía es apenas una parte de un gran sistema conformado por la voluntad social de un lado, y el poder institucional de la policía de otro y el estado ideal es que estos dos aspectos coincidan. Todos los filmes toman esta idea como punto de partida pero todas, eventualmente, hacen surgir las dudas acerca de la eficacia del poder del policía y la moral judicial (ibíd., p. 217).

En su Tesis de grado Richard Torres observa estas características del género policial desarrolladas en el film de Cesar Bolívar, *Homicidio Culposo* donde, a raíz del homicidio “accidental” de Juan en manos de Alicia, el comisario Gabriel emprende una investigación para descubrir el autor intelectual del asesinato pese a su destitución del cuerpo policial. Las características son esbozados en el capítulo V de este trabajo.

## **La Crónica**

Derivada de la raíz etimológica griega: *cronos* (tiempo), la crónica es, a grandes rasgos, la narración de algo sucedido en el tiempo y que sigue un orden cronológico. Considerada como género periodístico, a la crónica suele colocársele dentro del subgénero periodístico informativo a la par del reportaje, el perfil y la nota de prensa (Alvarado, 2009). Sin embargo, veremos que características le dan la especificidad a la crónica.

En algunos países europeos y en Brasil, la crónica se coloca en el cuerpo del diario dedicado a los artículos de opinión, mientras que en países como México, está ubicada en primera plana junto a los demás titulares del día (Alvarado, 2009). Sin embargo, la crónica nació antes del periodismo, cuando Homero escribía *La Ilíada* (porque la crónica puede hablar de hechos legendarios) y cuando los navegantes escribían sus viajes por nuevas tierras. Este género viene de una tradición histórica y literaria que poco a poco fue amoldada a los márgenes del periodismo actual “De su origen histórico-literario hereda la crónica periodística atributos que le permiten recrear la realidad sin violar la veracidad de los hechos” (Blanco, 2008). Es importante acotar que la crónica no es un cuento, ésta debe apegarse con rigor a la realidad.

“la rigurosidad informativa y la belleza cadenciosa de la palabra en una crónica... no son un artificio que provenga de una norma o una disciplina. Una crónica es ante todo un relato que necesita libertad para crear y recrear los hechos y el lenguaje. Es un relato detallado, principalmente en tiempo de un suceso. Narra el hecho, la acción, el paisaje, la trama, las ideas y describe a los personajes y a las ciudades” (Alvarado, 2009).

En la crónica se escribe sobre hechos que fueron noticias y el escritor se apodera de ellos desde su subjetividad. La noticia deja registro en la historia del hecho, la crónica nos acerca al hecho (Sánchez, s.f).

La crónica difiere de los demás géneros periodístico porque ella se impregna de la literatura para hacerse llamativa frente al espectador y además posee la dimensión suficiente y la flexibilidad para aceptar dentro de ella los puntos de vista de quien la escribe. La crónica narra y sentencia a diferencia de la noticia que sólo se limita a la descripción del hecho. El cronista tiene una técnica personal de contar las cosas y un concepto de vida, por así decirlo, que plasma en el escrito, esa es la diferencia entre reportero y cronista. Podemos decir entonces, como afirma Sánchez, que la crónica es un híbrido entre el periodismo informativo y el periodismo interpretativo. Este autor conceptualiza la crónica de esta manera: “una forma de la historia cotidiana, una manera de reinventar los acontecimientos a través de la reelaboración cronológica de los hechos, vistos con la óptica personal del escritor o del periodista”.

La crónica refleja una filosofía, emite un punto de vista, una manera particular de hacer y decir. Es una forma de narración muy humana que busca transmitir lo que se ve y lo que se siente al verlo. Alvarado (2009) da una visión más social de la crónica, con un concepto muy literario, al decir que

“es la fotografía de lo que ocurre en la vida de las personas y las comunidades en que viven, narrada de modo sencillo para que sea entendida y comprendida por todos. Ésta permite desglosar la vida de la gente, con sus dichas y desdichas, alegrías y tristezas, fracasos y triunfos. Un relato social, antropológico y psicológico de las personas” (versión online).

Podemos concluir que la crónica es un género periodístico con valor informativo, estético e ideológico caracterizado por la narración de una historia que admite la visión del mundo del cronista como criterio estructurador del relato.



## Los Géneros Cinematográficos en Venezuela

Las anteriores teorías acerca de los géneros se realizaron en torno a la gran industria del cine hollywoodense. Sin embargo en Venezuela nos encontramos con el gran detalle de que no tenemos una producción cinematográfica de largometrajes tan amplia y constante como algunos países latinoamericanos, sobre todo, México y Argentina.

Expresa Tulio Hernández que uno de los reclamos que se le ha hecho al cine nacional es que no haya construido géneros, ni estándares narrativos, ni arquetipos heroicos, a lo que Hernández responde que, sí existen ciertos elementos constantes en el cine como los “amores desmedidos” de Walerstein en *Macho y Hembra* (1985) y *Con el corazón en la mano* (1988) o el énfasis de Cesar Bolívar en crear un policial venezolano como en *Homicidio Culposo* y *Más allá del silencio* (1985) (1990, p. 24)

“pero lo que no existe, en sentido estricto, son géneros entendidos estos como desarrollo de competencias comunicativas, como universos narrativos y estilísticos que permiten a los espectadores desarrollar hábitos perceptivos y ubicarse previamente frente al tipo de cine que se aprestan a ver y, por tanto prepararse a un tipo determinado de relación con lo exhibido” (ibíd., 24)

Hernández explica que esto se debe a dos factores. El primero, un factor económico que limita la producción; y un segundo factor, el más importante, el cultural, relacionado con el poco diálogo de los realizadores, nuestra incapacidad de hacernos una imagen de nosotros y nuestra historia y, nos atrevemos a agregar, el rechazo de una gran número de personas hacia el cine venezolano (ibíd., p. 24-25).

Sin embargo si se han logrado producir, con mayor o menor éxito, cierto número de películas de género influenciadas o no, por la producción extranjera como el melodrama cuyo auge se manifestó en dos periodos, de 1938-1955 teniendo entre los filmes más conocidos *La balandra Isabel llegó esta tarde* (1950, Christensen); y de 1980-2000, cuando se produjeron películas policiales con sello venezolano, las ya nombradas de Cesar Bolívar, y *Cangrejo I* y *Cangrejo II* de Román Chalbaud.

Mencionamos anteriormente a Bordwell que opina que todo cine popular tiene sus géneros. Algunos teóricos y críticos han apoyado la idea de la existencia de un género propio venezolano como es el Cine de Delincuentes caracterizado por presentar la historia de un joven de escasos recursos que ingresa en el mundo del crimen (Colmenares, 2005) y cuyo máximo exponente fue Clemente de la Cerda con su film *Soy un delincuente* (1976) al cual le siguieron otras películas que quisieron repetir la fórmula como *El reincidente* (1977, De la cerda), *La graduación de un delincuente* (1985, Oropeza), *Inocente y delincuente* (1987, Oropeza) y *Sicario* (1990, Novoa). Se formaría aquí un estereotipo muy conocido dentro del cine venezolano que es el malandro inmerso en una sociedad violenta que lo rechaza y que lo conduce a ser criminal.

Así mismo hay películas que podríamos clasificar como comedias como *Domingo de Resurrección* (1982, Bolívar) *Coctel de Camarones en el Día de la secretaria* (1983, Anzola) Películas infantiles como *Operación Billete* (1987, Barrera), incluso, musicales como *Venezuela también canta*.

Muchos estudiosos no hablan de géneros propiamente dichos sino tendencias “Yo veo que como el corpus es tan pequeño, basta con que una temática aparezca en uno o dos filmes para que se acentúe como una tendencia” (Lucien, citado en Hernández, 1993, p. 66).

Es claro que a la luz de Hollywood no podríamos hablar de géneros ni de grandes corpus ni de los procesos evolutivos que han tenido los grandes géneros como el western pero no cabe la menor duda que hay presencia de géneros propios, de temáticas y expresividades recurrentes, de directores que toman esas convenciones compartidas por la industria y el público para desarrollar su obra. Hasta los críticos, que muchas veces reclaman la inexistencia de los géneros, usan la terminología para que sus observaciones sean entendidas. No escapamos, ni podemos hacerlo, de la presencia de los géneros.

No hay mayor evidencia de la existencia del género en Venezuela que la clara presencia del Género Criminal, en un país en el cual la temática violenta ha sido muy recurrente en la cinematografía desde que en 1973, año del llamado “boom cinematográfico”, el film *Cuando quiero llorar no lloro* de Walerstein

establece una fórmula de éxito y unos estereotipos que habrían de tomar forma en el cine. La historia de este film y del libro homólogo en el que se inspira, cuenta la historia de 3 jóvenes de diferentes clases sociales que se sumergen en la vida delictiva (Molina, citado en Hernández, p. 76).

Víctima, criminal y héroe son tres personajes claves en gran parte de la producción nacional. Obviamente, con un tratamiento y caracterización de los mismos, propia. El cine también descubre en filmes como *El crimen del penalista* (1979, De la Cerda) y *El Atentado* (1984, Urgelles) que tiene la capacidad de decir “lo que otros medios de comunicación no tienen a capacidad de decir” (ibíd., p. 77), basando su historia en hechos reales y pudiendo sentenciar los hechos que la imparcialidad de la noticia no permite. La temática llegaría a abordar la violencia individual con hechos más concretos como los casos de los cangrejos de Chalbaud.

La lista es larga en cuanto a películas de crimen y violencia se refiere: *La quema de Judas* (1974, Chalbaud), *Móvil Pasional* (1992, Walerstein), *Ledezma, el caso Mamera* (1982, Correa) y las más recientes *Secuestros Express* (2005, Jakubowicz), *El caracazo* (2005, Chalbaud) y *Hora Cero* (2010, Velasco).

## **CAPITULO II: BASADO EN HECHOS DE LA VIDA REAL: LOS HOMICIDIOS Y LAS PELICULAS**

Las características en común que tienen los 3 filmes en los que se enfoca este trabajo: *La Matanza de Santa Bárbara*, *El Atentado* y *Cangrejo II* es que sus historias son basadas en homicidios famosos ocurridos en Venezuela. A continuación hablaremos acerca de esas historias y su semejanza con el film.

### **El caso Lesbia Biaggi**

El 15 de octubre de 1961 hallan el cadáver de Lesbia Biaggi en su habitación en su casa en Ciudad Bolívar donde vivía con su madre y su hermano Luis Ramón Biaggi, que era sacerdote. Su cuerpo había recibido puñaladas y luego se determina que también fue violada. Uno de los jefes del equipo de investigación de este caso, Fermín Mármol León, Comisario Jefe de la Policía Técnica Judicial para aquél entonces, recoge en su libro *Cuatro Crímenes Cuatro Poderes* todos los pormenores del proceso de investigación de éste.

Su madre y su hermano declararon no haber visto ni oído nada en la zona. Los vecinos declararon ver salir al padre muy apresurado esa mañana a dar la misa dominical. Al principio se trabajó con la hipótesis de ataque sexual de algún violador pero el 26 de noviembre de ese año es detenido Biaggi porque existían indicios de su culpabilidad como vellos encontrados en la mano de Lesbia, algunos rastros de sangre que salían al pasillo que conducía a las habitaciones de Biaggi y su madre (Duque, 2002, p. 31). En la ciudad empezaron a surgir rumores de inapropiados comportamientos del padre, sus amoríos, de la extraña dinámica familiar que existía en su hogar, la sobreprotección y los celos de Luis hacia Lesbia, que no lo llamaba hermano sino El Cura y le tenía un poco de temor. Monseñor Bernal decía que Biaggi siempre le contaba sus problemas y se comportaba como un niño frente a él pero sabía que Biaggi no era precisamente un santo (Montes de Oca, 1961, p. 28). En julio de 1964, se absuelve al sacerdote por no tener pruebas suficientes para incriminarlo. El crimen quedó impune y Biaggi se dedicó a realizar estudios de abogacía y seguir demostrando su

inocencia pero la PTJ dio por cerrado el caso sin haber hallado culpable (Duque, 2002, p. 32)

Pedro Jesús Díaz, uno de los detectives que investigaba el caso y que fue uno de los primeros en apuntar a Biaggi como sospechosos, muere ahogado el 31 de octubre de 1961 (ver anexo 6).

El argumento de la historia de *Cangrejo II* narra el proceso de investigación que se llevó a raíz del asesinato, como todo buen film policial. Mármol León es representado por el actor Miguel Ángel Landa, que reaparece en este segundo cangrejo del director Chalbaud, representando otra vez al comisario León Martínez. Hay un parecido claro entre Luis Biaggi y Eduardo Serrano, actor que representa a Pedro Luis Cuzati (ver anexo 3) El film llega hasta el día que sale Cuzati de la cárcel para rendir declaraciones ante la corte. La libertad posterior de Cuzati queda apenas señalada en un texto antes de finalizar la película. Pero la duda permanece acerca de la culpabilidad o no de Cuzati, así como aún se duda de Biaggi, y los espectadores están en toda la capacidad de ser jueces en ese caso.

### **Los Semprún y los Meleán**

Luis Correa se inspira en este famoso caso para realizar el film *La Matanza de Santa Bárbara* que relata los enfrentamientos entre dos grupos de familia muy poderosas en el estado Zulia, los Semprún y los Meleán.

El artículo en prensa nacional con fecha más cercana al inicio de la historia de la venganza entre estas familias data del año 1975 (ver anexo 8). Ya para la publicación de esta noticia, llegaban a 30 las muertes producto de esta confrontación que llevaba 15 años. Germán Carías, en este artículo, expone a grandes rasgos el inicio de este caso. El detonante del odio fue la incursión de Temístocles Semprún, cuando apenas tenía 16 años, al mundo del sicariato cuando fue contratado Jesús Meleán para matar a Cirilo Bohórquez. Así ya identificamos en el film a los Semprún con los Araujo (que eran 9 hermanos como en la película), a los Meleán con los Morán, a Cirilo con Moisés, a Temístocles

con Antonio (a uno le decían El Tungo y al otro, El Chingo, en el film y si vemos la foto en el anexo 8, el parecido de los personajes es evidente) y Jesús es Cheché Morán.

La muerte número treinta en esa fecha fue la de Euribiades Semprún, uno de los hermanos de Temístocles. Muere en condiciones semejantes a las que muere Antonio Araujo en el film. Euribiades iba en su carro en compañía de dos amigos cuando fue sorprendido por una camioneta de las cuales salieron dos hombres y, en plena marcha, acibillaron el auto matando a todos sus tripulantes.

Fueron más de quince años de guerra que sumergieron a las poblaciones de Santa Bárbara y San Carlos en un ambiente de violencia y miedo. Estas familias, al mejor estilo de las historias de gangsters, luchaban por poder y honor, con mucho dinero de por medio, sin que hubiera un asomo de justicia que no fuera la que ellos mismos aplicaban.

“La guerra ha sido a muerte. Artera, cobarde. Las emboscadas se pagan con efectivo, con partidas millonarias. Y también se compran conciencias y voluntades en medios tribunales y organismos del estado. (...) Las liquidaciones – y así califican sus tenebrosas represalias- se ejecutaron por lustros aislados, sin aparente conexión delincuencia” (Carias, 1975, p. 1)

A mediados de los 80 las muertes cesaron y este hecho pasó a recordarse como La matanza de los Semprunes, sin embargo, en el 2008 el apellido Meleán volvió a leerse en los diarios del país cuando asesinan a Antonio Meleán al sur de Lago de Maracaibo. La última noticia con respecto a este grupo familiar es del septiembre de 2010 cuando Nelson Meleán es víctima de un atentado del que sale herido y luego, hospitalizado en una clínica en Cabimas, entran a matarlo y ocurre un enfrentamiento donde resultan muertas 6 personas. En opiniones de funcionarios veteranos del CICPC, la masacre de los 80 se está repitiendo (Noticias al día, 16 de septiembre de 2010). La guerra esta vez parece ser con la familia Briceño, dueños de una contratista petrolera a la que pertenece el alcalde la población de Velmore, Javier Briceño y que, después de la muerte de Antonio Meleán, han sufrido atentados donde han muerto personas cercanas a ellos (ver anexo 9).

## La muerte de Raymond Aguiar

El 1 de diciembre de 1984, en la calle Nueva York de Las Mercedes (mismas calles que vemos en el film) muere el abogado penalista Raymond Aguiar a manos de un delincuente llamado Ranfis Ibarra que sale herido tras el enfrentamiento con Aguiar (ver anexo 10). Raymond Aguiar es interpretado por Gustavo Rodríguez en *El Atentado* con el nombre de Rodolfo Arias. El público rápidamente identificó al personaje con el abogado fallecido por su gran parecido físico (ver anexos 11 y 12).

Aguiar fue víctima de otro atentado ese mismo año, del cual salió ileso, extrañamente semanas después que diera unas declaraciones en un programa de Radio Caracas Televisión donde habló sobre el caso de corrupción en el Banco Nacional de Descuento y que involucraba a personas de las altas esferas de los poderes del Estado. En el inicio de *El Atentado* Arias da unas declaraciones a un periodista, muy parecido a Marcel Granier (quien entrevistó a Aguiar en aquel programa de televisión), donde señala a los culpables de las irregularidades del Banco Fiduciario; y luego vemos a un hombre que intenta matarlo en un estacionamiento pero que Arias hiere primero. El escenario y la ropa del personaje Arias parece una recreación de ese programa (ver anexo 11).

Las hipótesis del asesinato iban desde un atraco, supuestamente Ranfis quería robarle el Rolex hasta venganza. Fucho, personaje que encarna a Ranfis en *El Atentado*, decide matar a Arias para vengar la muerte de su hermano porque Arias es informado del atraco que iban a realizar y le avisa a la policía. No conseguimos la información real sobre si este motivo, en el caso Aguiar, es cierto como se narra en la película. Aguiar había sido víctima de un atentado en el sótano del edificio donde trabajaba, como Arias en el film, un mes antes de su muerte.

Uno de los casos que llevaba Raymond Aguiar es la muerte de su amigo y abogado Ramón Carmona Vásquez el 28 de julio de 1978 (ver anexo 13). Carmona tenía pruebas que su cliente Renato Campetti, acusado de evasión de impuestos, estaba siendo víctima de extorsión por parte de la policía para no tomar acciones contra él. Después de varias investigaciones en torno al asesinato

de Carmona se hallan como culpables a dos funcionarios de la P.T.J, uno de ellos perteneciente al conocido Grupo de Acciones Tácticas y Operativas (G.A.T.O), organismo creado en el seno de la institución en el gobierno de Carlos Andrés Pérez. "(G.A.T.O) nace ante la necesidad de tener un personal para atender una serie de casos muy especiales, primero porque no eran frecuentes y porque requieren de un personal altamente entrenado en secuestros, piratería aérea, toma de rehenes..." (Gásperi, 1978, entrevista a Lucy Gómez, Revista Élite No. 2770). Los miembros eran entrenados física, técnica y psicológicamente para actuar en situaciones de riesgo. El director de este cuerpo era Molina Gásperi, quien fuera destituido después de descubrirse los nexos de G.A.T.O en la muerte de Carmona, las continuas extorsiones de Molina a diferentes ciudadanos y ser acusado, por Raymond Aguiar, como autor intelectual del homicidio. Se determina que quien dispara el arma fue el oficial Anuel Pacheco, perteneciente a G.A.T.O

El descubrimiento de actos de corrupción y violencia en la PTJ puso en tela de juicio la imagen del cuerpo policial. Dice el periodista Humberto González:

"El hecho cierto era que la PTJ había sido creada como un cuerpo auxiliar de los jueces, mientras que, en realidad, un inmenso número de operaciones anti-delictivas daban como saldo la muerte de una buena cantidad de delincuentes que hubieran debido dar su testimonio ante la justicia, de no haberles salido ésta al paso en la forma de una bala justiciera proveniente de un arma reglamentaria..." (1978, p. 11)

La viuda de Carmona, Gladys, desde la muerte de su esposo clamó para que se descubriera al autor intelectual y presenta pruebas que culpan a Molina, que se entrega a la ley tiempo después. Más tarde emprende un juicio contra al Estado donde pide indemnización por daños. En el año 2008 logra ganar el caso y el Estado se compromete a pagar más de mil millones de bolívares, siendo esta la primera vez que se dicta una sentencia donde éste debe pagar por daños causados por sus funcionarios (López, 2007).

Como mencionamos en la introducción, *El crimen del penalista* se basa en esta historia. En el film vemos la muerte del abogado Ramón Pantoja que llevaba el caso de evasión de impuesto de Guido Fanucci que a su vez es víctima de extorsión por parte de la policía cuyo jefe es Martín Moreno. Vemos una escena donde un grupo de hombres está practicando tiro y luego karate, Martín Moreno



dice que un grupo así necesita un fuerte entrenamiento. Esa fortaleza la tenía el grupo G.A.T.O. El oficial Pacheco es llamado en el film, Pachano. La esposa de Pantoja, así como Gladys, se enfrenta a la policía y declara a la prensa para pedir justicia. Al final del film, Moreno es destituido y el caso parece quedar sin solucionar. A lo lejos un periodista escucha un grito, que parece sonar por toda la ciudad, de un hombre que estaba siendo torturado por unos policías, acciones de las que siempre se ha culpado a la PTJ.

En el film *El Atentado* se nos remite a este caso cuando uno de los flashback muestra a Arias muy amigo del oficial Guevara con el que comparte su amor por las armas y lo vemos también entrenando en un campo de tiro junto a un grupo de uniformados. En otra analepsis, Arias acusa en su casa, y luego ante la ley, a Guevara del asesinato de su amigo, también abogado, Guerrero. Entonces en la película Guevara representa la figura de Molina Gásperi y Guerrero la del fallecido abogado Carmona Vásquez.

Pese a todas estas semejanzas, el director declaró que no se refería a un hecho específico y que lo que quería recrear era ese universo judicial, empresarial y criminal que es parte de una realidad más vasta y que no quiso enfocarse en un hecho específico como la muerte de Carmona o de Aguiar porque el país no tiene la suficiente madurez institucional como para permitir un “abordaje franco y directo” de ciertos problemas. (Urgelles, 1985)

## **CAPITULO III: ANÁLISIS DE LA MATANZA DE SANTA BÁRBARA y EL ATENTADO**

### **ANÁLISIS DE LA MATANZA DE SANTA BÁRBARA**

#### **Estructura narrativa**

##### **Núcleos, catálisis, indicios, informantes.**

El relato del film está constituido mayormente por escenas *núcleo* que muestran los asesinatos y las decisiones de los personajes que, más que cambiar el curso de la historia, alimentan la violencia ahogando a más personajes en el conflicto Morán-Araujo. Las catálisis muestran escenas del núcleo familiar y de la vida íntima de los personajes. La historia amorosa de Juan y Lidia es reflejada completamente en catálisis, la interacción entre ellos no afecta para nada el desarrollo de los acontecimientos. La interacción de estos personajes no cambia en nada el curso de los hechos narrados, parece un mero pretexto para introducir en el film el tema amoroso y el dramatismo de ella pidiéndole a Juan que no se vaya.

Son escasas las informaciones precisas que se dan en el film. En pocas escenas los personajes nos informan directamente de su nombre, sus relaciones, sus motivaciones, etc. Como en la escena 13 un hombre confiesa que el asesino es Antonio Araujo, en la escena 25 la situación del caso Araujo en la corte, en la escena 27 el estado de salud de Evaristo y en la escena 31 Helena toma la decisión de que Juan mandará en la casa. De resto, el espectador tiene pequeños indicios que lo ayudan a armar la historia, sin embargo, esos indicios no logran desenredar el nudo informativo en el que queda el espectador al ver tantos personajes involucrados directamente en la trama sin poder si quiera identificarlos físicamente y mucho menos con un nombre, por ejemplo, los hombres que contratan ambas familias para asesinar.

## **Los personajes, las relaciones y los conflictos.**

Tenemos dos grandes bandos en conflicto. Primero veamos a la **familia Araujo**, familia muy numerosa y muy unida:

**Evaristo Araujo:** Hombre mayor de unos 75 años, delgado, cabellos blancos, alto. Trabajador. Dueño de hacienda. Con mucho carácter y muy firme en sus convicciones, sobre todo en eso de que la violencia es inevitable y a veces el medio para alcanzar algunas cosas. Protector de sus tierras y de su familia y no permite ninguna traición a ésta aunque sea de algún de sus hijos. Muere a causa de una enfermedad cuyo nombre no se da a conocer. Él, junto a Cheché Morán fueron los primeros hombres en trabajar esas tierras zulianas. Cheché hizo más riquezas haciendo negocios con gente de mucho poder y la amistad entre ambos desapareció. Evaristo está casado con...

**Helena Araujo:** Mujer de unos 70 años, cabello negro con mechones canosos, largo pero siempre recogido con un moño detrás, delgada. Madre abnegada pero mucho más abnegada como esposa. Carácter fuerte y con mucho valor para enfrentarse a Cheché y decirle que no podrá con su familia. Siempre la vemos vestida de negro por los continuos lutos. Las continuas muertes la sumergen en un estado de abandono y locura siendo este personaje el que presenta una evolución psicológica más desarrollada.

Esta pareja tiene 9 hijos:

**Juan Carlos Araujo:** Moreno, robusto, de ojos achinados, de unos 35 años. Miembro del Sindicato de Ganaderos por lo cual no vive con su familia sino en Maracaibo. Carácter fuerte. Es padre de **dos niños** que cría su abuela (Helena). No sabemos si es divorciado o viudo pero podemos decir que tiene problemas con la soledad y por eso decide pagar por estar con una mujer y mantener una relación de pareja aunque sea basada en el dinero. Es un fuerte contraste que un hombre tan recio se deje manipular por una mujer y gaste dinero para tenerla.

Al morir Evaristo, él queda a cargo de su familia y, al igual que Evaristo, protege su honor aunque eso implique quedar en la ruina, hacer negocios ilícitos, matar y su propia muerte. Juan Carlos conoce a:

**Lidia:** mujer delgada, piel clara, cabello negro, de unos 30 años, prostituta y cantante de bar. Es una mujer independiente, dominante, manipuladora y oportunista. Vive sola en un apartamento. Conoce a Juan Carlos y desde esa noche él la mantiene para conservar la relación. Ella, pese a vivir con Juan, no deja de trabajar en el bar y se le muestra siempre distante a excepción de las veces que le coquetea para pedirle dinero. Al final del film, en lo que suponemos fue una corazonada del personaje, le pide a Juan, por primera vez, que pase la noche con ella sin pagarle pero él se despide y se va.

**Antonio Araujo:** conocido como El Chingo. Hombre de unos 30 años, cabello negro rizado, bigote pequeño y delgado; soltero, amante del dinero y de las apuestas, asesino, doblegado al enfrentarse a su familia y a su padre. Es contratado por Cheché para matar a Simón y su familia y luego lo matan para que no declare. No se nos dice si efectivamente ser asesino a sueldo era el oficio de Antonio o sólo fue en esta oportunidad ni mucho menos por qué Cheché lo contrata a él.

**Nicolás Araujo:** el mayor de los Araujo (lo decimos por lo físico aunque nunca digan las edades de ellos). Hombre maduro, de unos 55 años; cabellos y bigotes canosos. Se supone que es casado porque en una escena aparece abrazado de una mujer viendo la televisión. Es el único sobreviviente de los hermanos, o al menos nunca vemos que lo maten. Da la cara ante las autoridades cuando comienzan a buscar a Juan Carlos.

**Manuel Araujo:** hombre alto y delgado, cabellos oscuros y largos, muy al estilo que se usaba en los años 70; bigote oscuro. Tiene unos 40 años. Es defensor de su familia e impulsivo, mata a unos hombres que ocuparon una casa que antes era de ellos y luego fue comprada por Cheché. Es el único de los hermanos que muestra disgusto hacia Juan, no por celos de que sea el jefe de la familia, sino por su ausencia lo que para él le quita un poco de mérito a la hora de tomar decisiones

**Roberto Araujo:** hombre alto, robusto, cabellos y bigotes oscuros y abundantes. Tiene alrededor de unos 45 años. Muere a manos de la policía.

**Evaristico Araujo:** menor de los Araujo. Hombre de piel clara, cabello abundante y oscuro, de unos 27 años. Estaba presente en el atentado contra Antonio pero sale con vida. Asesina a Ovadía y luego lo matan.

**Eurípides Araujo y Ricardo Araujo:** estos dos personajes presentan una confusión ya que en ningún momento hablan a la cámara y sólo son nombrados. Uno de ellos no es tan alto y tiene el cabello corto, el otro es alto, robusto y de cabello negro liso y largo. Los dos se de piel morena, muy parecidos a Juan Carlos.

**Emerson Muñoz:** hombre blanco, alto, delgado; cabello castaño, liso y un poco largo; de unos 35 años, abogado y soltero. Estudió derecho en Salamanca. Pese a la moral y la ética que suelen tener los abogados, participa en chantajes a la policía y al ministerio para liberar a Antonio y sus hermanos cuando están presos. Es parte de la familia Araujo, desde pequeño se ha criado con ellos pero no se dice en que circunstancia él se quedó con esa familia. Es asesinado.

A esta familia también se agrega la esposa de Nicolás, una mujer morena; una joven que trabaja como empleada de la familia cuyo nombre no se dice; Enrique, un abogado amigo de Emerson que lo contacta con el juez que lleva el caso de las muertes y los hombres que contrata Juan para realizar los asesinatos de los cuales no se tiene mayor información, sólo que son sicarios de los pueblos aledaños.

**La familia Morán** es una familia con mucho poder económico, dueña de grandes hectáreas de tierra en el Zulia.

**Cheché Morán:** hombre maduro de unos 65 años. Cabello canoso con una calva prominente en la frente. Casado y dueño de varias haciendas. Vengativo, mentiroso, soberbio. Es presidente de la Asociación de Ganaderos. Posee gran poder económico y conexiones importantes. Tiene propiedades en Miami. Contrata a Antonio para vengar la muerte de Ruperto, su hermano y luego asesina a éste. La muerte de Antonio y la rivalidad que creció entre las familias, fueron propicias para que Cheché decidiera arruinarlos y quedarse con sus tierras. Sus acciones, a diferencia de los Araujo, no son el honor sino el poder económico de la tenencia de tierras. Frente al cuerpo policial, especialmente el

comisario Vera, pide protección ya que dice ser víctima de los Araujo. El final no deja claro si Cheché, efectivamente, muere por la granada que lanza Juan Carlos.

**Esposa de Cheché:** es una mujer blanca, rubia y delgada. Nunca sabemos su nombre. Es más joven que Cheché, de unos 45 años. No hay información de que tengas hijos.

**Ruperto:** hombre de unos 55 años, piel clara, bigotes oscuros, bebedor, agresivo. Es asesinado por Moisés en defensa propia por intentar agredirlo y faltarle el respeto a su esposa.

**Gutiérrez:** hombre de unos 50 años, moreno, cabello y barba canosos, casi siempre lleva un sombrero de paja y botas. Tiene un defecto en el ojo izquierdo. Coordina los trabajadores de las haciendas de Cheché y aparte se encarga de los crímenes ya sea cometiéndolos el mismo, como el asesinato de Antonio, o contratando sicarios.

**Ovadía:** hombre de 60 años, delgado, cabello oscuro peinado con gel pero con calvicie en toda la parte frontal. Trabajó para Evaristo en la liberación de Antonio pero no logró sacarlo de la cárcel y sólo le quitó dinero a la familia, luego trabaja para Cheché llevando el caso Morán-Araujo para que estos últimos queden sentenciados por sus delitos.

El lado de la justicia que debería representar el equilibrio en esta guerra, termina actuando en contra de los Araujo, favoreciendo así las acciones de Morán que representa el poder económico de la región, trayendo a colación aquel dicho de que la ley beneficia al poderoso.

**Comisario Vera:** hombre de 45 años aproximadamente, moreno, cabello y bigote oscuros. Busca hacer cumplir la ley pero la que el aplica con sus manos, que no es precisamente algo legal. Se vale de su posición como comisario para usar a los criminales para que maten o sino los mete presos. Sin una razón clara más que la soberbia de que deben obedecer y claramente comprado por el poder económico que representa Cheché.

**Sucre:** policía que trabaja junto a Vera. Es un hombre de 30 años, alto, delgado, de piel oscura y cabello con un pequeño afro. Aparte de trabajar con Vera es cómplice de las acciones extrajudiciales del comisario.

**Gonzalo:** policía que ayuda con la investigación. Tiene poca participación. Es un hombre moreno, de cabellos oscuros y de unos 30 años.

**Comisario García:** hombre de 40 años, contextura gruesa, moreno, cabello y bigote grueso oscuros. Entra casi finalizando el relato como mediador para que los Araujo detengan los enfrentamientos ofreciéndoles a cambio libertad para seguir trabajando. Nicolás Araujo, quien habla con este comisario, rechaza la oferta. El comisario termina siendo partícipe de las muertes al decidir matar a todos los sicarios para que los Araujo no tengan de quien valerse. Uno de los sicarios asesinados por este comisario que antes ayudaba a la policía era:

**Gavilán:** sicario de la zona de 40 años, muy delgado, piel oscura, bigotes negros y cabello con afro. Vive en una sola humilde de palafitos. Fue dejado en libertad porque mantenía informado a Vera de los movimientos de los Araujo y lo ayudó a explotar un carro propiedad de la familia por dinero. Una vez que no fue necesaria su ayuda, lo mata la policía.

La primera muerte en este film no tiene nada que ver con los Araujo sino una muerte que afectó a la familia Morán, la de Ruperto en manos de:

**Moisés:** hombre de 40 años, de baja estatura, gordo, un poco calvo. Atiende un bar. Posee un carácter fuerte para controlar a los borrachos del bar. Protector de su mujer y su negocio. Es por una ofensa hacia su esposa y el seguido ataque de Ruperto que este saca un cuchillo y lo corta en el cuello. Junto con su esposa huye pero es conseguido por Antonio Araujo que lo mata. Antes de eso muere un familiar, también a manos de Antonio y sus hombres, quemado.

**Esposa de Moisés:** mujer de 40 años, morena, delgada, cabello oscuro y abundante. La intentan violar y la matan Antonio y sus hombres.

Hay muchos personajes de los cuales no se tiene ninguna información como el compadre de Cheché presente en las escenas 42, 61 y 85; y el coronel de la escena 86. También pasa mucho tiempo para que se diga el nombre de

alguien y muchos personajes quedan en duda. Hay inconsistencia en la entrada y salida de personajes, por ejemplo en la escena 36 donde van 3 hermanos en el carro y al de atrás es difícil identificar y parece desaparecer porque luego las tomas se centran en el cadáver de Antonio y Evaristico herido, del cual tenemos que decir que existe un error en un diálogo en la escena 65 donde Sucre dice que el herido es Ricardo (lo menciona como Ricardito) y no Evaristo.

Todo **conflicto** viene dado por la lucha de dos fuerzas opuestas. En este caso el conflicto más claro y que representa la columna vertebral de esta narración es la lucha entre los Araujo y los Morán. Ambos, en plena consciencia de las intenciones del otro, buscan defenderse y atacar para mantenerse con vida. Los Araujo impulsados por el honor y los Morán con el motivo económico como extra. Esta disputa se incrementa a medida que avanza la historia. Ligados a éste, los Araujo deben proteger también contra el cuerpo policial (Vera y García) que los quiere meter presos o matarlos y Juan queriendo ganar el afecto de Lidia.

*La matanza de Santa Bárbara* es una historia cargada de masculinidad. Sus personajes, en mayoría hombres, no reflejan ningún conflicto moral por sus acciones, de hecho, la violencia es considerada parte de la vida del llano. Nada, aparte de esos hombres y su rivalidad, representa un impedimento para las acciones que llevan a cabo los personajes, al contrario, las facilitan.

El film ahonda poco en la psicología de los personajes, las relaciones y las modificaciones que surgen; se centra en la explotación del hecho violento, del homicidio. Helena poco a poco se sumerge en un estado de locura y abandono, un giro brusco en el personaje que en la escena 57 tiene la fuerza para enfrentar a Cheché. Lidia, que al principio estaba con Juan por puro interés, termina pidiéndole que no se vaya y se quede con ella. Estos dos personajes femeninos con más protagonismo son los más frágiles y los únicos que cambian. Los hombres tienen un objetivo fijado y no hay ninguna posibilidad de un cambio de perspectiva. Muy arquetipal esta idea del hombre fuerte y la mujer como máquina sexual y la mujer madre, pero débiles.



## **Líneas narrativas**

Hay dos líneas narrativas identificables, la primera causante de los acontecimientos de la segunda.

Primero tenemos la narración de la noche en que matan a Ruperto y luego la decisión de Cheché de vengar su muerte. Esta línea concluye con el cumplimiento de ese objetivo pero siembra la semilla para que, y esta sería la segunda línea narrativa, los Araujo y los Morán comiencen sus enfrentamientos. Junto a esta última línea narrativa se suceden muchas acciones paralelas e intervienen muchos personajes que la diversifican, por ejemplo, las acciones legales y sobornos de Muñoz y Ovadía como representantes de cada familia; los comisarios García y Vera que buscan restablecer el orden en la comunidad pero se hacen partícipes de las muertes; y esto acompañado de la aparición de un gran número de personajes contratados para ayudar a cometer los crímenes.

La relación de Juan Carlos y Lidia presenta una tercera línea narrativa. Una relación poco explorada que termina con un cambio emocional en Lidia sin ninguna justificación explícita sino como una corazonada de que a Juan podría pasarle algo.

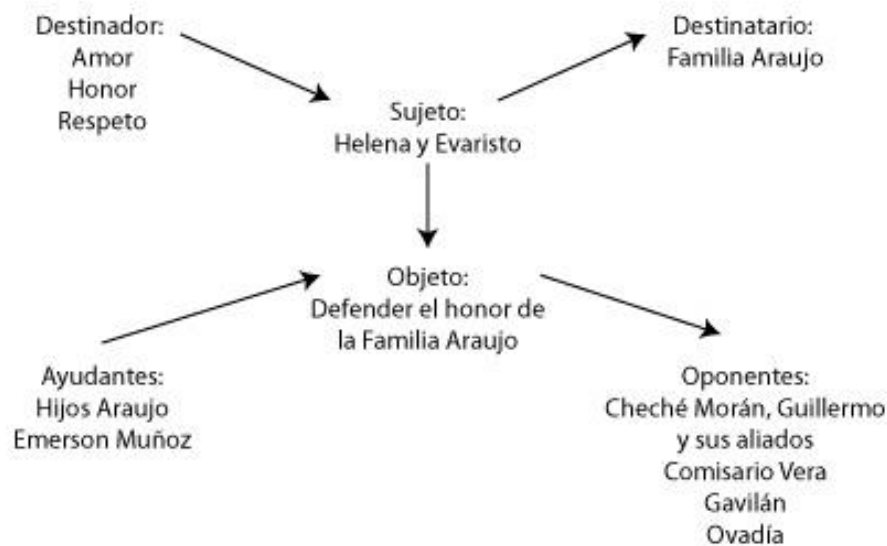
## **Cuadro actancial**

Muchas características de los personajes vienen dadas por su actuación dentro de un relato más que por su tipología. El personaje, dice Casetti, se convierte en un actante, un elemento que ocupa un lugar en la narración y contribuye en su avance (1991, p, 178).

El eje de un relato es la relación sujeto-objeto. El sujeto actúa para llegar al objeto enfrentándose a distintos obstáculos y moviendo la trama. El deseo que impulsa esa búsqueda siempre debe ser positivo y no es una regla que el protagonista de la historia sea el único sujeto del relato, de hecho puede no serlo (Materiales 7, p. 15). En *La matanza* la emoción principal que mueve las acciones de la mayoría de los personajes es la venganza, un deseo negativo, por eso Juan Carlos, que es el personaje con mayor protagonismo, no puede ser un sujeto

porque pese a querer proteger a su familia, también desea vengarse de la muerte de sus hermanos. Así mismo quedan descartados el resto de los hermanos Araujo, los Morán y los dos comisarios.

Sin embargo, Evaristo y Helena desean proteger su familia y sus tierras por amor y por honor aunque no lo logran por la muerte del primero y el deterioro mental que sufre la segunda, pero no son partícipes de las muertes. Podríamos considerarlos entonces como sujetos del relato y establecer el siguiente cuadro actancial:



### Análisis narratológico

El tipo de narrador predominante en el relato es el narrador extradiegético-heterodiegético, presentando también segundos niveles narrativos como en la escena 66 donde Sucre habla de lo que estaban haciendo los Araujo; el personaje se convierte en narrador intradiegético-heterodiegético. También se da el caso de narrador intradiegético-homodiegético en la escena 18 cuando Evaristo cuenta la historia de cómo trabajó la tierra junto a Cheché o en la escena 22 cuando Antonio habla con Muñoz sobre lo que le pasa en la cárcel. Estos niveles narrativos cumplen una función explicativa, es decir, los personajes explican algo relativo a la diégesis, en estos casos su participación o no en ciertas situaciones;

y aportan datos nuevos al relato y el espectador puede enterarse, por ejemplo, la situación legal del caso Araujo (escena 24), el estado de salud de Evaristico (escena

Es difícil establecer el tiempo diegético de la historia. Hemos de suponer que transcurren unos meses, ya que Evaristico recibe 14 impactos de bala, entra a la clínica en estado grave y sale recuperado, de hecho luego mata a Ovadía; más que por aspectos cinematográficos, la lógica nos dice que tuvo que existir un periodo largo de recuperación pero no se indica cuanto. El tiempo fílmico es de una hora 27 minutos. La frecuencia es singulativa ya que los hechos ocurren sólo una vez en la diégesis y en el film.

El modo, en cuanto a distancia tiende a la opacidad. El espectador no percibe la narración con naturalidad sino que continuamente trata de llenar esos espacios vacíos de la narración y conectar al gran número de personajes que entran en escena. La presencia del realizador está ahí, casi nítida, parece que una persona externa a la historia nos está diciendo lo que ve pero que no le presta mayor atención.

En cuanto a flujo de información y los mecanismos de focalización, Ocularización y perspectiva; la focalización es cero, es decir, la visión es omnisciente y el espectador pasea por todos los personajes. No nos sumergimos tanto en sus pensamientos y vida privada porque esto parece no ser importante para el narrador pero si se nos permite ver las acciones de cada uno enfocadas más hacia el lado de los Araujo y la policía.

La Ocularización y Auricularización son cero pero se dan unos casos en de ocularización interna secundaria cuando en la escena 89, la mirada de Evaristico se enlaza con la entrada y salida de los hombres en el bar porque Evaristico está atento por si alguien lo agrede; y la escena 16 donde el paneo de la llanura nos remite a lo que Juan está viendo al llegar al lugar. También tenemos el caso de auricularización interna secundaria cuando en la escena 40 los hermanos están reunidos y en off se escucha la voz de unos que hablan con Juan pero el montaje no permite saber de cuál hermano es la voz sólo cuando más adelante nos familiarizamos con el tono de cada uno. Un caso de auricularización interna

primaria se da en la escena 97 donde la voz viene filtrada por la radio que escucha Nicolás.

### **Construcción fílmica del espacio**

Las escenas se desarrollan en dos grandes espacios, la ciudad y el campo cada uno con espacios más específicos. En el campo tenemos la casa de los Morán, la de los Araujo, la segunda propiedad de los Araujo, el cuarto donde se reúne Juan con quienes lo ayudarán a matar a Cheché y el cuartel de policías. En la ciudad tenemos el bar, la casa de Lidia y la oficina del juez. Las escenas suelen desarrollarse en esos sitios específicos con poco desplazamiento de personajes que permitan recorrer el campo fuera del encuadre. Pocas escenas nos muestran una visión global del espacio y ocurren exclusivamente para mostrar cuando varios personajes interactúan, como el asesinato de la escena 73. Hay incluso lugares difíciles de identificar como el cuarto de la escena 84 donde uno de los aliados de Cheché habla con un militar y todo parece ocurrir en una habitación blanca y vacía porque la escena se basa absolutamente en planos-contraplanos.

### **Códigos y s-códigos de la puesta en escena**

En este punto analizaremos la puesta en escena, es decir, los elementos visuales que componen la escena e incluyen actores, escenario, decorado, etc; elementos que se construyen y distribuyen especialmente para ser capturados por la cámara y que tienen gran similitud a la escena teatral pero que, en el cine, se agrega todo lo concerniente a los movimientos de cámara y planos (Materiales 7, 37). Haremos especial énfasis en la última escena.

En esta escena final actúan Juan Carlos, Cheché, Gutiérrez, Helena y los hombres que se están enfrentando de bando y bando. En términos generales los personajes masculinos de este film tienen el mismo aspecto de hombre del llano con sus botas, jeans o pantalones unicolores, camisas abiertas en el pecho y sombrero. A Cheché y sus amistades, incluso a Muñoz, se les ven en unas escenas con traje y corbata mostrándolos más pudientes y más urbanos. Las

mujeres Araujo tienen ropa muy sencilla, la esposa de Cheché es más arreglada y Lidia, mujer independiente y de la ciudad, viste de manera más atrevida.

En la escena no hay diálogos sólo desplazamientos de los personajes. Sabemos por una escena anterior que los hombres que acompañan a Juan son Julián, Kike, Fernando, Trinity, Nelson y José pero nunca se encuadran sus rostros para reconocerlos y se pierden entre la oscuridad y se confunden con los que disparan del bando de Cheché.

Las actuaciones son, por lo general, muy lineales. Hay escenas donde la expresión o la voz de los personajes son muy exageradas como Ruperto dando tumbos hasta caer al suelo en la escena 4 o los gritos del hombre quemándose en la escena 10. Los personajes mejor logrados son Juan, Evaristo, Vera y Cheché que logran una gestualidad y unas modificaciones en el tono de voz muy naturales cuando están molestos. Helena es un personaje muy melodramático que siempre mantiene ese rostro triste.

### **Los personajes se relacionan con un espacio que presenta las siguientes características:**

La acción se desarrolla en un escenario natural, las tierras de Cheché en esta última escena. La iluminación es escasa porque transcurre en la noche y, por otro lado, la calidad de la grabación no es tan buena por lo que distinguir ciertos elementos es complicado. En las escenas nocturnas exteriores de toda la película predomina una ligera luz blanca. Las noches del llano son muy oscuras, esta luz blanca bien puede ser algún faro o la luz de la luna. Por lo general son cuadros muy planos porque no hay un buen uso del contraluz para resaltar al personaje del fondo.

En la habitación, Helena está sentada en la mecedora. En la pared de su izquierda y de enfrente, están distribuidas las fotos de Evaristo y sus hijos en blanco y negro. A su izquierda también hay un mueble cuadrado y de patas largas sobre el que hay dos lámparas que iluminan pobremente la pared continua y la mitad de la foto de Evaristo, mientras que la otra pared es iluminada por una luz

blanca que proviene de la calle. Esa misma dualidad de luces es la que ilumina la cara de Helena en el corte final. En las escenas nocturnas dentro de espacios cerrados suele haber una ligera iluminación de alguna lámpara o velas como en la escena 100. En las escenas de día y sobre todo cuando presentan exteriores, por ser la llanura, hay pocos elementos que puedan obstruir la luz y dar sombras. Por otro lado, el bar donde trabaja Lidia tiene una atmosfera oscura con unas luces de colores, predominando el rojo, que iluminan la pista pero ambientan el lugar como popularmente suelen concebirse los bares-prostíbulos.

El escenario de esta escena es natural con muchos árboles y relieves donde se refugian los disparadores. Las tierras, de día, vemos que son muy verdes (escena 16). Entre los Morán y los Araujo vemos una gran diferencia en sus casas. Los Araujo suelen estar en su casa que es mayormente blanca con muebles de madera oscura. Cheché tiene un gran despacho, la casa pintada color crema y más elementos decorativos en las habitaciones. Los colores predominantes en los escenarios del llano son colores marrones, crema y verdes.

## Códigos y s-códigos del registro

### Storyboard

La imagen en casi toda la película es muy oscura, sobre todo en esta escena que ocurre de noche entre los matorrales por lo que no se pudo capturar todos los fotogramas de manera nítida y colocamos sólo los que pueden apreciarse medianamente bien.





\*planos de los fotogramas: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 9, 12, 14, 30, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55.

1. PG de Helena sentada en la mecedora en su cuarto viendo hacia la pared donde están las fotos.
2. PG de las camionetas que avanza y pasan frente a la cámara.
3. PPP de Helena.
4. PG de las dos camionetas deteniéndose.
5. PM Juan baja de la camioneta y le dice a los hombres que saquen las armas.
6. PM hombres toman armas de la parte de atrás de la camioneta.
7. PG de Juan y los hombres.
8. PM de Juan que carga su ametralladora y camina.
9. PG de los hombres caminando.
10. PM de las piernas de los hombres que pasan por un charco.
11. PM de Juan y los hombres caminando. Suenan disparos.
12. PM de hombre que cae al suelo herido en la espalda.
13. PG de hombres corriendo
14. PM de Juan disparando. Recibe un disparo.
15. PG de hombres agachados disparando.

16. PM de hombre que rueda sobre el cadáver y se refugia para disparar.
17. PG de personas que corren y caen heridas.
18. PM de hombre disparando apoyado en el herido
19. PG de personas corriendo.
20. PM de Juan.
21. PG de hombres corriendo armados.
22. PG de un herido en el suelo.
23. PM de hombre de camisa de cuadros rojos disparando. Lo hieren y cae.
24. PG de hombre en el suelo
25. PP Juan disparando y detrás dos hombres más.
26. PG de hombre escondido en los arbustos que cae herido.
27. PG de hombres disparando desde un pequeño establo de madera.
28. PP de Juan y dos hombres.
29. PG de hombre trepando una cerca
30. PP de hombre de camisa azul disparando
31. PG el hombre de la cerca cae.
32. PP de Juan y detrás otro hombre disparando. D-i
33. PM de hombre de camisa blanca estampada que camina y otro le salta encima.
34. PG de hombre que se arrastra por el suelo.
35. PG de hombres en el establo que disparan.
36. PG del hombre del plano 34 recibiendo los disparos.
37. PM de Juan.
38. PM de hombres refugiándose en el establo.
39. PP de hombre disparando.
40. PG de hombres en el establo recibiendo disparos. Otro se acerca.
41. PP de hombre disparando
42. PG de hombre de plano 39 recibiendo disparo entre unos arbustos.
43. PM de hombre saliendo de la casa.
44. PM del hombre anterior que camina.
45. PG de hombres disparando entre los arbustos.
46. PG del hombre del plan 44 cayendo al agua.
47. PG de Juan caminando hacia casa de Cheché.



- 48. PM de Cheché
- 49. PM de hombre junto a Cheché.
- 50. PM de Gutiérrez.
- 51. PG corto de Juan cayendo al suelo.
- 52. PG de los 3 hombres afuera de la casa.
- 53. PG corto de Juan más en el suelo, saca algo y lo lanza.
- 54. PG de la explosión justo frente a la casa de Cheché.
- 55. PPP de la cara de Helena.

En la escena tomada como análisis predominan los planos generales cortos y los primeros planos ya que lo fundamental son las acciones de disparar, ver a los heridos y los rostros de los Morán; sin embargo, estamos conscientes de tener un fuera de campo amplio porque los personajes caminan cierto trecho y parecen distribuirse a lo largo del área. La cámara hace varios cortes en la escena que son mayormente planos-contraplanos del que dispara y al que hieren.

A lo largo de la película los diálogos suelen ser presentados con planos y contra-planos o colocando a los dos personajes que hablan dentro del encuadre y el cambio de voz señala quién habla pero se da el caso de la escena 40 donde participan todos los Araujo y la cámara coloca a todos dentro de cuadro y quedan varios de espalda y no se ve quién habla; igual ocurre con planos cerrados, en la misma escena, donde la voz que responde se escucha en off.

La cámara permanece paralela al eje óptico en la escena y casi toda la película. En la escena 12 hay una ligera elevación de la cámara y un picado entero en la escena 20 para apreciar como corren los presos en el salón. Los movimientos de cámara son mayormente paralelos al eje y se usan para seguir el movimiento de los personajes y señalar un espacio como el bar (escenas 3 y 48) o la llanura cuando Juan llega en su camioneta (escena16). También, como en la escena 18 Y 37, la cámara camina frente a los personajes ya sea un dolly side como la primera o una cámara-car como en la segunda.

Poco se usa la profundidad de campo a excepción de la escena 80 donde el reflejo de Lidia está nítido y el resto de la escena fuera de foto. Se juega con la

escala al colocar personajes más cerca al lente de la cámara que otros. No hay modificaciones de registro en cuanto a imagen.

Suelen usarse planos generales cortos y planos cortos como los planos medios. En la escena 101 los planos cortos se usan para tomar al que dispara. Los más cerrados se usan sobre Juan. Mientras que se abre la toma para mostrar como caen los heridos. En todo el film los planos más abiertos en tanto proporción del personaje y el espacio son los de los asesinatos.

### **Códigos y s-códigos del montaje.**

Las escenas se unen mediante cortes simples sin ningún tipo de efecto de transición que puedan confundir al espectador sobre la linealidad temporal. Dentro de la escena 101, las tomas duran muy poco dando un ritmo rápido y con mucha adrenalina con cada corte y plano-contraplano. El dramatismo aumenta cuando el enfrentamiento se alterna con imágenes de Helena mirando las fotos. Hay causalidad en el montaje de los planos cuando se toma a un sujeto disparando y el que recibe el disparo.

No sabemos si por un salto de eje o porque, sin mostrarnos, Juan cambió de posición ya que los disparos venían en varias direcciones, pero Juan inicia disparando de izquierda a derecha y luego pasan a mostrarse planos de él disparando de derecha a izquierda (ver planos 14, 20, 25, 28, 32 y 37).

En la totalidad del film el montaje procura efectos de enlace o continuidad del raccord de alguna acción así como sentido denotado para producir el espacio fílmico y la diégesis donde se desarrolla el relato.

### **Análisis de la relación imagen-sonido**

La música de esta escena es extradiegética. La música suave compuesta de un ligero sonido de órgano baña de melancolía a Helena y la acompaña en todas las escenas tristes de la película. El enfrentamiento está acompañado por un loop que se repite constantemente, y que se usa también para los créditos

iniciales de la película, con golpes de percusión y órgano que queda sostenido y dando un aire de tensión cuando Juan se aproxima a Cheché. Variaciones de esa música con un tempo más acelerado se usa para todas las escenas de asesinatos lo que le brinda un valor añadido a la acción.

Hay casos de música intradiegetica en todas las escenas que se producen en un bar, primero un bolero suave que Lidia canta con movimientos sensuales y luego un merengue que todos bailan en el bar. En la escena 100 se escucha un corrido mexicano en el bar pero Lidia tiene cara de tristeza, esto da una nota discordante pero cargada de mucha emotividad porque refleja como el personaje está ahí en cuerpo pero su mente parece estar en otro lado.

El film mezcla sonidos directos y sonidos de estudio que son detectables porque no presentan ese pequeño ruido de fondo queda la grabación directa. Muchas veces lo que dicen algunos personajes no concuerda con sus labios o es muy fingido como en la escena 10 donde el hombre está quemándose. La síncreisis no está muy bien lograda. Los sonidos en estudio se usan cuando la cámara está muy lejos de los personajes, cuando el espacio es muy abierto o cuando hay mucho movimiento entre ellos que puede hacer que el micrófono pierda detalles. Ejemplo en escenas 10, 12, 13.

### **Principios compositivos**

Los principios compositivos son estrategias para transmitir el mensaje sin embargo, esta película presenta tantas inconsistencias que nos hace preguntarnos que si alguna vez el realizador quiso darnos algún mensaje pero que sin embargo caracterizan a la obra.

En algunas escenas emplea muy bien el plano-contraplano para los diálogos, como en las escenas 22 y 84, sin embargo, otras veces la cámara queda centrada en una persona y otros hablan en off como en la escena 32 y dejando desconocido el campo que rodea a los personajes

La cámara tiende a estar siempre paralela al eje horizontal con pocos casos de angulación como unos picados en la escena 13, 12. Los planos de

ubicación son prácticamente inexistente a excepción de las escenas 16 que hace un paneo de la llanura y la escena 25 que hay un tilt down de la fachada del edificio.

Como vimos en el análisis de la última escena, ésta es la más trabajada. Sin lugar a duda hay un intento de lograr un buen trabajo en cuanto a efectos especiales en la sincronización de los sonidos de disparos, las luces de los cañones, la sangre de los personajes, las explosiones, los incendios. Como mencionamos también, todo se centra en la explotación del hecho violento.

La iluminación es pobre. No existe un buen trabajo de fotografía. Las imágenes son oscuras y muy planas.

A lo largo de todo el film hay una clara crítica social cuando vemos a la policía acusando continuamente a los Araujo, Cheché vendiéndose ante las autoridades como víctima y los Araujo perdiendo dinero y aplicando ellos la justicia que la ley les niega.

## **ANÁLISIS DE *EL ATENTADO***

### **Estructura narrativa**

#### **Indicios, Informantes, núcleos y catálisis**

El relato está estructurado en su inicio por informantes e indicios que nos remiten a la vida del abogado Rodolfo Arias, primero situándonos en los casos judiciales donde está involucrado (escena 2), la declaración de La China que involucra el primer atentado con la muerte de su esposo (escena 5), la primera aparición de Guevara (escena 6) y las 3 analepsis del film, que nos introducen a la vida del personaje y las relaciones que mantiene con el resto estableciendo los conflictos principales del film. Luego, el relato continúa mayormente con indicios que nos remiten a paso del tiempo, ubicación y actitudes de personajes como Mariela que parece tramar algo cuando en la escena 65 se acerca muy amistosa a Montilla.

Los núcleos se presentan a lo largo del film y contribuyen a romper o afianzar las relaciones y acciones de los personajes que desembocan en el asesinato, sin embargo, en este film ninguno implica un giro significativo que pueda cambiar el resultado final, por el contrario, apresura los hechos colocando a Rodolfo más cerca de su final. Los principales núcleos que establecen las relaciones de Rodolfo con sus enemigos se ubican en las primeras escenas donde se rompe la amistad Arias-Guevara, nace el odio de Fucho por la muerte de su hermano, Arias da declaraciones culpando a gente poderosa de ciertos hechos, Guevara negocia con Roldán; escenas claves que determinan los hechos siguientes. Las catálisis se distribuyen a lo largo del film mostrando escenas de la vida de los personajes que rodean el conflicto central de la historia pero que no representan un cambio en la trama como Fucho gastando el dinero (escenas 21-27) o cuando Rodolfo viaja a pelear el embargo de las propiedades de Camejo (escenas 50-53).

## **Los personajes, sus relaciones y los conflictos**

**Rodolfo Arias:** Hombre de 45 años, abogado, robusto, cabello negro, soltero, padre de dos hijos, divorciado. Es egocentrista, amante de las armas, suele llevar siempre una cadena y un reloj de oro. Cree que se triunfa si te relaciones con gente de poder. Piensa que la ética en el derecho no existe sino que hay que saber negociar y manipular las informaciones. Hasta a la hora de conquistar es insistente y tramposo (hizo que le desinflaran un caucho a Mariela para llevarla él a su casa). Es dueño de un bufete de abogados. Sabe defensa personal. Y lleva el caso de corrupción en el Banco Fiduciario.

**J. R. Camejo:** presidente del Banco Fiduciario. Es un hombre de unos 45 años, moreno, alto, delgado, cabello oscuro con entradas. Posee gran poder adquisitivo, participa en varios negocios, es dueño de un hotel en Aruba.

**Roldán:** hombre de 50 años, piel clara; cabello negro y abundante peinado hacia atrás, bigotes grandes, usa lentes correctivos grandes, voz pausada, calmado, empresario, corrupto, presidente de la junta interventora.

**Mariela Santana:** mujer de unos 27 años, blanca, cabello corto y castaño claro, ojos verdes, abogada. Mariela es una mujer independiente que vive sola, siempre está en tacones y muy elegante. Tiene un tono de voz suave y muy femenino. Cree en la ética y la moral en la práctica del derecho.

**Miguel Guevara:** policía y abogado de unos 40 años, piel clara, cabello oscuro y rizado, ojos claros, bigotes, usa lentes correctivos grandes. Guevara es coleccionista de armas y tiene una casa grande lo que indica poder económico. Está casado. Autor intelectual del asesinato de Guerrero y de Rodolfo.

**Raiza:** mujer alta y delgada, de unos 37 años; cabello castaño claro, rizado y largo; voz gruesa, directa en sus palabras y esposa de Guevara.

**Periodista:** hombre de unos 37 años, cabello oscuro peinado hacia la derecha, bigote ancho, usa lentes de visión grandes, delgado, piel blanca, informado de los casos de Rodolfo y que lo entrevista en la escena 2.

**Enrique Quintero “Fucho”:** este personaje se nos presenta en dos momentos de su vida. Fucho joven con unos 16 años es delgado, con un afro, siempre callado y drogadicto. Fucho de adulto con unos 25 años sigue con adicción a la droga, tiene el cabello negro, abundante y rizado; es ladrón y sicario. Su pareja es una prostituta. Es un hombre violento.

**“Patiquin” Quintero:** hermano de Fucho. Es hombre de unos 27 años, cabello negro abundante y rizado, bigote delgado (luego se afeita), piel clara, ladrón, carácter fuerte, dirige a una banda de delincuentes.

**José Félix Montilla:** hombre mayor de uno 65 años, juez, blanco, cabello y bigotes blancos, inteligente, bisexual, coleccionista de arte. Siempre dice ser un juez correcto.

**La Negra Angelina:** mujer de unos 25 años, morena, cabello negro y abundante, delgada y trabaja en un bar, probablemente, como dama de compañía.

**Bachaco:** hombre de 30 años, cabello y bigote oscuros, robusto, delincuente.

**Rascuero:** hombre de unos 30 años, moreno, alto, delgado, afro, impulsivo.

**Rodríguez:** hombre de unos 38 años, blanco, cabello oscuro, ex miembro del cuerpo policial dirigido por Guevara.

**El Gato:** hombre moreno, de 30 años, delgado, cabello oscuro rizado. Está preso y pide su libertad a cambio de informarle a Rodolfo quién lo quiere matar.

**Caimán:** hombre gordo dueño de un bar, cabello canoso, con bigote, jocosos.

**La China:** mujer de la que no sabemos su profesión pero puede estar involucrada con el área legal, de piel clara, cabello claro y corto de unos 45 años. Por conocimientos de la historia real, podemos identificarla como la viuda de Guerrero.

**Janet:** asistente de Rodolfo. Mujer blanca, delgada, cabello largo con mucho volumen y claro

**Hombres que entrenan a Fucho:** uno es alto, delgado, negro, cabello con afro, tiene aproximadamente 30 años. El otro es un hombre de unos 45 años, gordo, cabello canoso y con bigotes.

**Jesús:** Hombre de 46 años, moreno, robusto, cabello y bigote oscuros, criminal.

**El gato:** hombre moreno, detenido, de unos 30 años.

A diferencia de *La Matanza de Santa Bárbara*, en esta película **las relaciones** entre los personajes están muy bien explicadas y detalladas por lo que es mejor hablar de ellas aparte y ver como todos tienen un punto de unión en común que cae en el personaje de Rodolfo Arias:

Camejo es presidente del Banco Fiduciario y Roldán de la junta Interventora del banco que ha llegado a la bancarrota y ambos acusan al otro de ser el culpable. El defensor de Camejo es Rodolfo.

Guevara le sirve a Camejo para conseguir información sobre malversación de fondos con dinero del banco. Por su parte, Guevara contacta a Roldán para hablarle de la posibilidad de hacer algo en contra a Arias con el que había tenido una amistad hace algunos años pero que se rompe porque Arias lo acusa de haber asesinado a su amigo y colega, Guerrero. Guevara es ex-director del cuerpo policial donde trabajaba Rodríguez, uno de los sospechosos de la muerte de Guerrero que decide declarar y Arias lo consigue muerto. Guevara también parece ser el que contrata a los hombres que liberan y entrenan a Fucho para que mate a Arias.

Fucho es hermano de Quintero que muere en manos de la policía cuando Jesús lo delata con Arias y este con Guevara. De ahí nació un sentimiento de venganza en Fucho. El Caimán le trae a Fucho dos hombres, Bachaco y Rascuero, para que lo ayuden en el trabajo y quienes lo habían ayudado antes a matar a Jesús (delator de Patiquín Quintero y que le había robado un dinero), aunque al final Fucho asesina solo porque los otros dos mueren en un enfrentamiento con la policía. El caimán también es dueño del bar donde trabaja La Negra, mujer de Fucho.



El Gato es liberado por Rodolfo porque le prometió confesarle quién le quería hacer el atentado pero nunca escuchamos su confesión pero sabemos que culpó a Guevara por la reacción de los que entrenaban a Fucho que deciden huir y abortar el plan.

Mariela, que mantiene una relación amorosa con Rodolfo, lo ayuda a conseguir la confesión de Montilla acerca de su bisexualidad para chantajearlo ya que él es el juez que tomaría la decisión acerca del caso del Banco Fiduciario y que conoce a Mariela desde niña por ser colega del padre de ésta.

El principal conflicto es el choque de fuerzas de Rodolfo, por un lado, que quiere culpar a Guevara y a Roldán y, por el otro lado, todos aquellos que se interponen y que podemos observar en el cuadro actancial. Los personajes, como los llaneros de Santa Bárbara, son muy tajantes en sus decisiones y acciones, todos tienen un objetivo claro, sin embargo, vuelve a aparecer aquí un personaje femenino que sufre un conflicto interno moral. Mariela tiene un fuerte ideal de justicia y ética profesional en el derecho hasta que conoce a Arias y este le dice que las cosas no son así, que por encima de la ley están los intereses de poder y ella sin darse cuenta utiliza la manipulación y su sexualidad para conseguir declaraciones sobre las preferencias sexuales de Montilla. En la escena 87 ella llora decepcionada.

Las modificaciones en las relaciones son claras, se pueden observar en las analepsis como eran y que hecho produjo que estas cambiaran y se convirtieran en las que establecimos anteriormente, la enemistad Guevara-Rodolfo y la sed de venganza de Fucho, también podemos agregar la de Quintero y Jesús y la de Mariela y Montilla.

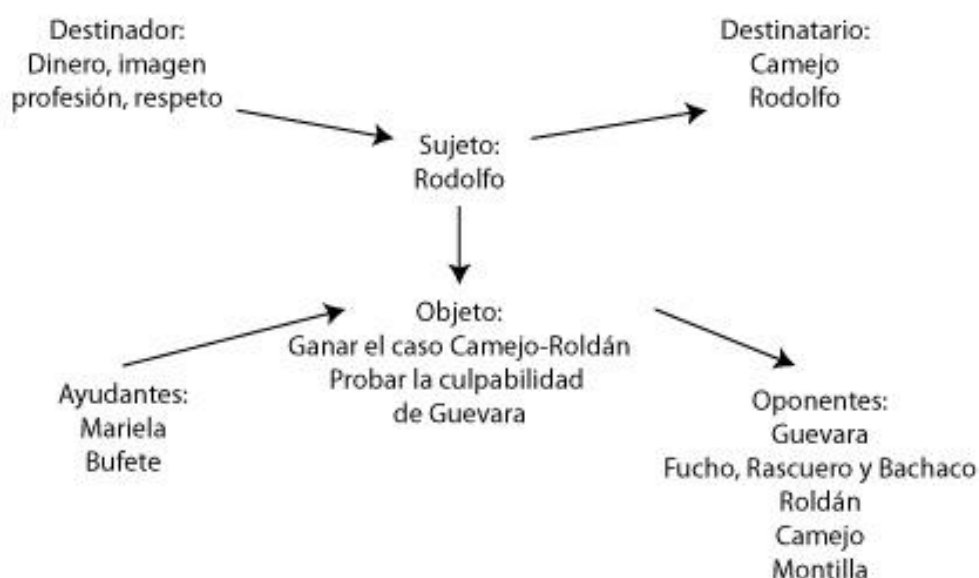
En cuanto a las **líneas narrativas**, podemos identificar dos que se interrelacionan y terminan involucrando a todos los personajes de la historia:

1. Arias que pretende condenar a Guevara y a Roldán por el caso del asesinato de Guerrero y la corrupción en el banco, respectivamente.
2. Guevara que busca matar a Rodolfo contratando a Fucho que, aparte del claro interés económico, quiere vengar la muerte de su hermano.

## Cuadro actancial

Como se explicó en el film anterior, el sujeto debe estar movido por un deseo positivo. En este caso Arias quiere resolver los dos casos que tiene pendiente: la culpabilidad de Guevara en la muerte de Guerrero y la inocencia de Camejo en el quiebre del banco. Si bien la manera de ejercer el derecho de Arias no es éticamente la más correcta, o mejor dicho, la más común, no es movido por ningún deseo negativo que no sea hallar al culpable y seguir resaltando su nombre en el campo del derecho penal.

Las motivaciones de Rodolfo podemos decir que son económicas porque hablamos de clientes poderosos y por ende altos honorarios. Él tiene una imagen que cuidar y un nombre en el gremio que no puede perder. Claramente es un beneficiado si sale victorioso, al igual que Camejo que sale libre de culpas. Este banquero también actúa como oponente al pedirle a Guevara que consiga la información sobre Roldán y el banco y pidiéndole que no lo sepa Rodolfo.



## Análisis narratológico

Acerca de la voz. El relato es contado por un narrador extradiegético-heterodiegético que nos va presentando hechos y personajes. Por un lado, se dan metadiégesis, es decir, momentos en los que un personaje se coloca el papel de narrador para relatar algo y surge un segundo nivel narrativo. El narrador intradiegético-homodiegético está presente en la escena 63 y 64 cuando Rodolfo le cuenta a Mariela sus años de universidad. También en la escena 73 se da este caso cuando Mariela cuenta de donde conoce a Montilla.

En cuanto al **tiempo** diegético es difícil establecer con exactitud cuánto dura. No podemos guiarnos por los cambios de día y de la noche porque no se señala claramente si dos sucesos nocturnos ocurren ese mismo día o si por el contrario son días distintos; ni podemos fijarnos en los cambios de vestuario porque Fucho usa siempre la misma chaqueta. Tomando en cuenta los flashbacks e integrándolos a la diégesis; recordemos los flashbacks que son a los años 1974, 1975 y 1978 año en que acusan a Guevara de homicidio, y considerando que aún los procedimientos legales de este caso seguían, podemos concluir que el tiempo es de unos 5 años, mayor al tiempo fílmico que es de 105 minutos.

La **distancia** tiende a la transparencia. El espectador recibe el relato de manera natural como si desconociera la existencia de un emisor aunque claramente esas analepsis precedidas por modificaciones en el registro nos recuerda que estamos ante un material preparado, no distrae la atención del espectador y, a diferencia del film anterior, el espectador hila sin ningún problema ni ninguna restricción informativa, todos los hechos, armando una cronología, y todas las acciones.

La información narrativa no se restringe, se nos muestran las relaciones previas de los personajes, sus concepciones ideológicas, con especial atención en las ideas de Rodolfo y Mariela; vemos un poco de la vida de cada uno de los personajes principales, en resumen, hablamos de una **focalización cero**.

En cuanto al punto de vista visual u **ocularización es cero**, es decir, no hay una instancia dentro de la diégesis que filtre la vista; con casos de ocularización interna primaria en la escena 19 donde se enlazan los planos de

mirada entre Fucho y los hombres de la camioneta y en la escena 88 donde la mirada de Rodolfo apunta a Fucho y antes a Mariela desde la ventana. En ambos casos el que mira está dentro de un carro y se percibe el movimiento del mismo.

La **auricularización es cero**, es decir, el sonido no está retransmitido de dentro de la diégesis. Sí hay casos de auricularización interna secundaria cuando los personajes hablan por teléfono y el de la otra línea, por montaje, queda en off. Esto ocurre, por ejemplo, en la escena 4.

### **Construcción fílmica del espacio**

La historia se desarrolla en distintos lugares como los tribunales, la casa de Guevara, la casa y oficina de Rodolfo, la casa de Mariela, bares, restaurantes, calles de Caracas, la hacienda Camejo, un estudio de televisión, etc. Todos estos espacios, tanto fuera como dentro de campo los va observando el espectador a través del recorrido de los personajes (como en la escena 3 que observamos toda la oficina de Rodolfo), los movimientos de cámara, el raccord de miradas y el raccord de las entradas y salidas de campo de los personajes, y dentro de cada uno de estos distintos espacios que son presentados en el film se mantiene una continuidad espacial y no existe esa sorpresa de no saber la ubicación de los personajes como la vimos en *La Matanza de Santa Bárbara*.

### **Códigos y s-códigos de la puesta en escena**

Nos enfocaremos también en la última escena pero, igualmente, tocaremos aspectos generales del film. Las actuaciones en esta película son más naturales que la anterior. Los personajes, su apariencia y su voz, bien modulada, son identificables a lo largo de toda la película. En esta escena casi no hay diálogos, sólo unas frases que intercambian los personajes al final mientras se disparan y que gritan pero son ligeramente tapadas por las detonaciones. El personaje de Mariela resulta un poco sobre actuado con esa voz tan femenina y melodiosa, posee mucho dramatismo, lo que resulta contrastante con la seriedad de los personajes masculinos del film.

Los personajes usan ropa muy característica de los años 80. Arias se caracteriza en toda la película por usar las camisas abiertas de solapas de picos, mostrando su gran cadena de hora y su reloj. También vemos a Guevara con unos lentes de aviador y a Fucho con una inconfundible chaqueta roja, gorra y los jeans de corte alto. Cuando vemos a los hombres en traje, se nota el uso de colores oscuros como azul o negro, o de tonos claros como gris, blanco y crema. Los personajes femeninos como Raiza y La Negra llevan su cabello con abundante volumen, por su parte, Mariela y La china lo tienen corto, muy común en la década de los 80. El uso de maquillaje responde también a la moda de esos años y tenemos también un efecto especial en el disparo de Rodolfo en la frente.

Un revolver de cañón corto y color negro es un accesorio muy común en Rodolfo cada vez que se altera o se siente amenazado. Las armas de distintos calibres y formas, están presentes en el film porque Guevara y Rodolfo son coleccionistas de ellas (escenas 3, 7, 8, 30).

Más allá del desplazamiento del cuerpo de los personajes, tenemos el uso de diferentes medios de transporte. En la última escena tenemos a Fucho en la moto y a Rodolfo en su carro pero en el film aparece, inclusive, un helicóptero.

### **Elementos fuera de los personajes:**

La película presenta muchísimos escenarios naturales como la escena 33 en la hacienda de Camejo y la escena 56 en la playa y la gran cámara aérea en la escena 51; y escenarios urbanos diversos que van desde la opulencia de las propiedades de Camejo y Roldán con muchos elementos decorativos en los cuartos, incluso Guevara con su gran piscina, hasta la casa humilde de Fucho y de La Negra. Por transcurrir mayormente en la ciudad, hay muchos elementos inherentes a ella presentes en las escenas como edificios, carros, faros, árboles, transeúntes, etc. La última escena transcurre en una zona muy identificable, una de las transversales de la avenida Río de Janeiro (Caracas, Venezuela) con edificios bajos de color claro, asfalto gris oscuro, árboles y autos estacionados en ambos lados de la calle.

En las escenas diurnas, como la última, la iluminación es muy natural y se refleja en la gran gama de colores que ofrece el entorno urbano. En las escenas nocturnas predomina la luz cálida de los edificios, los autos y los faros. En la escena 68 unas luces de colores alimentan la escena en que Arias y Mariela tienen relaciones sexuales. En la escena 25 tenemos de nuevo el ambiente de bar con su atmósfera escasamente iluminada y de un predominante color rojo muy usado, como hemos visto, para resaltar el ambiente de sensualidad de los bares. No hay otro referente simbólico que otorgarle al color.

En esta escena final que relata a muerte de Rodolfo hay dos piezas musicales extradiegéticas, una es suave y proviene de la escena anterior en la que Mariela llora y otra que inicia cuando Rodolfo se percató que Fucho lo sigue y es un tempo más rápido con acordes de guitarra. Más adelante, en la relación imagen y sonido, tocaremos mejor este punto.

### Códigos y s-códigos del registro.

#### Storyboard





14. PP de Rodolfo de lado, dentro del carro.
15. PD de mano de Rodolfo agarrando la pistola y poniendo la mano con el arma pegada a su pierna. Movimiento de cámara que sigue a la mano.
16. PD de retrovisor donde se ve a Fucho.
17. PG de carro doblando a la izquierda y luego Fucho. Ligeramente Paneo a la izquierda y luego a la derecha siguiendo al carro.
18. PG del carro y la moto colocándose a su derecha. Dolly back.
19. PEP: PP de Rodolfo de espaldas y PM de Fucho que mira hacia el carro. dolly side que acompaña al carro.
20. PD de la mano de Rodolfo con la pistola. La cámara sube hasta ubicar un PP de la cara de Rodolfo que baja ligeramente la mirada.
21. PM desde afuera del carro de Rodolfo. Cámara sigue al carro. Fucho sale de cuadro.
22. PEP: PP detrás de Rodolfo. En frente PG de la moto que se aleja.
23. PP de la mano de Rodolfo que deja reposar un poco la mano.
24. PG de la moto que da vuelta en U y avanza hacia el carro. el carro entra a cuadro por la izquierda. el carro se detiene. Fucho saca la pistola.
25. Rodolfo baja del carro. PA de Rodolfo detrás de la puerta abierta que dispara a Fucho.
26. PG de Fucho que cae de la moto y dispara.
27. PM de Rodolfo que dispara.
28. PM de Fucho arrodillado y recibe otro disparo y trata de levantarse...
29. PM con la cámara detrás de Fucho y PG de Rodolfo.
30. PA de Rodolfo que recibe disparos y cae. La cámara sigue la caída.
31. PM con la cámara detrás de Fucho que dispara y PG de Rodolfo en el suelo.
32. PM de Rodolfo de pie que dispara.
33. PM de Fucho en el suelo que dispara.
34. PM de Rodolfo que cae tras un disparo.
35. PA de Fucho de rodilla que dispara.
36. PP de cara de Rodolfo que recibe un disparo en la cabeza. Pequeño dolly in. Se congela la imagen. Créditos.



En la escena elegida predominan los planos cerrados, sobre todo aquellos que se enfocan en la mirada de Rodolfo y su mano en el arma, dejando a Fucho, principalmente en planos medios o enteros cuando ambos están disparándose en el suelo. En el resto de film los planos también suelen ser medios en los múltiples diálogos entre personajes pero el desplazamiento de los mismos y de la cámara ayuda a mostrar más del fuera de campo. No se da en ningún momento el caso del film anterior donde la cámara, en un necesario plano-contraplano, quedaba estática dejando al otro interlocutor en off. Se usan planos generales muy abiertos como en la escena 7 donde, sumado del paneo lateral, podemos ver el gran patio de Guevara.

Los movimientos de cámara son variados en toda la película. Desde paneos, cámara-cars, cámaras en mano hasta una cámara aérea en la escena 51 y una que vuela horizontalmente en la escena 85. En la escena 88 tenemos un movimiento de cámara que sobre sitio que va de la mano de Rodolfo hasta su cara (plano 20). También dolly back en el plano 8. Cámara que sigue el rostro de Rodolfo cuando cae al suelo en el plano 36. Incluso, en la escena 51 hay una cámara aérea que vuela a la par que el helicóptero de Rodolfo y una cámara-car en la escena 14 ubicada dentro de la camioneta que ve a Fucho.

En el final podemos apreciar una profundidades de campo cuando vemos a Fucho reflejado en el espejo de carro y alrededor los edificios que van quedando atrás haciendo un poco más pequeños, en la escena 3 donde Rodolfo se desplaza de un lado a otro de la oficina y la cámara lo acompaña con dolly in, dolly out y paneos así como en la escena 4 donde Rodolfo está en foto y detrás del carro y de él Janeth está poco nítida.

La angulación de la cámara es mayormente paralela al eje con casos como en la escena 37 donde hay un plano picado de Fucho golpeando al dueño del abasto. Un recurso muy bien empleado para captar la escena dentro de ese espacio tan pequeño. También hay una picado en la escena 41 cuando apuñalan a Jesús y lo dejan sobre la rueda del parque. En la escena 88 se aprecia un contrapicado con el que se nos muestra a Mariela en su ventana. En los tribunales, escena, vemos a Fucho con un contrapicado

Se evidencia modificaciones de registro en las escenas con fundido en las que la imagen se encadena con otra con un efecto de onda que distorsiona ligeramente la imagen (escenas 6, 9, 11 y 18).

### **Códigos y s-códigos del montaje.**

El montaje cumple funciones claramente sintácticas y semánticas a lo largo del film. Primeramente, en la escena 88 hay una función sintáctica en el raccord de movimiento de, por ejemplo, el carro y la moto girando a la izquierda (plano 17) y en las escenas donde una llamada telefónica muestra las dos personas que participan en la llamada. La alternancia de planos en el enfrentamiento de Fucho y Rodolfo le da un sentido rítmico a la escena y en la totalidad de la película, el montaje denota y construye el espacio fílmico y la diégesis del film.

### **Análisis de la relación imagen y sonido**

Este film se vale de mucha música extradiegética para reforzar el efecto de las escenas. Primero tiene una canción muy latina, salsa instrumental con percusión y trompeta, al inicio y al final que acompaña los créditos y escenas iniciales de Rodolfo; y los créditos finales. Es como la canción principal del soundtrack de la película. Una salsa parecida suena en las escenas 21 y 22 cuando Fucho sale a comprar cosas con el adelanto de dinero. La canción dice: *“La calle está muy dura y hay que resolverse a como dé lugar. En esta gran ciudad hay que buscarse un lugar”* letra muy acorde a la situación de Fucho que delinque por dinero y como delincuente debe proteger su vida y abrirse paso. Inmediatamente en la escena 23 solo se pasa a escuchar la salsa en un tempo menos acelerado y un sonido de trompeta más suave. En esta escena Fucho se reencuentra con su madre. Hay música intradiegética en la escena 25 y en la escena 41 que se desarrollan en un bar.

La escena 8 se vale de un sonido extradiegético como de órgano muy breve cuando Raiza le dice verdades tajantes a Rodolfo con el fin de poner énfasis en lo que ella le está diciendo.

Una música con mucha percusión, bajo y órgano, estilo jazz latino, se escucha en la escena 18 cuando roban la joyería. El ritmo acelerado le añade valor a la escena y refuerza la rapidez de los ladrones de huir. Esa misma pieza se usa en las escenas 37, 38 y 39 cuando Fucho sale a robar en su moto y llega golpeado y drogado a casa de La Negra. Un jazz pero más cargado de guitarras y bajo va con la escena final. Un sonido denso que aviva la tensión de la escena. Una música extradiegética de violines y ritmo suaves acompaña la caminata romántica de Mariela y Rodolfo en la escena 63 y en la escena 68 cuando tienen relaciones sexuales la música es el clásico sonido de saxofón.

La mayoría de los diálogos y ruidos son directos. El caso más claramente perceptible de un sonido de estudio cuya síncrexis no fue bien lograda es la escena 15 donde golpean a Jesús y los golpes no corresponden a los movimientos y suenan muy falsos. La síncrexis perfecta se da en los disparos de bala.

### **Principios compositivos**

El uso de los diferentes códigos y s-códigos usados por el director, movimientos de cámara, encuadres, angulaciones, etc; permiten hacer llegar el mensaje al espectador con total claridad y sin presentar esa especie de ingenuidad cinematográfica de Correa en *La Matanza de Santa Bárbara*.

Hay muchas escenas en este film cargada de dinamismo y de distintos elementos. en la escena 3 vemos una sencilla cámara en mano que, sin embargo, sigue al personaje y nos revela la gran oficina y las numerosas personas que tiene a su mando lo que indica que Rodolfo tiene mucho trabajo y una firma legal muy importante.

En la escena 18 tenemos una música extradiegética y cortes rápidos de carros que entran y salen de cuadro y el enfrentamiento de los policías y los ladrones en planos y contraplanos. En las escenas 37, 38 y 39 también se usan secuencias cortas con desplazamientos de cámara que siguen a Fucho en su noche violenta buscando dinero y drogas. Y las escenas de la redada policial (83-86) donde una serie de cortes y diferentes encuadres nos muestran todo el

operativo para capturar a Fucho. Sin duda alguna, Urgelles le imprime a su film muchas características de las películas de acción.

#### **CAPITULO IV: BREVE APROXIMACIÓN A LA ESTRUCTURA TEMÁTICA DE LA MATANZA DE SANTA BÁRBARA Y EL ATENTADO.**

Podría hacerse una investigación, exclusivamente, para ahondar en los personajes y en las historias reales en las que se basaron estos filmes, incluido también *Cangrejo II*. Podría estudiarse la historia personal de cada individuo, los asesinatos, los procesos judiciales, conseguir involucrados, el contexto histórico, etc. Sin embargo, este es un trabajo fílmico y cinematográfico que busca comparar dos géneros pero sería ideal una investigación de ese tipo.

Hay dos temas en común en ambos filmes pero tocados en uno más que en el otro. Ambos reflejan la violencia y el poder. En el film de Correa se trabaja más la violencia ejercida entre ciudadanos y por las autoridades lo que implica un abuso de poder, reflejado por igual en el film de Urgelles con hombres de un gran poder económico que compran favores y cuerpos que actúen y cometan crímenes para ellos, como en *La Matanza*. Evaristo y Rodolfo en una frase resumen la esencia de la temática de estos filmes. Evaristo dice que la violencia es parte de la historia de esas tierras y Rodolfo dice que el que no se meta en ese círculo de poder (o represente un obstáculo) no es nadie. También tenemos la pobreza que obliga a que los sicarios y Fucho acepten esos trabajos por una suma de dinero. Sabemos que en Fucho tenemos, además, el deseo de vengar a su hermano, deseo que sienten todos los miembros de la familia Araujo y que sin duda puede ser un tema de interés psicológico.

En *La Matanza* tenemos otros temas como el amor y la protección a la familia, la ausencia paterna por muerte, la mujer que debe decidir el destino de su familia, las diferencias de la mujer hogareña del campo a la mujer libre de la ciudad, la lucha por la obtención de tierras porque en el llano mientras más terreno más poder, los sentimientos de venganza, el honor, las secuelas mentales del abandono y la violencia, el amor, las costumbres llaneras.

En *El Atentado*, la llamada ética del derecho es un tema de gran importancia. La idea de un abogado, como la tenía Mariela, es aquel hombre encargado del cumplimiento de las leyes y la aplicación de la justicia a todos por

igual y por encima de sus intereses, sin embargo, la figura de Rodolfo nos muestra a una persona capaz de chantajear, liberar culpables y sobornar para lograr sus objetivos. Este film toca también temas como las relaciones de pareja, las relaciones familiares, el uso de drogas, la inseguridad en la ciudad, procesos judiciales, traición, amistad y enemistad.

## **CAPITULO V: UNA APROXIMACIÓN A LA CRÓNICA ROJA: COMPARACIÓN DE LAS CARACTERÍSTICAS DE LOS FILMES *LA MATANZA DE SANTA BÁRBARA* Y *EL ATENTADO CON EL POLICIAL CANGREJO II*.**

### **El género policial reflejado en *Cangrejo II* y *Homicidio Culposo*.**

En su Trabajo Especial de Grado Richard Torres, luego de teorizar sobre género policial y la narración clásica de Hollywood; pasa a hacer el análisis fílmico y cinematográfico del film *Homicidio Culposo*, para luego reflejar en éste las características del policial. Recordemos que las fórmulas de los géneros no son fijas, por lo que recogeremos las diferencias y semejanzas entre estos dos filmes policiales.

Comencemos primero desde lo más específico hasta lo más general para entender mejor como se inscriben los filmes en el subgénero policial y luego como películas del gran Género Criminal.

La teoría expuesta sobre el género policial nos dice que lo más característico de este género es que narra el proceso de investigación de un crimen, obviamente lo primero que debe existir es el crimen. En el caso de *Homicidio Culposo* vemos en pantalla la muerte de Juan Carlos Johnson, en plena obra de teatro, por una flecha que sale del arma que dispara su novia, que actúa también en la obra, Alicia Rodríguez. Todo parece estar ya solucionado porque no cabe duda que Alicia dispara pero antes se nos muestra la relación de pareja que tienen ambos personajes y la carencia de motivos para que Alicia haga eso, entonces, nace la duda de saber si hay alguien detrás de esto, un autor intelectual y esa es la investigación en este film donde poco a poco van saliendo a la luz relaciones y conflictos entre los personajes.

“En el desarrollo de los films, una de las características narrativas fundamentales es el hecho de la ocultación de la información en el argumento de la historia. Esta se formula en lo que Bordwell denomina El Crimen, dando pie a la estructuración del argumento, principalmente en el proceso de la investigación” (Torres, 1993, p.30)

La investigación en *Homicidio Culposo* se basa en interrogatorios en los que se descubre que Hugo gustaba de Alicia y David de Juan y que su rechazo lo

había tenido deprimido las últimas semanas. Ellos son los principales sospechosos pero el último es el detenido en el caso, no por confesar haber colocado la flecha en el arma pero sí por afirmar que él la había visto cargada y no hizo nada y Hugo le lanza una mirada incriminadora (ibíd., p. 124).

El investigador de la muerte de Juan Carlos es el inspector Gabriel Martínez, interpretado por Jean Carlos Simancas, es “inspector de brigada de estupefacientes, bromista, observador, analítico...machista, egocéntrico, fiel a sus principios, obstinado, arrogante, irreverente, compasivo, violento...” (ibíd., p. 91). Gabriel vive con Nancy, una mujer, que en su ausencia, lo engaña con otro y éste al descubrirlo arremete con violencia, no hacia el hombre, sino hacia su automóvil mostrando que pese a ser un hombre impulsivo no se rebajaría a agredir a otra persona por motivos pasionales.

Gabriel se ve enfrentado a la institución policial. El comisario Azuaje, en vista de los problemas que traían las acciones de Gabriel como entrar a una discoteca travestido para buscar a un traficante y empezar una pelea en el lugar, decide mandarlo como escolta del ministro de cultura. Gabriel decide seguir con la investigación para demostrar la inocencia de Alicia porque insiste en que alguien, y no ella, colocó la flecha; lo despiden de la policía pero él sigue con el caso ayudándose de Luis, su compañero con el que tiene gran afinidad, que permanecía dentro de la institución (ibíd., p. 94). Leitch dice que el héroe siempre encuentra complicaciones en el camino, no obstante, ya con lo difícil que puede resultar recabar la información, el poder judicial es uno de los obstáculos a los que se enfrenta Gabriel que no se quiere conformar con lo obvio y dejar el caso así.

El film lleva una narración acronológica. Presenta analepsis que no distraen al espectador de la continuidad del relato sino que vienen a reforzar declaraciones que dan los personajes como escenas en *Homicidio Culposo* donde David, en off, dice haber visto el arma cargada y hay un flashback de él en el camerino viendo el arma.

Hablemos ahora, en el mismo orden de ideas anterior, sobre *Cangrejo II*. Primero, tenemos un asesinato que no vemos porque se nos informa del hecho



una vez que el cadáver ha sido descubierto y llaman al investigador para que se encargue de descubrir quién fue el homicida.

Segundo, la investigación en este film es más exhaustiva porque no se tiene ningún tipo de información por lo que se parte desde la obtención de pistas en la escena del crimen y de la autopsia al cadáver y se descubren las huellas de sangre que salen de la habitación, los cabellos y vellos, los rastros de semen, la venérea que tenía Lídice hasta los interrogatorios. En *Cangrejo II*, una de las declaraciones que más llama la atención, aparte de las que señalaban esos extraños comportamientos de Pedro Cuzati, es el hombre que va a decirle al padre que en su casa ha pasado algo y Cuzati, como si ya supiera lo que había pasado, pregunta cómo se encuentra su hermana.

Tercero, tenemos también la presencia del policía investigador. El personaje de esta película es el comisario León Martínez, interpretado por Miguelángel Landa. León es un hombre de 40 años, trabajador, honrado, ético, analítico, detallista, observador, cumplidor de las leyes, defensor de la justicia, de carácter fuerte y creyente más no practicante de alguna religión. Como mencionados anteriormente, los policías suelen presentarse con relaciones de pareja o familiares inestables. A diferencia de Gabriel, León tiene una familia más estable, su esposa lo espera y lo atiende cuando llega a casa pero vemos que hay poca interacción en la relación padre e hijo porque cada vez que llega León, el niño está dormido.

Cuarto, en este relato también el policía se topa con dificultades para concluir su trabajo. León se encuentra ante un conflicto, primero, a él mismo le cuesta aceptar que las pistas apuntan al padre Cuzati que, aunque él confiese no ser muy religioso, está consciente de lo que representa la figura de un sacerdote; luego, León con la pruebas en la mano acepta que hay que aplicar la justicia no importa la persona, presenta las pruebas y el poder judicial insiste en que será riesgoso para la imagen de la institución acusar a un religioso, León decide dejar la decisión en manos del juez, da por cumplido su trabajo y se va de Ciudad Bolívar. La separación de Gabriel (*Homicidio Culposos*) del cuerpo policial y su soledad es mayor que la de León que tuvo siempre a un equipo de oficiales y médicos forenses a su disposición.

Quinto, las analepsis también están presentes en la narración y, al igual que el film anterior, vienen a reforzar las declaraciones de los distintos personajes y recrean lo que ellos dicen haber visto, como a Cuzati saliendo apresurado de la casa, lo que pasó en la fiesta antes de la muerte de Lídice.

Los recursos técnicos y expresivos, como el montaje, los planos, la música, la decoración, la iluminación; son parecidos y permiten al espectador crear el espacio y tiempo diegético donde se desarrollarán las acciones. La construcción del espacio viene dada por el uso de planos generales de ubicación seguido de planos más cerrados para enfocarnos en los personajes, el vestuario de los personajes corresponden a la época donde se desarrolla la historia (los años 80) aunque vemos trajes de época en *Homicidio Culposo* porque actúan una obra teatral en el film, la iluminación en exteriores es natural, hay música diegética que alimenta más la creación del ambiente como en la fiesta a donde acuden los Cuzati o la del bar donde entra Gabriel a detener a los traficantes.

Ya vimos las características básicas que, en comparación con *Homicidio Culposo*, hacen a *Cangrejo II* un film de género policial ahora podemos determinar la pertenencia de este film dentro del gran género criminal. A partir del marco teórico podemos establecer unas características principales de este género de las películas de crimen. El crimen, ya sea este homicidio, corrupción, narcotráfico, etc, debe ser la base del relato y aquí tenemos un asesinato. En *Cangrejo II* tenemos las tres figuras principales de las películas de crimen: la víctima que es Lídice, el criminal que es Pedro Cuzati y el héroe policía representado en León Martínez. Por ser una película policial, la narración se centra más en la esfera de acción del policía, sus investigaciones, conflictos. Estas mismas características están en *Homicidio Culposo*, una acción criminal que es el asesinato de la víctima representada en Juan, el criminal que ideó el plan y debe ser descubierto y el policía Gabriel

Como vimos en la teoría, Leitch dice que lo fascinante de estas películas es como buscan jugar con las categorías morales, mostrar las debilidades del poder judicial y cuestionarse sobre ella, sobre el crimen y el criminal. La actitud del Comisario Azuaje en el film de Bolívar demuestra poco interés en ahondar sobre el hecho y quedarse con la solución más fácil que es culpar a Alicia y al

escenógrafo por no percatarse que dejó el arma cargada (Torres, 1993, p. 94). Hay muchas historias de personas inocentes que han pagado condena quizás por esa actitud conforme de la ley como se mostró en la película.

En *Cangrejo II* la exploración de ésta distorsión de la moral y las categorías sociales se vuelve más turbia. Siempre se ha dicho que el sacerdote es la imagen de Dios en la tierra, que son célibes, que no pueden tener deseos ni pensamientos impuros y tienen un gran espíritu de servicio y vocación. Cuzati parece ser todo lo contrario pero, para no ser tan absolutista, el director introduce un personaje que es el Padre Rojas, amigo de León, acusado por los demás sacerdotes de ser un rebelde por no andar siempre en sotana pero es un hombre completamente entregado a la Iglesia y a sus feligreses. En una escena pide ayuda para un joven que debía operarse y el presbítero principal se la niega porque “imagínate si le damos dinero a todos los que lo piden”.

En una sociedad como la nuestra donde para la mayoría la Iglesia es el pilar que la sostiene, y mucho más en pueblos como en los que sucede esta historia, encontrarse frente a un crimen tan atroz cometido, presuntamente, por un emisario de Dios produce, seguramente, un malestar y una desconfianza hacía las instituciones y por ende hacía la justicia que en nuestro país siempre se ha visto con sospecha. ¿Hasta que punto llega la vocación?, ¿son más fuertes los deseos que la fe?, ¿Cuzati es realmente culpable?, ¿la Iglesia compró el veredicto?, ¿el Poder Judicial lo dejó libre para no enfrentarse a las críticas por condenar a Cuzati?, ¿fue un trato entre ambas partes? Y muchas dudas más nos deja esta película haciendo que nazcan esas dudas que las películas de crimen buscan despertar en el espectador.

### ***Cangrejo II* y su comparación con *La Matanza de Santa Bárbara* y *El Atentado*: una aproximación a la crónica roja.**

Como hemos venido mencionando desde la introducción de este trabajo, los filmes venezolanos con los que estamos trabajando tienen la característica de estar basados en hechos reales, en homicidios que sorprendieron a la sociedad

venezolana. Sin embargo, separamos a *Cangrejo II* de *La Matanza* y *El Atentado* porque que tienen un enfoque narrativo distinto que veremos a continuación.

En un film policial tenemos el relato de unas investigaciones que se dan a partir del hallazgo de un cadáver y el policía tiene como objetivo resolver el crimen. En *Cangrejo II*, León y Díaz tienen que descubrir quién mató a Lídice y finalmente concluyen que es Cuzati. Por su parte, *La matanza* empieza con una muerte y una investigación (no muy detallada) pero que no es la principal línea narrativa del film sino que está subordinada a la vendetta entre los Araujo y los Morán, de hecho, la misma policía termina involucrada en las muertes aplicando la justicia por su propia mano. En *El Atentado* tenemos dos muertes previas, la de Quintero y la de Guerrero que no vemos pero es por la que acusa Arias a Guevara; estas muertes justifican la rivalidad entre Arias, Guevara y Fucho. La historia de los personajes centrales de ambos filmes, Juan Carlos y Rodolfo en cada caso, termina en la muerte de ambos, en una escena final muy trabajada técnicamente como vimos en el análisis de la puesta en escena de cada una. Tanto *El Atentado* como en *La matanza de Santa Bárbara*, el relato concluye con asesinatos y todos los hechos que narra cada film conducen a estos asesinatos. En film policial clásico, por el contrario, el relato se iniciaría con estas muertes y el film narraría la historia de la investigación que aclararía las circunstancias, las motivaciones y los responsables de ellas. De allí que tanto *El Atentado* como *La matanza de Santa Bárbara* no puedan ser clasificados como relatos policiales. Este es uno de los indicios que tenemos para verlos como filmes de Crónica Roja.

Hagamos un ejercicio creativo. Si estas dos historias la trabajáramos como un film policial entonces veríamos a Fucho matando a Arias, y los cuerpos sin vida en el último enfrentamiento Araujo-Morán; entonces un policía en cada film tendría en sus manos la misión de descubrir quien le pagó a Fucho y, en *La Matanza* se vería ante el trabajo de reconstruir todos esos asesinatos y sus razones, y así el espectador descubriría todo lo que, de la otra manera, se nos mostró sin tapujos. Por el contrario, si *Cangrejo II* se narrara como una crónica roja entonces veríamos la historia familiar de los Cuzati, las andanzas de Pedro y un final que nos mostraría a éste matando a su hermana (siempre que haya sido él el verdadero culpable).

La reconstrucción de la muerte en *Cangrejo II* es verbal, no se muestra gráficamente, incluso la muerte en *Homicidio Culposo* no es tan gráfica. En *El Atentado* la muerte de Rodolfo es explícita y su rostro con un disparo en la frente queda congelado mientras aparecen los créditos finales. En *La Matanza* las muertes son igual de gráficas, incluso con más crudeza (hombre quemado, múltiples disparos, disparo en los genitales) y el rostro desolado de Helena se congela en los créditos luego de que antes se nos mostrará a Juan bañado en sangre y la explosión de la granada. Las muertes son los momentos de más agitación en estos films. Tienen mucha música para añadir valor a las imágenes y sobre todo muchos cortes mostrando los dos elementos en enfrentamiento.

El relato policial está limitado por el punto de vista de su protagonista el policía, la focalización es interna. En estos otros filmes tenemos como protagonista a un ganadero (Juan Carlos en *La matanza*) y un abogado (Rodolfo Arias en *El Atentado*). Como vimos en los análisis de esas películas, la focalización es cero, el narrador muestra las acciones de todos los personajes, sus motivos y sus relaciones sin restricciones cognitivas atribuibles al punto de vista de los personajes. En *La Matanza de Santa Bárbara* hay ciertas lagunas informativas acerca de relaciones entre los personajes y motivo de sus acciones, pero más que algo característico del género, es problema de la película que presenta una narración mal lograda con la cantidad de personajes que participan de los cuales no conocemos ni el nombre, las acciones injustificadas y la poca exploración de los motivos personales y relaciones entre personajes, sumado a esto la pobreza técnica del film como observamos en el análisis.

Las escenas en el policial están organizadas para darnos primeramente información acerca de los personajes, sobre todo del policía; luego las relaciones salen a relucir a lo largo del relato, predominan los indicios para crear la intriga y escenas núcleos que sacan a relucir claramente pistas del caso. En la *Crónica Roja*, se busca plantear al inicio todas las situaciones y relaciones que van a desencadenar las acciones que concluirán con la muerte de un personaje. En *El Atentado* vemos el sitio del trabajo de Rodolfo, sus empleados, el caso que lleva y a través de analepsis conocemos como era su relación con Guevara y Fucho. En *La Matanza* la narración es tan deficiente que luego de la muerte de Ruperto

escuchamos una voz en off que dice que quiere vengar la muerte de su hermano y luego de ver a Moisés muerto y luego de la captura de El Chingo es que podemos asociar esa voz al rostro de Cheché. En una crítica cinematográfica pública en la revista *Encuadre* en el año 86, Rosaura Blanco describe perfectamente este film en cuanto a narración:

“La matanza de Santa Bárbara, a pesar de guiarse con las pautas del sexo y la violencia como ganchos narrativos, es incapaz de sostener la atención del espectador (...) pues el público ignora quién es quién hasta que está muerto, y la viejita los cuelga en la pared. Porque no se sabe, a ciencia cierta, que intereses mueven a los personajes, y por qué establecen diálogos imposibles de seguir, los que para colmo, son la única vía que ponen al espectador en conocimiento de los pensamientos e intereses de los personajes” (1986, p. 48)

*Cangrejo II* mantiene un orden acronológico en la narración de sus hechos con algunas analepsis que son la reproducción de las declaraciones que da el testigo que declara en ese momento. *El Atentado* tiene 3 analepsis importantes que más que romper con el orden la historia, lo refuerzan porque añaden a la trama 3 sucesos que produjeron la actual situación en la que se encuentran los personajes.

En cuanto a la lengua cinematográfica, *El Atentado* y *Cangrejo II* son muy similares en cuanto al uso los códigos y s-códigos de la puesta en escena, dándole a la historia mucho realismo al ambiente donde se desenvuelven los hechos, el comportamiento y la apariencia de sus actores; en cuanto a registros, emplean el uso de planos abiertos para mostrar un área y cerrados para enfocarnos en los personajes y así crear el espacio-tiempo diegético, la música extradiegética para añadir valor a una escena y un montaje que permite seguir la continuidad del relato. En *La Matanza de Santa Bárbara*, como señalamos anteriormente y como vimos en los análisis, parte de las dudas en la narración son producto de esos primeros planos inmóviles que dejan la voz de los otros personajes fuera de campo o esos planos generales que no permiten distinguir a los personajes, las escenas nocturnas con poco iluminación, el registro débil de los sonidos y un montaje con cortes bruscos.

Como en todo film criminal, en la Crónica Roja están presentes las 3 instancias de un relato criminal, el héroe, la víctima y el criminal. En el policial el foco se centra en el policía-héroe. En la Crónica Roja esto varía, aquí no hay un héroe que deba investigar el crimen. Estamos ante hechos basados en la vida real, en el film de Urgelles tenemos los sucesos en torno a un personaje que termina siendo víctima de dos criminales, Guevara que tiene el dinero y el poder y Fucho que tiene la necesidad y el resentimiento; quedando subordinadas, en el último peldaño, la acción policial que no implica aquí una acción heroica. Nadie sale a salvar a la víctima, aunque podríamos ver a Rodolfo Arias también como un héroe porque busca desenmascarar a los culpables del caso del banco y de la muerte de Guerrero. En el film de Correa se mezclan estas instancias y los personajes tienen varios roles. Ruperto es una víctima, Moisés pasa de criminal a víctima en manos de Antonio que luego también es víctima y así todos los Araujo y los Morán, incluso la policía termina envuelta en actos criminales fuera de todo marco legal contra los Araujo. El héroe podría verse en Juan que defiende a su familia pero termina de igual manera bañando sus manos de sangre y muriendo.

Aunque no haya una investigación que culpe al criminal y pese a éste parece haber ganado la batalla en el film, el espectador ha visto con sus propios ojos quién es el culpable, lo juzga y confía que la historia no se acaba allí y que será condenado.

Las causas de los crímenes de estas películas son decisiones racionales de los personajes. Fucho puede ser considerado como el individuo que por pobreza se involucra en el crimen pero las razones que mueven a este personaje son, en primer lugar, la venganza y en segundo lugar, la codicia de tener dinero. También Cheché y la familia Araujo deciden matar por venganza aunque Evaristo justifique también el ambiente al decir que la historia de esa tierra siempre ha sido la violencia. Las causas bien pudieron ser otras de las nombradas en el marco teórico.

El trato de las instancias y las causas del crimen varían dependiendo de la historia real en que se base el film. Podría trabajarse con un asesino en serie y todos sus crímenes y así las víctimas ocuparían un segundo plano, podría tratarse de una historia de un hombre con trastornos mentales o un crimen accidental. Si

hacemos otro ejercicio creativo, podemos imaginarnos la historia del famoso caníbal del estado Táchira, Dorangel y un film de Crónica Roja donde se relate sus asesinatos; sería una película donde, sin duda, el personaje central sería este criminal con un claro trastorno mental.

### **Finalmente...**

Podemos definir ciertas características básicas de una Crónica Roja.

La Crónica Roja es un género presente en la cinematografía venezolana cuyos relatos se basan en hechos criminales reales, especialmente asesinatos. El film tendrá como protagonista al criminal o la víctima (o los criminales y las víctimas), dependiendo cuál de ellos haya sido el foco de atención para la opinión pública cuando se conoce el hecho. Se busca mostrar todas las relaciones, conflictos y acciones que desembocaron en el asesinato, o los asesinatos, dependiendo de la historia, por lo que no hay restricción de información ni misterios. Las escenas de la muerte tienden a ser muy elaborados y muestran con cierta crudeza la acción. Si es sólo una muerte la protagonista, esta suele mostrarse al final del film.

La Crónica Roja puede establecerse como subgénero del Género Criminal porque representa un crimen y sus razones, maneja las 3 instancias de las películas de crimen y suelen ser una ventana para reflejar contradicciones humanas y sociales.

Cinematográficamente, lo ideal será siempre una puesta en escena muy natural y reconocible para el espectador por lo que el director busca, preferiblemente, locaciones muy parecidas a los sitios donde se sucedieron los hechos.

Como son hechos conocidos por la mayoría de los espectadores, el final es obvio pero precisamente la popularidad de estos filmes viene dada por la emoción de ver recreada en la pantalla lo que los diarios sólo pueden decir en palabras. Y una imagen vale más que muchas de ellas.



## CONCLUSIONES

Los cuatro filmes mencionados en este trabajo, *Homicidio Culposo*, *Cangrejo II*, *El Atentado* y *La matanza de Santa Bárbara*; tienen en común el hecho de basar sus relatos en historias reales. Los dos primeros son filmes del género policial, caracterizado por narrar todo el proceso de investigación de un hecho criminal a partir del hallazgo de un cadáver. La investigación es llevada a cabo por un policía que tiene el deber de descubrir las acciones y motivos que llevaron a tal delito y es a través de él que el espectador logra construir la historia.

Por su parte, los otros dos filmes que fueron analizados y que hemos inscrito dentro del género de la Crónica Roja se caracterizan por narrar la serie de hechos y los motivos que giran en torno al personaje principal y desembocan en la muerte de éste. Contrario al policial, la muerte no es el inicio del relato sino su conclusión.

Los personajes, los motivos, las acciones y la muerte (o las muertes) presentadas en un film de Crónica Roja siempre van a depender de la historia en la que se inspire el director pero, por lo general, ha de enfocarse en la víctima o el criminal y el policía tendrá una participación secundaria o ninguna.

La Crónica Roja no es una simple reconstrucción de sucesos pasados, el trabajo narrativo y expresivo que le da el director impregna el film de la subjetividad que posee toda crónica.

Tanto la Crónica Roja como el Policial, son subgéneros dentro de un macrogénero que engloba todas aquellas películas de temática criminal, llamado Películas de Crimen.

Casos como el de los Biaggi, el de los Semprún y los Meleán y el de los abogados Carmona y Aguiar, fueron tomados por los directores para hacer un llamado al espectador y llevarlo a cuestionar la actuación de las instituciones encargadas de velar por la nación (la familia, la iglesia, la ley). Un claro ejemplo de una de las funciones del cine como medio artístico para la crítica y la denuncia. Y son esas fracturas en el seno de las instituciones razones para esa violencia y

esa corrupción desenfrenada que vemos en los filmes de Crónica Roja y el los titulares de la prensa.

La presencia de los géneros cinematográficos en la producción nacional venezolana es innegable, ya tengan estos rasgos de géneros clásicos, como la presencia de características del cine policial; o nuevas narraciones, técnicas, personajes y, sobre todo, relatos que nacen dentro de nuestras fronteras y son el reflejo del país como el ya conocido Cine de Delincuentes.

El cine venezolano debe estudiarse de sus fronteras hacia adentro ya que tiene una mecánica propia y se ubica en este contexto tan particular por lo cual no es errado plantear la existencia de géneros, estilos, procesos, evolución, etc, siempre que nos acerquemos y comprendamos que somos un sistema particular y que aunque se pueda recurrir a recursos clásicos de industrias cinematográficas más desarrolladas, una vez extrapolados a nuestro contextos, toman un nuevo matiz.

## **BIBLIOGRAFÍA**

### **Filmografía:**

CANGREJO II (1984) Dirección: Román Chalbaud. Producción: Gente de Cine C.A. Guión: César Miguel Rondón, según el libro: “Cuatro crímenes, Cuatro poderes” de Fermín Mármol León. Fotografía: Ricardo Younis. Montaje: José Alcalde Garayoa. Sonido: Josué Saavedra. Música: Edgar Saume. Intérpretes: Miguelángel Landa, Eduardo Serrano, Rafael Briceño, Ramón Hinojosa, Enrique Alzugaray, Daniel Alvarado, Esther Borusko, Chela D’Gar, Efraín Cedeño, Ezequiel Díaz Silva, Pedro Durán, Iván Feo, Pilar Romero, Reinaldo Lancaster, Bertha Moncayo, Esther Orjuela.

HOMICIDIO CULPOSO (1984). Dirección: César Bolívar. Producción: Gente Cine Arte. Guión: César Bolívar, José Ignacio Cabrujas. Sonido: Nelson Bolívar. Música: Francisco Molo. Intérpretes: Elba Escobar, Jean Carlo Simancas, Javier Vidal, Julie Restifo, Luis Rivas, Yanis Chimaras, José Simón Escalona, Yajaira Paredes, Gioconda Parra, Carlos Olivier, Loly Sánchez, Grupo de Teatro Theja, Lourdes Medrano, Alberto Acevedo, Manuel Bofill, Ernesto Schnaider, Richard Toro, Dinorah Zambrano, Erick Noriega.

EL ATENTADO (1985). Dirección: Thaelman Urgelles. Producción: Caracas Troupe. Guión: Ariela Tasca, Edgar Larrazábal, Thaelman Urgelles. Fotografía: Eddy León. Montaje: José Alcalde Garayoa. Sonido: Carlos Bolívar. Música: Waldemar D’Lima. Intérpretes: Gustavo Rodríguez, Carlos Carrero, Alicia Plaza, Orlando Urdaneta, Francisco Ferrari, Yenny Noguera, Pedro Martínez Laya, Marcos Campos, Luis Rosales, Lucio Bueno, Nury Flores, Ramón Hinojosa, Pedro Lander, Raúl Medina, Juan Manuel Montesinos, Eva Mondolfi.

LA MATANZA DE SANTA BÁRBARA (1986). Dirección: Luis Correa. Producción: Tiempo Cero Films. Guión: Joaquín Jordá, Santiago San Miguel, Luis Correa. Fotografía: Juan Andrés Valladares. Montaje: Mariana Peikarski, Mario Handler. Música: Vytas Brenner. Intérpretes: Daniel Alvarado, Aura Rivas, Omaira Abinadé, Carlos Márquez, Asdrúbal Meléndez, Luis Salazar, Carlos Carrero, Jairo Carthy, Cristóbal Medina, Moisés Correa, Ricardo Blanco, Zulma Riera.

### **Fuentes bibliográficas:**

- Altman, Rick. (1999). *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Arias, Fidas. (1997). *El proyecto de Investigación: Guía para su elaboración*. Caracas: Editorial Episteme.
- Aumont, Jacques. (1985). *Estética del cine: espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Baiz Quevedo, Frank. (1997). *Análisis del film y de la construcción dramática*. Caracas: Littera Editores.
- Bordwell, David; Staiger, Janet y Thompson, Kristin. (1997). *El cine clásico de Hollywood*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Bordwell, David y Thompson, Kristin. (2003). *El Arte Cinematográfico*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Casetti, Francesco. (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Duque, José. (2002). *Asesinatos que conmovieron a Venezuela*. Caracas: Editorial CEC, S.A.
- Eco, Umberto. (1982). *Cómo se hace una tesis*. Argentina: Editorial Gedisa.
- Fundación Cinemateca Nacional. (2000). *Filmografía venezolana 1973-1999: Largometrajes*. Caracas.
- Hernández, Tulio (Ed.) (1990). *Pensar en Cine*. Caracas: Consejo Nacional de la Cultura.
- HERNANDEZ, Tulio (Ed.) (1997). *Panorama histórico del cine en Venezuela*. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional.
- Leitch, Thomas. (2002). *Crime Films*. New York: Press.
- Mármol León, Fermín. (s.f). *Cuatro crímenes, cuatro poderes*. Caracas: Colección Testimonios.

Rafter, Nicole. (2000). *Shots in the mirror: Crime Films & Society*. New York: Oxford University Press

Sanmartin, José y Raine, Adrián. (2002). *Violencia y Psicopatía*. Madrid: Editorial Ariel, S.A.

Tudor, Andrew. (1974). *Cine y comunicación social*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

### **Artículos:**

Bethencourt, Antonia. (1984) *Gustavo Rodríguez es igualito a Raymond Aguiar*. Dossier Thaellman Urguelles. Fundación Cinemateca Nacional. Caracas.

Gómez, Lucy. *Molina Gásperi: La defensa de los "gatos"*. Revista Élite, 27 de octubre de 1978, No. 2770

González, Humberto. *La verdad sobre los petejotas del crimen*. Revista Élite, 27 de octubre de 1978, No. 2770

Herrera Galán, Juan José (2008). *El canon de la novela negra y policíaca*. Revista *Tejuelo* No. 1. España.

### **Fuentes hemerográficas:**

*Cinco indicios encontró la PTJ para sindicarlo culpable al Padre Biaggi*. El Nacional, 7 de noviembre de 1961.

*Auto de detención contra el Padre Biaggi dictó ayer juez de instrucción*. El Nacional, 8 de noviembre de 1961.

*Desapareció en naufragio jefe de la PTJ en Bolívar*. El Nacional, 1 de noviembre de 1961.

*Treinta asesinatos a la cuenta del Sindicato del Crimen en la guerra Semprún-Meleán.* El Nacional, 9 de octubre de 1975.

*Asesinaron de diez balazos al abogado Ramón Carmona Vásquez.* El Nacional, 29 de julio de 1978.

*“El Atentado” recuerda que la violencia tiene origen.* El Diario de Caracas, 13 de febrero de 1985.

*¿Serán reconocidos los personajes de ‘El Atentado’?”.* El Diario de Caracas, 28 de febrero de 1985.

*Se anuncia el estreno de “Cangrejo II”.* El Nacional, 27 de noviembre de 1984.

*Asesinado Raymond Aguiar.* El Nacional, 2 de diciembre de 1983.

*“Estas muertes tienen que ver con el caso Meleán”.* Diario Panorama, 18 de julio de 2009.

### **Trabajos no publicados:**

Colmenares, María Gabriela. (2009). *"Cine industrial como cine de géneros. Análisis de los largometrajes de Bolívar Films (1949-1955)".* Trabajo de ascenso presentado ante la Facultad de Humanidades y Educación para optar al escalafón de Agregado. Caracas, Universidad Central de Venezuela.

Departamento de Cine de la Escuela de Artes. FHE-UCV (2002) Materiales 5.

Departamento de Cine de la Escuela de Artes.. FHE-UCV (2002) Materiales 7.

Ryall, Tom. (s.f). *El film de gánsters* (fragmentos). Caracas. Departamento de Cine, Escuela de Artes UCV (traducción mimeografiada de Alfredo Roffé) [versión original del libro publicada por el British Films Institute, Londres]

Torres, Richard. (1993). *El policial como género presente en el cine venezolano visto a través de Homicidio Culposo de Cesar Bolívar (1984)*. Trabajo Especial de Grado para tener la Licenciatura en Artes, FHE-UCV.

**Fuentes electrónicas:**

Aguiar, Rosaura. Raymond Edward Aguiar-Guevara. Extraído el 12 de marzo de 2010 desde <http://familytreemaker.genealogy.com/users/g/a/r/Beatriz-E-Garcia-carmona/WEBSITE-0001/UHP-0403.html>

Alvarado, D. *El arte de redactar*. Extraído el 3 de diciembre de 2009 desde <http://darioysupluma.blogspot.com>

Blanco, Fabiana (2008). *Qué es una crónica*. Extraído el 3 de febrero de 2010 desde [http://www.bdp.org.ar/facultad/catedras/comsoc/redaccion1/arrabal/2008/05/es\\_una\\_cronica\\_porque.php](http://www.bdp.org.ar/facultad/catedras/comsoc/redaccion1/arrabal/2008/05/es_una_cronica_porque.php)

Cardoza Domínguez, Víctor (2008). Estado pagará más de mil millones a viuda por muerte de abogado. Extraído el 4 de abril del 2010 desde <http://diariodelosandes.com/content/view/25671/>

Colmenares, María Gabriela. *De “Soy un delincuente” a “El Don”*. Extraído el 28 de noviembre de 2009 desde [eljoeneldedo.blogspot.com/.../de-soy-un-delincuente-el-don-de-cmo-la.html](http://eljoeneldedo.blogspot.com/.../de-soy-un-delincuente-el-don-de-cmo-la.html).

Diario La Verdad. *Baño de sangre en Cabimas: Tiroteo en clínica dejó a seis hombres muertos*. Extraído el 27 de febrero de 2010 desde <http://www.noticias24.com/actualidad/noticia/172557/bano-de-sangre-en-cabimas-tiroteo-en-clinica-dejo-seis-hombres-muertos/>

Noticias al día. Con los atentados a la familia Meleán se está reeditando la matanza de Los Semprún. Extraído el 5 de enero del 2010 desde <http://noticiaaldia.com/2010/09/con-los-atentados-a-la-familia-melean-se-esta-reeditando-la-matanza-de-los-semprun-aseguran-policias-veteranos-del-cicpc/>

Notitarde. Viuda de penalista asesinado por policías demanda al estado. Extraído el 14 de marzo de 2010 desde <http://www.notitarde.com/historico/1998/05/14/sucesos/sucesos3.html>

Sánchez, Benhur. *Noticia, crónica y literatura*. Extraído el 18 de diciembre de 2009 desde <http://www.letralia.com/137/articulo08>

#### **Obras de Referencia:**

Rotellar, Manuel. (s.f) *Cine policiaco y de gánsters*. Enciclopedia del Séptimo Arte. Volumen 7.

Sánchez-Escalonilla, Antonio (coord.). (2003). *Diccionario de creación cinematográfica*. Barcelona: Editorial Ariel Cine



## ANEXOS

### ANEXO 1 SEGMENTACIÓN DE LA MATANZA DE SANTA BÁRBARA

ESC	LOCACION	DESCRIPCION		
1		Créditos iniciales. Letras rojas sobre fondo negro. Música. CORTE	ID	
2	Ext. Noche. parque	Vera está sentado pensando. DISOLVENCIA		C
	Int. Noche. Bar Moisés	Unos camina y otros están sentados en las sillas. Una pareja camina hacia una habitación.		C
3		Moisés prepara unos tragos. Ya no hay nadie en el bar. Don José camina hacia la rocola y pone música. Moisés le dice que no puede escucharse más música. José dice que entonces se va, regresa a su mesa y pregunta por qué no se puede. Prenden la luz y Moisés le dice que dejaron de trabajar. José le grita que la apague y se siente de nuevo junto a otro hombre y dos mujeres. CORTE	ID	C
4	Int. Noche. Cuarto Ext. Noche. Bar Moisés	Moisés entra a un cuarto donde lo espera su pareja desnuda. Le dice que está cansado, que los borrachos son insoportables. Don Ruperto grita dese una ventana MOISES, él va caminando diciendo que están cerrados. Don Ruperto borracho le dice que quieren caña y mujeres, Moisés le repite que están cerrados. Ruperto le dice que le grita que le abra la puerta y Moisés abre. Ruperto le dice que le busque una mujer, Moisés le dice que están ocupadas. Ruperto le dice que entonces le busque a Marta, Moisés le dice que respete porque ella es su mujer. Ruperto saca su pistola y empieza a forcejear con Moisés. Moisés saca su cuchillo y le corta la garganta Ruperto, mientras tambalea herido sale un intertítulo que dice: LOS HECHOS NARRADOS EN ESTA PELICULA OCURRIERON EN LOS AÑOS SETENTA, LIBREMENTE RECREADOS POR EL AUTOR, SIGUEN OCURRIENDO EN LA VENEZUELA DE HOY. CORTE	ID	N
5	Ext. Noche. Bar Moisés	Hay policías. Un médico termina de tomar notas acerca del cadáver. Pide que lo recojan. Lo montan en una camilla y lo suben		N
6	Ext. Noche. Parque	Vera sigue en el columpio. Frente a él un perro come algo del piso. Se para y camina hacia un hombre (Sucre) recostado a una patrulla de	ID	N

		policía y le dice que tiene que buscar a Moisés. Sucre le dice que está escondido. Dice que igual lo encuentre. Le pregunta si sabe quién es el muerto. CORTE		
7	Int. Noche. Jefatura	Tienen a un grupo de detenidos sentados en un pasillo. Vera camina viéndolos y le pregunta a Sucre donde están los otros y éste les dice que en el último cuarto. Vera le arranca el cigarrillo a un hombre y le dice que preso no fuma. CORTE	ID	C
8	Int. Día. Casa de Cheché	Una mujer (esposa de Cheché) lee el periódico. Viene del jardín caminando un trabajador de la casa (Gutiérrez) y ella le pregunta por el señor de la casa. Gutiérrez le dice que está en la PTJ porque mataron a Ruperto anoche en la zona de tolerancia. La mujer le dice que preparé la camioneta para ir hasta allá. CORTE	ID	C
9	Ext. Noche. Gasolinera	Una camioneta está parada con el capó abierto. Una VOZ EN OFF (Cheché) dice que vengará la muerte de su hermano y que busquen a Moisés, a todos sus hermanos y los matan. Una camioneta se estaciona al lado de la otra unos hombres se bajan y sacan a los otros de la camioneta. A dos los colocan en el suelo y a otro le prenden fuego. Mientras se quema grita. CORTE	ID	N
11	Int. Día. Despacho de Cheché	Antonio Araujo le dice a Cheché que no encontró a Joaquín. Cheché le responde que lo busque y lo termine de matar a todos. CORTE	ID	N
12	Ext. Día. Terreno.	Un carro entra y se detiene. Antonio se baja y tiene a un hombre ensangrentado amarrado al auto. Le pregunta si le va a decir dónde está su hermano y el hombre herido dice que no. Un hombre grita LOS ENCONTRE. Antonio camina hacia allá y tres hombres tienen rodeados a Moisés y a Marta. Antonio les pregunta por qué mató a Ruperto y Moisés le dice que Ruperto intentó matarlo. Antonio le dice: Mi hermano ya está muerto. Empiezan a decir: A tirar, vamos a ponerlos a tirar, cójetela tu (?) Uno de los hombres se abalanza encima de Marta y comienza a quitarle la ropa. Moisés grita que con ella no se metan. Le disparan. Dejan a Marta desnuda y la sueltan. Ella le dice a Antonio llorando que se la coja él. Ella llora arrodillada. Le disparan en el pecho y luego entre las piernas. CORTE	ID	N
13	Int. Día o noche. Cuarto	Un hombre amarrado en una silla con tres hombres alrededor (Vera, Sucre y Gonzalo). El	ID IF	N

		de la silla dice que no sabe quiénes son. Vera le dice a Gonzalo que le ponga la bolsa. Le ponen la bolsa en la cabeza y lo golpean. Usan un aparato de electrocución (?) Le quitan la bolsa. Le preguntan que si ahora va a hablar. El hombre de la silla dice que sí, que fue Antonio Araujo. CORTE		
14	Int. Noche. Bar	Antonio le dice a un trabajador del bar que le apuesta 1000 a River Black. Unos hombres juegan cartas y beben cerveza. El trabajador le pregunta por quién apostara para la próxima carrera, Antonio dice que al Brizia. Se para y se va tambaleando hacia el baño. Tres policías entran al bar. Sucre se coloca en la salida del pasillo que va al baño. Cuando Antonio sale, lo arrestan. CORTE	ID	N
15	Int. Día. casa	La mamá de Juan está en la cocina y sirve una taza de sopa y se la lleva a su esposo que está acostado en un mueble rodeado de la familia. Le dice que se la tome. La mujer le pide a Roberto que llame a Juan Carlos. CORTE	ID IF	C
16	Ext. Día. Campo	Una camioneta viene y se detiene. Se baja Juan Carlos y mira a su alrededor. Se escuchan las aves. CORTE	ID	C
17	Int. Noche. Cuarto	La mujer ve al hombre enfermo dormir sentada en una mecedora. Entra Juan Carlos, se arrodilla ante ella y le pide la bendición. Pregunta como sigue su papá (Evaristo) y ella le dice que se quedó dormido. Juan le dice que cree que está respirando mal. Ella le dice que ya le pusieron la inyección que le mandó el médico. Juan pregunta por sus hijos y ella le dice que están bien, que los cuida desde que la esposa de Juan murió. Juan le dice que se irá a acostar. CORTE	ID	C
18	Ext. Día. campo	Juan camina con su papá y le dice que el sindicato se ha convertido en una roca, que vaya a ver al doctor Solís. Éste le dice que él no va a ningún médico porque lo que él tiene es rabia contenida y que eso se pasa. Juan le dice que no se le quita nada con ir a ver a Solís. El papá le dice que nadie se muere en la víspera, que no entiende como Antonio se prestó para eso, que no le teme a la violencia porque así es la historia de esa tierra, que siempre se defiende lo de uno, que cuando ellos colonizaron el lugar no había nada sólo trabajo, que hay demasiados muerto en esa tierra para perderla, que la ambición de Cheché siempre ha sido esa desde que tiene	ID IF	N

		dinero y él lo ayudó. Siguen caminando. El papá dice que eso lo sabía Antonio y sin embargo hizo lo que hizo en nombre de Cheché. Juan le dice: o se paga o se pude. El papá se detiene y molesto responde que se pudra. CORTE		
19.	Ext. Día. despacho Cheché	Un hombre (¿Ovadía?) le dice a Cheché que Antonio está en la cárcel pero que no ha hablado. Cheché le dice que ese hombre en la cárcel es peligroso y deben hacer algo. El hombre le dice que es mejor mandarlo a matar, que él tiene a quien pagarle. Cheché le dice que es buena idea pero hay que esperar, si las cosas se complican entonces lo matan. CORTE	ID	C
20	Int. Noche, cárcel	En un salón, los reclusos ven La balandra Isabel, entre ellos Antonio. Uno de los presos se le acerca a Antonio pero dos lo detienen y lo hieren. Los presos salen corriendo. CORTE	ID	N
21.	Int. Día. cuarto	Antonio le cuenta a un hombre de traje blanco (Muñoz) que trataron de matarlo. Muñoz le dice que debe cuidarse, que contrate quien lo cuide. Antonio le dice que fueron unos presos que se dieron cuenta, que cree que fue por una apuesta que hizo. Muñoz le dice que no se extrañe si Cheché lo manda a matar. Chingo dice que es capaz de eso y mas pero no cree que pase. CORTE	ID	C
22.	Ext. Día. Tierras de Cheché Int. Día. Casa de Cheché	Un hombre camina entre un grupo de vacas. Gutiérrez lo ve mientras se fuma un tabaco. El hombre ordeña una vaca. Evaristo llega en el carro y se baja. Gutiérrez va a su encuentro y lo saluda. Evaristo le dice que le diga a Cheché que está aquí. Gutiérrez le dice que pase que está en el despacho. Evaristo camina. En el carro dos hombres acompañaban a Evaristo. Uno le dice al otro que vaya con él. Evaristico se queda en el carro y prepara su pistola. CORTE Llega Evaristo al despacho de Cheché y antes de entrar le dice a Gutiérrez que espere afuera. Evaristo entra y le exige a Cheché que saqué al Chingo de donde lo metió. Cheché le dice que no sabe de qué habla. Evaristo le dice que Ovadía le quitó 50mil bs para sacarlo de la clase y ahora trabaja para él así que entre los dos deben sacarlo. Cheché le dice que Ovadía es libre de trabajar con quien quiera y que si su hijo se metió en eso que salga solo. Evaristo le dice a Cheché que va a pagar por esos muertos. Cheché le dice loco, Evaristo le grita, Cheché le grita que se vaya. Evaristo sale y le dice que se	ID	N

		volverán a ver. CORTE		
23	Ext. Día. Casa Evaristo	Juan Carlos está con Muñoz en un lugar de la casa y le entrega 100mil bs y le pide que Evaristo no se de cuenta. Muñoz le dice que no se preocupe. Na mujer llama a Juan Carlos y cierran la maleta. Le dice que Evaristo lo quiere hablar con él. Salen. CORTE	ID	N
24	Int. Día. Oficina del Juez	La secretaria abre la puerta. Entra Muñoz acompañado de Jesús Enrique a la oficina del juez. Se sientan. El juez le pregunta que fueron hacer. Ellos le dicen que buscan el expediente de los muertos del Zulia, que uno de los indiciados es Antonio Araujo, que los indicios no aportan nada, que un colombiano atestiguó en contra pero que está desaparecido. El juez toma una carpeta y dice que ese expediente le llegó recién, que le dio un vistazo y como se trata de homicidio es muy delicado per que hará lo que pueda. Jesús le dice al Juez para almorzar. Muñoz dice que debe irse, se despide del Juez y éste le dice que lo ayudará siempre que todo sea dentro del marco legal. Muñoz le dice que eso aspira. CORTE	ID IF	N
25	Ext. Día. Hotel las delicias	Muñoz sale del hotel, afuera lo espera Juan y le pregunta cómo fue el reparto. Muñoz le dice que mitad para el congreso y mitad para el poder judicial. CORTE	ID	C
26	Int/Ext. Día. Casa Evaristo	Antonio camina hacia la puerta de la casa y toca. Manuel como sigue Evaristo, el hermano le dice que se prepare. Entran a la casa. Entran a la habitación de Evaristo que está acostado con su esposa al lago. Chingo se le sienta al lado. La madre lo mira y le dice: ahí tienes tu gracia. Evaristo respira con dificultad. Se gira y mira al Chingo y le dice que si pudiera levantarse lo golpearía por sinvergüenza. Chingo le pide perdón. Evaristo le dice que se sabe cuando comienzan los tiros peor no cuando terminan. CORTE	ID	C
27	Ext. Día. Tierras de Evaristo	Uno de los hijos corre por el patio y llega donde están sus hermanos arreglando un tractor y dice que Evaristo se está muriendo. CORTE	IF	C
28	Int. Día. Cuarto de Evaristo	Están todos los hermanos y la mamá. Evaristo muere y todos lloran y se abrazan. CORTE		N
29	Ext. Día. cementerio	Todos están en el entierro de Evaristo. CORTE		C
30	Int. Día. Cuarto	Su esposa está sentada en la cama acariciando		C

	de Evaristo	el lado de la cama donde Evaristo dormía y dice que sin él sobran los muebles. Roberto está en la puerta y le pregunta qué dice. Ella responde que no sabe, que no sabe como vivirá sin él porque fueron muchos años. El hijo va y la abraza. CORTE		
31	Int. Noche. Cuarto de Evaristo	Su esposa ve una foto de él y dice que ahora Juan se encargará de los negocios de la familia. CORTE	IF	N
32	Int. Noche. Casa de Evaristo – Comedor	La familia está sentada cenando. La madre le pregunta a Juan si sabe que hará. Juan responde que sus asuntos están en Maracaibo y que el sindicato le quita tiempo. Nicolás dice que no es necesario que viva con ellos, que sólo les comunique las decisiones. Evaristico dice que debe quedarse. Juan dice que las cosas deben decidirlas ellos en la casa. Manuel dice que Juan tiene cosas más importantes que atender. Juan se levanta molesto y le grita qué le pasa. La madre pide que dejen la pelea y que Juan se siente. Juan dice que se va para Maracaibo CORTE	ID	N
33	Int. Noche. Oficina de Cheché	Antonio está sentado con Cheché en la oficina y le pide que le pague el dinero más 30mil más para acabar el negocio. Cheché le dice que no le pagará más de lo que le debe, que se los dará mañana pero que no estará desvinculado de sus negocios, que así como lo sacó de la cárcel lo puede meter. Chingo se rie y dice me sacaste de manera irónica. Le repite que mañana le dé el dinero y que no lo quiere ver. Cheché dice que está bien pero que Antonio pierde. CORTE	ID	N
34	Ext. Día. Oficina de Vera	En el escritorio, Cheché le dice a Vera le ha costado levantar sus haciendas para que unos forajidos quieran quitarle dinero. Vera le dice que él lo protegerá. Cheché dice que debe protegerlo a él y a los ganaderos honrados, que quién parará la infamia, que los culpables de los asesinatos siguen sueltos y que es una plaga que hay que liquidar. Vera dice que no entiende como el juez los puso en libertad. Cheché pregunta qué insinúa con eso. CORTE	ID	N
35	Int. Día. oficina del jefe de policía - archivos	Vera se dirige al salón de los expedientes y le pide a la secretaria que le busque el de Araujo. Él mismo lo ve, lo agarra y se va. CORTE	ID	C
36	Ext. Día. carretera	Va Antonio con dos hermanos Evaristico y Ricardo en el carro. Al lado de ellos pasa Gutiérrez y otro empleado de Cheché en la camioneta. Gutiérrez se fuma un tabaco	ID	N

		mientras los ve y se ríe. De la parte de atrás de la camioneta se levanta una lona y salen dos hombres que comienzan a dispararle al carro. El carro sale de la vía. Antonio muere en el acto. Evaristico llega tambaleando a orillas de la carretera donde dos niños lo ven y salen corriendo. CORTE		
37	Int. Día. Hospital	Salen un medico. Juan le pregunta cómo está su hermano y cuántos disparos le dieron. El doctor dice que lo subirán a cuidados intensivos y que tiene 14 disparos. Camina junto al doctor. El oficial Sucre se le acerca y le pregunta al doctor si puede interrogar al herido. El doctor dice no. Juan le reclama a Sucre y le dice que interroguen a los que dispararon. Sucre le dice que no habla con él y le da la espalda. Juan le grita que ese es su hermano. Sucre le dice a Pacheco (que no vemos) que suba a cuidados intensivos y no deje que nadie entre. CORTE	ID IF	C
38	Int. Día. Casa de Evaristo - Cuarto	La señora mira la foto de Evaristo y pone al lado la de Antonio. Juan entra y le dice que saben quién fue. La madre le pregunta si sabe que hacer. Él le dice que por supuesto. CORTE	ID	C
39	Int. Noche. Casa Araujo - Comedor	Están los hermanos Araujo en la mesa y Muñoz. Juan dice a Nicolás que hay que arreglar las cosas como lo hubiera hecho Evaristo. Nicolás dice que no quiere más violencia. Muñoz dice que por la vía legan no se puede hacer nada porque no hay pruebas. Juan dice que el poder de los ganaderos es grande, que ha dinero de por medio y los hundirán. Nicolás dice que Cheché es peligroso. Juan dice que ellos deben serlo. Manuel dice que tiene mucho poder político. Juan dice que la otra forma es contratar gente hasta que se les acabe el dinero. Un hermano (no se ve) dice que él conoce uno en Coro. Juan le dice que lo busque. Muñoz dice que él seguirá con los procedimientos y que el plan de Juan se lleve. En off se escucha la voz de un niño que continua en la siguiente escena. CORTE	ID	N
40	Ext. Día. Casa de Araujo	Juan está acostado en una hamaca con sus dos hijos. El mayor le pregunta por qué están matando a sus tíos. Juan le dice que está pequeño para entender, que de grande quizás pueda entender la violencia, que no la inventó él ni su abuelo (Evaristo), que ha caído como una desgracia pero como hombres hay que soportarla, que quizás cuando sea grande deba enfrentarla. El hijo más pequeño dice que a él no	ID	C

		lo mata nadie porque tiene su revólver. Juan ríe y lo abraza. CORTE		
41	Int. Día. Hospital.	Juan entra a la habitación donde tienen al hermano menor. Juan le dice que el médico estaba contento por su recuperación; que es impresionante la cantidad de tiros, que sabe que fue Gutiérrez y que se las cobrarán completa. CORTE	ID	C
42	Int. Noche. restaurant	Cheché come con su compadre y sus esposas. Ellas se retiran. Un guardaespaldas se le acerca a otro para decirle que no hay novedad. Cheché le dice al comprar que siente temor por la familia, que no le teme a los Araujo pero que sabe como son las cosas. El compadre le dice que se vaya un tiempo a Miami. Cheché le dice que tiene negocios. El compadre le dice que ponga a alguien de confianza. Cheché dice que lo pensará. El compadre dice que llegarán refuerzos de Caracas para terminar de "limpiar. Cheché dice Muñoz anda acusándolo y que sabe como son las cosas. CORTE	ID	N
43	Int. Día. Casa Araujo – sala	Juan está con su mamá en la sala revisando unos documentos. Juan le pide a la mamá que lea algo. Ella lee que Evaristo había liberado la hipoteca antes de morir. Juan le dice que la venderá y conoce a un interesado. La madre le pide que consulte con Emerson. Juan le dice que sí. CORTE	ID IF	N
44	Int. Día. Casa Cheché Morán - Sala	Un hombre le dice a Cheché que Juan cayó como le había prometido, que esa mañana les había vendido la hacienda. Cheché responde que Juan no debe saber que él la compró. CORTE	ID	N
45	Int/Ext. Noche. Casa Araujo – Cuarto de los niños	Juan entra a la habitación de sus hijos que están dormidos y los besa. Sale de la casa y Nicolás lo llama. Juan se voltea y les dice que irá a Maracaibo y regresa en 2 ó 3 días, que si va Roberto le digan que lo espere. El hermano le dice que se cuide. CORTE	ID	N
46	Ext. Día. carretera	Juan va en su camioneta. Pasa por el peaje. CORTE	ID	C
47	Int. Noche. Bar	Una mujer vestida de rojo canta. Se pasea por las mesas cantándoles a los clientes. Juan la mira desde una mesa que comparte con dos hombres y dos mujeres. La mujer sigue bailando. Termina de cantar y la gente le aplaude. Comienza a sonar un merengue. La gente se pone a bailar. Juan se para de la mesa, camina hacia donde está la cantante y se	ID	C



		agacha para colocarle el zapato que se le había caído. El la lleva a una mesa, la sienta en sus piernas y le da un trago. CORTE		
48	Ext./Int. Día. Casa Araujo	Un hombre llega en una camionera y llama a Manuel. Manuel camina hacia donde está él y hablan. Manuel grita No No. Camina hacia la casa, entra y encuentra a su madre y Nicolás. Les dice que hay que hacer algo porque se enteró que Juan le vendió la casa a Cheché. La madre dice que hay que esperar que llegue Juan. Manuel sale molesto de la casa y se monta en su caballo. CORTE	ID	N
49	Int. Noche. Cuarto de hotel	Juan está en la cama con Lidia. Ella toma una copa de vino y le pregunta a Juan de dónde es. Él le responde que el hombre es el que pregunta eso y le pide que adivine. Ella dice que del mundo. Juan responde que para qué quiere saber. Ella no responde sino le pregunta cuándo se va. Juan le dice que mañana por la mañana. Ella se ríe y le dice tarifa doble. Se besan. CORTE	ID	C
50	Ext. Noche. Hacienda	Manuel tiene un rifle en la mano y dice que e que pise esa hacienda es hombre muerto. Otros hombres sacan a uno de una casa y lo sujetan. Manuel le pregunta quién le dio la plata para comprar la casa. El hombre suplica que no lo maten. Manuel pregunta de nuevo. El hombre dice que el Doctor Ovadía. CORTE	ID	N
51	Ext. Noche. Hacienda	Una pareja llega y ve la casa incendiándose y el cadáver afuera. El hombre le dice a la mujer Aurorita mejor vámonos de aquí porque la policía nos va a fregar. El hombre se acerca y arrastra al cadáver. La mujer le pide que lo deje. Él le dice que ella corra que luego la alcanza. Saca de un bolsillo del cadáver algo (cuchillo o billetera). A lo lejos se ve la casa quemándose. CORTE	ID	C
52	Int. Día. Casa de Lidia	Lidia sale del baño envuelta en una toalla, mira por la ventana y luego camina hasta la cama y le dice a Juan que se despierte y se vaya que tiene cosas que hacer. Él le dice que le ha cobrado como 100 veces, que vaya a buscarle un café. Ella le dice que ese es su trabajo, que el café se lo dará gratis. Juan le pregunta si quiere el pago en bolívares o en pesos, ella le dice que en bolívares. CORTE	ID	C
53	Ext. Día. Tierras de Araujo	Juan está con sus hermanos y les reclama lo que hicieron. Nicolás le dice a Juan que si hubiese estado ahí no pasaba nada. Manuel se	ID	N

		altera y dice que ya está hecho y que le dio la gana. Juan dice que hay que esperar, que quiere hablar con los peones que estuvieron ahí y le grita a Manuel que guarde la navaja. CORTE		
54	Ext. Noche. Casa de Araujo	Un grupo de patrullas llega y se estaciona frente a la casa. Bajan los policías con sus armas en la mano y tocan la puerta. Alguien abre y ellos entran y sacan a los hermanos Araujo y los esposan. Las mujeres de la casa salen y miran llorando. Juan pregunta de qué se les acusa. Vera le dice que tiene un orden judicial. Los montan en las patrullas. La madre grita que no se los lleven. CORTE	IF	N
55	Int. Día. Despacho del jefe de policía Ext. Día. Calle.	Vera está sentado en su escritorio y en un sofá están dos oficiales. Él pregunta cómo hará para arreglar la situación. Dice que el trata de hacerlo bien, que en todo el mundo, en todas las instituciones hay orden, hay un jefe (ya alterado). Se levanta de la silla y se quita la chaqueta y la corbata y va diciendo que el tiene dos funcionarios que toman acciones sin que nadie se las haya ordenado, les pide una explicación, les grita quién los mandó a matar a Roberto Araujo. Uno de los oficiales dice muy bajito que fue el Alemán CORTE Roberto está en el capó del carro como si se hubiese salido por el parabrisas, todo cubierto de sangre. Al lado de él otro hombre al que no se le ve el rostro. CORTE El policía les grita que el único que puede dar las órdenes que vienen de Caracas es él. Molesto, camina de un lado a otro de la oficina diciéndole a los dos policías que son necios y estúpidos. Les pide que se paren y den sus armas y los mando a 15 días de arresto disciplinario. CORTE	ID IF	N
56	Int. Noche. Casa Araujo – Cuarto Evaristo	La Sra. Araujo mira la foto de Evaristo sentada desde una silla. Al lado de la foto están las de Antonio y Roberto. CORTE	IF	C
57	Ext. Día. tierras de Cheché	Cheché está parado cerca de Gutiérrez y le dice que el verá lo que hace para que la producción aumente. Pasa su esposa. Llega una camioneta gris y se baja Helena. Cheché la saluda y ella le pide que la escuche. Le dice que le mató a dos hijos y le tiene a los otros presos. Cheché le pregunta de qué habla. Ella le advierte que no los va a doblegar, que tendrá que matarlos a	ID	N

		<p>todo. Cheché le dice que está loca y Helena le da una cachetada. Cheché se altera y levanta los puños pero su esposa le grita y lo detiene. Helena le dice que no se saldrá con la suya. Cheché le dice que se calme, que no sabe de dónde saca esas cosas. Helena le dice que ya esta advertido y escupe a sus pies. Helena se monta en la camioneta y se va. La esposa de Cheché le pregunta a él lo que pasa. Éste la toma de la cintura y se va con ella y con Gutiérrez</p> <p>CORTE</p>		
58	Int. Día. Celda	<p>Juan está hablando con Muñoz. Juan le dice que hable para que los saquen de ahí porque el comisario Vera los tiene en la mira para matarlos. Muñoz le pide paciencia. Juan pregunta cómo va a tener paciencia si los siguen matando, que gaste todo el dinero posible para sacarlos, que el plan contra Vera no puede avanzar con ellos en la cárcel. Muñoz le dice que el hará lo que sea para sacarlos pero que el plan no se puede echar para atrás. Se despiden. Muñoz sale.</p> <p>CORTE</p>	ID	N
59	Ext. Día. hospital	<p>Un plano general del hospital. Por la puerta sale el Evaristico en silla de rueda acompañado de dos enfermeras y un médico. Helena llega en un carro y se baja. El joven se para de la silla de ruedas. El médico le dice que se recupere pronto. Helena se le acerca, lo besa y él le pregunta qué pasó. Ella le dice que después le cuenta. Suben al carro.</p> <p>CORTE</p>	ID	C
60	Int. Día. cárcel	<p>Dos oficiales abren la celda donde están los Araujo, los sacan y los colocan uno al lado del otro. Caminan. Les abren la puerta de la cárcel donde afuera los espera Helena y el otro hermano. Se abrazan.</p> <p>CORTE</p>	ID	N
61.	Int. Día. Despacho de Cheché	<p>Sentados en el escritorio, el compadre le dice a Cheché que no pudo evitar que los Araujo salieran porque Muñoz es un zorro. Cheché le pregunta que pasó con el auto de detención. El compadre le dice que va a apretar pero no le gustaría que estuviera aquí y que le entregue a Colmenares la presidencia de la asociación de ganaderos. Cheché dice que es lo más indicados.</p> <p>CORTE</p>	IF	N
62	Ext. Noche. Patio	<p>Juan saca varias escopetas y se la entrega a unos hombres. Les dice que las balas están en el carro y que no se preocupen por la policía porque están pendientes de ellos. Uno de los</p>	ID	N

		hombres le dice que no se preocupe porque ellos son veteranos. Juan pide que maten a los 4. CORTE		
63	Ext. Día, campo	El jefe de la policía llega al lugar. Es un matorral con basura. Hay 4 forenses de dos en dos examinando unos cuerpos. El policía se acerca a un cadáver y pregunta si le tomaron fotos, dice que le tomen porque le parece conocido. El policía se le acerca a Sucre y le dice que eso los pondrá en ridículo. Sucre dice que si, que todos (los muertos) tienen un tiro de gracia y que usaron escopetas recortadas y armas cortas. Vera le pide que localice a los Araujo sin hacer escándalos porque cree que esos muertos son de ellos. Sucre dice que está seguro. Uno de los forenses llama al comisario. Vera corre hasta allá. El forense le dice que uno de los muertos tiene una nota en el pecho. Piden que la quite para verla. El forense toma la nota, el comisario la lee y dice: LA PROXIMA VEZ PAGAN. Sucre pregunta si son drogas. Vera que eso es para despistar y que la coloquen de nuevo en el cuerpo. Dos policías colocan un cadáver en una camilla y se lo llevan. CORTE	ID IF	N
64.	Int. Día. Casa de la Lidia	Lidia está maquillándose frente al espejo y tocan la puerta. Se pone una bata y va a abrir. Abre la puerta y es Juan. Ella se asombra. Juan le pregunta si puede pasar. Ella le dice que si pero que está apurada. Juan se fuma un cigarro. Caminan hasta el cuarto. Ella se vuelve a sentar frente a la peinadora. Juan le dice que deje de trabajar hoy y ella le dice que es imposible, que de qué cree él que ella vive. Juan le pregunta si se puede quedar esa noche y ella le responde que no, que su casa no es un hotel. Se para y sale del cuarto. Ella regresa y le dice a Juan: qué bolas tienes tu. Se sienta de nuevo en la peinadora. Juan le pregunta si quiere que le pague. Ella le dice que tiene que ir a trabajar. Se para y se comienza a vestir. Juan le pregunta a que hora regresará. Ella le dice que no le importa. Juan le dice que el la puede mantener, que trabajaría para ella. Ella se ríe y le pregunta que si se meterá a chulo. Juan alza la voz y le dice que el la mantendrá no ella a él. Se quedan callados. Ella toma su cartera, se voltea y le pregunta qué le pasa. Juan saca de su cartera un fajo de billetes, lo coloca en la peinadora y le dice que la espera. Se va del cuarto. Ella ve el dinero, sonrío, lo agarra, dice ok y se va del cuarto. CORTE	ID	C

65	Int. Noche. Oficina comisario	Sucre está parado cerca del escritorio y pone su mano cerca de la impresora. El comisario dice que no la toque. Sucre le dice que Manuel no salió de su casa desde que llegó, Nicolás y Evaristo estuvieron jugando cartas hasta tarde, que Ricardo está herido y que Eurípides se había ido a caracas. También le dice que llamó a Maracaibo y le dijeron que Juan había estado hasta tarde en una reunión de sindicato y que Muñoz estaba en Caracas. El comisario dijo que todos estaban mansos pero entonces como matarían a los hombres del campo. Sucre le pregunta cómo cree que fue. El comisario dice que contrataron gente. Sucre se sienta en el sofá. El comisario le dice que le traiga a todos los sicarios del estado. Sucre dice que entonces tendrá que poner a trabajar a todo el mundo. El comisario le dice que si, que envié un cifrado a caracas y que no le quite el ojo a Muñoz. CORTE	ID IF	N
66	Int. Noche. Casa de la Lidia	Lidia llega borracha a la casa cantando una canción y tambaleándose por el pasillo. Entra al cuarto y le pregunta a Juan si todavía está ahí. Juan molesto le dice que es una foto. Ella se ríe y pregunta si es muy tarde. Juan irónicamente le dice que no, que apenas son las 5;30 de la mañana. Ella le dije que es temprano, que total ella tiene marido. Se quita la camisa y se acuesta al lado de Juan. Ella le pregunta a Juan si comió. Él le da una bocanada al cigarrillo, se levanta, la ropa y dice: comiste? si aquí no hay comida. CORTE	ID IF	N
67	Int. Día. Oficina del comisario	El comisario eta en su escritorio y en el sofá uno de los sicarios (Gavilán) que está interrogando. El comisario le dice que lo convenció, que si no fue él y no fue nadie quién fue. Gavilán le dice que pudieron ser orientales o colombianos, que ellos andaban reclutando gente, que cuando mataron al Alemán venía con Roberto. "O al revés" murmura el comisario. Gavilán continúa diciendo que Roberto lo traía. Vera le dice que él quiere los autores materiales, que a los del encargo sabe dónde buscarlos. Le pide Gavilán que se vaya pero que regrese todos los días, que si tiene alguna información se la diga, que le prepare un regalo para levantar un avispero. Gavilán pregunta que le dará a cambio. Vera le dice que tranquilidad. CORTE	ID	N
68	Ext. Noche. Casa de Araujo Int. Noche. Cuarto de	Gavilán se arrastra por el piso a escondidas con una bolsa en la mano. Mientras tanto en el cuarto, Helena está acostada en su cama rezando el rosario.	ID	N

	Evaristo	Gavilán llega al carro azul donde siempre se traslada Helena, saca una especie de caja y la coloca debajo del carro y detrás de una de las ruedas delanteras. Se vuelve a ir callado. El auto azul explota. Helena en el cuarto se asusta y cae al piso. CORTE		
69	Ext. Día. Casa Araujo	Un grupo de policías y patrullas están en las afueras de la casa interrogando y tomando notas de la explosión. Los Araujo están afuera. El comisario camina de un lado a otro y Helena le pregunta qué busca. El comisario sigue caminando sin responder. Juan Carlos llega montado en un caballo. El comisario le dice que tenía tiempo buscándolo para preguntarle de los muertos de Santa Rosa, que se vaya con él. Juan le dice que lo que interesa saber es quién puso la bomba y no dónde estaba él. El comisario le dice que averiguar es su oficio y que se aparte. Juan le exige que lo averigüe. El comisario le pide de nuevo que se aparte. CORTE	ID	N
70.	Ext. Día. salida del tribunal Int. Noche. Casa de Araujo	Un grupo de periodistas espera a la salida. Muñoz sale y todos se acercan a preguntarle. Uno de los periodistas le pregunta acerca de las acciones tomadas contra Vera. CORTE Helena ve la noticia por televisor en su cuarto y Nicolás junto a su esposa en otro cuarto. CORTE Muñoz dice que la denuncia procede por una serie violaciones al orden jurídico hechas por Vera. El periodista le pregunta por las pruebas. Muñoz dice que el crimen organizado en el Zulia parte de los mismos cuerpos policiales. Helena en su cuarto se percata de un ruido. CORTE	ID IF	N
71.	Int. Noche. Habitación	Vera y Sucre están con un grupo de hombres. Vera les dice que se comporten como guardias y luego los esposen. Los hombres se están poniendo el uniforme de militar y Vera les entrega unas esposas. CORTE	ID	N
72.	Int. Noche. Casa Araujo	4 de los hermanos Araujo (Nicolás, Eurípides, Manuel y Evaristo) están sentados cenando. Helena, la esposa del mayor y otra mujer les sirven las comidas. Llega el grupo de militares y el mayor se para enseguida, logra zafarse y huir. Los militares agarran los que quedan. Helena pregunta alterada qué pasa con sus hijos. Uno de los militares pregunta por los otros. Se los llevan a todos. Helena grita. En un cuarto, el hijo mayor de Juan se despierta. Uno de los militares	ID	C

		le pregunta cuántos años tiene. Él dice 11 y pregunta por qué. El militar les dice que se duerman. Los militares llevan esposados a los Araujo por el pasillo de la casa. CORTE		
73.	Ext. Noche. Carretera	Una camioneta va por la carretera y se detiene fuera del camino. Se bajan los militares y los Araujo. Los rodean y los matan. Los militares se montan en la camioneta y se van. CORTE	ID	N
74	Int. Día. carretera	En el mismo lugar ya es de día. Los 3 cuerpos están en el piso. Hay personas que miran de lejos. Un periodista le pregunta a Vera que opina de las muertes. Vera responde que es ajuste de cuentas entre bandas criminales y que hablan después. Llega el camión de la morgue. CORTE	ID	C
75.	Int. Día. Despacho del ministro	El ministro habla por teléfono con Cheché y le cuenta que mataron a Manuel, Ricardo y Eurípides. Le dice que ya sacó la plata y le hizo la transferencia que le indicó. CORTE	IF	C
76	Ext. / Int. Día. casa Araujo	(en off el ministro le dice a Cheché que mañana lo llama) Un camión monta muebles y cajas en la parte de atrás. El hijo mayor de Juan camina por el pasillo vacío. Helena en su cuarto envuelve los portarretratos de sus hijos en periódico. Una mujer se acerca al cuarto y le dice a Helena que ya el camión se va. Helena sale y se detiene en la puerta del cuarto. Una mujer se le acerca y le dice que regresará con su madre. Se abrazan. CORTE	ID	C
77.	Int. Día. Casa Araujo	En una sala Juan se fuma un cigarrillo parado frente a Muñoz. Muñoz le dice que es inútil seguir con la matanza. Juan le dice que él no la buscó sólo, que Muñoz estuvo de acuerdo. Muñoz le responde que era una circunstancia, que ahora sólo les queda irse o intentar una tregua. Juan le pregunta con quién harán la tregua, que antes sabían de dónde venían las cosas y ahora los atacan de todos lados, que con tantos muertos no se puede buscar la paz, que necesita dinero y que Muñoz debe conseguirle el dinero. Muñoz le dice que como él es el apoderado entonces venderá todo lo que le digan, así Cheché se podrá quedar con todo. Juan le dice que no le venga con ese chantaje, que antes se trataba de un problema de tierras pero ahora es un problema de vidas y que él seguirá adelante. Le dice también que Vera lo tuvo 48 horas retenido. Muñoz le dice que puede	ID IF	N

		tenerlo hasta 72 si Vera quiere. Juan le dice que la próxima vez siente a su madre. CORTE		
78.	Ext. Día. Salida del tribunal ¿?	Ovadía sale del edificio. En un carro un hombre con lentes y gorras lo observa (Evaristico). Ovadía cruza la calle, detrás de él pasa un carro y Evaristico se baja, le dispara y huye con el maletín. Unos policías disparan al carro pero el carro se va. CORTE	ID	N
79	Int. Día. Casa de la Lidia (	Evaristico toca la puerta. Lidia abre. Evaristico pregunta por Juan. Juan dice que lo deje pasar. Evaristico entra, deja su bolso en el mueble y abraza a Juan. En la otra mano tiene el maletín. Lidia está al lado de ellos. Juan le pide que los deje solos. Lidia pregunta que si Evaristico se va a quedar. Juan asienta con la cabeza. Lidia le pide dinero para la comida. Juan se lo da y ella se retira. Juan le da a su hermano el vaso con cerveza que tenía en la mano, ríen y se sientan. Araujo le dice a Juan que no sabe cómo pero que Lidia lo va a arruinar. Juan le responde que es la mujer más pesetera que conoce pero que ahí están seguros. Evaristico le dice que no se sabe. Juan le pregunta por Helena y Evaristico le responde que está bien. Luego le dice que al carro le metieron 7 disparos pero que no hay ningún herido, que cuando Muñoz vea los documentos que le quitaron a Ovadía le va a dar algo. Juan dice lástima que no puedan usarlos porque sería dar a entender que fueron ellos que lo mataron. Evaristico dice que pueden decir que se los mandaron. Juan le dice que los malandros no mandan documentos. CORTE	ID IF	N
80	Ext. Día. calle	Vistazo de la calle. Personas caminando, carros estacionados. Muñoz está en su carro. Una moto con dos hombres pasa y le dispara en la cabeza. La moto huye. CORTE	ID	N
81	Int. Día. casa de Lidia – cuarto	Juan está en la cama y Lidia peinándose frente al espejo. Lidia le pregunta cuántos días va a estar y Juan le responde que algunos. Ella insiste en cuántos. Él le dice que no pregunte tanto, que tiene que esperar que venga su hermano. Ella se queja y le dice que ahora tiene que aguantarlo a él y al hermano. Juan le dice que deje de pelear. Ella camina, regresa, lo mira, se sienta a su lado y le dice que necesita plata. Juan le dice que él corre con los gastos del apartamento. Ella le dice Money Money Money. Él la toma y la acuesta en su regazo y le dice que se hará rica con él.	ID	C



		CORTE		
82	Int. Noche. Nueva casa Araujo	Helena ve la foto de Evaristo y cuelga en la otra pared la foto de sus hijos. Vuelve a mirar la foto de Evaristo y dice que les quedan 3. Se sienta en la mecedora. CORTE	IF	C
83	Int. Día. Aeropuerto	Entra Vera acompañado de otro grupo de oficiales. Un periodista lo ve entrar y baja rápido las escaleras con el fotógrafo. Vera lo ve y le dice que lo deje tranquilo, que es un asunto de rutina. Pedro (el periodista) le dice que Helena lo acusó a él. Vera le dice que no le importa ofender a los muertos, que el que empezó la matanza fue Evaristo aunque no sabe si fue él o mandó a alguien. Pedro le dice que se está excediendo en sus funciones. Vera le dice que ellos no tienen nada que ver con los homicidios. Pedro le pregunta acerca de los funcionarios detenidos. Vera le dice que no sabe, que son cosas de rutina. CORTE	ID IF	N
84	Int. Día. Oficina compadre de Cheché	El tipo está sentado en la oficina y dice por teléfono que llamen al ministro. se para y se sienta frente a un coronel. Le dice que la detención de los policías traerá desmoralización. El coronel les dice que han ido muy lejos. El hombre le dice que sólo han sido unos cuantos muertos, que el crimen es una industria de la cual viven miles de familias, que se imagine si el crimen desapareciera. El coronel se ríe y le dice que está haciendo apología del delito. El hombre le pregunta como mantendrá la seguridad, que tiene poco tiempo ahí y no sabe cómo se general la violencia en la zona. El coronel le responde que algo tuvo que ver el juez para tomar la medida. El hombre le responde que seguro Muñoz aportó indicios por debajo de la mesa. El coronel le pregunta sobre las acusaciones de Helena. El hombre le dice que no tienen fundamentos. El coronel le dice que Helena afirma a ver visto al comisario con los supuestos guardias. El hombre dice que son pendejadas. CORTE	ID	N
85	Int. Día. Edificio de la policía – oficina de Vera	El mayor de los Araujo (Nicolás) sube por unas escaleras y entra a una oficina. Un hombre lo espera y se presenta como García. Se sientan. Araujo le pregunta para que lo citó. García le dice que es nuevo ahí y tiene como laborar encontrar la solución para lo que está sacudiendo al Zulia. Araujo pregunta que puede hacer él. García le responde que hable con sus hermanos. Araujo le dice que no se entregarán.	ID IF	N

		García le dice que no pide que se entreguen, que les propone reintegrarse a sus trabajos. Araujo se le acerca un poco y le pregunta por las garantías que ofrece porque ya le han matado 6 hermanos. García lo mira sin decir nada, se reclina hacia atrás y dice que ninguna. Araujo dice que él tampoco puede ofrecerle una. García dice que desde el gobernador hay buena disposición. García dice que el gobernador es un bandido. García le dice que es el gobernador y es la autoridad. Nicolás responde que ellos son los Araujo. CORTE		
86.	Int. Día. Casa de Lida	Evaristico y Juan están en la sala. Juan le dice que él no cree en esos tratos. Evaristico le responde que seguro Nicolás piensa que la garantía se refiere a la gente de Cheché, que él cree que siguen en las mismas. Juan dice que no las mismas, que no es igual pelear contra Cheché sin que a estos los apoye la policía, pero que no cree en esas promesas. Evaristico le dice que la detención de Vera es un hecho que los hace reflexionar, que García parece distinto. Juan le dice que policía es policía. Evaristico dice que hagan una prueba, que él va a Santa Bárbara a ver que pasa. Juan le dice que deben esperar. Llega Lidia. Evaristico le pregunta que harán. Juan le dice que el se queda y Evaristico deberá quedarse. Evaristico le dice que se quede tranquilo que cualquier cosa le avisa. Juan dice que está bien, que le salude a Helena, le dice que espere. Juan le entrega algo a Evaristico, le dice que se cuide y se abrazan. CORTE	ID IF	N
87	Int. Día. Aeropuerto internacional	Por el pasillo camina Cheché con su esposa y otro grupo de personas. Otras personas los esperan y les dan la bienvenida. El periodista Pedro le dice que está acusado de las muertes. Cheché dice por favor y trata de ignorarlo. Pedro le dice que el país necesita que de una declaración. Cheché lo mira y no responde. CORTE	ID IF	C
88	Int. Día. Policía – oficina de García	García habla con dos policías en su oficina. Les dice que la otra medida es acabar de manera callada con todos los asesinos a sueldo, pregunta si consiguieron a el Gavilán. Uno de los oficiales dice que el Gavilán es de mucha utilidad. García le dice que ERA. CORTE	IF	N
89	Ext. Día. Palafitos en el lago	Tres oficiales corren por un pequeño muelle de madera. Sacan sus armas. Dentro, el Gavilán come y se percata del ruido. Los policías toman	ID	N

	Int. Día. Casa de Gavilán	posición. El Gavilán sale y le disparan varias veces y cae al agua. CORTE		
90	Int. Día. Casa de Lidia	Juan esta en el comedor fumando y haciendo un crucigrama. Llega Lidia, se sienta y le pregunta que piensa hacer, que no entiende su trabajo. Juan le dice que él tampoco entiende el de ella pero cada quien en lo suyo. Lidia le dice que le saca y saca plata y él está tranquilo. Juan le dice que por fin reconoce que lo roba como a un chino. Le toma la mano riendo. Ella le dice que no sabía que a los chinos los robaban más que a otras personas. Juan le dice que no a todos, sólo a los chinos bolsa como él. Se ríen. CORTE	ID	C
91	Int. Noche bar.	Juegan dominó. En el bar esta Evaristico que mira nervioso hacia la puerta. Entra un hombre al bar. Evaristico lo mira. Otro hombre abre la puerta y de lejos dispara hacia Evaristico. Evaristico corre, saca un arma y le dispara. El hombre corre, Evaristico va detrás, se consiguen y se disparan. CORTE	ID	N
92	Int. Día. Funeraria	Una mujer pide por el descanso de Evaristico. Helena y Juan se miran. Las personas rezan el rosario. Juan toca el rostro de Evaristico. CORTE	ID	C
93.	Int. Día. casa Araujo nueva	Helena busca en unas gavetas y molesta pregunta quien le agarro la foto de Evaristico. Busca entro de otras gavetas y en el closet y la consigue dentro de un sobre de piel negro. Dice que está toda arrugada y seguro fue por la mudanza. CORTE		C
94	Int. Día. Oficina García	García habla con Manuel. Le dice que le otro muerto ya fue identificado como hijo de un famoso pistolero de la costa oriental llamado Adelis Sandoval que tiene más crímenes que años. Nicolás dice que entonces fue él quien disparo. García le dice que según la descripción de los testigos pudiera ser el. Nicolás le pregunta por el asesino intelectual. García se extraña. Nicolás le dice que sabe de quien habla. García le responde que en el mundo policial las cosas tienen nombre y apellido, "Él es él y son muchos". CORTE	IF	N
95.	Int. Día. Casa Araujo nueva	Helena está sentada con la mirada perdida en la mecedora. Llega Nicolás y se sienta frente a ella. Helena le dice: Araujo, creo que es hora de regresar a Maracaibo. El hijo le dice que es Nicolás. Ella le dice que sabe que es Nicolás, que siempre habla con ellos, los aconseja pero	ID	C

		no le hacen caso. Nicolás le dice que se serene. Helena lo mira y le dice que le diga a Muñoz que venga a darle unos masajes porque le duele mucho la cabeza, que le diga a Evaristico o que lo vaya a buscar. CORTE		
96	Int. Día. Casa Araujo – cuarto de Nicolás	Nicolás está en la cama con su esposa. Le pregunta a ella si ha notado algo raro en Helena. Ella le dice que dice cosas raras, que habla sola como si pensara en voz alta. Nicolás dice que la llevara para que la vea un medico. La esposa le dice que debe ser un problema de la edad. Nicolás dice que es el dolor. CORTE	IF	C
97	Ext. Día. Calle, ventana de una casa.	Juan fuma un cigarrillo y toca en la puerta de la ventana. Un hombre (Cortao) le abre a puerta y Juan le dice que lo espera mañana por la noche, que no vaya a fallar. Cortao le dice que cuente con él. CORTE	ID IF	N
98	Int. Día. Casa Araujo nueva	Nicolás está sentado en la sala oyendo la noticia. Cerca de él se sienta el hijo mayor de Juan. En la radio se escucha que la juez le dio libertad a Vera por ser declarado sin lugar el auto de detención. Helena camina hacia la sala. El locutor dice que el abogado Muñoz, que fue asesinado por sujetos desconocidos. Nicolás ve que se acerca Helena y apaga la radio. Helena los mira. CORTE	ID	C
99	Int. Noche. Casa de Lidia – cuarto	Lidia está en la cama viendo un periódico sin abrir. Juan se acerca con una toalla en la cintura y le dice a ella que se le hará tarde. Ella lo mira y le pregunta si se va. Juan le pregunta quien la entiende, que siempre lo está botando y justo hoy le pregunta si se va. Juan saca ropa del closet y se comienza a vestir. Lidia le dice que no trabajara esa noche y quiere que se quede con ella. Juan se pone una camisa y le dice que tiene que irse. Lidia le pregunta si no puede quedarse. Juan se abrocha el pantalón y le dice que se tiene que ir. Se sienta en la cama y se pone los zapatos. Lidia lo mira y le dice que no volverá. Juan de pie la mira y le dice que no sabe. Le coloca un sombrero, le acaricia el rostro, agarra su bolso, otro sombrero, saca la llave y se la lanza en la cama y se va. CORTE	ID	C
100	Int. Noche. Sala.	Juan está reunido a la luz de unas velas con un grupo de hombres. Les dice que llegaron a unos 1200 metros de la hacienda, apagaron los carros y las luces, pide que nadie fume porque pueden ver la candela. Dice que se dividían en dos	ID IF	N

		<p>grupos; el primero con Julián, Kike y él y el otro Fernando, Nelson, Trinita y José. José pregunta quien dirigirá al grupo y Juan le dice que el mismo (José) y le dice que se meta por la parte de la vaquera y ataque a los peones, que si hay que matarlos los mate. Uno de los hombres le dice que le falló con la camioneta. Juan le grita que le consigue las dos camionetas como sea. Le dice a José que se encargue de limpiar bien las armas. Otro pregunta si el armamento esta completo. Juan dice que si que sólo falta una Uzi que está mala y que deben buscar otra arma como sea. Uno dice que la consigue. Uno de los hombres pregunta por qué no ha llegado el cortao. Juan dice que seguro lo agarro la guardia nacional con algún contrabando. José pregunta si es mejor suspender la operación. Juan dice que no. Un hombre dice que eso sigue. Todos dicen vamos a darle.</p> <p>CORTE</p>		
101	Int. Noche. bar	<p>Lidia está sentada en la barra con la mirada perdida. La gente baila y bebe. Se escucha música. Lidia prende un cigarro, se para, camina hasta la mesa de un hombre solo y lo saluda.</p> <p>CORTE</p>	ID	C
102	Int. Noche. Casa Araujo Ext. Noche. Carretera. Ext. Noche. Tierras de Cheché	<p>Helena está sentada en la mecedora. En la pared se ve la foto de Evaristo y los hijos que han muerto.</p> <p>CORTE</p> <p>Dos camionetas van por la carretera. Helena mira las fotos Las camionetas se paran. Se baja Juan y los hombres. Juan les dice rápido. Unos sacan de la parte de atrás ty3del pickup la bolsa con las armas y una caja. Toman las armas. Caminan con armas en la mano y dos llevan la caja de madera. De atrás alguien dispara y cae uno. Comienza un enfrentamiento. Hieren a Juan pero sigue disparando. Juan llega bañado de sangre hasta casi la entrada de la casa donde esperan Cheché, Gutiérrez y otros hombres. Le disparan. Juan cae, saca una granada y la lanza. Helena mira las fotos.</p>	ID	N
103	Créditos finales	Créditos sobre imagen fija de rostro de helena.		

**ID=indicios; IF=informantes; N= núcleo, C= catálisis**

## ANEXO 2: SEGMENTACION EL ATENTADO

ESC.	LOCACION	DESCRIPCION		
1		Texto blanco sobre fondo negro: ESTA PELICULA HA SIDO FINANCIADA PARCIALMENTE POR CORPOINDUSTRIA Y EL FONDO DE FOMENTO CINEMATOGRAFICO FONCINE.		
2	Int. Noche. Estudio de televisión	El conductor del programa da la bienvenida y dice, mirando a cámara, que el invitado del programa (Rodolfo Arias) ha impuesto un estilo peculiar en la práctica litigante. El periodista le pregunta a Rodolfo (mientras la cámara hace un paneo a la derecha y aparecen el logo de Caracas Troupe con el subtítulo PRESENTA, luego el título A GUSTAVO RODRIGUEZ) si su método no tiende a confundir la verdad de los procedimientos judiciales. Rodolfo le responde que no, que las acusaciones que él hace públicas están basadas en pruebas sólidas. Rodolfo alza un poco la voz y dice que cuando él denuncia a la junta directiva del Banco de extorsionar a sus clientes (los de Rodolfo) y de malversar fondos (la cámara gira a la izquierda y aparece el título EN EL FILM DE THAELMA URGELLES) lo estoy haciendo en base a pruebas contundentes. La cámara llega al periodista que le pregunta cuáles son esas pruebas. Rodolfo abre una maleta y saca una carpeta marrón y dice que ha presentado a los medios pruebas demostrativas de que en la dirección del Banco se ha instalado una mafia que conducirá a esa sólida institución a la banca rota. El periodista le pregunta si él niega las irregularidades del Banco bajo la administración de J.R Camejo porque la opinión pública parece compartir que la banca rota no es sólo culpa de la junta interventora sino por la administración de la familia Camejo. Rodolfo dice que no, que la opinión pública ha recibido una información distorsionada, que Camejo sabe que la verdad se sabrá y por eso no se ha pronunciado, que Roldán y su grupo se han vuelto una	ID IF	C

		rosca corruptista perjudicando a los clientes del banco y los accionistas, que si Roldán cree que eso es falso que lo desmienta. El periodista dice que lo traerá porque con esa misma seguridad acusó a Miguel Guevara de la autoría intelectual del asesinato del Dr. Guerrero y ahora Guevara está en libertad entonces que cuáles fueron las pruebas sólidas o si acaso la justicia actuó mal. Rodolfo le dice que Guevara está bajo libertad condicional por un recurso legal pero que el juicio sigue y al final Guevara irá a la cárcel. El periodista dice que irán a comerciales pero que dejará una pregunta en el aire. Mira a Rodolfo y le pregunta sobre el caso del avión siniestrado en Barbados. Las luces del estudio bajan y aparece el título EL ATENTDO. Suena una música		
3	Int. Día. Oficina de Camejo y Oficina de Rodolfo	Nombre del resto del elenco en letras blancas. Camejo está sentado en su oficina hablando por teléfono y le dice a Rodolfo que se la comió, que Javier Roldán va a tener el rabo entre las piernas, que no se equivocó al nombrarlo como defensor. En su casa, Rodolfo se toma un trago y habla por celular y le dice a Camejo: Gracias y se ríe mientras camina por la oficina. En su escritorio agarra el otro teléfono y dice: ya voy para allá. Se despide de Camejo. Sale de la oficina. Un hombre le entrega un papel. Habla con las secretarias. Se acerca a Raúl y le dice que esa es la foto Rodríguez el testigo que buscan. Los hombres le dicen que ya aparecerá. Rodolfo les dice que tienen que buscarlo, que trabajen. Rodolfo sale le dice a una de las secretarias que se vayan. Salen de la oficina.	ID IF	C
4	Int. Día. Estacionamiento	Un hombre escondido detrás de una puerta mira hacia afuera. Rodolfo y la secretaria salen del ascensor y Rodolfo le pregunta si lleva todos los documentos y la mujer dice que si pero que mejor habilitan mañana. El hombre los ve pasar, sale y empieza a perseguirlos. Rodolfo y la secretaria van a montarse en el carro. El hombre los apunta y dice quieto, no se mueva doctor, arriba las manos. Rodolfo se voltea lentamente y le pregunta al hombre que quiere, le dice que baje el	ID	N

		arma, que conversen. Rodolfo rápidamente se tira al suelo, saca el arma, el hombre le dispara pero Rodolfo le da en el torso, se acerca y le quita el revólver.		
5	Ext. Día. Afueras del edificio	Una ambulancia sale del estacionamiento. Hay personas y policías en la calle. Rodolfo les da declaraciones a unos periodistas. Una mujer (Guerrero) se acerca a Rodolfo y le pregunta si está bien y él le dice que sí. Una periodista le pregunta a la Sra. Guerrero si cree que el hecho está vinculado con el asesinato del esposo y ella responde que sí. Otro periodista le dice a Rodolfo que dicen que se trata de un autoatentado y Rodolfo dice que eso es una falta de respeto, que él ha dado pruebas de su buena fe, que eso fue un atentado. Un periodista le pregunta quién podría ser el responsable. Rodolfo responde que Roldán o Guevara.	IF	N
6	Int. Noche. Casa de Guevara y casa de Roldán	Guevara a oscuras ve la televisión y fuma una pipa mientras en off una voz dice que se han podido escuchar las graves acusaciones del doctor contra un ex funcionario de la policía y una persona – Guevara apaga la tele CORTE Roldán está sentado en u sofá viendo la tv mientras en off se escucha que se encarga de una entidad bancaria, la fiscalía dará a conocer los alcances de la denuncia. El teléfono de Roldán suena. En off se escucha que se seguirá con las informaciones para determinar si fue un atentado o hampa común. Roldán camina hacia el teléfono y contesta. (se intercalan imágenes de Roldán y Guevara) Miguel Guevara se presenta y Roldán le pregunta cómo consiguió el número. Guevara le dice que tienen que hablar personalmente, Roldán dice que hable con sus abogados, Guevara responde que no habla con segundos, que se vean mañana a las 8 am en la avenida Venezuela. FUNDIDO A	IF ID	N
7	Ext. Día. Patio de la casa de Guevara.	Números en blanco 1975. Una niña monta bicicleta. Unas mujeres están sentadas en una mesa. Otros niños juegan raqueta. Guevara y Rodolfo están disparando a unas latas. Guevara tiene un rifle que coloca en una mesa junto a otras armas de fuego. Toma un	ID IF	C



		<p>trago y fuma. Le dice a Rodolfo que pruebe esto. Toma una escopeta, le quita el revólver a Rodolfo y se la da. Rodolfo la mira y dice que es una maravilla. Dispara. Guevara le dice que es un arma de colección. Guevara la carga y dispara. Dos mujeres se acercan. Guevara le pregunta a Rodolfo si le gusta el arma, él dice que sí y Guevara le dice que se la regala. Una de las mujeres le dice a Rodolfo que él no desperdicia ningún arma. Rodolfo le pregunta a qué se refiere. Ella le responde que está segura que su amistad con Guevara es para que ella desista del juicio de los terroristas. Rodolfo riendo le dice a Guevara que se fije lo agresiva que está. Él le dice que dejen los problemas para los tribunales. Un hombre pone más latas encima de la tabla de madera. La mujer dice que no hay problema, que lo que pasa es que si no frenan a Rodolfo va a chocar con el sol. Rodolfo le dice a ella que está raya en el propio sol cobrando peaje. Guevara le da un arma a la mujer. Ella dice que Miguel está en la policía para los que no pagan. La mujer dispara a tres latas.</p>		
8	Int. Día. Casa de Guevara	<p>Números en blanco 1978. Guevara está sentado en una mesa con un revolver en frente. Frente a él está parado Rodolfo. De otro lado Raíza. Guevara le dice que como su amigo no le va a traer ningún beneficio, que lo olvide. Rodolfo le dije que no olvidara nada, que Ramón Guerrero era su amigo y hay gente que lo señala (a Guevara) como autor de su muerte. Raíza le pregunta que interés tiene en el caso, que ella sabe que nunca hace nada sin segundas intenciones, incluso su amistad con Guevara. Rodolfo le responde que él no quiere ser pieza de unos de sus juegos, ella le responde que él nunca ha sido pate de los juegos aunque lo haya querido. Rodolfo le dice que ni enrede las cosas. Raíza le responde que ella n está enredando nada, que él se ha hecho a la sombra de Guevara, que siempre le ha dolido la ventaja de éste y siempre ha deseado lo que tiene. Rodolfo dice que no le ha faltado nada. Raíza le responde que le ha faltado</p>	IF	N

		alguien que se la juegue con él, que comparta sus proyectos, que siempre él ha envidiado su éxito. Rodolfo abre la vitrina con armas de Guevara y saca una ametralladora pequeña y se pone a revisarla. Guevara pregunta si es una telenovela. Rodolfo le dice a Raiza que él fue a preguntar si Guevara ordenó el asesinato. Guevara le pregunta que pasaría si es así y Rodolfo le responde que actuará como acusador en su contra. Coloca el arma en la mesa y se va.		
9	Int. Día. Sala de tribunal	La sala está llena de personas, funcionarios y periodistas. Rodolfo lee un documento. Dice que en nombre de Ramón Guerrero acusa como responsable del crimen a Miguel Guevara. Guevara dice que eso es mentira. La China grita que se calle. Empieza un alboroto en la sala. Un hombre saca un arma para hacer calmar a la China. Rodolfo saca la suya y se acerca a ellos. Raiza se le acerca a Rodolfo y le pregunta si la amistad no tiene ningún valor, que por qué lleva las cosas a ese extremo. Rodolfo protesta y la juez le dice que prosiga. La sala se calma. Guevara se sienta. FUNDIDO A	IF	N
10	Ext. Día. Casa de Guevara	Guevara se lanza a la piscina. Llega Roldán acompañado de un mayordomo. Desde la piscina Guevara le dice que se siente y se tome un jugo. Guevara sale de la piscina y se sienta con Roldán que le dice que no entiende el motivo de la invitación. Guevara le dice que todo a su tiempo. Roldán le dice que vayan al grano. Guevara le responde que deben partir de la base, le dice que tienen algo en común. Roldán le dice que no tiene nada en común con él. Guevara le menciona a Rodolfo. Roldán dice que sus casos no tienen nada en común porque él no tiene problemas personales en su juicio. Guevara le pregunta si cree lo que Rodolfo dice de él, le dice que si creyera en las acusaciones de Rodolfo no estarían sentados. Roldán le dice que insiste en que no son iguales, que no juzga si es culpable o inocente pero que él no está acusado de homicidio. Guevara le dice que entienda que ambos tienen el mismo obstáculo en el	ID	N

		camino, que una de las cosas que se dice del caso del Banco es que Rodolfo tiene información que pone en peligro la moralidad de personas de la vida pública incluidas Roldán. Éste dice que es pura paja. Guevara le dice que es una paja que de tanto repetirse en televisión se hace una selva, que Rodolfo tiene su reputación en las manos, que no lo subestime porque lo conoce. Roldán le dice que se tiene que ir. Guevara le dice que recuerde que Rodolfo no es un obstáculo para ellos dos, que tiene otros enemigos. Roldán pregunta cuáles. CORTE		
11	Int. Día. Cárcel	Fucho Quintero juega cartas con otros reos en la celda. Fuma un cigarrillo. Un hombre se asoma en la reja y grita que Fucho Quintero tiene visita. Dos presos le dicen que visita a esa hora es raro. Fucho Quintero va a la reja. Entra ahora en una habitación donde hay dos hombres. Uno le pregunta por qué está preso. Fucho Quintero no habla porque dice que no los conoce. Uno de los hombres le dice que pueden ser sus amigos. Fucho Quintero pregunta para qué. El hombre de bigotes se para y le pregunta si no quiere vengar a su hermano FUNDIDO A	ID	N
12	Int. Día. Cárcel	Números en blanco 1974. Rodolfo está apoyado en las rejas. Le pregunta al preso quién tiene la plata (Quintero). Quintero dice que el dinero está seguro. Rodolfo le dice que le dará 100mil para empezar a trabajar y 100mil más cuando esté en la calle. Rodolfo sale del pasillo de celdas, camina por otro pasillo y se va. Fucho Quintero (joven) lo ve pasar, se para y va a la celda de su hermano. El hermano le dice que vaya donde la negra le diga que prepare un maletín con 100mil bs.	ID	N
13	Ext. Día. Calle	Rodolfo llega en un carro. Fucho Quintero (joven) lo espera sentado. Se monta en el carro y le da el maletín a Rodolfo.	ID	N
14	Int. Noche. Oficina de Rodolfo	Quintero le dice a Rodolfo que no sabe que pasó con el dinero, que confió en los amigos. Rodolfo le dice que cumplió, que ahora debe cumplir él. Quintero le dice que entienda que él tiene otros	ID	N

		compromisos y que al fin de cuentas le quitaron el dinero fue a él. Rodolfo le dice que si le faltan bolas para reclamar. Quintero se para y le dice que no. Rodolfo se para y toma su pistola. Quintero se calma y le dice a Rodolfo que si quiere lo devuelva a la cárcel.		
15	Int. Noche. Casa de Quintero.	Una mujer sirve comida en un plato. Quintero está sentado con 4 hombres, entre ellos Fucho. Quintero dice que la joyería cierra a las 7 y le dice a uno de los hombres que entre a 5 para las 7 y pida consejos sobre una cadena para regalar a un niño. Al hombre de su izquierda le dice que entre con él y a Fucho le dice que no se drogue. La mujer viene y le pone el plato en la mesa, le toca el cabello. Quintero le dice que se le corta el hambre pero que lo hará por ella porque tiene tiempo sin complacerla. Entra un hombre. Quintero lo mira, se levanta de la silla y se acerca, le pregunta cómo se atreve a parecerse ahí y le da una bofetada. El hombre le dice que muchas veces ha arriesgado el pellejo por él, que sabe que está reclamando su parte pero que tuvo que usarla porque lo iban a matar. Quintero empieza a golpearlo. Los otros hombres se paran y lo golpean.	ID IF	N
16	Ext. Noche. Calle Int. Noche. Oficina de Rodolfo	El hombre golpeado camina y se dirige a un teléfono público y hace una llamada. Suena el teléfono en la oficina de Rodolfo y atiende. El hombre le dice: viernes a las 7 en la joyería La Carlota.	IF	N
17	Int. Noche. Bar de pool	Hombres juegan en mesas de pool. En una está Guevara. Llega Rodolfo y Guevara le da el palo para que juegue. Rodolfo golpea. Le dice a Guevara que le haga un tiro, coloca las bolas en posición mientras dice patiquín, joyería la carlota, viernes a las 7. Guevara golpea. Rodolfo se ríe. Se abrazan y Guevara dice hecho.	ID	N
18	Ext. Noche. Calle. Int. Noche. Joyería	Fucho está lustrando los zapatos de un hombre. Dentro los hombres meten las joyas en bolsas. Patrullas de la policía llegan y se estacionan frente a la joyería. Los oficiales salen de los carros. El grupo de Quintero sale disparando. Disparan los policías. Quintero cae herido de varios disparos. Fucho grita mientras un hombre lo agarra.		N

		FUNDIDO A		
19	Ext. Día. Cárcel y calle	Fucho sale con un bolso de la cárcel. Afuera una camioneta le hace cambio de luces. Fucho la ve pero camina en otro sentido. La camioneta se pone al lado y los dos hombres que estaban en la oficina le dicen que se monte. Fucho dice que no y corre, un hombre lo intercepta con una pistola y lo monta en la camioneta	ID	N
20	Ext. Día. Campo Int. Día. Edificio abandonado	Rodolfo toma unas armas de una mesa y disparan a unos blancos de tiro, se arrastra por el suelo, los disparos dan perfectamente en los blancos. Se acaba la imagen del proyecto. Fucho está sentado y junto a él los hombres de la camioneta. El hombre negro le dice que ese es el hombre, que no es fácil pero ellos lo van a entrenar. Fucho pregunta cuánto le pagaran. El hombre de bigotes le da dos pacas de dinero y le dice que tiene para los primeros gastos. Fucho pregunta que le darán después. Uno le dice que le pagarán 5 veces más pero que no puede dar un paso sin consultarles. Fucho acepta	ID	N
21	Int. Día. Tienda Ext. Día. Bulevar	Suena una salsa. Fucho camina por una tienda de ropa para hombres. Toma una chaqueta roja, unos pantalones. Camina con ropa de la tienda. Agarra ropa interior. Sale del vestidor con un traje y una corbata puestos. Sale de la tienda con muchas bolsas	ID	C
22	Ext. Día. Venta de motos	Varias motos. Fucho habla con el vendedor. Se monta en una y se va.		C
23	Int. Día. Casa de Fucho	La mamá riega las plantas. Fucho se para en la puerta y la saluda. Ella sonrío y se le acerca. Se abrazan. Ella le dice que no sabía que salía hoy de la cárcel. Fucho entra a la cocina y sale comiéndose un cambur. La mamá le pregunta cómo está y Fucho le dice que no se preocupe.	ID	C
24	Int. Día. Casa de Fucho.	Fucho está sentado comiendo. La mamá entra al comedor y se sienta a comer a su lado. Fucho le da dinero. Ella lo mira y le pregunta si empezó a trabajar. Fucho le dice que sí.	ID	C
25	Int. Noche. Bar	Fucho entra al bar y saluda al bartender y le pide dos Old Parr para los dos. Dos mujeres bailan. Una le hace señas a la otra, ésta deja a su pareja y camina hacía donde está Fucho. Fucho le dice	ID	C

		al bartender que necesita dos fieras para un negocio. El bartender pregunta que le dará y Fucho saca un billete y lo desliza en la mesa. El bartender lo agarra y sonríe. La mujer llega y le dice que lo estaba esperando. Fucho se voltea y le dice al bartender que le de la noche libre a la mujer, saca dinero y se lo da. Fucho se va con la mujer.		
26	Ext. Noche, calle	Fucho y la mujer van en la moto. Él le dije que tiene un trabajo grande con el gobierno. Ella no lo escucha y le pregunta si va a tumbar al gobierno. Fucho se ríe.	ID	C
27	Int. Noche, habitación de hotel	Fucho y la mujer están desnudos en la cama. Ella toma un trago. Fucho le dice que le da nota estar con ella. Ella responde que también. Se besan. Ella le pregunta cómo es eso que trabaja para el gobierno. Él le responde que es un grupo de expertos y técnicos. Ella le pregunta si es un técnico, él le dice que sabe que no es nada. Se ríen. Él le dice que hay mucho dinero en ese negocio. Ella se sube encima de él y le pregunta que harán con el dinero. Fucho le responde que le comprará un castillo. Se besan.	ID	C
28	Int. Día. Sala de reuniones del banco	Un grupo reunido. Roldán dice que en el tiempo que ha pertenecido a la junta interventora del Banco Financiero han descubierto irregularidades producidas durante la administración de Camejo. En un documento Roldán lee y pronuncia las irregularidades: malversación, sustracción indebida, préstamos desventajosos. Rodolfo está en la mesa. Una mujer le dice algo al oído. Rodolfo pide la palabra y dice que se opone. El Juez ordena silencio y le dice a Roldán que siga. Éste dice que las irregularidades son de índole penal y por eso es la presencia del Juez Montilla y que se le solicita el inicio de una investigación y el enjuiciamiento de Camejo y el embargo de las empresas. El juez le pregunta a Roldán si tiene la documentación y éste responde que sí. Las personas se paran y se retiran. Rodolfo guarda sus papeles en la maleta y dice que espera que el Juez trabaje con justicia, que esas acusaciones son parte del acoso contra Camejo. Antes de salir, Rodolfo se para en la puerta y le	ID IF	N

		dice a Roldán que ya verán quién ríe de último. Roldán dice que no le teme a las amenazas.		
29	Int. Día. Sala de reuniones policía	Un oficial dice que luego de investigaciones han confirmado que el caso de Rodolfo fue un atraco. Una periodista le dice que Rodolfo denunció un atentado. Otro periodista dice que Rodolfo enunció a dos personas como posibles responsables. El oficial le dice que ya investigaron y nada hace pensar que no fue un atraco, que el caso queda cerrado y que el detenido pasará a órdenes del tribunal.	ID	N
30	Ext. Día. Calle	Vista de un edificio. De un carro de policía bajan a unos detenidos y caminan abriendo paso entre la gente. Uno pasa y un señor le tira un periódico pero un policía lo ve y se lo quita. Los presos caminan y entre ellos está el que intentó dispararle a Rodolfo. Rodolfo lo sigue y le pregunta quién lo mandó. El criminal dice que no sabe, un policía aparta a Rodolfo.	ID	C
31	Int. Día. Casa de la familia Arias	Rodolfo y su familia comen. Una sirvienta les sirve la comida. La madre de Rodolfo le dice que estuvo viendo al comisario por televisión y le pregunta si no cree que tiene razón. Rodolfo le dice que no esté creyendo eso. Ella le responde que esas cadenas y relojes de oro son una tentación. El padre de Rodolfo pregunta si probó el vino y éste le responde salud. Uno de los hijos de Rodolfo le dice a la abuela que no pueden asaltar a su papá, el otro dice que el que se atreva está listo y hace una seña de degollar el cuello.	ID IF	C
32	Int. Noche. Casa de la familia Arias	Rodolfo y su padre están tomándose un trago y éste le dice que por lo que le ha contado cree que debe pedir protección policial. Rodolfo dice que eso sería provocarlos, que inventarían un plan más sofisticado. Rodolfo saca su pistola y dice que él tiene eso y que se llevaría a más de uno.		C
33	Ext. Día. Hacienda Camejo	Camejo y Rodolfo van montando caballo y hablan. Camejo le dice a Rodolfo cómo no va a preocuparse cuando Montilla le está preparando un auto de detención. Rodolfo le dice que no gana nada poniéndose nervioso. Camejo le dice que mientras el va preso Rodolfo se	ID	C

		<p>quedaba saliendo en la televisión. Rodolfo le dice que eso no es así, que lo acusan de cosas graves y gracias a él está libre. Camejo le dice que ese es su trabajo. Rodolfo le dice que lo deje así, le explica que él trabaja en dos vertientes, una darle a conocer a la opinión pública el caso y dos, conocer las armas del adversario. Continúa diciendo que lo primero está listo pero que por otro lado el juez Montilla es estrictamente honrado y no ha querido hablar con él.</p>		
34	Int. Noche. Hacienda de Camejo – Casa	<p>Rodolfo y Camejo están sentados tomando un trago. Un empleado les retira la hielera de la mesa. Camejo le pregunta a Rodolfo si no cree que Montilla acepte un pago. Rodolfo dice que no. Camejo le dice que lo intente. Rodolfo le dice que si tiene tanto miedo se vaya del país y así trabaja él tranquilo. Camejo le dice que ha pensado irse a su hotel en Aruba. Rodolfo le dice que puede llevarlo. Camejo le responde que no le hacen falta aviones sino buenos abogados, que se ocupe de Montilla.</p>	ID	N
35	Int. Día. tribunales	<p>Rodolfo camina y unos periodistas se le acercan, le mencionan a los policías y Rodolfo dice que no tiene nada que declarar, que ya habló, pero que lo sigan que les tiene algo mejor. Rodolfo y los periodistas suben las escaleras. En el piso de arriba lo esperan más periodistas que lo graban y le toman fotos. Rodolfo saluda a un hombre y le dice que lo siga que verá algo bueno sobre el juez Montilla. Rodolfo entra a una oficina y un hombre le dice que no puede pasar. Rodolfo lo aparta. Les dice a los periodistas que esperen un momento. Rodolfo entra a la oficina de Montilla donde está hablando con una mujer. Montilla le pregunta cómo se atreve a entrar e interrumpir su charla con la doctora. Rodolfo le sonríe a la mujer y dice que seguro a ella no le importará cederle unos minutos. Ella sonríe y se va. Rodolfo le pregunta a Montilla cuánto quiere, un millón, dos. Montilla le pide que se vaya. Rodolfo le pregunta cuánto le ofrecieron. Montilla le dice que no todo el mundo es de su calaña. Rodolfo le dice que si no se inhibe contra Camejo hará pública las</p>	ID	N



		<p>conexiones que tiene con el bufete de la contraparte. Montilla se levanta y le pregunta cómo se atreve a amenazarlo, que no se olvide que ha metido preso a varios abogados. Rodolfo le dice que proceda porque no es la primera vez que va preso. Montilla le pide que se vaya y toca un timbre. Entran dos hombres al despacho. Uno se acerca y le pregunta a Montilla que quiere. Montilla dice que Rodolfo ya se va. El hombre toma a Rodolfo del brazo y éste se molesta. Rodolfo camina hacia la puerta, se gira, vuelve a girarse. Abren la puerta y están todos los periodistas afueras. Rodolfo se vuelve a girar y le grita a Montilla que su animadversión hacia él y su cliente no se compadece con la ética exigida para un juez. Rodolfo sale de la oficina y los periodistas empiezan a hacerle preguntas. Rodolfo dice que protesta por la parcialidad del tribunal contra Camejo y solicitará la inhabilitación de Montilla, dice que no tiene más nada que agregar y que le pregunten al juez. Los periodistas llegan hasta el juez y Rodolfo se abre paso y llega donde está doctora. Rodolfo le da gracias por el tiempo y ella le responde que lo supo aprovechar muy bien. Él le invita un café pero ella dice que debe hablar con el juez. Rodolfo le dice que se lo debe y se va.</p>		
36	Ext. Noche. Edificio abandonado	<p>Un hombre de franela amarilla va caminado. Fucho lo intercepta y le dice quieto. El hombre le toma la pistola y lo golpea en la espalda. El hombre le dice que no se puede acercarse a menos de 4 metros. El hombre de bigotes le dice que la primera lección son los 4 metros de distancia. El hombre de color le da la mano y lo ayuda a pararse del suelo y empiezan a caminar y Fucho se soba los golpes. Le dice que a partir de mañana empiece a seguir a Rodolfo, le pregunta sobre los hombres que lo iban a ayudar. Fucho le dice que está en eso pero necesita dinero. El hombre de color le pregunta por la plata que le dieron, le pregunta si compra drogas. Fucho le responde que él ha necesitado pagar sus necesidades. El hombre de bigote le dice que seguro compra marihuana. Fucho se molesta y empuja a los hombres y les dice que sin dinero no hay</p>	ID	N

		trato. Los tres hombres se le van encima y lo golpean y le dicen que no se le levante a la autoridad.		
37	Ext. Noche. Calle Int. Noche. Abasto	Fucho sale con su moto. Se detiene adolorido. Ve a un hombre cerrando su negocio. Se baja de la moto, camina hacia el hombre, saca la pistola y lo obliga a entrar a la tienda. El hombre, con acento portugués, dice que no hay despacho, que no lo mate, que se lleve lo que quiera. Fucho toma una bolsa de papel y abre la registradora y saca el dinero. Luego empuja al hombre hacia un depósito y lo golpea y se va.	ID	C
38	Ext. Noche. Calle	Fucho va en la moto. Pasa al lado de un carro y le arrebató la pulsera una mujer. Fucho camina tambaleándose y se para frente a una farmacia. Se asoma el dependiente. Fucho lo agarra de la camisa y lo amenaza con la pistola. Entran a la farmacia y Fucho le dice que necesita algo para las heridas. El hombre le da alcohol y algodón. Fucho lo tira y le pide otra cosa. Lo golpea y el hombre le dice donde están las otras medicinas. Mientras Fucho revisa el hombre corre. Fucho grita dónde están los antibióticos.	ID	C
39	Int. Noche. Casa de La negra	Tocan la puerta, la Negra abre y es Fucho lleno de sangre. Ella le pregunta que le hicieron. Ella se arranca la camisa y trata de secarle la sangre. Fucho está drogado y bebe de un frasco. Ella llora. Lo lleva al cuarto y lo acuesta en la cama mientras busca cosas en las gavetas. Fucho la toma de las caderas y la acuesta en la cama y empieza a tener relaciones con ella mientras ella llora.		C
40	Int. Día. Casa de La negra	Tocan la puerta. Fucho y La negra se paran y ella le dice que debe ser el Caimán. Fucho toma la pistola y apunta hacia la puerta. La negra abre y es el Caimán acompañado de dos hombres (el par del miedo). La negra entra al cuarto y los hombres se sientan en la sala. Caimán le ve las heridas a Fucho y le pregunta si chocó con el metro. Fucho ríe y dice que es alegría. Mira a los dos hombres y dice que los conoce. FUNDIDO A	IF	N
41	Int. Noche. Bar Ext. Noche. Calle	Números blancos 1980. Suena vallenato. La gente está sentada en mesas y en la barra. El hombre que	ID	N

		delata a Quintero (escena 15 y 16) camina por el bar y sale. Empieza a ver su reloj y una voz dice que son las 2 y 26 minutos. Otra voz dice que son las 2 y 27 minutos. El hombre mira a todos lados. Entre los carros están escondidos el Par del Miedo y Fucho. El hombre pregunta quién está molestándolo. Los hombres gritan la hora, que hay un hueco, que están ahí. Salen diciendo joyería La Carlota. El hombre saca un cuchillo. Fucho y el Par lo persiguen y golpean. Llegan a un parque abandonado y lo lanzan en la rueda y le preguntan con quién los denunció y el hombre les dice que con Rodolfo. Fucho lo apuñala y empieza a cortarlo. Se van y dejan el cuerpo en la rueda. FUNDIDO A		
42	Int. Día. Casa de La Negra	En la sala están la negra, Fucho y el Par (Bachaco y Rascuero). Bachaco dice que matar a ese tipo (Rodolfo) es una locura, que ese hombre es como un príncipe o un presidente. El otro hombre pregunta cuanto dinero hay. Fucho saca una bolsa y se la da a Bachaco y al otro le da unas joyas y les dice que es una miseria comparado con lo que es. Bachaco dice que lo matará de la emoción y Rascuero dice que esa miseria está muy buena. Fucho besa a La negra	ID	N
43	Int. Día. Estacionamiento	Un niño está desinflando el caucho de un carro rojo. Rodolfo lo ve desde su carro. El niño se acerca y le da dinero. Rodolfo arranca y sube unos pisos del estacionamiento y llega al carro rojo donde está Mariela tratando de cambiar un caucho. Rodolfo pregunta si le pasó algo. Ella le dice que se le espichó un caucho. Él le dice que se vaya con él y mañana manda a buscar el carro. Ella le dice que no puede porque lo necesita.	ID	N
44	Int. Día. Estacionamiento	Mariela fuma un cigarro mientras Rodolfo cambia le caucho y le pregunta porque siempre anda apurada, ella le dice que tiene mucho trabajo, él le pide que trabaje con él, ella le responde que está bien como está pero él le dice que estará mejor y la invita a cenar, ella responde que no cena, entonces la invita al cine y ella acepta pero le dice que sea temprano.		C

45	Ext. Noche. Torre británica Int. Noche. Oficina de Rodolfo Int. Noche. Restaurant	Fachada del edificio. Suena el teléfono. Rodolfo lee un libro recostado de un mueble y contesta. Mariela está en un restaurant y le pregunta si se quedó trabajando. Rodolfo le dice que se le pasó el tiempo. Mariela dice que ya son las 9 y 15. Rodolfo le dice que no tiene carro, ella se ofrece buscarlo pero él le dice que no, que lo espere,	ID	N
46	Ext. Noche. Salida de la torre	Rodolfo sale del ascensor, se despide el vigilante y camina hacia la calle. Va a montarse en un carro cuando un hombre se le acerca. Rodolfo saca rápido su pistola, lo agarra y lo apunta. El hombre le dice que no lo mate, que le trae un mensaje.	ID	N
47	Int. Día. Cárcel.	Hay personas en los pasillos de la cárcel. Un oficial trae a un reo y lo lleva con Rodolfo. Rodolfo le pregunta que tiene que decirle. El reo le dice que lo están persiguiendo, que se prepare, que le harán un atentado. Rodolfo le pregunta quién y el preso le dice que se lo dice en la calle.	ID	N
48	Int. Día. Oficina de Arias	Rodolfo llega a su oficina. En el recibidor lo esperan dos abogados y Mariela. Les dice a los dos abogados que esperen mientras atiende a Mariela. La toma del brazo y camina por la oficina. Llama a todos los empleados para que pasen a su oficina y adentro les presenta a Mariela y les dice que entra al bufete en calidad de pasante. Una mujer le da la bienvenida y le desea suerte. Rodolfo le pide a una empleada que le arregle una oficina a Mariela. Mariela va con Rodolfo a su oficina donde una mujer espera a Rodolfo. La presenta. Le da Mariela un expediente y le dice que ese es el hombre que necesita que saque de la cárcel, le dice que hable con la secretaria para arreglar el cubilo y empiece a trabajar. Mariela se va. Rodolfo se sienta al lado de la mujer (que la llama China) y le pregunta que hay. Ella le dice que encontró a Rodríguez y que está dispuesto a hablar. Rodolfo le pregunta que pide y ella le responde que Rodríguez pide 1 millón, pasaporte nuevo y salir del país. Rodolfo le dice que por fin atraparan al policía y le comenta que lo quieren matar. Ella dice que seguro es Guevara. Rodolfo dice quién sabe.	ID IF	N

49	Int. Día. Oficina de Camejo.	Camejo está sentado revisando unos papeles en la oficina y oye a las personas de la otra sala hablando del valor de unos caballos y que deben llevarlos a un sitio más seguro. Camejo se levanta y va hacia la mesa de reuniones gritando que no, que no se dejarán chantajear, que están en la pelea. Un hombre le dice que hay que transferir la manada de caballos. Camejo dice que los caballos se quedan. Una mujer dice que la diligencia del embargo está adelantada. Camejo dice que se pare el embargo. Camejo toma el teléfono y pide hablar con Rodolfo.	ID	C
50	Int. Día. Casa de Rodolfo. Ext. Día. Terraza de la casa	Rodolfo lleva a Mariela al piso de arriba y le va diciendo que le va a gustar que no se preocupe. Mariela dice que es una sorpresa, que espera sea seguro. Llegan a la terraza donde los espera un helicóptero. Se montan. Dentro Rodolfo le pregunta cómo va el caso. Ella le dice que es rutina pero que hablen después porque es su primer vuelo en helicóptero. Despegan.	ID	C
51	Ext. Día.	Vistas del helicóptero volando y vistas del paisaje desde el helicóptero.		C
52	Ext. Día. Hacienda Camejo Int. Día. Hacienda Camejo	El helicóptero aterriza frente a la casa y bajan Rodolfo y Mariela y entran apresurados a la casa. Ella le pide que se calme. Entran a una habitación donde hay un grupo de personas y Rodolfo le grita a juez presente que es un abuso, que pedirá una investigación del procedimiento. El juez le pregunta cómo se atreve a interrumpir. Rodolfo dice que quiere dejar constancia que el embargo se hizo en su presencia y objeta que es un acto ilegal, dice buenas tardes y se va.	ID	C
53	Ext. Día. Autopista y carretera	Un carro va por la autopista. Más cerca se ve que el conductor es Guevara		C
54	Ext. Día. terreno	El carro de Guevara se estaciona, él se baja, se monta en una avioneta y despega.		C
55	Int. Día. Cuarto de hotel de Camejo	En bata, Camejo fuma un tabaco y lee el periódico. Tocan la puerta. Alza la mirada y entra Guevara. Camejo le dice que menos mal el tiene prohibida la salida del país, que tome asiento. Guevara pide un whisky con soda y Camejo lo prepara. Camejo le dice a Guevara que se enteró que le tienen una	ID	N

		sorpresa pero advertido puede salir airoso. Le cuenta que Rodolfo consiguió a Rodríguez y que está dispuesto a admitir que dio la orden de matar a Guerrero. Guevara le dice que está equivocado, que no tiene nada que temer, no cree en su buena fe si trata de perjudicar a su propio abogado. Camejo se ríe, le dice que es un hombre de negocio y la conversación es para proponerle un negocio.		
56	Ext. Día. Playa.	Un yate navega en el mar. Guevara y Camejo caminan por la playa y éste le decía a Guevara que necesita informaciones para presionar a la junta interventora del Banco. Guevara pregunta si para eso no le sirve Rodolfo y Camejo responde que no porque él es muy dado al escándalo y llamaría a la prensa cuando tuviera esas informaciones, que no se olvide que los abogados son escandalosos. Guevara le dice que no se olvide que es abogado. Camejo le responde que ante todo también es policía y por eso lo llamó porque necesita al mejor. Guevara le pregunta cómo cree que puede aceptar si Rodolfo es su enemigo y eso lo beneficiaría. Camejo le dice que lo ayudará es a él. Guevara pregunta por qué y Camejo le responde que por una razón común, Guevara le dice que no necesita su dinero y Camejo le responde que lo necesitará. Se detienen. Guevara enciende la pipa, mira a Camejo y le pregunta de qué se trata, éste le dice que averigüe si dinero del Banco se ha usado para financiar operaciones militares en centro América, para ciertas candidaturas y que hasta le han dicho que el banco se ha prestado para lavar dinero sucio.	ID IF	N
57	Int. Noche. Casa de Guevara	Guevara está reunido con 33 hombres y les dice que hay 3 asuntos que investigar. Dice que lo primer lo hará Rogelio y que se trata de investigar conexiones entre personas del gobierno que hayan viajado a centro América. A Enrique le dice que averigüe posibles ayudas a campañas electorales. Les dice a los 3 que no reparen en gastos pero que no pierdan la confidencialidad. Enrique y Rogelio se paran y se van. Queda uno de los hombres (Fidel),	ID	N

		Guevara le pregunta qué sabe de Rodríguez.		
58	Ext. Noche. Calle Int. Noche. Casa.	Llueve. Rodolfo va en su camioneta con La China y ésta abre una maleta llena de dinero y dice que ahí tienen los pasajes, el pasaporte y parte del dinero, que mañana los espera el juez y después se pueden despedir de Guevara. Rodolfo le pregunta por la salida del país y ella le dice que todo está listo y nada puede fallar. La camioneta se estaciona frente a la casa seguida de otro carro. Rodolfo se baja y le abre la puerta a La China. Un carro pasa disparando. Otros hombres disparan. Corren hacia la casa y encuentran a Rodríguez colgado por el cuello. Rodolfo ayuda a bajarlo. Rodríguez no puede respirar. Rodolfo le dice que no puede hacerle esto, que le trajo todo, lo golpea, le dicen que se calme, se para y va a la puerta con La China.	ID	N
59	Int. Día. Construcción abandonada.	Un hombre está montado en una camioneta dirigiendo a los tres motorizados (Fucho, Bachaco y Rascuero). La camioneta avanza, las motos la interceptan y apuntan. Los hombres celebran que el ensayo salió bien.	ID	C
60	Int. Día. Bar	El Caimán está en la barra contando unos chistes con Fucho, Bachaco, Rascuero y la Negra mientras toman cervezas.		C
61	Int. Día. Oficinas del tribunal	Mariela habla con Heredia (un trabajador del tribunal). Él le dice que el juez no se ha pronunciado por la confusión de cargos, que los cargos están mezclados, que el preso que quieren sacar está delinquiendo desde los 9 años. Ella le dice que es una injusticia. Heredia se ríe y le dice que no entiende como una mujer como ella puede defender a esos malandros. Ella le pide respeto y se va.	IF	N
62	Int. Noche. Restaurant	Rodolfo y Mariela están cenando, ella le dice que el fiscal pidió intento de homicidio a cambio de atraco, que cree que será muy difícil casar al hombre de la cárcel. Rodolfo pregunta quién es el fiscal y ella le dice que Rengifo y le pregunta por qué. Rodolfo dice que casi no lo conoce. Llega el mesonero y les trae dos platos de sopa de cebolla. Rodolfo le dice que pueden pedirle al	ID IF	C

		fiscal que retire pos cargos de homicidio porque sólo fueron unos golpes. Mariela dice que sí y luego le pide al mesonero si puede traerle más queso para la sopa y el mesonero le dice que ya el queso lo tiene la sopa. Rodolfo le dice al mesonero que traiga y éste le responde que ya está gratinado en el plato. Rodolfo se molesta, le grita al mesonero y decide irse. Mariela le dice que no es para tanto pero él dice que se van. Caminan por el restaurant. Mariela dice que el vino estaba rico. Rodolfo se regresa, tola la hielera y se van.		
63	Ext. Noche. Calle	Rodolfo y Mariela están tomándose unas copas de vino. Rodolfo le cuenta cuando estaba en la universidad y encerraron al decano por tres días y luego la policía y lo golpearon, le dice que el juro que nunca más le iban a poner la mano encima. Ella le pregunta si nunca nadie lo hizo. Rodolfo la mira, le toma la mano y se la besa. Ella lo asusta y se ríen. Se besan. Fucho, Bachaco y Rascuero están dentro del carro viéndolos. Rascuero dice que le den de una vez. Fucho le dice que no. Rodolfo y Mariela siguen besándose. Rodolfo y Mariela se ponen a caminar por la calle y él le dice que la mejor escuela de derecho está en esas cuatro cuadras, que las ha recorrido miles de veces. Ella le dice que exagera. Rodolfo le cuenta que él fue secretario, escribiente y hasta alguacil. Ella se ríe y le dice que es el joven que se supera desde abajo. Él le dice que para aprender hay que trabajar en los tribunales, que él ahí aprendió como son las cosas, que aprendió que lo que dicen los profesores es distinto a la realidad, que estaba claro cuando se graduó que por encima de las teorías y códigos están los intereses de poder y el que no está inmerso en ellos está perdido. Ella le dice que le parece pesimista. Él responde que es realismo. Se detiene n. Rodolfo le dice que llega un momento en el país que hay que elegir entre ser un buscapleitos o un abogado importante.	IF	C
64	Ext. Día. Calle.	Está amaneciendo. El carro de Rodolfo se estaciona, él se baja, le abre la puerta a Mariela, ella baja y se besan. Rodolfo le dice que el fiscal Rengifo es amigo de	IF	N



		Montilla.		
65	Int. Día. Tribunales	Mariela camina por el primer piso. Se dirige a las escaleras. Se abre el ascensor y sale Montilla y ella le dice que lo estaba buscando. Montilla le dice que le da gusto verla, que desde que anda con sus enemigos casi no se le ve. Ella le dice que Rodolfo no es su enemigo, que lo admira. Él le dice que se ve que no lo conoce, que no hablen de eso, que ella es la reina de los tribunales, que le roba el sueño. Mariela le dice que está trabajando en un caso difícil y que él la puede ayudar. Montilla le dice que sí, que se tomen un trago cerca para hablar.	ID	N
66	Int. Día. Bar	Montilla y Mariela entran al bar y se sientan en la barra. Mariela pide un whisky sawer y Montilla le dice al barman que le dé lo de siempre. Montilla le dice a Mariela que siempre se toma una copa de coñac para mantener la forma. Mariela saca una carpeta y comienza a ver unos documentos. Le dice a Montilla que ella tiene un caso de intento de atraco pero el fiscal pidió intento de homicidio y eso le parece injusto, le pregunta si no es amigo de Rengifo. Él dice que si pero que no se vale de sus amigos. Mariela le dice que no va a pedirle algo incorrecto. Montilla le toma la mano y le dice que puede conseguir de él lo que quiera si le da oportunidad de demostrárselo. Ella coloca su otra mano encima y le dice que es la oportunidad.	ID	N
67	Int. Día. Oficinas de Rodolfo	Mariela llega a la oficina. Coloca la chaqueta en el espaldar de la silla. Abre una gaveta y consigue una caja roja con flores encima. La abre y es un collar. Rodolfo está en su oficina trabajando y entra Mariela y le coloca la caja en el escritorio y le dice que no puede aceptarlo, le dice que se ha involucrado mucho. Rodolfo le dice que también. Mariela agarra un portarretrato del escritorio con la foto de los hijos de Rodolfo.	ID	C
68	Int. Noche. Casa de Mariela Ext. Día. Ciudad. Int. Día. Casa de Mariela	Rodolfo detrás de Mariela. Le quita el collar y la besa en el cuello. Le quita es vestido. Tienen sexo. Rodolfo está acostado boca abajo y Mariela encima. Ella le dice que al principio le caí mal		C

		con todas sus armas y sus joyas, la arrogancia, la ostentación, pero que ahora cree en él. Vista de edificios. Amanece. Rodolfo duerme y Mariela le continua hablando, se da cuenta que está dormido y lo besa.		
69	Ext. Día. Calle	Sale Rodolfo en su carro. Una moto está parada en la acera del frente.		N
70	Ext. Día. Estacionamiento	Rodolfo estaciona su carro. Ve la misma moto.		N
71	Int. Día. tienda Int. Día. Casa de Mariela	Rodolfo entra a una tienda. El vendedor lo saluda y le dice que ya le tiene el traje. Camina y toma un traje blanco. Rodolfo le pide un segundo porque tiene que hablar urgente por teléfono. Entra a un cuarto y marca. Suena el teléfono en casa de Mariela y ella atiende. Le dice a Rodolfo que se fue muy temprano. Él le responde que necesita que saque urgente a El Gato, ella pregunta que pasa y Rodolfo le dice que nada. El vendedor le coloca una chaqueta. Rodolfo le vuelve a repetir a Mariela que lo saque.	ID	N
72	Int. Día. Oficina de Guevara	Guevara está reunido con otras personas y ven unos documentos. Las carpetas pasan de mano en mano. Raiza dice que hay contribuciones electorales, tráfico de armas, lavado de dólares. Guevara dice que hay que llevarle eso a Camejo pero con mucho cuidado. La mujer pregunta si Rodolfo sabe y Guevara responde que no. Raiza pregunta que pasaría si lo sabe, que gritaría a los 4 vientos que los tiene en sus manos. Guevara coloca una calcomanía en un sobre.	IF	N
73	Int. Día. Oficina de Rodolfo	Rodolfo y Mariela están sentados en la oficina. Mariela le dice que Montilla intercedió ante el fiscal y le quitaron el cargo de homicidio a El Gato y que pronto lo tendrán afuera. Rodolfo pregunta cuándo y ella le responde que le prometieron entregarle la boleta de excarcelación mañana. La secretaria Irene llama a la puerta. Rodolfo le dice que pase y ella le entrega un sobre. Rodolfo lo va a abrir pero lo deja a un lado. Camina hacia Mariela que está sirviendo café y le dice que Montilla les hizo un gran favor. Le da una taza de café a Rodolfo. Mariela se sienta. Rodolfo le pregunta que hace para	IF	C

		conseguir los favores de Montilla. Mariela le dice que su papá era amigo de Montilla. Él le pregunta sobre su papá y ella le dice que murió hace 6 años. Rodolfo le dice que entonces Montilla la considera su hija. Ella le responde que es un viejo verde, que la ve y la quiere acariciar. Rodolfo se sienta a su lado. Ella intenta decirle algo pero se calla. Rodolfo susurra un insulto.		
74	Int. Día. Sauna	Guevara se encuentra a Roldán y le dice que no sabía que le gustaba el baño turco. Roldán le dice que supone que es un encuentro casual. Guevara le dice que hay que manejar el asunto con cautela. Roldán le dice que deje el misterio y Guevara le responde que le guste que lo tutee y más cuando los obstáculos se le agigantan. Roldán dice que tiene buenos abogados. Guevara le responde que no crea que le ganará a Rodolfo que tiene en sus manos los informes sobre las malversaciones. Roldán pregunta quién le dijo y Guevara le pregunta sobre el negocio de armas en Centroamérica, le dice que en el país lo único que la gente respeta es esto.	ID	N
75	Int. Día. Tribunales – oficina de Montilla	Mariela camina por los tribunales. Fucho está esperando el ascensor. Para a Mariela y le pregunta dónde queda el octavo de instrucción. Ella le señala que es aquél. Fucho le da las gracias y la mira mientras baja las escaleras. Mariela se detiene sube la mirada y Fucho la ve desde arriba. Mariela entra a una oficina y pregunta por Montilla. La secretaria le dice que está en la sala de audiencias pero que pase a su despacho. Mariela entra y se sienta. Se para y entra al baño y se mira en el espejo. Entra Montilla con Pérez y le está diciendo que eso no lo puede saber nadie, que esa noche lo pase en limpio. Mariela escucha desde el baño. Montilla dice que mañana dictan el auto y como empiezan las vacaciones a Rodolfo no tendrá tiempo de hacer algo. Montilla le dice a Pérez que lo pase en limpio y se lo guarde. Los hombres salen de la oficina. Mariela sale del baño. Se sienta en el escritorio. Entra de nuevo Montilla, la ve y exclama que es su día de suerte, se acerca, toma la mano de Mariela y la besa. Ella le dice que viene a darle las	ID	N

		gracias, que ya tiene la sentencia de excarcelación. Montilla dice que en la noche dará una cena a una pareja de colegas y que una forma de agradecerle es que fuera a la cena. Mariela le dice que le llama y le avisa. Montilla dice que espera no lo consulte con Rodolfo. Ella responde que no, que tratará de ir.		
76	Int. Día. Oficina de Rodolfo Int. Día. Tribunales Int. Día. Casino	Rodolfo en su escritorio y saca los documentos del sobre. En los tribunales Mariela marca al teléfono. Rodolfo toma el teléfono y le dice a Irene que lo comunique con Camejo. Suena el otro teléfono y es Mariela. Ella le dice que tiene la libertad de El Gato pero que pasa algo grave, que necesita verlo porque no puede ser por teléfono. Suena el otro teléfono y Rodolfo le pide a Mariela que espere. Rodolfo le dice a Mariela que tiene una llamada urgente. Tranca. Habla con Camejo. Camejo está en la mesa de un casino jugando cartas. Rodolfo le dice que recibió un sobre anónimo pero no le puede decir por teléfono de que se trata. Camejo le dice que no lo use. Rodolfo dice que con eso los tiene en las manos. Camejo le pide dejarlo en sus manos. Tranca. Rodolfo tranca disgustado	ID	N
77	Ext. Día. Calle Int. Día. Edificio Int. Día. Apartamento	Mariela llega en su carro a su edificio. En la entrada está Fucho en la moto. Silba. Dentro del edificio está Rascuero y toma un sobre del buzón. Mariela e baja del carro y camina hacia la entrada. Entra y ve a Rascuero, dice que se le olvido el periódico y se regresa. Rascuero se va. Ella vuelve. Entra a su casa. Toma el teléfono, llama a Rodolfo, se asoma a la ventana y le dice que hay dos hombres que la siguen. Desde arriba se ve a Rascuero, Bachaco y Fucho cerca del edificio. Tranca y se sienta en el sofá.	ID	N
78	Int. Día. Apartamento Int. Día. Casino	Rodolfo llega con pistola en mano y toca la puerta. Ella pregunta quién es y Rodolfo dice que es él, que abra. Ella abre y lo abraza. Él le dice que no vio a nadie, la abraza y le dice que ya pasó. CORTE Rodolfo se sirve un vaso de licor y le pregunta a Mariela como eran los hombres. Ella le dice que el de la moto azul la seguía desde los tribunales, que tiene como 24 años, bajito y con una	ID	N

		<p>cicatriz en la cara. Rodolfo le da una copa a Mariela, se sienta a su lado y le dice que seguro era el que lo seguía a él. Ella le dice que lo más grave es lo que escuchó en el despacho de Montilla, le dice que le tienen preparado algo, que escuchó sólo parte de la conversación pero va en contra suya, que le preparan un auto de detención para el mediodía. Mariela le pregunta que será. Rodolfo dice que no sabe y ella le responde que no le gusta la actitud de Montilla. Rodolfo dice que tampoco por eso se le adelantará, mientras toma el teléfono y hace una llamada al hotel de Camejo y pide que lo comuniquen con él. Mariela le dice a Rodolfo que Montilla la invitó a cenar y él le responde que se deje de vaina, que Montilla es gay, que en Coro lo acusaron de corromper a menores, por eso se vino a Caracas. Camejo contesta el teléfono desde el casino y le pregunta a Rodolfo que quiere. Rodolfo le dice que necesita hacer uso de la información porque hay un auto de detención. Camejo le dice que es imposible, que lo impida. Rodolfo le dice que para eso necesita la información. Camejo le dice que no la use y que no lo llame más.</p> <p>CORTE</p> <p>Rodolfo molesto tira el teléfono. Siente un dolor en el abdomen. Mariela se alarma y le pregunta que le pasa. Rodolfo dice que es la ulcera y se tira en el sofá. Mariela dice que hay que llamar al médico y él dice que no. Se saca unas pastillas del bolsillo y le dice a Mariela que le dé una. Se toma la pastilla. Ella le pregunta si se siente mejor y él le dice que le de dos minutos. Mariela le pregunta si la persecución tiene que ver con El Gato. Rodolfo le dice que sí, que seguro preparan un atentado. Rodolfo saca debajo de su pantalón un arma. Mariela le pregunta que tienen que ver esas cosas con Montilla. Rodolfo le dice que la dejará ir a la cena y le da el arma y le dice que no se separe de eso.</p>		
79	Int. Noche. Casa de Montilla	Montilla y Mariela se despiden de la otra pareja. Cierran la puerta. Montilla le dice a Mariela que está hermosa, que no todas las mujeres saben llevar joyas, le dice que él fue amante de las joyas pero	ID IF	N

	<p>ahora prefiere el arte. Toca el collar de Mariela y le dice que es hermoso mientras baja la mano. Mira un cuadro y le pregunta que dice de las líneas y el color, que le produce fascinación. Mariela le dice que es impresionante la colección de arte que tiene, le dice también que es raro que siendo un hombre joven y culto lleve poca vida social. Suben al segundo piso. Él le dice que si estuvieran juntos haría más vida social y le ofrece otro trago. Ella le dice que es la primera vez que la invita a su casa y él le responde que es difícil encontrarla y ahora anda con Rodolfo. Mariela le dice que el trabajo es lo primero. Toman. Montilla le dice que en ese gremio todo se sabe. Mariela camina hacia otro lado y le dice que Rodolfo la impresionó pero ahora la desilusionó porque es un egocéntrico. Mariela se sienta. Le dice a Montilla que le debe un favor a Rodolfo y cuando se lo pague quedará libre. Montilla se va acercando a ella por atrás, le toca el hombro y le dice que lo tiene loco. Mariela le pide que le alcance un cigarrillo. Montilla va a buscar el cigarro y ella abre su cartera y enciende una grabadora. Montilla regresa a darle el cigarro y Mariela le pregunta por qué no se ha casado. Él le responde que es muy ocupado como para atender una familia pero todo puede cambiar. Le enciende el cigarro. Se sienta al lado de Mariela y ella le dice que nunca le conoció una novia ni estando en Coro. La toma por el hombro y le dice que esperaba que ella creciera. La acerca a su pecho. Ella se levante y le dice que lo tiene cautivado desde pequeña. Él le dice que sí y la abraza. Ella se despega y le dice que sus gustos eran otros, que los gustos pueden cambiar. Montilla le dice que no ha cambiado, que es un ser superior, que se fije en los griegos y romanos que no tenían problemas con los gustos sexuales, que la juventud de ahora no es tan moderna. Mariela sentada le pregunta que son. Montilla responde que son unos mojigatos que no entienden que carne es carne y poco importa el sistema reproductor. Toma a Mariela de los brazos, la aprieta y la</p>	
--	---	--

		besa. Ella se despegas, se aleja y le dice que no fue a participar de sus fiestas gays. Él le pregunta cómo lo sabe y ella le responde que en el gremio todo se sabe. Toma su bolso y se va. Montilla le dice que no sabe lo que se pierde.		
80	Int. Día. Edificio abandonado.	Entran los dos hombres que dirigen a los sicarios y detrás de ellos los hombres en moto. Se detienen. Sacan un maletín y dicen que todo está preparado para mañana. Le dan un arma a cada uno y dicen que con eso trabajaran. Rascuero dice que esa arma se encasquilla. Los hombres le dicen que no. El hombre de color dice que se esconda y no salgan hasta mañana.	ID	N
81	Int. Día. Oficina de Montilla	Rodolfo coloca sobre la mesa la grabación de Montilla. Montilla toma la grabadora y la detiene. Rodolfo le dice que no se preocupe que tiene varias copias y saca unas de su bolsillo. Le dice que firme el auto de detención y verá como radio y television reproducen la cinta. Montilla estira su brazo para sacar algo de la maleta y Rodolfo le dice que no es fácil matarlo. Montilla dice que se la cobrará. Rodolfo le dice que espera no sea en el juicio y le da un sobre y le dice que no lo bote.	ID	N
82	Ext. Día. Cárcel.	El Gato sale de la cárcel. Afuera lo espera Rodolfo en el carro y El Gato se acerca. Rodolfo le dice que ya está en la calle, que le diga quién le quiere hacer el atentado.	ID	N
83	Int. Día. Casa de Fucho Ext. Día. Barrio	Unos policías caminan por la casa. La madre de Fucho dice que no está, que dejen a su hijo tranquilo. Los policías ven que no hay nadie y salen de la casa. Afuera otros policías tienen a hombres pegados a la pared y revisan otras casas. Un policía llama a un hombre mocho y le pregunta por Fucho, el hombre dice que tiene tiempo sin verlo y el policía grita que metan a todos presos y no lo suelten hasta que aparezca Fucho. Se llevan a los hombres.	ID	N
84	Int. Día. Bar Ext. Día. Auto	Los oficiales entran al bar de El Caimán. Se llevan a La Negra en la patrulla y ella pide que no maten a Fucho.	ID	N
85	Ext. Día. Calle	Los oficiales intercambian disparo con los 3 delincuentes que intentan huir en las motos. Disparan a la de Bachaco y cae. Le disparan a Rascuero. Bachaco	ID	N

		le grita a Fucho y éste le dice que corra, tira una granada y pasa entre la nube de polvo. Baja por un barranco y pierde el control de la moto. Detrás va Bachaco. Se montan en la moto. Hay personas en la calle. Los policías le persiguen y disparan. Una bala le da a Bachaco y cae de la moto. Lo matan. Persiguen a Fucho que va en la moto. Fucho consigue huir.		
86	Int. Día. Edificio abandonado	El hombre de bigotes y el negro recogen unas cosas y las montan en la camioneta. Entra Fucho en la moto. Le preguntan que hace ahí y les dice que acaban de matar a Bachaco y Rascuero. Los hombres le dicen que la operación se cayó. Fucho les pregunta si se van a rajar. Le dicen que se vaya, Fucho se molesta saca la pistola, el hombre de bigotes lo sujeta y se dispara el arma al aire. El otro hombre se acerca y comienza a golpearlo. Dejan a Fucho en el suelo, le dicen que si lo agarran no los conoce y se van. Fucho se arrodilla y llora.	ID	N
87	Int. Día. casa de Mariela	En el baño Rodolfo se afeita. Se escucha la voz de Mariela que le pregunta si tiene que aceptarlo, que quién lo diría con su cara de santa en la universidad, que ahora entrará por la puerta grande. Rodolfo la mira recostada en la pared y le pregunta si ella no quería ser alguien en ese negocio, le dice que así es el derecho y no las cátedras de moral en la universidad. Rodolfo sale del baño, entra al cuarto y se pone la camisa. Mariela le pregunta si así es el derecho, le dice que eso no era lo que él pensaba cuando estudiaba, cuando tenía ideales, que no es lo que dicen en la televisión, que en el país deben existir abogados que ejerzan otro tipo de derecho. Rodolfo le pregunta dónde están. Mariela le dice que a él le cuesta aceptarlo y ella ya no se reconoce. Lloro y dice hasta dónde pudo llegar sirviéndole de espía a Rodolfo, que la usó. Él se le acerca y se sienta a su lado.	ID	C
88	Int. Día. Calle	Rodolfo está dentro del carro. Saca su arma y la coloca a un lado. Lo enciende. Mira hacia arriba y ve a Mariela en la ventana. Sale a la calle. En la salida lo espera Fucho y lo persigue en la moto.	ID	N



		<p>Rodolfo lo ve por el retrovisor, toma la pistola. Fucho se coloca al lado de él y se miran. Fucho se adelanta, detiene la moto, se regresa, Rodolfo detiene el carro se baja y le dispara, Fucho cae, le dispara otra vez, Fucho dispara y le da a Rodolfo dos veces, en el suelo Rodolfo le vuelve a disparar, Fucho dispara y le da en la cabeza. Se congela la imagen. Texto en blanco que dice que LOS HECHOS NARRADOS EN ESA PELICULA SON PRODUCTO DE LA IMAGINACION DE LOS AUTORES. CUALQUIER PARECIDO CON HECHOS Y PERSONAJES DE LA REALIDAD SON PURA COINCIDENCIA. Lista de los actores de reparto.</p>		
--	--	--	--	--

**ID=indicios; IF=informantes; N= núcleo, C= catálisis**

## Anexo 3

### AUTO DE DETENCIÓN CONTRA EL PADRE BIAGGI DICTÓ AYER EL JUEZ DE INSTRUCCIÓN

*El Nacional, 8 de noviembre de 1961*

*Ciudad Bolívar, 7 (Especial)*

El juez de instrucción, doctor Álvaro Natera Febres, dictó esta tarde a las tres auto de detención contra el padre Luis Ramón Biaggi, indiciado en el presunto delito de homicidio en la persona de su hermana Lesbia María Biaggi, hecho ocurrido el pasado 15 de octubre

La detención judicial, que desde hace dos días había sido requerida, o en caso contrario ser excarcelado el indiciado por sus abogados defensores, se produce a los 14 días de estar detenido el padre Biaggi en la cárcel pública de esta ciudad.

Horas antes el fiscal del Ministerio Público, doctor Silvio López Salazar, había introducido un escrito conminatorio ante el juez para que dictara auto de detención o en su defecto decretara la excarcelación del sacerdote indiciado, pues habían transcurrido seis días más de los previstos por la ley para ser tomada una decisión.

Los abogados defensores seguramente reclamarán ante el juez de primera instancia de la decisión tomada por el juez de instrucción.



Luis Ramón Biaggi Tapia









LA GRAN AGENCIA DEL PEQUEÑO Y GRANDE ANUNCIADOR

ALC PERMITAMOS PENSAR POR USTED... 55-00-51

EL NACIONAL

Administración: CIA. ANMA. EDITORA EL NACIONAL... CARACAS: MIÉRCOLES 1º DE NOVIEMBRE DE 1961... PRECIO: Bs. 0,37/2

500 MIL... TORNEO HIPICO... con menos de Bs. 10,50 de costo por millar...

Desapareció en un Naufragio Jefe de la PTJ en Bolívar



Pedro Juan Vela Arce, jefe de la PTJ en Bolívar...

Desapareció en aguas del Caribe y se le atribuye el asesinato de la joven Leslie María Biaggi...

Se trata del funcionario que realizó las primeras investigaciones en torno al asesinato de la joven Leslie María Biaggi

El jefe de la PTJ en Bolívar, Pedro Juan Vela Arce, fue el funcionario que realizó las primeras investigaciones en torno al asesinato de la joven Leslie María Biaggi...

El jefe de la PTJ en Bolívar, Pedro Juan Vela Arce, fue el funcionario que realizó las primeras investigaciones en torno al asesinato de la joven Leslie María Biaggi...



El jefe de la PTJ en Bolívar, Pedro Juan Vela Arce, con su familia...

“LAS PRUEBAS QUE TENEMOS DESVIRTUAN LOS INDICIOS CONTRA EL PADRE BIAGGI”

Los familiares creen en su inocencia... Sólo queremos afirmar los hermanos que no se encubra la verdad...



La joven Leslie María Biaggi en una de sus últimas fotos...

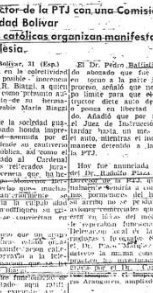
LA P.T.J. CONSIDERA IRREFUTABLES Indicios que Comprometen al Padre Biaggi

El Director de la PTJ con una Comisión ampliada es esperado en Ciudad Bolívar... Damas católicas organizan manifestación en desagravio a la Iglesia.

El Director de la PTJ con una Comisión ampliada es esperado en Ciudad Bolívar... Damas católicas organizan manifestación en desagravio a la Iglesia.

AGUA MINERAL NATURAL LA ROCA... ANALISIS EN ORDEN... DIOXIDA DE HIDROGENO...

SU TELEVISOR FALLA? TELCA... Reparación y mantenimiento de televisores...



COMPRO... De acá hasta 1.000 Mt. de armadoras para techos...

MOMENTO... La Mejor Revista Nacional porque MOMENTO trae reportajes como éstos...



# Se anuncia el estreno de "Cangrejo II"

27 MAYO 1984  
SEC. C PAG. 26

■ Román Chalbaud intenta superar el éxito del primer "Cangrejo" con este film que protagonizan Miguelángel Landa y Eduardo Serrano

¿Reventará de nuevo el escándalo que produjo el viejo caso del sacerdote detenido por el presunto asesinato de su hermana?

En varias ocasiones este caso ha sido motivo de informaciones de prensa que han llamado la atención de la opinión pública y se han producido varios libros y reportajes en torno al caso.

Ahora, con cambios de nombre y en una trama que tiene la marca talentosa de Román Chalbaud, surgirá otra vez aquel suceso en la película "Cangrejo II" que presenta un nutrido elenco en el cual interviene como personaje, el periodista Ezequiel Díaz Silva, quien fue el reportero de El Nacional que trabajó hace dos décadas en la cobertura del suceso.

Gente de Cine C.A. presenta el film que se estrenará este mes en el interior del país y en Caracas. Los protagonistas Miguelángel Landa y Eduardo Serrano. Varios directores de teatro participan en el elenco como actores.

La anterior película, "Cangrejo" ha sido una de las películas latinoamericanas que mayor éxito de taquilla ha tenido entre el público latino de Nueva York.

"Cangrejo II" intenta la búsqueda del éxito de taquilla que nacional e internacionalmente obtuvo "Cangrejo".

En una población cercana a la capital ocurre un crimen abominable: una mujer es violada y asesinada en su propia casa; toda la colectividad es sacudida por la noticia.

La víctima era hermana de un sacerdote y este hecho reviste el caso de características especiales: el Clero, conmovido, decide tomar cartas en el asunto. El obispo acude al Ministerio de Justicia y este organismo se comunica con el director de la Policía Judicial, pidiéndole que ponga sus mejores hombres en el caso.

Uno de los mejores pesquistas de la policía es puesto en el caso y se encuentra en el lugar de los hechos con un ins-

pector que localmente se encargaba de las investigaciones.

Hay asuntos oscuros en el caso y después que las sospechas recaen en el sacerdote se desarrolla la trama.

Miguelángel Landa hace de comisario; Eduardo Serrano es el sacerdote; Oscar Mendoza encarna a un buen sacerdote que interviene en el caso; también trabajan en la película Ramón Hinojosa, Rafael Briceño, Reinaldo Lancaster, Enrique Alvarado, Iván Feo, Hermán Lejier, Daniel Alvarado, Raúl Sicalosa, Orlando Urdaneta, Pilar Romero, Carlos Omobono, Ricardo Salazar, Olimpia Maldonado, Chela D'Gar, Arturo Calderón, Juan Galeno, Javier Paredes, Leonardo Bustamante, Bertha Moncayo, Gina Roberti, Armando Gots, María Hinojosa, Hilda Blanco, Esther Orjuela, Pedro Durán, Esther Borusko, Francisco Silva, Irene Inaudi, Gabriel Martínez, Efraín Cedeño,

el reportero de sucesos de El Nacional Ezequiel Díaz Silva, José Sánchez Guillot, Ana María Fernández y Milagros del Valle.

La premier de la película "Cangrejo II" de Román Chalbaud, ha sido fijada para el día 19 de junio. Será en el Teatro Alfa de Valencia, a las 8 de la noche, y a beneficio de la Fundación del Niño del estado Carabobo.

Posteriormente se presentará la película en el Teatro de la Opera de Maracay a beneficio de la Fundación del Niño de Aragua. Luego el sábado 30 de junio, a beneficio del Instituto Nuevo Amanecer, que se ocupa de niños con retardo mental, se proyectará en el Teatro Altamira de Caracas. A esta presentación han sido invitadas personalidades del mundo de la cinematografía y será una premier transmitida por el programa Sábado Sensacional, en vivo y directo.



Donado







# “Estas muertes tienen que ver con caso Meleán”

Félix Piña, cuñado de uno de los fallecidos, hizo la aseveración. La familia de Sandra Gómez estaba en desacuerdo con el noviazgo.

REDACCIÓN SUCESOS

Familiares de los sobrinos del alcalde de Valmore Rodríguez, asesinados frente a la Urbe junto con otra estudiante, el pasado jueves, vincularon ayer el sangriento hecho con la muerte del productor agropecuario Antonio Meleán.

Félix Piña, cuñado de Héctor Briceño —uno de los fallecidos—, dijo: “Todo lo que pasa viene de la muerte de ‘Antonito’ Meleán. En 2008, mataron a tres miembros de la familia Briceño y en febrero de este año asesinaron a Henry (padre del hombre que sobrevivió al tiroteo del jueves), dueño de la contratista petrolera, Herbica”.

El Cicpc de Ciudad Ojeda informó que el hijo del empresario persiguió a los dos sicarios después del hecho en una Explorer roja y logró herir a uno de ellos. “Los Briceño y los Meleán tuvieron un problema hace tiempo y, desde ese entonces, han ocurrido todas estas muertes”, relató Félix Piña.

A tan sólo tres días de cumplirse cinco meses del asesinato del empresario Briceño, sus sobrinos Héctor y Mafat fueron asesinados junto con Sandra Gómez, quien era novia de Henry Briceño (hijo).

La única mujer involucrada en el triple homicidio tenía 20 años y era estudiante del cuarto año de Derecho en la Urbe. Vivía en la calle Bolívar de pleno casco central de Bachaquero, en la Costa Oriental del Lago.

Sin embargo, la universitaria compartía una residencia estudiantil con unas amigas en la urbanización Trinidad, en Maracaibo.

Con una actitud alegre y espontánea, sus familiares recuerdan a la joven. Desde muy pequeña fue buena estudiante.

“Sandra estaba en el lugar equivocado, ajena de esos hechos y no tenía que pagar los errores de otras personas”, aseguró un familiar que no quiso identificarse.

“Sus amigos y la familia la aconsejaban que terminara la relación con ese muchacho, porque podría traerle problemas. Sabíamos que su vida corría peligro. Tuvo muchas discusiones con el papá para que dejara a Henry. No escuchaba a nadie, estaba muy enamorada”, relató con tristeza el pariente.

“Generalmente regresaba a la casa los fines de semana, pero su novio la fue a buscar el jueves. Nos encontramos como a las 9:30 de la noche que murió en una balacera, pero no lo creímos hasta que la vimos en la morgue”, contó el familiar.

El grupo de amigos estudiantil de leyes coincidió en que Sandra dedicaba gran parte de su vida a sus estudios y aún se preguntan por qué murió de esa manera.

Por su parte, Dimas Briceño, progenitor de Héctor, otro de los fallecidos, contó que su hijo era padre de 7 menores y expresó su dolor por lo ocurrido.

“Es triste todo esto. No sé por qué lo mataron. Él no había recibido amenazas de muerte”, contó la madre del infortunado. Héctor Briceño reside en la calle 3 de la urbanización La Gran Victoria.



Cicpc  
“Se maneja el ajuste de cuentas”

El comisario Jesús Teresén, jefe de la subdelegación del Cuerpo de Investigaciones Científicas, Penales y Criminalísticas de Maracaibo, señaló que las entrevistas preliminares a los familiares del alcalde de Valmore Rodríguez arrojaron que se tratará de un ajuste de cuentas. La minuta reveló que los dos hombres recibieron múltiples tiros mientras que la estudiante universitaria, Sandra Gómez, recibió heridas por arma de fuego en la cara, pecho y mano izquierda. Los cuerpos fueron llevados, ayer, a Bachaquero, donde serán sepultados por sus familias.

“Siempre estaba pendiente de su familia. Espero que se haga justicia divina y terrenal”, relató Dimas.

Mafat José Briceño es el tercer joven asesinado. Su abuela Ana Briceño lo crió desde muy pequeño.

Javier Briceño, alcalde de Valmore Rodríguez y primo del empresario asesinado Henry Briceño, no quiso pronunciarse sobre este hecho. Dijo sentirse indispuesto de salud.

Familiares de los fallecidos exigieron celeridad en las investigaciones para capturar a los responsables. “Pareciera que quieren acabar con toda la familia y tenemos miedo de que así sea”, dijo preocupado Joe Pérez, primo de los infortunados.



SICARIATO El vehículo en el que se desplazaban las víctimas recibió una ráfaga de tiros.

## Sicariatos contra los Briceño

<p><b>Padre</b></p> <p>19/2/2009 Sicarios mataron a Henry Ramón Briceño, propietario de Herbica, contratista petrolera.</p>	<p><b>Hijo</b></p> <p>17/2/2009 Le dispararon a Henry Briceño. Según el Cicpc Ojeda, el joven hirió a dos asesinos de su padre, durante una persecución.</p>
<p><b>Sobrinos</b></p> <p>Mafat Briceño era sobrino de Henry (padre), estudiaba Derecho.</p> <p>Héctor Briceño quedó a cargo de Herbica. Era escoba de su primo Henry (hijo).</p>	<p><b>Novia</b></p> <p>Sandra Gómez era novia de Henry Briceño (hijo). Vivía en Bachaquero</p> <p>Fuente: Cuerpos policiales</p>

# “Mafias contratistas amenazan a Briceño”

REDACCIÓN SUCESOS

Gian Carlo Di Martino, coordinador del Psuven Maracaibo, solicitó a yera los diputados oficialistas Darío Vivas y Carlos Escarrá la designación de una comisión especial de la Asamblea Nacional para aclarar el triple homicidio perpetrado contra los familiares del alcalde de Valmore Rodríguez y de la joven universitaria.

“Pensamos que ha sido un proceso de persecución contra el alcalde, Javier Briceño. Esto ha sido producto de unas ‘mafias de contratistas’ que vienen de la gestión pasada, y que han venido presionando al alcalde para unos pagos producto de unas supuestas obras que ellos realizaron”, expresó Di Martino.

Aseguró que el burgomaestre de la Costa Oriental del Lago ha sido objeto de amenazas constantes desde hace cinco meses, cuando le asesinaron a un familiar (Henry Ramón Briceño).

“Ya nos comunicamos con el ministro y vicepresidente del partido, Rafael Ramírez, quien le solicitó al vicepresidente de la República que los organismos de seguridad logren desmontar estas mafias que pertenecen a contratistas de la gestión pasada contra el alcalde Briceño”.



DI MARTINO “Próximamente daremos nombres de los responsables al Cicpc”.

Di Martino aseguró: “El partido maneja algunos nombres que posiblemente estarían vinculados con la autoría del triple homicidio y serán aportados al Cicpc para que actúe inmediatamente”.

# “Hace días atentaron contra Henry”

REDACCIÓN SUCESOS

“La semana pasada unos hombres siguieron a Henry (hijo) en una camioneta, en Bachaquero, para matarlo, pero los tipos chocaron y mi primo logró escapar”, reveló Joe Pérez, mientras esperaba la entrega de los cuerpos de Mafat y Héctor Briceño en la morgue.

El pariente supone que la misma banda que pretendía asesinar a Henry Briceño (hijo), de 24 años, apodado “El Niño”, intentó matarlo, el pasado jueves frente a la universidad, en Maracaibo.

“Afortunadamente, sólo lo hirieron y está estable. Se encuentra oculto para protegerse de sus ene-



EXPERTICIA El auto fue llevado al Cicpc para practicarle las pruebas de rigor.

migos”, dijo Luis Durán, primo del sobreviviente.

Henry Briceño recibió los tiros en ambos brazos y cerca del cuello. Funcionarios de la Brigada contra Homicidios del Cicpc-Maracaibo acudieron a Bachaquero para entrevistar al testigo.



# EL NACIONAL

Depósito Legal pp 76-0698/Lunes a viernes Bs. 2,00/Sábado y domingo Bs. 3,00/Afiliado a su tarjeta de crédito

AÑO XXI—Caracas, Viernes 2 de Diciembre de 1983—Número 14.480

**Carlos Delgado Chapellín**  
**El CSE garantiza la pureza de estas elecciones**

El Consejo se compromete con el país en hacer respetar y acatar los resultados electorales, sea cual fuere la diferencia de votos, subrayó su presidente (D-1)

El Jefe del Estado  
**Mi gobierno respetará la voluntad popular y acatará la decisión del CSE**

(D-2)

Hoy lo distribuyen a los centros de votación  
**El material electoral en los centros pilotos**

(D-1)

**El Metro operará el domingo hasta las 9 de la noche**

El Metro de Caracas operará el próximo domingo 4, desde las 6 de la mañana hasta las 9 de la noche, para facilitar la movilización masiva de los electores del Área Metropolitana hacia las mesas de votación. Así lo anunció la Gerencia de Relaciones Públicas de la C.A. Metro de Caracas, señalando que de esta manera los votantes podrán desplazarse del Oeste a Este de la ciudad y viceversa.

## Asesinado Raymond Aguiar

El penalista fue atacado a tiros por un motociclista, a quien hirió gravemente

A las 7 y 35 p.m. de ayer, dos horas y media después de resultar herido de dos balazos, falleció en la clínica Las Mercedes el penalista Raymond Aguiar Guzmán, de 38 años, nacido en la ciudad de Nueva York. En plena calle Nueva York, en la urbanización Las Mercedes, le hizo frente a un individuo llamado Raafid Ibrahim Bida, y en el intercambio de disparos, ambos cayeron gravemente heridos. Ocurrió el hecho exactamente a las 20 días de haber frustrado el abogado su ataque en el edificio donde tenía su bufete. La muerte de Raymond Aguiar conmovió a la opinión pública.

(D-Ultima)

**El Presidente Herrera ordenó una exhaustiva investigación**

(D-18)

Mensaje de los candidatos en cadena de Radio y TV  
**Jaime Lusinchi**

**Vamos al encuentro del destino común**

Rafael Caldera  
**Es el momento para decidir**

Teodoro Petkoff  
**Estoy comprometido con la democracia**

José Vicente Rangel  
**Voten con conciencia**

(D-1)



*Hasta que les paguen las utilidades*

## Fedetransporte ordenó paralizar el servicio autobusero

El MTC

**Es un chantaje de los empresarios contra el gobierno**

Quedó eliminado provisionalmente el Día de Parada (C-2)

### Asegurado el viaje de Carla

Recaudados 3 millones de bolívares y 20 mil dólares



Carla, una prepuerita de Leticia, cruzó por un día a través una aventura, con su mamá y sus abuelos, a todos los voluntarios de distintas edades y posiciones en el esfuerzo colectivo de pasar la cantidad de dinero que ella necesita para que se hagan una operación y pueda vivir. La operadora de salidas pasó un tiempo y recibió a desarrollar sus campañas que finalmente desde el diario El Nacional y luego en todo el territorio nacional, se cumplieron los requisitos para que Carla y su mamá se vayan a los Estados Unidos. En la puerta de hogar de los abuelos, Carla está la bienvenida del viaje, y la esperanza de la mamá de nuevo aquí, con idéntica emoción. Una vía más se cumplió que todo buen voluntario siempre ayuda a hermano (Foto: Ambar Ruiz).

(C-1)

**Solicitado por ganaderos**

### Fomento no otorgará aumento a la leche

El Ministerio de Fomento, por intermedio de la dirección de Comercio, rechazó el incremento del precio de la leche solicitado por la Federación Nacional de Ganaderos. Según Vladimir Martínez, director de Comercio, señaló que los estudios del "costo variable" que "el" mismo ninguna justificación para un incremento en este renglón. Todo en la referencia a la leche pasteurizada como la polivalente.

Por otra parte, en cuanto a la leche maternizada, indicó que una parte de la misma es importada bajo el subsidio y la otra es elaborada en el país. Martínez clasificó la petición de los ganaderos como un exabrupto, que debía contar el otorgamiento.

**Ayer comenzó selección aleatoria**

### Primer sorteo de la deuda privada demorará tres días



Fotografía por Miguel Rodríguez Molina, director general de la Oficina de Registro de Cambios, Inmuebles, y Anselmo Bascuñán, secretario de Hacienda, ayer se efectuó en la sala de reuniones de Recaudos el primer sorteo por el cálculo de los intereses adeudados para optar al seguro y posterior reconocimiento de la deuda empresarial.

El acto se inició con la entrega de 28 expedientes, presentados por algunas empresas de negocios, los cuales se venían de hacer para seleccionar 1.125 dólares clasificados en regímenes Transición, y no Transición, se dio el 30 por ciento de los 12.880 solicitantes. Se señaló que la primera de las tres etapas aleatorias a seleccionar llevará una hora completa, dado el número de empresas y expedientes inscritos oficialmente en Recaudos. (Foto: Tom O'Neil).

(C-1)

Entre diciembre y febrero

### Trasladarán mil productos de la lista de 4.30 a 6

El Ejecutivo, con la participación de autoridades electas, también tiene previsto aumentar la ganancia.

García Arujo

### Aprobación del FMI depende del programa de ajuste

(D-8)

**Brinde mañana con Pandora**

Este fin de semana se celebró el día de la familia. Durante estos 28 días que se celebran el día y se celebró el día con champán, con cerveza y coñac, y con el nombre de Santa Mónica. "Ayer que no he de beber (del chorro de la cerveza)", comentó desde la lista de los integrantes del del internacional, que son muy amigos de Dios. Y con su familia de los días que se celebró el día, que se celebró que el día de la familia para celebrar un año, se celebró un día.

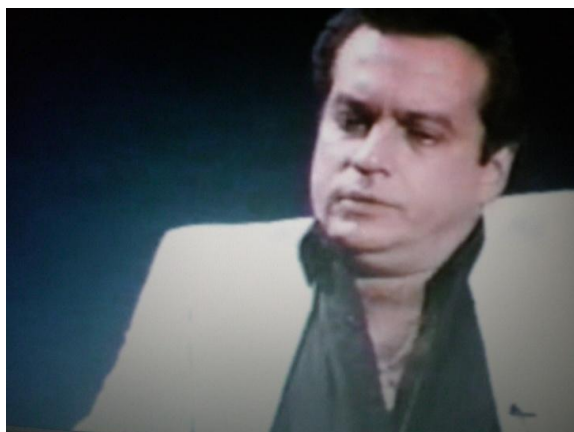
**El dólar en 13,55**

El dólar se mantuvo ayer una cotización de 13,55 bolívares por dólar en las tasas de cambio y por vía de la moneda, con la cotización de la moneda al día que se cotizó a 13,55 bolívares por dólar. El dólar se mantuvo en 13,55 bolívares por dólar, con la cotización de la moneda al día que se cotizó a 13,55 bolívares por dólar.

## Anexo 11

### El Juicio del Siglo -Declaraciones del Dr Raymon Aguiar

[jemorsi](#) 28 videos





Caracas, 23 de Septiembre 1984 SP

2 DOMINGO, 23/septiembre/84

**Q**uien lo ve en los tribunales no lo cree. Tantos queriendo ser como él —sensual, admirado, perseguido, identificable— y él queriendo ser tantos todo el tiempo. Tan finamente chocante como Pedro Estrada hace años. Tan excitadamente aguerrido como Boves mucho antes. Tan dulcemente tonto Roberto Trenard hace menos, y ahora, tan envuelto en el odio, caradura y sórdido como el penalista que tiene que ser cuando camina por los tribunales disfrazado de otro a costa de todo. De cambiarse 29 veces el vestuario, por ejemplo, de abrirse la camisa a mitad de pecho, de casi degollarse con su cadena de oro y de fracturarse la muñeca a punta de Rolex auténtico. Uno lo ve y sabe que Gustavo Rodríguez está poseído nuevamente y que una extraña persona que no es de él le deambula por la piel haciéndole carantonas a quienes lo reconocen.

La culpa es de Thaelman Urguelles, ese cineasta barbudo y flaco como casi todos, que ahora tiene metida entre ojo y lente la filmica idea de hurgar en el mundo de los abogados. O en su ficción, para respetar el arte. Porque es pura ficción esa caleta de Los Campitos que una familia Quiñero prestó gustosa para que Urguelles perpetrara *El Atentado*, vale decir, la película en la que Gustavo Rodríguez, parecido a alguien pero sin serlo, es un famoso penalista que muere asesinado en la calle y que tiene en su haber unos extraños vínculos con el director de una gran película. Cualquiera parecido con la realidad es pura coincidencia.

**La coincidencia**

Como para creerlo, he aquí la historia: habla

una vez un país donde ocurrían muertes extrañas de abogados extraños. Famosos, valientes, forjadores de opinión. Y había una vez una joven que estudió arquitectura y leía la prensa mientras tanto. Fue así como Ariela Tasca se interesó por esas muertes y fue así como a Thaelman Urguelles se le ocurrió la película: "Yo estaba enfrascado en un guión sobre la inmigración argentina y veía cada vez más lejanas las posibilidades de filmar. Es un guión muy complejo, una realización muy costosa... y andaba yo por ahí cuando Ariela me habló de su idea. En principio la puse en contacto con Edgar Larrazábal, periodista de sucesos cuando ocurrieron aquellos asesinatos, pero después terminamos los tres enredados en esto".

Ariela dice que fue así y peor: "Escribimos todo en dos meses, fue un trabajo monstruoso. Pero para mí era como una obsesión nacida durante el montaje de un corto que hice con Thaelman. Estábamos finalizando *Los elegidos* cuando asesinaron a Raymond Aguilar y no me apartaba de los periódicos. Me llamaba poderosamente la atención que un personaje así, inteligente, organizado y con todos los elementos del éxito a su favor, viniera a terminar tan fementado".

Sin embargo, ellos no escribieron la historia de Raymond Aguilar: "En la película hay elementos comunes no sólo a ese caso", dice Urguelles, "sino a toda la serie de asesinatos de penalistas que ha ocurrido en el país durante los últimos años. La película trata en realidad del poder, de una manifestación más del poder. Como, a través de quienes lo detentan, el poder genera toda una serie de situaciones capaces de articular un desenlace violento, como el caso del atentado, donde la agresión funciona como

**La trampa de que esto no es aquello, pero pudiera ser, no importa. Thaelman Urguelles, el cineasta de *La Boda* y *El Rey del Joropo*, anda por ahí filmando "*El Atentado*" de un abogado que cualquiera reconocería, aunque se equivoca. La película está en pleno rodaje y aunque sólo podrá verse el año que viene, aquí están los pormenores de la historia. Balas, mujeres y casinos, son algunas de sus menudencias**

respuesta estimulada por ese cierto desviado poder".

**La película**

Hasta ahora *El Atentado* ha ocasionado tres semanas de rodaje. Veinte días de cámaras instaladas indistintamente entre Los Campitos y Catia, entre un bar de la Nueva Granada y un casino de Curazao. Veinte días en que similes de abogados, policías y delincuentes han protagonizado encuentros, conversaciones, disputas y balaceras en plena vía pública, sin que todavía se haya perpetrado el propio atentado: "Para esas escenas traeremos a Caracas a Aldo Ricci, famoso por sus efectos de disparos en los western italianos. Queremos hacer un policial técnicamente perfecto".

Porque a Thaelman Urguelles el policial lo estaba tentando desde hace tiempo, según confiesa ahora, cuando acepta que desea definitivamente el éxito económico de sus películas: "Yo no creo estar haciendo concesiones a lo comercial, pero sería absurdo negar que todo cineasta aspira recuperar lo que invierte en un film. Me he planteado un reto con esta película, porque me parece que hacer un film policial, de acción, siempre es un reto para un director. Quiero que *El Atentado* sea buena técnicamente, quiero lograr una película de gran factura técnica. Sé que *La Boda* fue importante por lo que decía, ahora me he planteado, sin descuidar este aspecto, hacer un trabajo diferente. Es bueno demostrar que se puede hacer una película comercial sin descuidarla conceptualmente".

Por eso Thaelman apartó por un momento su viejo proyecto de filmar sobre los avatares de los argentinos y, en el fondo, *El Atentado* puede ser efectivamente un paso económico necesario antes de aquello: "El guión de *Que Dios sea testigo* es nada está listo, es verdad. Pero es tan costosa que me parecía una locura estar sin rodar otra cosa hasta entonces. Yo creo que diez años... tiene una dignidad de personajes y de planteamiento que no encuentra público en Venezuela. Y esto hay que decirlo: El público venezolano no está preparado para cierta clase de películas".

*El Atentado*, obviamente, es todo lo contrario. Desde ya tiene algunos "ganchos" incuestionables: Por si no fuera suficiente su relación con el famoso caso de Raymond Aguilar, Urguelles se ha afianzado en un excelente reparto que, además de Gustavo Rodríguez en el papel de "R.A." —Rodolfo Arias—, incluye a Orlando Urdaneta, como el director de un cuerpo policial —Miguel Arias—, Eva Mondolfi, como su esposa —Raiza—, y Alicia Plaza, como una suerte de mujer en discordia —María Santa-  
na.

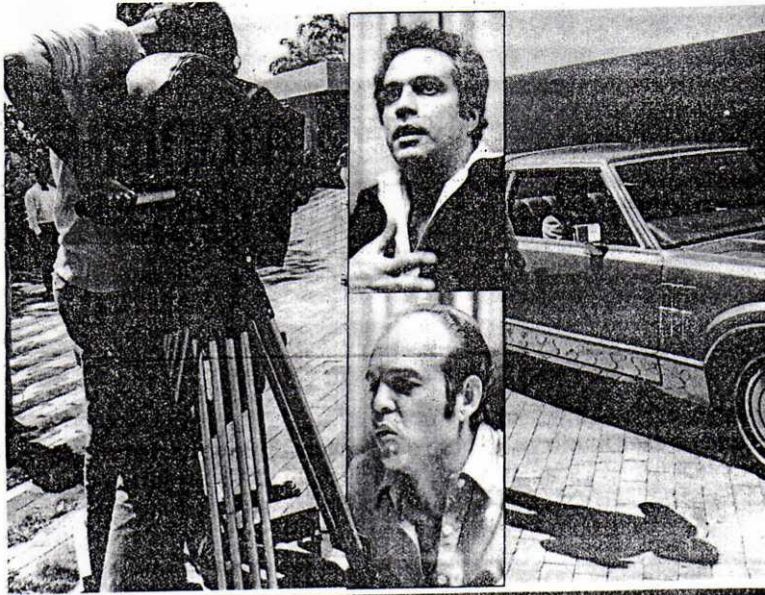
Pero no piense nadie que estos actores han asumido parecete a sus similes de la vida real. Nada de contactos con gente conocida, nada de encerronas en cuerpos policiales. Orlando Urdaneta lo dice bien: "Eso de que tú te metieras en un manicomio para interpretar mejor a un loco pasó de moda. Tú como actor trabajas tu personaje y lo das o no". Y aunque él conoce personalmente a su supuesto inspirador, no tiene nada que ver: "A mí me parece que Manuel Mollna Gáspari es una persona muy agradable, pero no lo estoy interpretando a él. Además, esta película tiene a su favor el presentar personajes totalmente humanos. Ni buenos ni malos. Aquí todos son personas normales, envueltas en unas circunstancias que determinan cierto tipo de conductas".

¿Que cómo va a hacer uno para imaginarse a ese cara de bebé, simpático y buena gente, como policía inquisitivo? No hay problema. Orlando lo resuelve: "Yo he tenido la suerte de que la gente se ría conmigo cuando digo un chiste, pero también de que me tomen en serio cuando hablo en serio. Además he hecho en cine personajes tan diferentes al común de las telenovelas, que me he dado cuenta de que la cara no importa en absoluto. Lo significativo es tu trabajo de actor".

¿Que cómo va a hacer uno para creerse esta historia sin vincularla con hechos precedentes? Eso es cosa de tanglejos. Thaelman Urguelles lo sabe.

Antonia Bethencourt

# Gustavo Rodríguez es igualito a Raymond Aguilar



FUNDACION CINEMATECA NACIONAL

