

Mesa 5:

La televisión educativa y los programas de enseñanza.

La televisión pública y la ausencia de representación actual de la realidad venezolana.

El Sistema Nacional de Medios Públicos (SNMP), Medios Alternativos y Comunitarios (SNMAC) y los centros de formación audiovisual

LCAV



CNAC

MESA 5:

LA TELEVISIÓN EDUCATIVA Y LOS PROGRAMAS DE ENSEÑANZA.

LA TELEVISIÓN PÚBLICA Y LA AUSENCIA DE REPRESENTACIÓN ACTUAL DE LA REALIDAD VENEZOLANA.

EL SISTEMA NACIONAL DE MEDIOS PÚBLICOS (SNMP), MEDIOS ALTERNATIVOS Y COMUNITARIOS (SNMAC) Y LOS CENTROS DE FORMACIÓN AUDIOVISUAL

NARRATIVAS ORALES Y CINE COMUNITARIO. LA ENSEÑANZA AUDIOVISUAL Y LA CREACIÓN COLECTIVA COMO VANGUARDIA DE LA NARRATIVA CINEMATOGRÁFICA.

POR: DOMINGO BRICEÑO.

MINIMALISMO AUDIOVISUAL ENDÓGENO. UNA EXPERIENCIA DE FORMACIÓN CINEMATOGRÁFICA.

POR: JEZRAEL RODRÍGUEZ GÓMEZ

HUAYRA UNA EXPERIENCIA CINEMATOGRÁFICA DE ACCIÓN ANDRAGOLÓGICA

POR: JUAN MANUEL HERNÁNDEZ CASTILLO

CINE EN FORMACIÓN. MODALIDAD DE CAPACITACIÓN CINEMATOGRÁFICA CONTINÚA.

POR: LUIS ANTONIO CERASA

LA EXPERIENCIA ACTUAL EN LA FORMACIÓN DE REALIZADORES COMUNITARIOS EN EL ESTADO YARACUY

POR: MARCOS BEDOYA SABORIT

LOS PRODUCTORES NACIONALES INDEPENDIENTES, ANTE EL NUEVO PODER.

POR: MARIO DÍAZ

UNA PROPUESTA CON ENFOQUE HUMANISTA PARA UN PRIMER NIVEL DE FORMACIÓN AUDIOVISUAL EN LAS COMUNIDADES

POR: MARLENE MACUARE Y RÓMULO DEL VALLE

RECONOCERNOS Y ACCIONAR EN TERRITORIOS SIMBÓLICOS.

POR: NOEL PADILLA FERNÁNDEZ

CERCANÍA CON EL ESP ECTADOR, ENSEÑANZA, VALOR Y APRENDIZAJE EN OBRAS AUDIOVISUALES.

POR: CAROLINA YZAGUIRRE.



EL PÚBLICO VENEZOLANO EN EL ÁREA AUDIOVISUAL, SU FORMACIÓN; PAPEL DE LA INFRAESTRUCTURA DE DISTRIBUCIÓN Y EXHIBICIÓN YA EXISTENTE. NECESIDADES Y ALCANCES QUE SOBRE ÉL POSEEN LAS INSTITUCIONES AUDIOVISUALES.

POR: FRED SALAZAR

CINE Y CONTEXTO SOCIAL.

POR: RUBÉN SERRANO JIMÉNEZ

EL CINE COMO HERRAMIENTA DE ENSEÑANZA EN EL SUBSISTEMA DE EDUCACIÓN BÁSICA EN LOS NIVELES INICIAL, PRIMARIA Y MEDIA.

POR: SANTIAGO CAMARGO

LCAV



CNAC

NARRATIVAS ORALES Y CINE COMUNITARIO. La enseñanza audiovisual y la creación colectiva como vanguardia de la narrativa cinematográfica.

Por: Domingo Briceño.

Comunicador Social en el área audiovisual. Maestría en Antropología en el área de la Etnohistoria. Master Internacional de escritura de guión para cine y TV. Formador audiovisual desde 2008, en el programa Cine en Curso y otras iniciativas particulares. Diseño de Plan de Formación sobre Narrativas Orales y Ficción cinematográfica, exp, piloto Sta Cruz de Mora. Nov2011-mar2012.

La experiencia de la formación audiovisual plantea retos muy emocionantes para los procesos de construcción de guiones y obras cinematográficas en general. La elaboración colectiva de los guiones durante los talleres de realización comunitaria llegan a ser dinámicas lluvias de ideas en las que se barajan los imaginarios colectivos sobre cada tema planteado y a través de los cuales se puede observar la historia oral en construcción de las comunidades. Igualmente el proceso de Dirección de las piezas surge como un escenario de consulta sobre la legitimidad de tal o cual sentimiento o sensación que se busca interpretar. Surgen en el terreno de trabajo nociones como las de co-autoría, transferencia de saberes a una nueva plataforma tecnológica y la exploración de nuevos horizontes narrativos para la cinematografía nacional y latinoamericana.

Es importante comprender bien todas las dimensiones del asunto y sus vinculaciones para contribuir con una real y efectiva apropiación del lenguaje cinematográfico por parte de los diversos pueblos venezolanos.

Comencemos comprendiendo algunas nociones antropológicas sobre comunicación humana y alienación cultural. Cada grupo humano se ha ido elaborando una serie de **cuentos**, una gama de **narraciones** que ayudan a sus individuos a comprender la vida de acuerdo a ciertos marcos de referencias y aconteceres históricos particulares. Todos los seres humanos de esos grupos recurrirán a esa gama narrativa y dispondrán de las tonalidades que se ajusten a sus necesidades para expresar sus momentos históricos precisos y tratar de entenderlos.

Todos los medios expresivos que ha creado la humanidad se han encargado de perpetuar los contenidos, saberes y valores de cada cuento de las narrativas populares de sus lugares. Desde el complejo arte mágico-ritual de las llamadas sociedades ágrafas¹ (y que conseguimos vivas en la mayoría de nuestras sociedades campesinas y también urbanizadas en sus fiestas rituales) pasando por la lírica europea de toda su época clásica, las épocas doradas del teatro en tantas culturas y la gran mayoría de los complejos expresivos humanos de cada época. Los fines mágicos de las artes tienen que

¹ Es muy interesante al respecto leer trabajos clásicos de la Antropología Cultural como los de M- Herskovitz reunidos en 'El Hombre y Sus Obras'. Capítulo: El Drama y La Música...

ver con la capacidad de conectar a sus espectadores con su tradición mítica narrativa particular para hacerle reafirmar como miembros de ese grupo y servir como medios expiatorios de las neurosis generadas por la híper complejidad del cerebro humano.

El colonialismo, la intención de suprimir las narrativas propias de tantas culturas diferentes por unas narrativas manipuladas del deber ser han generado conocidos y recreados problemas de comunicación entre nuestras sociedades, contradicciones aparentemente irreconciliables. Se ha minado el terreno por el cual el imaginario colectivo llega hasta las elaboraciones narrativas que ha acumulado cada grupo en particular y que contienen en su núcleo las bases de la transformación, la adaptación y la sobrevivencia saludable de la sociedad.

Según el pensador del cine ruso, A. Tarkovsky, **el cine** viene a nacer justamente en un período de la humanidad en el que las fauces del dominio amenazan con extinguir culturas enteras, negándoles cada vez más el acceso a sus imaginarios narrativos propios, que son los que pueden colaborar en la resolución de sus contradicciones.

Para nuestras culturas latinoamericanas las Imágenes se ha reforzado como medios de expresión por excelencia, estrategias para hacer persistir las experiencias histórico-narrativas de nuestros pueblos. Silvia Rivera Cusicanqui² hace grandes contribuciones para entender este asunto. Los niveles de comunicación de muchos pueblos de América se simplificaron a su fuerza simbólica nuclear básica para comprender y transmitir su historia a través de una Imagen. Según la autora boliviana el uso de las palabras encubre, reduce, enmascara las verdaderas intenciones comunicacionales de los grupos.

Los cuentos adquieren sentidos encubiertos subversivos, es necesario formar parte del bagaje cultural de un grupo para poder comprender esos códigos, esas vueltas, acentos y tonalidades de las narraciones cotidianas entre las personas. Los cuentos surgen de las Imágenes con las cuales se ha forjado la identidad histórica. Como la imagen de la cabeza degollada de Tupaq Katari en lo alto del cerro Killy-killy en La Paz y los miembros del cuerpo en cada poniente. Para los campesinos bolivianos, esas imágenes comenzaron a formar parte de su arsenal de resistencia simbólica. La cabeza de Tupaq siguió creciendo desde lo alto del cerro y en algún momento todo su cuerpo volvería a juntarse significando uno nuevo cambio de la tortilla del mundo andino.

En todas nuestras comunidades existen reelaboraciones simbólicas que dan cuenta de sus luchas identitarias y de su narrativa histórica particular. Expresiones, giros y situaciones que escapan del registro literario, que escapan del registro anecdótico de la mera repetición de un cuento por actores descomprometidos con esas realidades. Subjetividades de la vida que sólo pueden ser reconstruidas colectivamente y a través de la investigación sobre las narrativas.

2 Antropóloga y luchadora social boliviana. Dedicada a las reivindicaciones del pueblo Aymara, de los derechos de las mujeres y campesinos bolivianos. Colaboró a cargo del Ministerio de la Descolonización del Gobierno de Evo Morales y es en fin una referencia clave de los estudios y esfuerzos para la descolonización de América. Ver especialmente Chixi'nawa...



Siguiendo al cineasta ruso, el Cine Comunitario en Venezuela esta prestado para servir como plataforma a ese clamor silencioso de lo simbólico-narrativo. Por eso decimos que está llamado a evolucionar la práctica de la cinematografía nacional en modos realmente colectivos de creación, y que puedan representarse esos imaginarios

Es necesario hacer conciencia también sobre el problema de alienación cultural de las clases cultas latinoamericanas y venezolanas en específico. La situación colonial siempre ha ubicado a nuestras elites intelectuales en una situación de desventaja, pues lo 'culto' se inscribe dentro de los terrenos de lo occidentalizado, europeizado y alienado en general.

Es obvio entonces como esa renovación simbólica de los diferentes aspectos de nuestras sociedades, incluidas las artes por supuesto, vendrán de mano de las clases sociales emergentes. Las clases sociales históricamente desprivilegiadas, que son las únicas que han podido tener creaciones propias, inventiva y usar la hipercomplejidad del cerebro humano para sobrevivir, para crear nuevas formas de adaptación y pervivencia. En esas clases pertenecientes a todo el pueblo en donde residen los saberes, guardados simbólicamente en su narrativa icónica y sentimental.

Bastan 2 referencias claves. La de la J. Clarac, en su análisis antropológico a la crisis de la sociedad venezolana durante el paro petrolero y las posteriores consecuencias: el grupo identificado como opositor reacciono de modo salvaje y retrógado, reelaboraron mecánicas de guerra del medioevo europeo... mientras los pobres, los de clases bajas reaccionaron organizándose de modo que pudieran resolver sus múltiples conflictos a través del cambio de panorama político.

Otra referencia importante también llega desde los Andes. La boliviana Silvia Rivera Cusicanqui explica muy bien la evolución de la epísteme india en función de la diversidad y polifonía expresiva que fuera capaz de lidiar con los distintos y complejos escenarios que se le comenzaron a plantear desde la Invasión católica europea.

La revolución del pensamiento latinoamericano, la verdadera emancipación de nuestra epísteme, exige una claridad que solo puede lograrse a través de una profunda revisión histórica de cada grupo como mezcla de culturas y aconteceres y de cada individuo como producto de un devenir histórico particular. Saberse conocer, para saber transmitir la verdadera esencia de nuestros seres y de nuestros legados culturales apuntando a la evolución genético cultural de la especie.

El cine como expresión humana de los tiempos es indiscutiblemente un aliado en esta evolución, por lo tanto debe abrirse, salir del closet de los paradigmas de creación modernos occidentales y convertirse en un verdadero fenómeno colectivo en el que la realización de una obra por parte de una comunidad determinada influya directamente en sus procesos identitarios. En éste sentido la creación colectiva en el ámbito de la formación comunitaria, y los posteriores procesos que se deben desencadenar dentro de las comunidades, son una importantísima práctica en nuestros espacios narrativo-mediáticos que toma aportes de las teorías emergentes de la comunicación



latinoamericana y emergen como símbolo de la narrativa histórica en evolución de nuestros pueblos.

El cine comunitario no puede ser visto como con la categoría de artesanal. Desde toda esta perspectiva comunicacional-antropológica, al cine comunitario en Venezuela debe darse el mismo valor que la producción nacional considerada Broadcast o Profesional. Para ello debe seguir profesionalizándose de manera integral. Contando con el equipamiento de vanguardia tecnológica, con el análisis minucioso de los códigos cinematográficos y sus posibilidades y del estudio cósmico y una práctica constante que enfrente a los individuos y grupos con ellos mismos y sus culturas.

LCAV



El Ministerio del Poder Popular para la Cultura
a través del Laboratorio del Cine y el Audiovisual de Venezuela
del Centro Nacional Autónomo de Cinematografía
y la Fundación de Museos Nacionales.
Organiza

II Simposio de Investigación y Formación Cinematográfica

Teresa Carreño
Mesas de Trabajo
27 y 28 de Julio 2012

UNEARTE
Sala Anna Julia Rojas
Plenaria
29 de Julio 2012

CNAC

MINIMALISMO AUDIOVISUAL ENDÓGENO. Una experiencia de formación cinematográfica.

Por: Jezrael Rodríguez Gómez

RNC: 04142

Las comunidades venezolanas, en este caso trujillanas, en los últimos 25 años han tenido un proceso de formación audiovisual inducida por parte de los medios televisivos de difusión abierta, tomando en cuenta que desde principios de los años 80' del pasado siglo no existen plataformas cinematográficas ni alternativas comunicacionales abiertas a la formación de la lectura de códigos de carácter social en el estado Trujillo. Nos referimos muy localmente a la década de los 80' ya que por razones comerciales las salas de proyección cinematográficas, cuya cantidad sobrepasaban las 30, mermaron a solo 2 durante ese período. El autocine de "Carmania", "Cine Landia", "Cine Valera", "Cine Plaza" por solo nombrar algunos de los espacios de proyección presentes en casi todos los municipios del estado Trujillo, cerraron sus puertas por presiones económicas de las corporaciones del cine. Los municipios o localidades menores a 100 mil habitantes fueron limitados al uso de salas comerciales cinematográficas a principio de los `80, diezmando las proyecciones solo a ciudades más pobladas y contaminadas comercialmente. En este caso solo Valera logró mantener las puertas abiertas del "Teatro Libertad" y "Teatro Avenida" como salas cinematográficas, cerrando sus puertas por el peso comercial algunos años más tarde.

Queda entonces la colectividad en las manos de la televisión, sustituyendo una actividad colectiva como es ir al cine, hasta el cada vez más individualizado elemento de la televisión. La codificación del discurso utilizado por estos medios televisivos, corresponde a un patrón mercantilista, que no intenta formar a la comunidad en los aspectos de montaje y desmontaje del discurso; prevaleciendo la codificación hegemónica por encima de toda tendencia de producción.

Ante la necesidad de obtener resultados en cuanto al desarrollo de una conciencia crítica de las comunidades sobre el hecho audiovisual y no ser presa de los códigos hegemónicos y continuar repitiendo el discurso mediático sin instrumentos de mediación, es necesaria la formación del colectivo sobre estos aspectos como herramienta de defensa ante la asechanza permanente de dominación a partir de las pantallas comerciales y a su vez impulsar a través de nuevas formas, producciones audiovisuales hechas "para, con y desde la comunidad". Esto implica metodologías ajenas al manual capitalista audiovisual (enlatado). Dichas propuestas de producción audiovisual esbozan un estudio más local a la hora de construir el guión y la estructura del audiovisual. Hablaríamos entonces de un método que pretende marcar las condiciones endógenas del audiovisual fundamentándose en las historias locales o microhistorias. Al mismo tiempo que las comunidades se preparan para la mayor y mejor lectura crítica del lenguaje



audiovisual, el método ofrece al espectador la posibilidad de desmontar el discurso y encontrar los subtextos ocultos y códigos subliminales en el audiovisual. De esta manera se dejará en manos de la comunidad la investigación, producción y promoción para la construcción de audiovisuales más reales y con arraigo social, basándose en mecanismos de producción minimalistas, similares al "Cine Átomo" venezolano.

Según ésta propuesta de estudio, los habitantes de las comunidades pueden participar en la investigación previa a la producción audiovisual, así la misma sería más endógena y contaría con elementos locales extraídos de la propia fuente comunal. La promoción y difusión de la obra audiovisual, podría entonces ser analizada críticamente por sus propios creadores. Esta decodificación colocará en esencia la posibilidad que surja un espectador crítico en relación social y cultural a su entorno inmediato y comunitario, así como poder decodificar discursos enlatados de producción exógena.

En este texto no se plantea la construcción de un método técnico que encajone aún más las maneras de producir y decodificar el cine, por el contrario, pretende recoger y sistematizar algunas experiencias de formación descritas en la tesis de maestría en "Desarrollo Cultural Endógeno" facilitado por el Instituto Superior de Arte de Cuba - ISA y teniendo como tutor de la misma al Dr. Mario Masvidal, en el área de producción, promoción y lectura crítica audiovisual desarrollada en diversas comunidades del estado Trujillo a través del Minimalismo Audiovisual Endógeno "MAE", como una herramienta de lectura y formación crítica, estímulo y producción audiovisual y cinematográfico sobre las diferentes pantallas audiovisuales presentes en las comunidades trujillanas.

El Minimalismo Audiovisual Endógeno "MAE" nace como resultado de diferentes talleres desarrollados en el estado Trujillo diseñados para amplificar las posibilidades de lectura del discurso audiovisual en tres niveles específicos y para el acercamiento a la crítica profunda del audiovisual expuesto ante las pantallas y su relación directa con su entorno social, político y cultural de sus comunidades a través de la investigación local, producción endógena y promoción del audiovisual en pantallas alternativas de sus comunidades. Es decir, que a través de la investigación local de historias del entorno comunitario podremos producir en diversos formatos audiovisuales cargados de contenido endógeno y promocionar realidades locales que hasta éste momento son inéditas en el país.

Identificamos como uno de los principales problemas la carencia de conductas críticas en el espectador trujillano, además de la escasez de creaciones más endógenas en la producción audiovisual venezolana. El discurso generado por la industria nacional aún mantiene rasgos de los "enlatados" de la industria "hollywoodense" norteamericana y las excepciones son muy ligadas a la cotidianidad capitalina venezolana y muy poco rural; el cine venezolano aún sigue siendo muy caraqueño.

El método local y endógeno más cercano a las comunidades es el "Cine Átomo", el cual da prioridad en el audiovisual a hechos "para y desde" la comunidad, no obstante su diseño se aleja a la hora de incorporar a la misma en labores estructurales de la producción, pudiendo ésta comunidad agregar sus huellas identitarias en la producción



del guión o diversos elementos de la preproducción, además de integrarla dentro del equipo de producción y actoral, enriqueciéndose ésta aún más a través de sus historias locales y sus vivencias y experiencias. Es decir, "para, desde y con" la comunidad. Por otro lado, el

MAE no pretende convertirse en una crítica sobre el "Cine Átomo", por el contrario éste se convierte en una de las principales herramientas de la investigación, por lo cual consideramos el MAE como un aporte al método del "Cine Átomo".

Por otro lado, la necesidad de obtener resultados en el desarrollo de una conciencia colectiva sobre el discurso audiovisual y no ser objeto de los códigos hegemónicos y continuar repitiendo la arenga mediática sin instrumentos de interposición, se plantea en esta investigación la formación crítica como arma de lectura del universo simbólico presente en las pantallas comerciales.

El asunto de la formación a través del audiovisual o de la lectura del discurso mediante la producción minimalista endógena del mismo, es la captación consciente por parte de los espectadores en tres niveles básicos de lectura y decodificación para el acercamiento a la crítica sobre las pantallas, ofreciendo elementos útiles para la formación respecto a estos temas; esto permitirá en el espectador una mayor comprensión y generará sus propias producciones y creaciones.

SOBRE LA LECTURA AUDIOVISUAL (Leemos el audiovisual o creemos que lo hacemos)

Los estudiantes de las unidades educativas del país, en este caso del estado Trujillo, no cuentan con ningún mecanismo de formación sobre los elementos de la producción, promoción y lectura audiovisual, mucho menos han desarrollado procesos de aprendizaje en materia de crítica audiovisual. Podríamos decir entonces que los mecanismos utilizados por la población trujillana para la decodificación de este tipo de lenguaje son precarios y debidamente moldeado por las emisiones comerciales de los *mass media* para el consumo de productos foráneos y alejados de la cultura local y producción endógena trujillana. Sin embargo se ha intentado mediar a través de producciones cada vez más nuestras, es decir, el crecimiento de las televisoras locales y las políticas nacionales actuales en materia cinematográfica apuntan al acercamiento de las comunidades a este ámbito artístico y discursivo, pero

¿Qué sucede con el espectador? Sabemos que los niños en el momento que ingresan por primera vez a las aulas de preescolar, ya han sido sometidos a por lo menos 18.000 horas de discursos audiovisuales en su mayoría extranjeros, formando conductas en el niño o niña y alejados de la realidad cultural nuestra.

Podríamos decir entonces que la lectura audiovisual va más allá del entorno social que conocemos, incluso de las conductas culturales que nuestro entorno ofrece. La televisión cada vez más globalizada y con producciones enlatadas con estructuras



similares al esquema norteamericano moldea conductas en el espectador que apuntan a la construcción de un lector estándar. Por otro lado, se piensa que la lectura audiovisual se basa en tres etapas más complejas de recepción, que sin duda condicionan al espectador a una conducta deseada por el emisor. Estas tres etapas de lectura compleja son las siguientes:

1. Lectura técnica
2. Lectura semántica
3. Lectura crítica

¿CÓMO MEDIAR? (la formación como clave de liberación)

Martín-Barbero (1986), ha definido a las mediaciones como «el lugar desde donde se otorga el sentido a la comunicación». Es decir, la manera en la cual podemos enfrentar las comunicaciones a través de nuestro entorno social, cultural y su relación con los mismos medios.

1. Barbero Martín (1986 Pág. 58) De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía Editorial Andrés Bello.
2. Orozco, Guillermo (1996-97 Pág. 28) El Reto de Conocer para Transformar: Medios, Audiencias y Mediaciones, México 1996-97

Guillermo Orozco en su libro El Reto de Conocer para Transformar: Medios, Audiencias y Mediaciones, México 1996-97 describe: 2“...el mundo del trabajo, el de la política, la producción cultural, son entonces fuentes de mediación de los procesos comunicativos”.

Pero, además de éstas, hay otras muchas mediaciones. La etnia, el género, las identidades de la audiencia, las instituciones sociales a las que pertenece y los movimientos y organizaciones ciudadanas en las que participa, son también mediaciones que van conformando el resultado de sus interacciones con los medios. Los mismos medios y sus características intrínsecas, determinaciones políticas y económicas, sus lógicas de producción y transmisión, sus lealtades y estilos, son una mediación. Así como lo son las mismas audiencias, siempre situadas, tanto como miembros de una cultura y de varias comunidades de interpretación, como en tantos individuos con un desarrollo específico, repertorios, esquemas mentales y guiones para su actuación social.

Estos guiones para la actuación social, pueden ser identificados por los espectadores, siempre y cuando su entorno esté sólidamente constituido a través de sus ideologías. En éste sentido las mediaciones, definirán si tomamos parte de este guión o lo rechazamos de los medios. Es decir, lograr mayor relación o profundidad entre las



mediaciones y las audiencias, para que esto conlleve a un uso cada vez más racional de los mismos.

3: *“El «juego de la mediación múltiple» tanto en los medios, como en las audiencias, como en sus procesos de recepción, es lo que finalmente define lo que los medios logran, y lo que las audiencias se apropian, negocian o rechazan de los medios, así como el uso que hacen de ellos. Más que en la emisión, es justamente en el «largo y complejo» proceso de la recepción, donde se produce la comunicación, donde se le da su sentido. Un sentido que no es autónomo completamente de lo propuesto por los medios, pero que tampoco está restringido a eso”.* Orozco Gómez, Guillermo. *El Reto de Conocer para Transformar. Medios, Audiencias y Mediaciones.* Editorial Comunicar. México 1997. Pág. 28-29

3. Orozco Gómez, Guillermo. (1997. Pág. 28-29). *El Reto de Conocer para Transformar. Medios, Audiencias y Mediaciones.* Editorial Comunicar. México

Esto esboza la necesidad de enseñar a decodificar los discursos audiovisuales en las nuevas pantallas y entender que los procesos de educación se pueden generar a través de las mismas. Es decir que sin alejarse de los nuevos dispositivos de telecomunicación podríamos darle un sentido más educativo, entendiendo que para nuestra fecha el cine y la televisión ya no son los únicos emisores. Según Guillermo Orozco:

4: *“Simplemente enfatizar que actualmente estamos en una etapa en la que lo audiovisual tiene una importancia enorme y todavía no lo hemos entendido. Empezamos a intuir que hay mucho por saber. Esta falta de comprensión de lo que significa lo audiovisual nos está impidiendo tener una percepción distinta, un entendimiento distinto de la televisión y otros medios, y también de las audiencias de estos medios. Yo creo que lo audiovisual está proponiendo un paradigma de conocimiento distinto al del libro, al del lenguaje oral (y al del lenguaje digital, por supuesto). Tenemos que entender la imagen y la interacción que se tiene con la imagen, entender cómo conocer, disfrutar y entender a través de imágenes. Ahí creo que tenemos un gran camino por recorrer”.*
www.cecopros.org

4. Referencia de la página: www.cecopros.org
5. véase “Voto de Castidad” de DOGMA95. Referencia: http://www.ociototal.com/recopila2/r_cine/dogma95.html

Según la organización latinoamericana *mobileactive para enero de 2009 el 89% de la población mayor de 16 años cuenta con uno o más dispositivos de comunicación celular, lo que implica que la telecomunicación a través de las nuevas pantallas es un asunto enteramente masificado superando al cine, la televisión y la radio.*



EL MÉTODO, EL CINE Y LA COMUNIDAD (Audiovisual para, con y desde la comunidad)

El Átomo, desarrolla un método que da importancia principalmente a lo que se dice a través de él, dejando a un lado el cómo se produjo el documental o el formato que se utilizó para la realización del mismo, es decir que el formato o el mecanismo técnico de producción es lo menos importante en el Átomo. Este diseño ampliaría las proyecciones de nuestras salas de un cine verdaderamente venezolano y endógeno, disminuyendo los costos de producción.

Algunos críticos audiovisuales asemejan este método al "Dogma 95", por sus condiciones minimalistas, pero éste último, es un movimiento fílmico desarrollado en 1995 por los directores daneses *Lars von Trier, Thomas Vinterberg, Kristian Levring y Soren Kragh-Jacobsen* con el fin de producir películas simples, sin modificaciones en la posproducción, poniendo énfasis en el desarrollo dramático. A diferencia del Átomo, éste se desarrolla con diversas limitaciones que incluso desarrollan a través del Manifiesto del Dogma, donde se juramentan los productores con el "Voto de la Castidad" como símbolo del cumplimiento de sus reglas a la hora de generar sus producciones.

Limitantes que no se encuentran presentes en el "Cine Átomo". Por otro lado, el método "Dogma 95" es costoso económicamente en relación con el Átomo, con el agravante que ese método sólo produce en 35mm, además de tener otras limitaciones que en muchos casos generan más trabajo y más dificultades para lograr ejecutar el guión, así mismo por sus condiciones se trata de editar en lo más mínimo y poder conservar su esencia en su máxima expresión. Todo este conjunto de limitantes que se juran ante el voto de castidad del "Dogma 95" hacen que producir a través de este método sea una tarea muy difícil, contraria a nuestro "Cine Átomo".

MINIMALISMO AUDIOVISUAL ENDÓGENO – MAE

El "Minimalismo Audiovisual Endógeno - MAE" es una propuesta en construcción, desarrollado durante estos últimos 5 años de investigación e inspirado en el "Cine Átomo".

El "Minimalismo Audiovisual Endógeno", emplea diversos elementos políticos no aplicados por el "Cine Átomo", tales como la incorporación activa de los habitantes de la comunidad; es decir, el Átomo es minimalista en la producción y se mimetiza en la comunidad sin entrometerse en ella, pero a su vez sin que ella interactúe protagónicamente en la producción. Tomando esta postura, consideramos que la comunidad es el protagonista fundamental de la producción, no como objeto pasivo de investigación, sino de sujeto activo de producción sobre su propia comunidad. Es producir audiovisualmente "para" una comunidad, "desde" una comunidad, pero principalmente "con" la comunidad.

Con el método "MAE" se producen textos sin aislarse de principios y técnicas avanzadas del cine internacional, no obstante integra a la comunidad para exponer historias realmente locales y contadas por sus verdaderos intérpretes o protagonistas, sin



más intermediarios que el uso de las cámaras y otros elementos técnicos propios del oficio audiovisual.

El “MAE” como método minimalista se inicia desde la ubicación junto a la comunidad de la crónica con más impacto o arraigo en la misma, de allí se desarrolla una síntesis de la historia local para luego desarrollar un plan de rodaje donde las comunidades participan en todas sus fases, ya sea una adaptación dramatizada de la historia (ficción) o realizado bajo formato documental. Dos buenos ejemplos de producción (documental el primero y cortometraje de ficción, el segundo) realizados con el método “MAE”, lo representan 6"La Cueva del Indio Charal" y "Juan Redondo y el Fantasma", experiencias vividas en las comunidades de Monte Carmelo y el Paradero respectivamente, facilitado por Juan Pablo Viloria con estudiantes de estas comarcas.

6: “La Cueva del Indio Charal - Juan Redondo y el Fantasma” son algunas de las producciones fílmicas en formato cortometraje hecho en su totalidad bajo la experiencia del “MAE” como resultado del programa de formación “De la Idea al Films” en el eje sur del lago.

La incorporación de la comunidad en el trabajo de producción desde su inicio, replantea la condición del Átomo como método, ya que en muchos casos a través de éste último se pueden producir piezas audiovisuales estéticamente hermosas pero con poco vínculo orgánico en cuanto a la cultura y la realidad histórico-social con los pueblos. Algunas producciones Andinas desarrolladas con este método fueron discutidas y analizadas profusamente junto y con las comunidades de los estados Trujillo y Mérida, encontrando que en las zonas campesinas se detectó (y era de esperar) una mirada distinta respecto a los contenidos de los films.

El “MAE”, no pretende desmejorar la necesidad e importancia de una buena estética, contrario a ello y a despecho de la crítica tradicionalista en materia de audiovisuales, que pudiera surgir en algún momento para arremeter contra nuestra propuesta, mantenemos los principios técnicos de calidad como el buen uso de la cámara y la iluminación fotográfica, pero con la participación activa de la comunidad.

Podemos y debemos decir que esta investigación está aún en progreso con la participación de otras comunidades que hemos sumado para tal efecto y sobre la base del método “Minimalista Audiovisual Endógeno”. En este sentido, la Universidad Bolivariana ha creado para el estado Trujillo un espacio para el seguimiento de esta investigación llamado “Unidad de Producción Audiovisual Endógena *Omira Lugo*” UPAE, para realizar el seguimiento y promoción de esta investigación a través de todas las experiencias de los 7triunfadores (estudiantes) adscritos al programa de formación de grado en Comunicación Social – PFG-CS. De la UBV.

7: Triunfadores: es el nombre que se le da a todos los estudiantes adscritos al programa de la Misión Sucre – Universidad Bolivariana de Venezuela.



8: La UBV desarrolla junto a su equipo en el estado Trujillo una investigación sobre la conformación de las unidades de producción audiovisual endógenas en dichas comunidades y su seguimiento a través de la UPAE – Omira Lugo.

9: Amazonia Films: es la casa distribuidora del Estado Venezolano. Adscrita al Ministerio del Poder Popular para la Cultura. <http://www.amazoniafilms.gob.ve/index.php>

10: Anexamos una copia en formato DVD con varios de los trabajos realizados durante esta tesis.

CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

Este trabajo aún se mantiene en proceso de investigación, primordialmente por el interés de contribuir con un método de producción más incluyente. Lograr que las comunidades se apoderen de las cámaras y puedan a través de técnicas más sencillas realizar sus propios audiovisuales y distribuirlos a través de redes locales. Recomendamos a la Fundación Amazonia Films y al CNAC su incorporación con las comunidades Trujillanas para desarrollar un plan de acompañamiento sobre sus procesos de distribución audiovisual local y les asesore sobre el tema de registros de autoría.

Para el año 2007 fueron realizados 16 trabajos audiovisuales, los cuales se colocaron en el blog <http://cinetrujillo.blogspot.com/> de la plataforma del cine, con algunos datos estadísticos de la investigación y otras localidades trujillanas. Muchos de estos trabajos audiovisuales, fueron realizados bajo el método MAE, con el apoyo permanente de algunas instituciones colaboradoras como la cooperativa Cultura Audiovisual Andina, Universidad Bolivariana de Venezuela, Misión Sucre y otras que se prestaron para el apoyo principalmente tecnológico del MAE en las comunidades trujillanas.

Luego de sistematizar las experiencias vividas a lo largo del proyecto, podemos concluir que el aspecto más complejo fue la continuidad de los trabajos audiovisuales en las comunidades, principalmente por carecer de computadores acordes para la edición. Consideramos que a través del proyecto "Canaima", consistente en la entrega de computadoras portátiles (gratuitamente) a los niños y niñas que estudian la educación primaria en Venezuela, pudieran incorporarse software (programa) libre para editar audio y video desarrollado con el apoyo tecnológico nacional del MCTII (Ministerio de Ciencia, Tecnología e Industrias Intermedias) es una recomendación que consideramos de importancia para el crecimiento de este proyecto en las comunidades. También pensamos que la conformación de núcleos locales denominados UPAE, pueden ser acompañados por otros departamentos gubernamentales como la UPAE Omira Lugo de la UBV y con mayor fuerza por el Laboratorio del Cine del CNAC, el cual tiene dentro de su estructura un programa llamado UPAC (unidades de producción audiovisual comunitario) las cuales coinciden con en muchos aspectos.

11: Canaima GNU/Linux es un proyecto socio-tecnológico abierto, construido de forma colaborativa, centrado en el desarrollo de herramientas y modelos productivos



basados en las Tecnologías de Información (TI) Libres de software y sistemas operativos. Actualmente distribuidas computadoras Canaima en cada escuela del país a los primeros grados de estudio. <http://canaima.softwarelibre.gob.ve/>

12: Ministerio de Ciencia, Tecnología, e Industrias Intermedias: <http://www.mcti.gob.ve/>

13: En el año 2011 fue inaugurada la Unida de Producción Audiovisual Endógena Omira Lugo – UPAE para establecer un seguimiento más exhaustivo por parte de los estudiantes del programa de comunicación social de la UBV de estas experiencias comunitarias.

El éxito de producción audiovisual comunitaria radica en la formación endógena de las comunidades sobre los aspectos críticos de la lectura audiovisual. Brindarle las herramientas de lectura audiovisual y estimular la su crítica ante las pantallas de comunicación es un éxito clave para la libertad de los pueblos. Actualmente las salas comunitarias de las comunidades atendidas en su mayoría se encuentran activas, formando parte de sus discusiones políticas lo cual nos hace concluir que el audiovisual es visto ahora como un hecho social, de inclusión y principalmente de formación.

PRINCIPALES PUNTOS DE CONTINUIDAD:

1. El seguimiento por parte de la plataforma de cine y medios audiovisuales del Ministerio del Poder Popular para la Cultura.
2. La creación de unidades de producción audiovisual endógenas UPAE adscritas a la UPAE – Omira Lugo de la UBV en las comunidades atendidas
3. Desarrollar un seguimiento de estas experiencias por parte del programa UPAC del Laboratorio del Cine – CNAC.
4. Proponer al Ministerio de Ciencia, Tecnología e Industrias Intermedias la creación y desarrollo de un software libre para editar audio y video.
5. Realizar un acompañamiento por parte del SAPI de estas experiencias para el registro de los derechos legales necesarios para su distribución.

El proceso de investigación y acompañamiento a las comunidades continúa, pudiendo esto convertirse en una experiencia interesante de producción audiovisual endógena para el estado Trujillo.



HUAYRA UNA EXPERIENCIA CINEMATOGRAFICA DE ACCIÓN ANDRAGOLÓGICA

Por: Juan Manu el Hernández Castillo

¿Cómo explicar 34 años de organizar el hecho cinematográfico en los pueblos y barrios de las grandes ciudades? Es como decir que ya llegue a la frontera final, que solo me queda dar al final de este camino, la experiencia lograda, pero para confusión de aquellos que gustan del cine de salón, y desconocen el trabajo del cine callejero de barrio o de pueblos bien botados de frontera, de llano, o montaña estas experiencias continúan ejecutándose con los más inverosímiles modos de aprendizaje, donde la difusión es parte integral de las mismas, las cuales apoyan investigaciones que sirven de plataformas que impulsan una producción que incluso se soporta en formato de 35mm para sorpresa donde el imperio de la creación cinematográfica está bajo una coacción o del hechizo del formato digital, un espejismo sobre cine barato que nos han vendido los carteles de la droga cinematográfica de Hollywood, ¡Oh! Perdón! Las compañías cinematográficas de las transnacionales del gran capital sionista.

En fin, para evitar herir susceptibilidades tratare esta vez de ser más zanahoria, naif, positivo, e incluso ingenuo, ya que desde 1980 desde el colectivo donde laboro, Cine Movil Huayra, hemos estado presentando ponencias que no van a ningún lado, es más, nos llenamos de enemigos al pretender abordar un sector comunicacional que solo está asignado por la providencia a una elite dominante del cine, sea o no camaradas, autoproclamados hoy socios del gran negocio del cine que maneja los millones que el poder popular asigna al sector popular, desconociendo realmente a quien sirve esos recursos del pueblo. Pero como siempre seremos cineclubistas, militante de La FEVEC, otrora trinchera del cine popular dentro del CNAC y vanguardia de la organización política del poder popular de la comunidad, ¡un colmillo que fue una gran molestia para los gremios dominantes del cine y que ya cumplimos más de una década excluidos de poder participar en las decisiones que favorezcan al verdadero hacedor de cine. Al no tener voz, ni voto y depender de la buena voluntad de la facción que administra al cine, las experiencias como las de Huayra casi con normalidad quedan invisibilizados, así como la de otros muchos colectivos que desarrollan actividades de cine y por ende su trabajo se esfuma en el tiempo sin lograr ser sistematizadas o socializadas a nivel regional o nacional e incluso internacional. Por lo tanto el trabajo que presento a este simposio ha sido resultado de un minucioso análisis de la experiencia educativa del Cine Movil Huayra en sus diversos contextos de aprendizaje. Este estudio fue hecho con el objetivo fundamental de determinar en qué medida existe una acción andragológica en nuestro caso.



Es conveniente establecer aquí, porque nos enmarcamos como pedagogos sociales. Desde los años ochenta nos hemos orientado a una praxis donde le damos prioridad a la educación mental consciente y profesional, ¿Por qué profesional? Bien con una función, destrezas y conocimientos bien definidos más allá de las formas escolarizadas para lo cual consideramos que existen dos tipos de experiencias educativas: de procesos y de productos. Sin embargo cualquiera que sea el tipo de experiencia educativa, es fundamental estas conscientes de que lo que se está aprendiendo para poder establecer la conveniencia o no de hacerlo. Si se parte de la realidad en la cual se aplica la experiencia y de un análisis de los principios que sustentan el proceso y se realiza una adaptación de este a la realidad, la experiencia responderá a propósitos definidos y puede tener éxito. Lo que sí es de vital importancia para quienes toman decisiones en este sentido es el tener presente que la socialización de experiencias sin conocer el proceso, lógicamente nos conduce a la dependencia, porque jamás estaremos en capacidad de crear metódicas de trabajo, solo de copiarlas, ya que están siempre generan problemas, porque las metódicas generan cambios. Por esta razón las sociedades que dependen de los productos de la tecnología y no de sus procesos se encuentran inevitablemente encerradas en problemas de los cuales no tienen escapatoria. Dependen de sociedades que generan soluciones.

Para un análisis de la existencia o no de experiencias educativas no formales y de carácter científicos hemos tomado el modelo de de estudio científico llamado Andragología, cuyos conceptos metódicos nos permite visibilizar la practicas y teorías normativas parten de una ciencia empírica como es la Andragología, ya que todas las actividades de Huayra se toman como datos empíricos, como premisas de valores: en un caso determinado debemos partir de la concepción que se tenga de estos términos por lo que me parece pertinente contextualizar este análisis en la experiencia de Huayra como organización de carácter dinámico surgido del grupismo universitario que se ha transformado de acuerdo a los espacios donde actúa. Dichos espacios ayer aulas de clase y tareas para memorizar contenidos hoy es la calles convertida en contextos de aprendizaje lo cual le confiriera al Huayra una estructura que se visibiliza en función de la comunidad donde actúa y los espacios de filmación surgen según el aporte que Huayra ofrezca a la comunidad y viceversa en función de investigar la recuperación de la identidad compartida.

Es decir, Huayra es conformada por un conjunto de activistas docentes, ayer talleristas, hoy facilitadores que conforman un CIRCUITO COMUNAL DE EDUCACIÓN AUDIOVISUAL E IDENTIDAD CULTURAL la cual es la propuesta organizativa que estructura la investigación huayreña, es decir, su liderazgo cultural e institucional solo es una metódica de auto recuperación de modos alternativos de producción audiovisual en contextos comunitarios históricos, para lo cual es clave reincorporar el factor audiovisual documental ya desaparecido o en vías de desaparición como elemento de la comunicación para una acción más dinámica e integral en el ámbito de la recuperación de la memoria local. Me explico, retomar el film “En Mayo cae la Santa Cruz” filmada en 1993 o “El patio se está hundiendo” realizada en 1982, y confrontarla pedagógicamente a través de su praxis histórica nos permite organizar nuevos ensayos comunitarios para



sistematizar, nuevos mecanismos para que la comunidad involucrada se apropie de modelos de investigación, formación, difusión y producción audiovisual que insurjan para recuperar una memoria escénica, colectiva, y de identidad audiovisual en comunidades históricas en vías de desaparición o desaparecidas lo cual facilitaría la materialización del Cine Móvil Huayra como mecanismos que aglutine redes socioculturales permitiendo así una nueva estrategia de autogestión en el ámbito de la toma de decisiones para articular el trabajo audiovisual a la realidad de las comunicaciones del país. La integración de la memoria colectiva oral y audiovisual del sector rural al sector urbano generaría un modelo de auto-administración de la identidad Local hacia lo nacional y lo Americano desde una perspectiva tecnológica hacia lo visual y oral. Estas tareas se pueden sintetizar de la siguiente forma:

- Observar la descripción formal de la educación de adultos, del trabajo Social, etc.
- Formar diferentes teorías que califican y gobiernan las actividades andragológica.
- Verificar las hipótesis y elaborar teorías acerca de las uniformidades y las leyes empíricas inherentes a la Andragogía por medio de la investigación empírica.

La socialización de la experiencia como la expuesta ya, se podría definir como la acción de sistematizar un proceso cuyo objeto se puede confrontar de un lugar y un tiempo determinado a otro. Usar una tecnología que incluso puede ya estar caduca nos permite aplicar principios o leyes de determinada ciencia apropiada por la comunidad a la solución de un determinado problema. Aquí surge el cine como una alternativa educativa cuya tecnología sería la aplicación de determinados principios científicos del aprendizaje al proceso educativo con el objeto de recuperar identidad y memoria. En base a esto el facilitar conocimientos a partir de una praxis tecnológica con énfasis en el proceso educativo, nos permite trasladar de una realidad a otra determinadas formas de aplicación de principios científicos del aprendizaje para abordar determinadas problemáticas, como por ejemplo:

.....“En nuestra experiencia de muchos años con las comunidades indígenas venezolanas hemos visto situaciones muy similares de exterminio, con la voluntad clara y expresa de eliminar poblaciones enteras a fin de ocupar las tierras con otros usos y ponerlas en manos de otro tipo de propietarios. Al enterarnos de estas situaciones pensé en antecedentes referentes a otros espacios o tiempos como los sucesos del Apure bajo las administraciones de Acción Democrática en Venezuela durante el siglo pasado e igualmente, a lo largo y ancho del continente por ejemplo, en el extremo sur donde viven indígenas que fueron casi exterminados; los de Patagonia, los del oeste de Estados Unido.



Esto obliga en las experiencias educativas a enfatizar varios tópicos. Primero, aquí hay gentes muy progresistas, muy revolucionarias pero creyentes de los numeritos, de lo cuantitativo, quienes piensan que por ser los indígenas una minoría de pocos miles de personas, al lado de la lucha de pueblos como el chino, el vietnamita, no le dan importancia a la población indígena porque son pocos individuos. Segundo, arrastramos un tremendo racismo. Fatalmente siempre surge la idea de que en lo cultural ellos son minusválidos, que prácticamente no han aportado nada, que con su pérdida no ocurriría ninguna alteración significativa en un proyecto político. Y esto lleva a encubrir y a ver con cierta indiferencia y sin ninguna claridad estos procesos sin importar la diversidad cultural, que es absolutamente necesaria para nosotros sobrevivir como especie. Si humanamente no somos diversos, si no somos centenares y miles de sociedades diferenciadas a lo largo y ancho del mundo, sencillamente el ambiente no sobrevive y nosotros como especie tampoco; está demostrado que es importante que no seamos una especie homogénea.

Todo esto puede conducir al fracaso de cualquier proyecto político y enseguida arrastrar al fracaso a toda la humanidad. Tercero, está la superposición indígena-ambiente. La forma como el indígena ha preservado el ambiente por milenios es también el efecto-demostración de que las experiencias indígenas pueden servir como modelo al proyecto revolucionario socialista para no repetir errores del pasado y enfrentar dilemas tales como el incumplimiento de Kioto, los fracasos de las conferencias ambientalistas, la pérdida de agua potable, el exterminio de especies, el cambio climático; tantos temas en los que puede haber un diálogo con las sociedades indígenas, de las cuales afortunadamente subsisten muchísimas. Todas esas sociedades nos ofrecen experiencias y ejemplos valiosísimos que podrían salvarnos como especie y darnos una orientación hacia un socialismo y una revolución totalmente distinta, inédita; de mucha experiencia en el pasado. En efecto, muchos proyectos socialistas han fracasado y algunas son inaplicables aquí, por lo cual recurrir a lo indígena y a lo afro descendiente, es una ineludible necesidad. De ahí que para este simposio como huayreños nos surgen la siguientes interrogantes:

¿QUE CONTENIDOS SE DEBEN ABORDAR PARA UNA PRODUCCIÓN CINEMATOGRAFICA DESDE EL PUNTO DE VISTA TEMÁTICO?

El generar un proceso de auto recuperación de la memoria histórica colectiva debe articular grupos culturales de base con la acción de las comunicaciones históricas desaparecidas o en vías de desaparición, exigen abordar una problemática del sentido y función de la microhistoria. Esto significa que hay que asumir una cogestión de la relación Institución-grupos culturales comunitario a través de la actualización del actual esquema de comunicaciones vigente en Venezuela para lo cual las directrices temáticas curriculares asumidas por Huayra contempla:



1. Descolonizar la identidad a partir de la memoria colectiva
2. Reencontrar nuevos contextos culturales a partir de la biogeografía local dentro de un proceso de reflexión e identificación colectiva de valores desde nuestra identidad.
3. Establecer diferencias en la práctica la comunicación dialógica y popular de la practica con la comunicación de masas.
4. Recuperar la memoria colectiva a través de la conversación informal como elemento base de la comunicación popular.
5. Sistematizar las experiencias populares surgidas en los ensayos colectivos de aprendizaje comunal.
6. Multiplicar la experiencia en cada uno de los contextos culturales de las y los participantes.

Por eso que nos alarma posiciones de intelectuales de la historiografía nacional totalmente anti indígena, que prefieren entrar en tratos con una transnacional antes que sentarse a conversar con una etnia. En sus escalas de valores ellos prefieren el ultra capitalismo antes que a un pueblo indígena porque los ven como separatistas, ajenos al modelo cultural occidental que ellos comparten. Son partidarios acérrimo del mestizaje hispano, o sea que somos descendientes de españoles con mezcla de indígenas y africanos y que eso es irreversible, que el único componente vigente en nuestro desenvolvimiento socio-histórico es el componente occidental y, más específicamente, el hispano.

De ahí que el hecho de que en la Constitución Bolivariana hay un articulado de leyes de idiomas, patrimonio cultural, de tierras, de salud, etc., no significa que se haya resuelto el problema. La sola normativa o legislación no basta. Si esa normativa se engaveta, no se aplica o incluso, en instancias intermedias y en instancias inferiores de la Administración Pública se hace abiertamente lo contrario de lo que mandan esos instrumentos legales y la misma Constitución Bolivariana, no pasa nada.

En resumen, parece privar la indiferencia porque se trata de poblaciones pequeñas, el racismo, la creencia de que estos pueblos no tienen importancia. También juega en contra de los pueblos indígenas el quietismo, la simple anuencia, bajo la circunstancia de que ya tenemos numerosos instrumentos jurídicos y que con eso basta y sobra.

Contextualicemos todo este discurso al mundo del cine venezolano, obviamente descubrimos una realidad terrible. La evidente dificultad de nuestros cineastas veteranos para entrar en un ambiente multicultural, el asumir la tarea de ser verdaderamente interlocutores con otras culturas, dialogar con un yukpa de tú a tú, admitiendo sus costumbres, su idioma, su aspecto físico, sus características tanto individuales como colectivas les cuesta muchísimo de ahí su persistente terquedad en imponer a todos los



hacedores un modelo reduccionista como es el cine de autor. Lo lamentable es que a trece años del proceso revolucionario esto no se ha corregido o no se ha abordado porque cada vez que se inicia algo siempre surgen prioridades y los que estamos en esto pasamos a segundo plano o somos engavetados.

¿Y cuáles son esas prioridades? Así como el petróleo, lo energético, los minerales, etc., y obviamente el circo electoral se prioriza a la hora de orientar la gobernabilidad del país, en el caso de la cultura se prioriza la música, la farándula, los premios y en el caso del cine, los festivales, el Oscar, la cantidad de pantallas donde se ve la película financiada por la Villa del Cine, etc., y eso choca con la dotación, delimitación y demarcación de las diversas funciones que aborda el cine porque en el momento de demarcar de forma sustantiva un sector y decirle a un colectivo de cine “trabaja ahí, continúa con tu producción, cuida tu entono comunitario”, surge ese llamado “socialismo sin color”. Tenemos que darle respuesta a los convenios con diversas empresas y países.

El hecho social del cine tiene que estar supeditado al lanzamiento de lumbreras del cine que rivalicen con directores como Coppola en la extracción elementos, que muestren una almibarada imagen del país. ¿Vamos a hacer cine dramático o documental, claves para ciertas transacciones internacionales en cuanto a producciones independientes pero no alternativas, de ahí que el cine como hecho social queda fuera de la mira de los grandes objetivos del estado gobierno y este queda en manos de cierta elite que obviamente el hecho socioeducativo no es su prioridad.

De ahí que en Huayra consideramos que la socialización de conocimientos y de experiencias debe hacerse teniendo como marco de referencia los siguientes aspectos:

- a) Lo que se socialice debe servir para satisfacer los objetivos fijados por la comunidad en concordancia con las instituciones pertinentes al cine, a partir del análisis de las necesidades de la realidad que circunda a la comunidad IN SITU.
- b) Lo que se socialice debe responder al marco teórico del poder popular, el cual representa la pertinencia social de la misma.
- c) Lo que se socialice debe contribuir a la optimización de los recursos disponibles para el desarrollo de las diversas experiencias educativas en el campo cinematográfico.
- d) Lo que se socialice debe contribuir a aumentar la creación de nuevas tecnologías educativas propia de la realidad audiovisual del país.

Las razones por la cual en Huayra recurrimos a la Andragología para respaldar nuestra praxis se puede resumir de la siguiente forma:

El cine es un fenómeno social de índole específica cuya situación de más valor sirve como propósito para trabajar con ideas e ideologías, valores y normas, nociones de



acciones correctas, buenas situaciones, bienestar. El diagnóstico es inherente a la Andragología.

La concepción de la realidad de una película dada representa el punto de partida de una acción andragológica ya que nos ofrecen problemas, carencias, deficiencias, insuficiencias ya que las motivaciones o situaciones del director, o el guionista o del productor o del actor no solo son importantes, también son las capacidades, recursos, viabilidad, puntos de nivelaje fotográficos lo cual muchas veces puede considerarse como superación. La planificación y programación de la actividad andragológica con el objeto de eliminar la brecha entre a y b, depende en muchos casos de las imágenes de una película dada y de su argumento.

Se ahí que una película genera una orientación o un tipo de terapia de grupo muy diferente de la planificación de un programa educativo específico de cine. Es decir en toda acción de planificación está presente una preconcepción de la propia acción. Y esto no es más que un proceso de reorganización comunitaria donde los métodos y técnicas son parte de una metódica de acción andragológica o de tecnología social. La evaluación de estas acciones a igual que del propio proceso solo puede llegar a buen término si se describe claramente las concepciones de la situación ideal y de la situación dada, la filmación ideal y la filmación dada, el aprendizaje ideal y el aprendizaje dado, la investigación ideal o la investigación dada, la publicación ideal y la publicación dada. Evaluar esto no es solo con los efectos es también el proceso de acción ¿Fue posible proceder en la forma en que se planifico?

Es por eso que las acciones en Huayra son andragológicas ya que es un proceso interaccional de índole específica. Es necesario para elevarlo del contexto de los procesos de interacción y estudiarlos en otra situación específica, por ejemplo La cruz de Mayo en Caracas y la Cruz de Mayo en el Tocuyo.

Por eso es que un claro ejemplo de una actividad andragológica donde el conocimiento psíquico y social de una determinada experiencia convierte al cine en un hecho psicológico de interacción y comunicación para comprender en toda su magnitud una acción andragológica como es el caso de las teorías del cambio social a través de una práctica andragológica social como es la de realizar una película que a través de ciertas variables generara ciertos efectos. Esto podemos claramente verlo en un extracto de la intervención de la compañera, colega y amiga Rita Elena Ávila del Cineclub LUZ de Maracaibo en relación al simposio sobre la Enseñanza de los Medios Audiovisuales en Venezuela, realizado los días 26 y 27 de Julio de 1996 en la sede del Centro de Investigación y Documentación de la Fundación Cinemateca Nacional, el cual fue publicado en el cuaderno de investigación Nº 4 de fecha 1997 de la mencionada institución que recrea de una manera increíble una práctica trasladada de un lugar y un tiempo a otro pero adecuada a nuevas realidades, de ahí que surge una nueva interrogante cuya respuesta pueda constituir las bases para propiciar la vinculación necesaria entre el sistema educativo formal del cine y la acción cultural no formal de experiencia como las de Huayra, pero antes quiero traer a colación.



Ante lo cual es necesaria esta interrogante actual

¿CUÁLES SON LAS CARACTERÍSTICAS FORMALES DE LAS PRODUCCIONES ALTERNATIVAS Y COMUNITARIAS NO FORMALES COMO ES EL CASO DE HUAYRA?

1. Hemos adecuado la estructura electrónica y virtual disponible mediante celulares y TV Móvil de baja potencia para crear una plataforma tecnológica que responda a la realidad técnica disponible en la comunidad.
2. Usamos programas de edición audiovisual interactiva en Software libre (para manejar archivos tipo AVI-captura por lotes- manejo del clip- corte en L-device control Edición A/B-edición lineal-edición no lineal-edición off line-edición por unión-EDL-ensamblaje) que apoye la producción itinerante comunal y promueva producciones de cine comunitario para ser difundido vía satelital o usando proyectores de cine digital con tecnología DLP-Cine y sonido digital envolvente Dolby Digital 7.1
3. Tratamos de asegurar la autonomía en la gestión comunitaria para el impulso de una producción en cine, de noticieros audiovisuales y documentales para su difusión electrónica (Banda ancha-in line) y virtual para superar la dependencia tecnológica y política.
4. Usamos herramientas para la capacitación cinematográfica realizando jornadas de aprendizaje itinerantes de cultura cinematográfica lo que facilita la implementación de talleres abiertos de producción de cine en formato de 35mm, con el apoyo de noticieros audiovisuales (formatos de MiniDV y VHS-C) y su difusión electrónica y virtual en conversatorios vecinales (por la modalidad de celulares y TV itinerante de baja potencia) e incluso charlas sobre la implementación de un laboratorio de cine comunal para recuperar la memoria local.

Estas características técnicas ya convertidas en propuestas son el resultado de una reorganización y desburocratización en base a un nuevo estilo de gestión y planificación del sector no formal educativo y cultural que parte de una práctica con visión integral. Claro está, esta concepción trae el rompimiento de viejos moldes y esquemas e inevitablemente resistencia lo que implica la necesidad de reforzar la presencia de actividades formativas en el marco de la vida cotidiana de la comunidad, mejorando el acceso y la pertinencia del hecho educativo a través de aportes que hacemos como investigadores populares y eso implica convivir físicamente con la comunidad para conformar una nuevo realizador, más creativo, crítico e integral en el marco de una democracia participativa. Aun cuando la realidad institucional es otra.



En consecuencia nuestro modelo no es único y acabado, al contrario, son experiencias piloto para abordar nuestra identidad lo cual puede ser valioso y enriquecedor esta ocasión, en la cual sometemos a las opiniones y sugerencias que seguramente se harán en este simposio de tan importante tema y que nutrirán a Huayra.

A tal fin nos hacemos otra interrogante:

¿CUÁLES SON LAS CARACTERÍSTICAS ESTÉTICAS DE LAS PRODUCCIONES? (INNOVACIONES DEL LENGUAJE AUDIOVISUAL Y EN LA NARRATIVA)

Antes de responder a esto transcribimos el siguiente documento histórico como abre boca a nuestra propuesta estética-educativa:

¿Qué significaba ser venezolanos? Ellos esos indígenas, ya estaban allí antes de que llegaran los españoles. Perseguidos y acosados, habían huido a la selva y a la montaña para poder seguir siendo ellos. Y, encerrándose en sus mitos y costumbres, habían sobrevivido totalmente ajenos a la marcha y a los tumbos del país. Pero una parte de su sangre se había mezclado con la blanca y con la negra y estaba dentro de esos hombres que crearon la Patria a golpes, ¡Carajo! Habían nacido como país contra la parte de sangre blanca, pero sin aceptar la india ni la negra. Combatieron a la parte española sin querer ser indios ni negros, sin siquiera plantárselo. Por eso, ninguno de los que presenciaban con indiferencia, con curiosidad o con asco el baile o los golpes de esos indios, se estaban reconociendo en ellos mirándose hacia adentro. Y allí radicaba la tragedia de Venezuela. No se atrevían de veras a preguntarse quienes eran mirándose en el fondo de su corazón. Aceptaban teóricamente el mestizaje, pero rechazaban sus raíces de sangre india y negra. Por eso, una vez que combatieron a España, empezaron a imitar a los ingleses, después a los franceses, quien sabe a quién imitarían después....sin raíces, la imitación tenía que ser su esencia. Así andaban dando tumbos, sin saber cómo ser, como un hijo que, tras rechazar a su padre, anda en busca desesperada de él.....Nunca podremos llegar a ser negándonos a nosotros mismos....

General Venancio Pulgar
Fragmento del parte de guerra al teniente Antonio Zuleta

Isla Toas, estado Zulia 1865.

Con este parte de guerra comenzamos nuestra metódica de trabajo educativo que se inicia al plantearnos una idea y unas directrices de trabajo que nos obliga a actuar en el ámbito político de un contexto determinado, y en tal sentido nuestra propuesta será efectiva en la medida que ayude a precipitar la descomposición de los valores y conceptos impuestos por los sectores opulentos -nativos o foráneos- que dominan la sociedad y permitiendo que surjan nuevos valores y conceptos que correspondan a los intereses y necesidades de los sectores que pugnan por su reivindicación. Nuestra firme intención es plantear al espectador una realidad problematizada que quiebre los esquemas establecidos para generar un diálogo cuestionador y crítico.



Problematizar al individuo con su historia, su realidad, la imagen que tiene de sí. Esta es la tarea fundamental que hemos asumido con la producción comunitaria. Para ello no basta con formular un nuevo planteamiento en el plano del contenido temático, si no se opera un proceso análogo en el plano del planteamiento estético-formal.

En otros términos para nosotros es imperativa la creación de un modelo cinematográfico que sea una gran propuesta integral en la cual la falsa dicotomía forma-fondo sea superada. Como queda implícito, nuestro objetivo es colaborar con el proceso de descolonización a través de la afirmación de la cultura del pueblo oprimido la cual intentamos reactivar por medio de proyectos audiovisuales en el cual se asume la perspectiva del oprimido para intentar la comprensión y subsiguiente transformación de la realidad histórica enfrentando nuestra posición a las concepciones quietistas y ahistóricas de los sectores dominantes de la sociedad tal cual como está concebida en la actualidad. Por este motivo, damos especial relevancia a los aspectos figurativos y narrativos que se utilizan en cada película para explicar la memoria histórica. Lo que transmiten las imágenes es el resultado de un determinado uso de los signos visuales y sonoros, que se organizan a partir de una estructura narrativa concreta.

La composición de los elementos que intervienen en las imágenes o la distancia de la cámara respecto a las cosas representadas son los elementos que dan significación a las cosas que se nos muestra, de la misma manera que la organización de los diferentes planos o secuencias da un sentido determinado al testimonio que se auto representa. Todos estos aspectos no son simplemente la forma que adopta una manifestación cultural sino que constituyen el significado de una generación. Aquí comenzamos a pisar terreno firme cuando quienes nos proveen de una concepción de la temporalidad histórica es la propia comunidad, no el autor o cineasta individualista, la comunidad nos fija una base de referentes vivenciales que les han llegado por vía de la tradición oral o porque han participado directamente en ello; es importante acotar que ellos parten para de circunstancias concretas y reales que han repercutido en la vida del colectivo, acontecimientos sociales, bélicos o atmosféricos les permiten situarse en el tiempo, trazar premisas para ubicar toda una serie de hechos de la más variada naturaleza; intrigas familiares, acciones de guerra en la que estuvo involucrado algún pariente o contingencias políticas que afectó a la comunidad en algún momento.

Sin duda que esto constituye una lectura no académica de contar la historia que para ellos resulta válida y a nosotros nos sirve como armazón primario para construir películas comunitarias. Ahora bien, si es cierto que hemos respetado esta visión que tiene la comunidad de su historia particular, segmentaria y esquematizada, es nuestro deber como realizadores comunitarios el violentarla por medio de la confrontación que entraña cada historia para contraponer otra línea de lectura que resulte válida a nuestros fines esbozados anteriormente. Es nuestro trabajo propiciar la posibilidad de que el venezolano asuma su propia historicidad, que se vea como sujeto de su praxis histórica. Producir cine comunitario en función del presente, el pasado se anula como tal en la medida en que está condicionado el momento actual y determinado el futuro.



Este tratamiento nos obliga a plantearnos otro problema de índole discursiva: ¿cómo otorgarle continuidad narrativa a un currir fragmentario y aparentemente arbitrario e inconexo? Encontramos una solución que se desplaza en dos planos simultáneos y unificados: LO TEMÁTICO-ESTRUCTURAL en primer lugar con la creación de hilos conductores o leit-motiv que se irán reiterando y evolucionando a lo largo de la producción fílmica. El problema se nos presenta cuando nos formulamos esta pregunta: ¿QUE MODELO CINEMATOGRAFICO UTILIZAR PARA HABLAR NOSOTROS? ¿EL YO O EL TÚ SEGÚN EL MODELO EUROPEO O NORTEAMERICANO PARA ENFRENTAR UNA PROBLEMATICA TAN ESPECIFICAMENTE NUESTRA? La misma realidad nos ofreció la solución: Cohesionar el devenir fragmentario de las producciones comunitarias para crearle una expectativa al público que lo estimule a seguir la evolución de la película para descifrar su resolución final y esto se logra intercalando hilos conductores que establezcan evidentes asociaciones entre aquellos acontecimientos "pasados" y el fluir del "presente", con un lúcido montaje de situaciones alejadas en el tiempo real pero concatenadas en el tiempo de la película, lo que nos debe conducir a una visión integral y ver en uno las consecuencias del otro.

Pero sería erróneo utilizar géneros cinematográficos como fenómenos autónomos: La ficción como el documental son dos posibilidades complementarias de encarar un acercamiento a la realidad empírica y concreta; La una y el otro son apenas dos opciones igualmente válidas. El film de ficción construye su unidad primigenia sobre una trama en la cual uno, dos o más sujetos interactúan entre ellos y su contexto. En tanto que el documental fundamenta su unidad en un discurso de mayor abstracción sobre uno o más aspectos de un tema planteado. Nosotros hemos planeado la combinación de uno y el otro en un proceso sincrético, en el cual nos valemos de los elementos de ficción en un entramado ramificado de acciones desarrolladas por sujetos expuestos a una serie de situaciones disímiles e implicadas entre sí, con el discurso documental para el cual priva la observación analítica de una realidad dada, abordada desde diferentes ángulos de enfoque en la pluralidad y diversidad de problemas que nos ofrece como materia prima para elaborar nuestra reflexión. Invirtiendo el canon obtenemos la siguiente ecuación: ficción documentada/documental ficcionado, de tal forma mantenemos la coherencia de la producción comunitaria como propuesta estética.

El "tempo" de estas películas es sostenido pero con variantes rítmicas que están en función de las características intrínsecas de cada película para agudizar los antagonismos y preparar el final síntesis; con ello esperamos lograr el efecto de fijar en el espectador una sensación de INCONCLUSION que debe ser completada por él en la praxis real, no queremos apelar a la catarsis, sino proveer al espectador de suficientes herramientas reflexivas que le sirvan para comprenderse a sí y a su entorno social y proceder en consecuencia. Aunque formalmente la propuestas fílmica comunitaria se resuelve, se trata de que potencialice el diálogo entre los hombres y su contexto cotidiano.

Para nosotros es fundamental no incurrir en el recurso facilista de explotar la emotividad del público, hecho explotado hasta la saciedad por la TV., la radio y la prensa sensacionalista. Si deseamos evitar los estereotipos dominantes, debemos administrar



con cordura los elementos emotivos supeditándolos a los cognoscitivos. No es que nos propongamos realizar un frío producto intelectual-cerebral; se trata de acercarnos un poco más a la actitud observadora de nuestro pueblo, quien tiene una medida del tiempo más próxima al ritmo vital.

De ahí que esta propuesta o esta tesis nos vuelven a caracterizar como un colectivo andragológico ya que al producir nuevos conocimientos estos arrojan luz sobre los ya existentes sobre la realidad empírica. El no apoyar trabajos experimentales nos impediría hacer predicciones. Una visión andragológica no diría que puede suceder y con qué medida podemos trascender o innovar una realidad específica. Pero nunca podrán indicarnos la dirección en la que deberemos trascender la realidad y las medidas que debemos tomar. Aquí surge el concepto de superación que es esencial en las actividades agológicas, lo cual presupone un estudio crítico de los principios y valores involucrados: una clarificación de los valores esenciales y la justificación del trato de esos valores como normas para la acción. Lo cual podremos ilustrar con la siguiente interrogante:

¿QUÉ ELEMENTOS DE CAPACITACIÓN Y FORMACIÓN HACEN PARTE DEL PROCESO ORGANIZATIVO Y DE PRODUCCIÓN? (TALLERES, CURSOS, FORMACIÓN PREVIA DE LOS INTEGRANTES).

Las experiencias de articulación comunitaria, facilitan la renovación de paradigmas comunales con un nuevo modelo de cooperación, con nuevos esquemas de filmación y reflexión crítica que auto desmantele nuestros propios esquemas, evitando así una posible dispersión basándose en el olvido del conocimiento. Estas experiencias solo son posibles desarrollarlas al crear de espacios formativos móviles o itinerantes que nos facilita herramientas audiovisuales para la creación reflexiva de un entorno social que genere espacios colectivos organizativos. A esto en Huayra lo hemos organizado como un sistema alternativo de formación cinematográfica cuyo objeto es ejecutar una política educativa de uso alternativo de espacios audiovisuales existentes o no que posibilite asumir la formación audiovisual de proyectos de aprendizaje, reinventando tecnologías, medios y métodos intermedios para la producción comunicacional popular: Talleres de Cine Móvil, de Cine Club, De Centros de Cultura Cinematográfico.

Videotecas de base popular. Bancos informáticos de Registro fotográficos como evidencias de una memoria histórica tangible para desarrollar estrategias de desplazamiento que permitan trazar rutas culturales hacia los espacios de integración comunitaria ancestral: Sistema de fiestas en tiempo sincrónico. Espacios místicos y Comunidades místicas: rituales fílmicos en tiempo diacrónico. Igualmente permitirá diseñar mapas culturales de migraciones e inmigraciones de contingentes humanos con presencias arqueológicas, Música y artesanía. Audiovisuales testimoniales. Publicaciones de Base estructurados en redes móviles de documentación audiovisual de base popular que posibilite la conformación de un contexto de Cultura Cinematográfica en consejos comunales: (Boletines, semanarios, periódicos murales, etc.



Lo primero que hacemos es formular el objetivo que se persigue, por ejemplo: Diseñar, implementar y mantener un proceso para la producción cinematográfica comunitaria alineada del colectivo humano y el conocimiento local, que contribuya al logro de los objetivos de una estrategia de promoción y producción de Cine Comunal.

Igualmente se debe plantear un objetivo de la consultoría: Transferir conocimientos y tecnología a fin de posibilitar la autogestión del colectivo humano implicado, con la participación y la responsabilidad compartida de todos los colaboradores en la estrategia de promoción y producción de Cine Comunal.

Como saber que hay un avance inmediato, simplemente con precisar elementos estratégicos del proyecto: Misión, visión, valores, cadena de valor, factores críticos de éxito y el macro proceso del proyecto. Esto nos llevaría a definir procesos, procedimientos e instrumentos para la gestión del activo humano en la estrategia de Promoción y Producción de Cine Comunal, así comenzaría in proceso sistemático de gestión del clima organizacional, donde surgirían diversos instrumentos para diseñar modelo de Competencias, para evaluación el desempeño con base en competencias, diseñar un subsistema de Capacitación Interna con planes comunales a corto y largo plazo de capacitación y desarrollo de Competencias de Promoción y Producción cinematográfica para la capacitación de la comunidad para su participación en la cogestión del colectivo humano del proyecto comunitario y alternativo de cine (Talleres de comunicación e integración, Talleres sobre gestión sistémica de procesos, Formación de facilitadores – multiplicadores internos de enseñanza – aprendizaje con la participación y validación de todos los participantes que se encontraban en la comunidad para los momentos de diseño e implantación de cada uno de ellos).

No hay que olvidar que la conciencia en la comunidad sobre el valor del conocimiento y su socialización como factor productivo genera un sentido de corresponsabilidad de los participantes, en la gestión del conocimiento y el colectivo humano del proyecto comunitario y alternativo de cine y esto mide el clima organizacional como una aproximación a un proyecto comunitario y alternativo de cine propuesto por la comunidad. Las dimensiones medidas para identificar motivaciones y valores de los participantes se pueden mantener durante todas las mediciones, lo que permitirá hacer análisis comparativos por años y/o meses y establecer una gestión consistente y coherente del activo humano para alinearlos al logro de los objetivos organizacionales.

Por otra parte, este esfuerzo sostenido se traduce hoy en un proceso regular de gestión del clima organizacional que permite establecer la correlación entre los niveles de satisfacción de los participantes y la productividad.

Los resultados de estos estudios, nutrirán el diseño y orientarán permanentemente la administración del Modelo comunitario y alternativo de cine propuesto por la comunidad para la gestión de su activo Humano en cuanto a:

- Proyectos curriculares de Interculturalidad desde nuestra identidad.



- La Historia local y la distorsión del tiempo en la memoria histórica
- El Guión Técnico como técnicas de registro documental
- La Etapa Formativa como estrategias pedagógica de recuperación de la identidad comunicacional
- Técnicas de Producción documental
- Técnicas de Guión.
- Taller de cámara.
- Talle de sonido digital.
- Taller de dirección y producción comunitaria.
- Como se transfiere un Video a PC
- Construcción del Proceso histórico a partir de aportes vivenciales.
- Difusión de la identidad a través de la Video proyección.
- La Creación y Administración de instrumentos informativos electrónico como técnicas grupal de participación comunicacional
- Paradigmas históricos de integración comunicacional comunitaria.
- Gestión de recursos culturales arqueológicos locales.
- La técnica fotográfica como estrategia de iniciación a la identidad comunicacional
- La arqueoastronomía como técnicas de registro documental
- El Rastreo con fotografías como estrategias pedagógicas de recuperación de la identidad comunicacional
- Mini estudio de Televisión con Croma Key.
- Producción audiovisual por celular.
- TV por la Web.doc

LCAV



CNAC

- Una televisora de TV portátil.
- Estrategia comunal de TV itinerante

De ahí que Huayra diseñó los Talleres Aprendiendo y Desaprendiendo valores desde nuestra identidad como una acción andragológica para estudiar las escogencias objetivas que se realizan en la práctica con respecto a los propósitos de las acciones y a los medios de esas acciones. Los propósitos y los medios tienen implicaciones éticas claramente visibles en el trabajo de investigación titulado el Misterio de la Batalla, publicación a cargo del CNAC donde se puede observar claramente el esfuerzo para analizar las separaciones que existe entre las diferentes formas de acción y teoría: El trabajo social le educación de adultos, la organización comunitaria, el desarrollo gerencial, la socioterapia en diferentes espacios culturales del país como son: Estado Vargas, Distrito Capital (Municipio Libertador-Parroquia Sucre, Estado Lara, Estado Falcón, Estado Zulia, Estado Táchira, Estado Barinas, Estado Nueva Esparta, Estado Delta Amacuro y el Estado Zulia. Cuyos participantes distintivos a los talleres de identidad son mujeres de oficio comercial y domesticas sin actividades culturales y vinculadas a los consejos comunales. La población infantil y juvenil asistente a los talleres indican su pertenencia a núcleo familiares cuya densidad en conjunto sugiere una población de más de 2 personas que son beneficiadas con los conocimientos adquiridos en el taller.

El impulso generados por los talleres se dan a través de estrategias comunicacionales como Cine foro en la calle y diálogos vecinales de base, además de generar ensayos tecnológicos y culturales apoyados con los circuitos comunicacionales locales los cuales se capacitaron para la producción audiovisual para el ensayo de videos analógicos y digitales a difundirse en la Web.

El sector distintivo de los productos audiovisuales en los talleres de identidad especifica un modelo de producción audiovisual comunitario de tipo rural, en parte dependiente del sector gubernamental (60%) y dependiente del sector comunal en un (40%). Se capacito a nuevos productores comunitarios surgidos de los consejo comunal es involucrados para atender necesidades formativas a nivel comunicacional desde la perspectiva de la memoria colectiva, lo cual genero a posteriori producciones de identidad que arrojan perspectivas educativas. Luego de un análisis administrativo de datos estadísticos traídos por sus dirigentes al taller se totalizo una producción comunitaria entre el 2008 al 2010 de 75 realizaciones comunitarias

La circulación de dicho material impulsó la articulación de dirigentes de consejos comunales en 10 estados, con participación efectiva de 13 dirigentes de circuitos itinerantes de talleres, Cine foros y noticieros del barrio que reunieron el siguiente balance:

Se trabajó con 67 consejos comunales y 2 grupos comunitarios de saberes populares, más un circuito familiar autogestionario para un promedio de 30 niños y 25 adultos en varios espacios comunitarios según la dinámica pedagógica del cine foro (estrategia instrumental para afianzar el conocimiento teórico sistematizado en el trabajo



cinematográfico.) Es de hacer notar que los consejos comunales involucrados a nivel de circulación de productos audiovisuales atienden un promedio de 2838 personas (0,2%) de la población total de los cuales 1.050 son hombres y 1337 son mujeres de los cuales el 70% está vinculado a misiones sociales de la localidad.

En cuanto al estudio de la administración de nuestra acción andragógica, la mayoría de esas actividades son funcionales en relación al gente de cambio (facilitador) y el sistema de participantes (objeto de la acción): ocurren dentro de las organizaciones comunitarias donde se aborda problemas de administración social, gerencia, relaciones internas, comunicaciones, colectivización del poder y de las políticas a diseñar lo cual mejoraría las estructuras y funcionamientos de las organizaciones tanto institucionales como la comunitarias con el objeto de mejorar la administración y la gerencia. Nuevamente una pregunta generaría una respuesta para contextualizar y ejemplificar esta praxis.

¿CUÁLES SON LOS MEDIOS MATERIALES DISPONIBLES Y CÓMO SE RESUELVE EL TEMA DE FINANCIAMIENTO Y LA SOSTENIBILIDAD DE LA EXPERIENCIA? (EQUIPOS, APOYOS EXTERNOS).

El Modelo de sostenibilidad del Huayra es de carácter autogestionario Es decir, los activistas de Huayra tienen como primera tarea para activar la organización el concientizar que son trabajadores de películas, fotografías, periódicos y revistas culturales comunitarias recuperados así como a través de los talleres generara una infraestructura caracterizada por el traslado de equipos audiovisuales, publicaciones, organización de mesas técnicas de articulación comunal, carteles, señales y espacios con la colaboración del Arte Callejero relacionados con los derechos humanos, y también de estas experiencias que buscan crear espacios nuevos de producción.

Un poco más allá de quienes participan de este tipo de experiencias se comienza a sistematizar los siguientes paradigmas que Huayra ha manejado desde hace 33 años:

- Las experiencias auto gestionadas son aquellas que no son estatales ni privadas. Nacieron muchas veces de la necesidad, y de espaldas al mercado y al Estado, pero pueden relacionarse con ambos desde un lugar propio.
- No son individuales sino colectivas.
- Son las más nuevas. En la primera década de los 33 años de existencia del Huayra, salvo excepciones, este diverso/universo de trabajo y comunicación prácticamente no existía.
- Son un nuevo modo de organización del trabajo y de lo grupal



- No tienen fines de lucro, sino de trabajo y producción. Producción económica, cultural (porque su sola existencia implica un cambio cultural en la sociedad) y producción de vida.

La habilidad para transformar los recursos disponibles para la producción cinematográfica comunitaria en ventajas idóneas, depende en esencia de una "actitud colectiva y comprometida" que estimule la participación de los colaboradores en procesos de mantenimiento y desarrollo del sistema organizacional cinematográfica comunitario. Es también producto de la sinergia de las capacidades de los individuos, que encuentran en la cultura comunal su camino a la organización de los estímulos y el reconocimiento por los aportes del conocimiento. Por otro lado la flexibilidad en la tarea de producción cinematográfica comunal es la sintonía con el entorno, es la capacidad de aprender de la propia experiencia, innovación y reinención de los procesos técnicas y la gestión del activo humano enfocada a la socialización del conocimiento y la estrategia del promoción para alcanzar estas fortalezas esenciales para sobrevivir y llevar a cabo proyectos importantes de cine lo cual, depende de manera crítica de la conciencia que la dirección tenga de los fines y procesos que determinan su construcción.

El uso de recursos audiovisuales para resolver la sostenibilidad y financiamiento de Huayra se puede ejemplificar con la experiencia larense de producción televisiva de bajo costo en diferentes pueblos que invierte el proceso común de la señal: evita la masa indistinta y se centra en un grupo de espectadores más reducido: un barrio, un grupo de casas. Las emisiones son abiertas para todos los ciudadanos que quieran participar. Las producciones son horribles. Pero el cambio era abismal: de espectadores a productores. Lo que sigue después: Descolonizar el cerebro colectivo y facilitar la capacidad de autonomía y solidaridad, incluso en la vida cotidiana. De nuevo, la solidaridad como principal diferencia con la crisis cultural.

En síntesis, nuestra propuesta se hace incompatible con intereses mucho más inmediatos pero que en este momento producen retos económicos demasiado grandes y la tentación es muy fuerte para que eso no ocurra.

En el 2008 presentamos un trabajo para la Cinemateca Nacional la cual por iniciativa de su presidente Javier Sarabia, gestiono su publicación y ahí recomiendo lo que debemos hacer. La gente progresista, nosotros mayoritariamente, quienes no estamos adscritos a los grandes círculos de poder pero que estamos aquí luchando por una transformación del cine y del mundo cinematográfico en general, por un proceso transformador, ¿qué podemos hacer? Podemos exigir la moratoria de los megaproyectos cinematográficos que están, no sólo matando a los procesos de formación cinematográfica base-no sólo es matar a los nuevos realizadores o matar a los cineclubes, no es solamente exterminar la crítica cinematográfica o la identidad popular o la memoria ancestral sino que nos estamos clavando la estocada a nosotros mismos porque está calculado que dentro de veinte o treinta años nos hará falta un cine como medio comunicacional que exponga nuestra realidad, pero no la del autor, sino la de la comunidad hacedora de historia, la garante de nuestra identidad cultural, de nuestros propios proceso educativos que vinculan realidades tan determinantes como nuestra

LCAV



CNAC

Amazonía, nuestra Gran Sabana, nuestro aire, nuestra agua potable, nuestros los alimentos, etc., en fin, todos los bienes de una Naturaleza a punto de colapsar.

Ya nos están haciendo falta pero no nos damos cuenta. Sin embargo, dentro de una sola generación probablemente ya será tarde y nos habremos matado entre todos. Esa matazón comenzó cuando todo el sector cinematográfico comenzó a burocratizarse con FONCINE. Entonces es vano hablar de revolución, de transformación, si al mismo tiempo observamos que no interesan nuestras pequeñas experiencias andragológicas sobre educación popular. Así, los productores y los guardianes de nuestro patrimonio cinematográfico no son tomados en cuenta, son vistos como un estorbo, son execrados, tomados por intrusos en su propio sector, como posibles aliados de potencias extranjeras, como seres manipulables y mentalmente minusválidos.

Esperamos no ser exterminados como a los indígenas, pero lamentablemente sí hay procesos evidentes de aislamiento cultural hasta forzar su desaparición total. El modelo cinematográfico occidental que hemos copiado es la más inepta del mundo porque es la menos antigua de todas. ¿Cuánto tiempo tenemos con el cine industrial de Hollywood, que algunos llaman Post industrial, Moderno, Post moderno? Apenas desde los años 60 en un arte que tiene más de un siglo. Somos unos bebés de pecho. Bebés que ni siquiera tienen la mente de un niño, están tomando decisiones, aunque sean socialistas con toda la mejor voluntad del mundo, pero ahora socialistas y capitalistas nos estamos matando juntos, estamos en el mismo barco y no nos damos cuenta.

Manejamos un pensamiento único y todo el que lo critique de alguna manera es un enemigo del proceso o del progreso según los neoliberales. Nos ven como gente que no somos parte de estos tiempos, somos despreciados. Espero que no seamos perseguidos como a los indígenas que están sufriendo persecuciones. Mi recomendación es que debemos empoderarnos todos, los revolucionarios, los progresistas que no estemos en cargos públicos, **DEBEMOS AGRUPARNOS, ORGANIZARNOS Y PEDIR UNA MORATORIA DE LOS MEGA PROYECTOS CINEMATOGRAFICOS**. No se trata de prohibir en cine de autor como los que piden desesperadamente el cese de la minería o de no extraer más petróleo porque esos bienes siempre deben permanecer bajo tierra, pero sí se trata de hacer los estudios de impacto de un cine de autor que solo tiene vista para los festivales o demás reconocimientos de farándulas, es necesario reunirse con los cortometrajistas, cineclubistas, educadores populares, con las comunidades, con los indígenas, utilizar los conocimientos de los mejores profesionales y fundamentalmente, confiarnos de la experiencia histórica, que son quienes mejor pueden orientarnos.

Pero si no cambiamos de actitud hacia esos hacedores, si no las tomamos en cuenta y no hacemos de la mejor forma posible su demarcación cultural, si no delimitamos sus espacios de acción cultural así como debería hacerse con las tierras, no habrá comunidades; y si no demarcamos espacios culturales tampoco habrá cine. Creo que nuestro proceso debe dar un giro de ciento ochenta grados. Debe formularse en términos científicos, en términos jurídicos, en términos humanísticos esa MORATORIA. Y tenemos que obligar a las autoridades competentes -o hacer que sean competentes- que nos presten atención y dialoguen con nosotros pero sobre todo con el poder popular.



¿Para qué tenemos una Constitución pluricultural, multilingüe, si no cuentan para absolutamente nada y son vistos como enemigos del proceso? Entonces, ¿para qué hicimos esa Constitución? ¿Qué es lo que ha pasado? Tenemos una ley de cine pero seguimos siendo tercerizados y los empresarios del cine permanecen ahí. Mientras se les siga financiando no saldrán y se corre el peligro de la confrontación y del sicariato como en tiempos de Luis Correa. Como el trabajador popular de cine lleva la peor parte, es más fácil dismantelar toda la plataforma comunal del cine a que haya una confrontación en la que salgan triunfantes los verdaderos creadores.

Estamos demasiado expuestos a la posibilidad de que a través de los funcionarios se implementen mecanismos que supriman no sólo a dos o tres cineclubs o grupos de productores independientes comunitarios selectivamente sino a sectores enteros, como ha sucedido con los críticos y posiblemente con el caótico sector educativo formal. Mientras los cineclubs o grupos de productores independientes comunitarios estén tercerizados, mientras su demarcación cultural sea chimba, mientras no se ausculte a todos los funcionarios y no sólo a dos o tres jefes mayores nombrados por el ministro y armonizados con cierto tipo de políticas, hay peligro de confrontación. Si queremos evitar que haya una liquidación de cineclubs o grupos de productores independientes comunitarios es ineludible escoger el mal menor: que es finiquitar a esos funcionarios para que desocupen, que salgan y dejen ese espacio libre para los verdaderos hacedores. Pero como la intención es mantenerlos por más años, ¡nadie espera tanto tiempo! Y menos ese tipo de gente – funcionarios que a menudo son delincuentes o semidelincuentes- que les hacen la vida imposible a trabajador popular de cine desde hace años. Creo que debemos buscar opiniones experimentadas, personas con mucha experiencia, la de los funcionarios aunque no solamente los funcionarios mayores sino también hay que oír a los funcionarios que no están de acuerdo con esta política; escuchar a los cineclubs, que también lleva muchísimos años en el trabajo educativo del cine. Oír todas las opiniones razonadas y ver cuál es la forma más rápida y saludable de salir de esos funcionarios y empresarios para asegurar, por lo menos, la supervivencia física de los educadores, investigadores, críticos y cineclubistas.

Luego vendría la recuperación de los demás derechos. Hay que demarcar en serio los espacios y no desde “arriba”, desde las oficinas con aire acondicionado e inventar una figura de demarcación, frente a la actual que la práctica no sólo no ha funcionado, sino que agrava las cosas. Hasta ahora el integrante del Gobierno que ha mostrado mayor receptividad es el presidente del CNAC Juan Carlos Losada. Pero también sucede que él está demasiado ocupado, recibe órdenes, está sometido a otras instancias, etc. Aun así Losada sigue siendo una figura clave. Pero, repito, el empoderamiento tiene que ser nuestro. Nosotros somos los que tenemos que empoderarnos para actuar sobre cualquier instancia o elemento que configure este proceso que vivimos.

Un proceso sin participación colectiva, sin liderazgo colectivo, la historia demuestra que nunca ha conducido a ninguna parte, se ha empantanado en el mejor de los casos o ha fracasado en el peor. Estamos en un momento difícil también porque la experiencia demuestra que cuando hay elecciones presidenciales, cuando hay otro tópico que ocupa



absolutamente toda la atención pública de todos los sectores politizados; cuando tenemos algo así por más que convoquemos a reuniones, presentemos un documento, un manifiesto, o cualquier otra cosa que inventemos, de aquí al 7 de octubre, vemos difícil que lo anterior prospere. Por otro lado nos urge la situación educativa, específicamente la de los trabajadores culturales y sociales del cine, tenemos que organizarnos y exigir -muy a pesar de su coincidencia con un hecho político de enorme trascendencia- su inclusión dentro de la agenda política nacional. Una sugerencia. De nada vale pensar en la continuidad del proceso solamente en cuestiones de poder, de reforzar el Ejecutivo y de formar un frente común, si de alguna manera no completamos esto y no le damos vida y sustancia a través de una serie de actividades mínimas cuya urgencia no se puede discutir, como es darle salida a algunos puntos de la cuestión educativa. De nada vale ser actores de un proceso revolucionario si esto no nos permite buscar un camino hacia la solución de, por lo menos, aquellas cuestiones extremadamente urgentes y cuya omisión podría tener, y tiene, consecuencias fatales para un sector tan importante en la comunicación y modelado de perfiles culturales como es el cine.

Desde 1999 FEVEC desapareció, los medios alternativos y comunitarios están ausentes en la plataforma de cine, el Estado-nación venezolano sigue ausente. Al igual que otros sectores, la buena legislación ya no es suficiente para limitar los abusos en contra de los representantes del movimiento popular en Venezuela, únicos sujetos de los derechos reconocidos en la Constitución de la República Bolivariana de Venezuela. La asimilación o eliminación cultural o comunicacional hace de las suyas, es una especie de sicariato, donde el Estado-nación mira impávido ver caer colectivos y activistas socioculturales. A falta de Estado emerge el paraestado. Y a falta de instituciones la paraparlítica como forma de hacer política del funcionariado burócrata de la quinta que viste el mismo traje de la cuarta. El Estado-nación ausente, invisible en el tiempo de las instituciones y del derecho, crea las condiciones para que la impunidad vuelva por sus fueros. El Estado multicultural por construir da paso a la persistencia del Estado liberal. ¡Qué paradoja es esa que un Contrato Social con un excelente catálogo de derechos no sea suficiente!, ya no sólo para achicar los ritmos entre el reconocimiento y el ejercicio del derecho, sino sobre todo, para evitar esta vez nuestra liquidación como hacedores de la historia comunicacional del país. El Estado-nación venezolano concedió derechos pero ya tiene ahogados. El Ministerio del Poder Popular para la Cultura esta como el Indígena. ¿Cuántos más para demarcar? ¿Cuántos más para reconocer y validar la auto demarcación de nuestros espacios culturales históricos agnados a pulso con sangre, sudor y lágrimas?



CINE EN FORMACIÓN. Modalidad de capacitación Cinematográfica continúa.



Por: Luis Antonio Cerasa

**Docente/Productor/Director
Dir. Fundación UCPA Morrogallo**

EDUCACION

El proceso pedagógico por sus múltiples funciones y condicionamientos es complejo, necesita ser pensado diseñado con anterioridad de manera que se pueda predecir las modificaciones y transformaciones que propicien su desarrollo.

La historia de la educación demuestra que **existen intentos de diseño de procesos educacionales** en correspondencia con las condiciones histórico concretas de la época a la que se refiera, y en dependencia de las posibilidades que ofrece el desarrollo de la ciencia para el momento actual, aun cuando los modelos proyectados responden a diferentes niveles de concreción y a partes también diferentes del proceso pedagógico.

Ahora bien, como educadores hemos pensado ¿Bajo qué principios han sido elaborados estos modelos?, ¿Qué criterios se han seguido para su construcción?

La ciencia pedagógica no ha trabajado con profundidad este problema. Existen varias definiciones, algunos componentes fundamentales pero difieren en dependencia de la concepción sobre Pedagogía, sobre proceso pedagógico, sobre personalidad y sobre la modelación que se asuma.

La modelación científica nos permite obtener como resultado un modelo que media entre el sujeto y el objeto real que ha sido modelado. La modelación del proceso pedagógico tiene sus propias particularidades que hacen diferente su modelo de otros. La conceptualización de qué es un modelo pedagógico, facilitará identificar, valorar y **elaborar modelos pedagógicos con vista a obtener nuevos niveles de eficiencia educativa.**

Las exigencias por tanto, al personal pedagógico de un modelo de educación en un país en pleno desarrollo, son cada vez mayores en cuanto a su preparación, independencia y creatividad en su desempeño profesional. 3

Así pues, uno de los objetivos más importantes planteado a todo el personal responsabilizado con la educación de nuestros jóvenes consiste en **lograr una verdadera dirección científica del proceso pedagógico.** Se requiere entonces no solo preparación

LCAV



CNAC

académica y en pedagogía sino también en ciencias afines a la educación como la cibernética, la filosofía y la psicología entre otras, que deben ser aplicadas a través de una metodología práctica y de fácil comprensión, sin modismos estereotipados, ni impuestos por otros modelos de educación.

Hay dos aspectos fundamentales en la educación que debemos trabajar, discutir, y hasta rediseñar para poder ser más efectivos al impartir conocimientos, a saber:

- La representación simbólica conceptual de que se parte para organizar el proceso de transmisión de conocimientos que es objeto de apropiación por parte de los estudiantes.
- La contradicción existente entre posibilidad de acceso de todos a la enseñanza y la individualización de la misma.

Estos aspectos mencionados anteriormente debemos tenderlos al sol para aclararlos y sincerarnos en cuanto a la metodología a usar para la transmisión de conocimientos.

LA EDUCACIÓN Y LA SOCIEDAD.

Nuestro modelo educativo debe reconocer el carácter social de la actividad humana, teniendo en cuenta el papel de los factores sociales en el devenir y desarrollo de la especie humana, reconociendo al individuo que se capacita, que se forma, como elemento transformador que se construye a sí mismo a través de la educación y que se proyecta sobre la base de los objetivos previamente planteados como sujeto del proceso productivo social. 4

Tenemos la necesidad de buscar métodos y procedimientos que garanticen la efectividad del proceso educativo productivo por un lado y que lo hagan más eficiente y menos costoso por otro. La transmisión de valores culturales, ético y estéticos entendida como educación requiere también como actividad humana que es, de la búsqueda de métodos, vías y procedimientos que la hagan más eficaz y efectiva como para hacer realidad el ideal de hombre que cada época traza.

Desde el punto de vista psicológico la personalidad es el resultado de la interacción de múltiples influencias del medio social donde el individuo crece y se desarrolla sobre determinados presupuestos individuales. El hombre se forma, se transforma y desarrolla paralelamente con el individuo: la modelación del sistema de influencias es una necesidad de la sociedad.

Ahora bien, teniendo como premisa que estamos en la búsqueda de ser más efectivos y más eficientes, y que definitivamente tenemos una necesidad de adecuar los modelos de transmisión de conocimientos, creo que es el momento apropiado para definir y reflexionar. Comenzando por reconocer nuestras propias deficiencias y entonces discutamos y propongamos. Reflexionar sobre estas interrogantes y detenerse en la conceptualización de modelo pedagógico es recomendable antes de determinar la

LCAV



CNAC

propuesta concreta a asumir la dirección del proceso educativo. Todo modelo pedagógico tiene su fundamento en los modelos psicológicos del proceso de aprendizaje, en los modelos sociológicos, comunicativos, de ahí lo necesario del análisis de esta relación para orientar adecuadamente la búsqueda y renovación de modelos pedagógicos.

EL CINE Y LA SOCIEDAD

Cada sociedad muestra parte de su identidad a través del cine, cada cual propone su propio lenguaje cinematográfico, una más desarrollada que otra, pero el fin es el mismo, nuestros problemas y conflictos, criticándonos, subrayándonos, realizándonos, glorificándonos etc. Es la representación de nuestros miedos y deseos, el cine es nuestra fantasía, nuestro sueño, es a fin de cuenta nuestra vida. 5

El Cine influye de forma directa o indirecta en el propósito de cambiar o remachar contextos y conceptos sociales y políticos, también en la manifestación e instrucción de valores positivos y educacionales, se emplea como medio propagandístico o con una lamentable instrumentalización de la historia con fines tendenciosos. En fin, el cine es un acto íntimo de contemplación y/o reflexión que hay que entender tanto de forma lúdica como crítica. La capacitación cinematográfica estimula, prepara e induce al autor a poner en práctica su libertad creativa y una de sus finalidades cierta es conseguir la atención del espectador desde el primer plano a través de la historia que cuenta.

En este sentido, formar nuevos contadores de historias a través del cine nos permite interrelacionarnos con nuestro íntimo, intercambiar ideas para el estímulo y la construcción de una propuesta audiovisual que nos permita mirar a nuestro entorno y ofrecer nuevas posibilidades de mejoramiento a través de su crítica, su historia, su visión y su obra.

Es justamente aquí donde la creación de un modelo capacitación cinematográfica pedagógica se hace necesaria. Construir el instrumento que ha de servir como molde es una tarea titánica que debemos asumir los educadores involucrados en la creación de un modelo de capacitación cinematográfica eficaz, **que pueda dibujar a través de la historia al Venezolano que somos, a la Venezuela que somos**, y no la copia de otros modelos culturales, artísticos o más bien "Cinematográficos".

Debemos, porque es un deber como ciudadanos venezolanos, educarnos para reconocernos, educarnos para hablar de nosotros mismos y poder generar entonces un impulso de nuestro **lenguaje cinematográfico netamente venezolano, con identidad propia**, sin desmeritarlo. La posibilidad de que nuestra forma de contar historias no se asemeje a las tradicionalistas del cine de otras culturas es inevitable, somos Venezolanos!

La capacitación cinematográfica en Venezuela y sus modelos deben en consecuencia, adecuarse en buena lid para esos objetivos. 6

Formar, capacitar, educar a nuestros contadores de historias con criterio, responsabilidad y un lenguaje propio, autentico. Debemos abrir el concurso a las nuevas tendencias y aplicaciones del conocimiento a través de la tecnología, del rejuvenecimiento



de nuestras conductas educativas y formativas, deslastrándonos de las imposiciones que ostentan otros modelos de capacitación cinematográficos en el mundo.

LA CAPACITACIÓN CINEMATOGRÁFICA EN JÓVENES

Creemos en que todas las edades son buenas para iniciarse en el arte cinematográfico, y hasta ahora hemos puesto en práctica varias propuestas pedagógicas con inicios en la metodología de la sensibilización ante el proceso creativo del cine, sin embargo, cuando hablamos de contar historias con sentido crítico, definitivamente la juventud es la mejor época. El joven en el período de estudios de secundaria, previo a la universidad o a un centro de estudios superiores, se encuentra con una serie de ideologías que pretenden dar una explicación exhaustiva del hombre y del mundo. Es la etapa en la que el individuo se encuentra más tranquilo con respecto a lo que fue su adolescencia, aunque todavía no ha llegado al equilibrio de la adultez.

El joven es capaz de orientar su vida y de ir llegando a la progresiva integración de todos los aspectos de su personalidad. En el campo del conocimiento, es más reflexivo y más analítico. Es la mejor época para el aprendizaje intelectual, porque el pensamiento ha logrado frenar cada vez más los excesos de la fantasía y es capaz de dirigirse más objetivamente a la realidad. Tiene ideas e iniciativas propias y sus ideales comienzan a clarificarse. Los valores empiezan a tener jerarquía en la que predomina la justicia y es capaz de distinguir lo prioritario y lo urgente. Rechaza la imposición, no con agresividad sino con una sana rebeldía.

Asume una conciencia propia de sus actos y les da el valor moral que les corresponde. Es el momento en el que el joven se orienta hacia una profesión, hacia el mundo del trabajo, todo se concretiza en el PROYECTO DE LA EXISTENCIA. 7

Ese proyecto es el conjunto de valores en el que crece, le da una orientación a su propia vida y aparece en él la necesidad de querer hacer algo por los demás. Es allí cuando echa la primera mirada a su entorno.

Esta es quizás la más importantes de las razones por la que queremos que los procesos de educación cinematográfica, formación y capacitación, pueden ser mejor aprovechados en esta etapa, por cuanto los jóvenes se involucran de forma directa tratando de llamar nuestra atención, para decirnos, para sugerirnos que piensan, que ocurre en nuestra sociedad y a través del cine nos cuentan su lado de la historia en producciones audiovisuales cortas.

La puesta en marcha de esta propuesta nos ha dado resultados extraordinarios, dignos de ser evaluados por especialistas y es allí precisamente donde nace en muchos estados de Venezuela un modelo de cine auténtico, al que algunos especialistas tratan de identificar con términos como: "Cine emergente", "Cine regional", "Cine del cascaron", "Cine Popular", "Cine del Barrio", etc. Pero que a fin de cuentas a todos se les denomina "CINE". **Son en su mayoría, jóvenes llenos de creatividad que desde el punto de**



vista empírico se atreven a constar historias utilizando la tecnología que la modernidad les ofrece, la pedagogía que han adquirido en su entorno familiar y educativo y a los que las viejas estructuras del cine les niegan toda posibilidad de creación.

CINE EN FORMACIÓN

Es una modalidad de capacitación cinematográfica que permite a cada participante comenzar a realizar sus primeras obras a partir de talleres básicos de capacitación y poder desarrollarse a través de la formación continua en busca de la profesionalización.

Este proceso de formación comienza desde la etapa de la adolescencia por medio de charlas de sensibilización y talleres básicos de realización audiovisual. La formación continua posteriormente previa coordinación con unidades educativas de educación media, diversificada, universitaria y colectivo de producción audiovisual o unidades de cine comunitario. 8

El cine en formación promueve el desarrollo de propuestas de realización cinematográfica auténticas, que nos identifiquen como venezolanos creativos con identidad y que además permitan estimular e impulsar el desarrollo creativo natural de los artistas y técnicos en cada ciudad donde se capacitan.

De esta manera podemos decir que, el CINE EN FORMACION contribuye al mejoramiento de nuestra calidad de vida al poner a la disposición de todos, una herramienta esencial para el crecimiento humano como arte cinematográfico. Este modelo de capacitación cinematográfica, desarrollado por la fundación UCPA MORROGALLO, aún está en la búsqueda de nuevos elementos pedagógicos que le permitan seguir expandiéndose, está estructurándose para servir como instrumento de formación y capacitación técnica a través de un proceso de formación y evaluación permanente. Para ello contamos en este momento con el apoyo y la asesoría del Laboratorio del cine y audiovisuales del CNAC, la fundación Cinemateca nacional de Venezuela y la fundación Villa del Cine.

Nuestro proyecto de capacitación cinematográfica propone la formación de nuevos realizadores a través de talleres acumulativos por niveles técnicos y materias electivas de especialización, que están sujetos a evaluación acumulativa, de manera que al cumplir con los niveles establecidos para la formación, pueda entonces el participante optar por la categoría de nivel técnico medio en producción audiovisual.

Esta capacitación puede comenzar desde la etapa de la adolescencia a través de charlas de sensibilización y actividades relacionadas que permitan generar el interés en los jóvenes para capacitarse en el área cinematográfica.

Anexo diagrama general del proyecto de capacitación en la modalidad de cine en Formación.



CINE EN FORMACIÓN

Proyecto  1 Nivel Básico	Proyecto  2 Nivel Medio	Proyecto  3 Nivel Avanzado
Historia del cine El cine y la sociedad Lenguaje y pensamiento Crítico Teoría de la imagen Teoría del Sonido Generos cinematográficos Lenguaje cinematográfico 1 Producción 1 Guión 1	Cultura y responsabilidad Social Desarrollo humano a través del cine contemporaneo. Lenguaje cinematográfico II Producción II Guión II Realización I Sonido y Musica I Fotografía e Iluminación II	Servicio Social Comunitario Lenguaje cinematográfico II Producción II Guión III Realización II Sonido II Fotografía e Iluminación II Post Producción Dirección
30 puntos	30 puntos	40 puntos

100 puntos

Anexo

Luis Antonio Cerasa
Docente Cnac
Dir. Fundación UCPA Morrogallo
0424-8013187 / 0282-4224970

<http://cineenformacion.blogspot.com/p/cine-en-formacion.html>

LCAV



CNAC

LA EXPERIENCIA ACTUAL EN LA FORMACIÓN DE REALIZADORES COMUNITARIOS EN EL ESTADO YARACUY

Por: Marcos Bedoya Saborit

Editor, guionista y director de documentales y videos.

Profesor de audiovisuales.

Facilitador del programa Cine en Curso.

Director de la Escuela de Formación para Medios Comunitarios del estado Yaracuy.

EFOMCEY

BREVE HISTORIA. PRESENTACIÓN.

En el año 2006, exactamente el 7 de marzo, iniciamos el primer taller para un grupo de personas de varias comunidades de la ciudad de Chivacoa, municipio Bruzual, estado Yaracuy. Un alcalde bolivariano nos había invitado a impartir un taller, al realizador Alfonso Bandera y quien escribe estas líneas.

En un local alquilado por la alcaldía improvisamos una pequeña aula y un cuarto de edición. El equipamiento mínimo y de bajo costo (una pequeña cámara handicap, una PC adaptada para editar, par de micrófonos unidireccionales, un boom, y un kit de luces, fueron suficientes para empezar a soñar e iniciar un proceso de formación y producción hasta enero de este 2012). Iniciamos solos, sin contacto con el mundo creador del cine y el video, con el único propósito de aportar humildemente nuestra experiencia al pueblo venezolano, inmerso en una lucha política, económica, social y cultural en pos de una mejor sociedad. Recibíamos a cambio, hospedaje y un salario mensual de 1 200 oo Bs, que se mantuvo hasta el año 2011, cuando el salario mínimo alcanzó lo que devengábamos. El otro compañero regresó a su patria. Hasta enero de este año, fecha en que las circunstancias nos obligaron a romper con el alcalde actual (quien nos invitó se desempeña como diputado estatal), habíamos impartido 7 talleres integrales de 120 horas cada uno, excluyendo todo el trabajo que hacíamos para la alcaldía, grabación de actos políticos, culturales, etc y la realización de una numerosa cantidad de documentales, micros, spots, etc.

La esencia de mi formación está cimentada en la obra de TV Serrana, en Cuba, de la cual soy fundador. Esta a su vez fundamenta su labor en la enseñanza que legó Santiago Alvarez, la documentalística cubana y universal. La TV Serrana no es una televisora, aunque su nombre supuestamente lo indique, es una productora que realiza de manera muy peculiar trabajo cultural comunitario en la Sierra Maestra. Allí me desempeñé, primeramente y durante varios años, como editor, posteriormente guionista y director. Casi quince años dediqué mi vida al documental y al trabajo comunitario. Expongo estas líneas a modo de presentación.



NUESTRA EXPERIENCIA EN EL ESTADO YARACUY SITUACIÓN ACTUAL

Nuestra intención no es sentar cátedra, ni explicar que es lo que debemos hacer para lograr una formación más eficaz en el campo audiovisual. Sencillamente queremos exponer un poco de nuestra experiencia en el estado Yaracuy.

Hasta donde conozco (y he comprobado con la vivencia diaria), en el estado no existe tradición ni cultura audiovisual. Existió un cine en la ciudad de San Felipe, otro en la ciudad de Chivacoa y un tercero en el poblado de Guama. Actualmente no hay cines en el estado. En cuanto a la tv existieron dos canales privados en San Felipe, otro en Chivacoa, de esos canales queda uno en la capital del estado y otro en la segunda ciudad mencionada. Casi todo el estado disfruta del servicio de los canales por cable o satélite. Existen dos televisoras comunitarias, una en el municipio Bolívar, y otra en el municipio Urachiche.

Ninguna sostiene una programación variada, incluso su parrilla es muy escasa (me refiero a programas realizados por ellos mismos, a pesar de que llevan varios años funcionando). Contamos con una Sala Cinemateca en San Felipe, donde se exhiben excelentes filmes de todo el mundo, sin embargo, en este primer semestre acudieron 528 espectadores, a dos funciones diarias nos da un promedio de 1,4 espectadores diarios (hace dos meses se dan tres funciones).

Aunque el CNAC viene realizando, con su Laboratorio del Cine, un intenso programa de formación, este solo ha visto resultados a partir del año 2010. Se han conformado once UPAC, y en estos talleres, del Programa Cine en Curso, específicamente los Talleres de Realización Audiovisual Comunitarios (TAC) se han materializado una obra por taller. Solo una UPAC funciona, el resto, a medida que pasa el tiempo, van separándose cada vez más, hasta desintegrarse en su totalidad. Por otro lado, en el municipio Bruzual existe un pequeño espacio de formación, que hemos denominado escuela.

En realidad es un pequeño centro que con mucha voluntad y esfuerzo ha dirigido su atención a la capacitación y formación. Aunque inicialmente recibimos apoyo de un alcalde, a partir del 2008 (con el advenimiento de una nueva autoridad) fue retirado todo el apoyo. Es un alcalde bolivariano; al parecer, como en otros muchos casos, no se comprende la importancia y la influencia de los medios y de formar realizadores con una nueva visión y ética. Todos estos factores, evidentemente, influyen en la continuidad y consolidación del trabajo, sin embargo, también nosotros (me incluyo como facilitador y realizador, con mi humilde experiencia) debemos perfeccionar nuestra labor.

FORMACIÓN TÉCNICA Y DIFICULTADES.

En nuestro caso, el proceso de formación se ha iniciado con los TAC (Talleres de Realización Audiovisual Comunitarios), 35 horas cada uno. Se hacen las convocatorias a través de los operadores del gabinete cultural en comunidades de diferentes municipios o



se atienden solicitudes que les llegan. Coordina y dirige la Plataforma del Cine. A estos talleres acuden personas con diferentes niveles culturales (desde madres del barrio, con segundo o tercer grado hasta licenciados en diferentes carreras), variedad de edades, intereses diferentes. Hemos conocido personas que van desde las verdaderamente interesadas en realizar, otras que van para adquirir el conocimiento, aunque no realicen, hasta las que sencillamente necesitan robustecer su currículum.

Nuestro parecer, es que requerimos saber dirigir los talleres, según intereses y necesidades. Para lograr establecer las UPAC, con resultados satisfactorios, debemos incluir a las personas con vocación y talento para expresarse a través del cine o el video (ser selectivos). Otras vías que ya se ejecutan (foros, muestras de cine y video, cursos de apreciación, etc) deben dirigirse a enriquecer la cultura y formar espectadores con sentido crítico, en este caso con un espectro amplio y diverso.

Por otro lado, en las condiciones de esta región, 35 horas son casi el borde de la locura, se llega a un nivel de angustia que es impagable. Sin transporte y sin equipos casi es un acto heroico terminar la edición de una obra, y que esta al mismo tiempo tenga un nivel digno en su factura. En nuestro caso, casi siempre hemos tenido que emplear alrededor de las cincuenta horas, con pequeñas variaciones, según circunstancias. Claro que las obras podían ser mucho más sencillas, quizás, pero, ¿Debemos exponer la calidad de la enseñanza por cumplir las horas, para mi insuficiente, que se exigen y pagan? Creo que por el bien del ser humano que recibe esos conocimientos y de la importancia del audiovisual, no es justo.

A la par, y desde el año 2006, la Escuela de Formación para Medios Comunitarios imparte sus talleres y produce, en este caso nosotros le llamamos a los equipos que se preparan Grupos de Creación Comunitarios. Los talleres son mucho más largos, por lo que empleamos mayor cantidad de tiempo tanto en la parte teórica, y fundamentalmente en la parte práctica. Sin embargo, a pesar de que no rompen el vínculo con la institución, muchos de ellos terminan trabajando para las pocas tv privadas que existen en la región.

Sabemos que en el audiovisual, no es suficiente el talento humano, sin equipos necesarios no puede lograrse el trabajo. Está demostrado que con una cámara de bajo costo, un micrófono, y una computadora con los requerimientos necesarios para editar (no son muchos) se pueden lograr magníficas obras. Pero esas cámaras, micrófonos y computadora tienen un pequeño costo (comparado al de los equipos profesionales) que no todos, ni muchos menos, pueden pagar.

Por otro lado, en nuestro caso, contamos con el equipamiento mínimo en la escuela, y aunque lo hemos hecho en más de una ocasión, es muy difícil trasladar los equipos de grabación y edición a un municipio que en ocasiones está a más de una hora de viaje y donde incluso, hay que hacer más de un trasbordo. Además de exponer la vida, los equipos sufren mucho y su durabilidad sería muy corta. Nos consta. No tenemos vehículos para el trabajo (ni de uso personal).



A pesar de los vínculos creados con las comunidades, y donde estas en ocasiones apoyan en caso de contar con algún recurso (a veces nos han resuelto el problema del transporte, aunque sea ocasionalmente, por ejemplo), es muy difícil sostener el trabajo.

Lamentablemente tampoco hemos contado con el apoyo de las tv comunitarias, en el municipio Urachiche se fue a coordinar para la edición y la respuesta fue negativa. Sucede que a veces los grupos de tv comunitarios tienen diferencias, por varias razones, con los compañeros de la plataforma y el gabinete cultural. ¿Cómo resolver estas diferencias? Tampoco, salvo raras excepciones, se obtiene el apoyo de las alcaldías y gobernaciones. En este último caso la cultura, y dentro de esta, el audiovisual, no es prioridad. El desconocimiento es tal que no saben ver que este proceso es también una estrategia y una necesidad política, además de social y cultural.

SUGERENCIAS PARA UN MEJOR RESULTADO EN EL TRABAJO DE FORMACIÓN EN EL ESTADO.

No obstante las dificultades, el avance es notorio. Este año logramos organizar el Primer Festival de Video del Estado Yaracuy. Siempre hubo alguna que otra crítica, sabíamos de antemano que algunas dificultades habría, es parte del evento y donde existan seres humanos con tendencias, pensamientos e incluso intereses diferentes. El 90 % de los trabajos concursantes eran resultado del trabajo de las UPAC y los Grupos de Creación de la escuela. Esta ha sido una de las iniciativas del estado, para estimular y motivar esta labor. Por otro lado ya mencionamos la sala Cinemateca de San Felipe, la “escuela de audiovisuales”, como ya es conocida popularmente, los seis Grupos de Creación, las dos tv comunitarias, que aunque no entran dentro del programa del CNAC, son resultado de las nuevas políticas del estado, y numerosas emisoras de radio comunitarias. Por tanto, existen condiciones para mejores resultados, una base material existe.

En base a esto creemos que podemos hacer algunas sugerencias para optimizar nuestra labor:

- Seguramente ya existe una metodología o plan o lineamientos, o algo similar sobre los objetivos de los diferentes talleres. Es necesario divulgarlos más, pues existe desconocimiento. En caso de no ser así, creemos que los talleres básicos deben aumentar algunas horas para mayor eficiencia.
- Diferenciar y especificar a quién van dirigidos los talleres, sin ánimos de exclusión, sino de selección. Es decir, la creación artística, y eso no es nuevo, necesita de determinadas aptitudes. Para los talleres dirigidos a potenciales realizadores es necesario un mínimo en el nivel de instrucción y cultural (por lo menos el bachillerato aprobado) y sensibilidad, creatividad, talento, en fin. La masificación



cultural (entiéndase elevar la cultura del pueblo) es posible lograrla con cursos y talleres de otras características.

- Debe hacerse un trabajo de constancia con las UPAC, para no perderlas de vista. El trabajo de formación debe ser permanente, atender no solo su formación, sino buscar vías para que puedan realizar su trabajo, que partan de la región. Es difícil, a pesar del esfuerzo del CNAC y del apoyo de la Villa del Cine, darle continuidad a este esfuerzo desde la capital del país, a tantos kilómetros de distancia. Sumar, de forma legal e institucional, el apoyo de las alcaldías y gobernaciones, o suministrar un presupuesto a los gabinetes u otras figuras legales para que puedan materializar este propósito. Quizás otra manera es vincular a estos grupos con los consejos comunales, de manera tal que surja un financiamiento por esta vía. Cada UPAC debe estar al servicio de la comunidad, esa es su raíz, por tanto su vinculación debe ser completa a estas figuras, el compromiso social y cultural, y hasta político es con las comunidades y sus representantes.
- Las escuelas regionales o locales pueden convertirse en el eslabón necesario para la formación que se realiza en el país a través del Laboratorio del Cine y las Plataformas de las regiones. Los Centros de Formación o Escuelas Comunitarias, además de su trabajo como tales, pueden contribuir notablemente en este sentido. Una de las ideas puede ser que alguna de estas instituciones interesadas sean apoyadas en cuanto a salario y sus mínimas necesidades y ser parte de una estructura del Laboratorio del Cine, cambiando el pago por talleres realizados. Para esto es necesario crear un plan de trabajo amplio y mucho más completo, y no dejarlo solo en una cantidad específica de talleres por año. El trabajo comunitario requiere permanecer en las comunidades, hacerse parte de ella. Existen experiencias donde la labor de formación, participación y creación van como un todo permanente, logrando el verdadero fin, cambiar cultural y socialmente al ser humano y haciendo parte a la comunidad del proyecto.

LCAV



CNAC

LOS PRODUCTORES NACIONALES INDEPENDIENTES, ANTE EL NUEVO PODER.

Por: Mario Díaz

Es necesario incluir en esta ponencia, la situación actual de la televisión venezolana, frente a la ley de responsabilidad social, incluyendo además, la presencia de la televisión foránea que no está sujeta a ninguna ley y por lo que debe incluirse una propuesta de uso y disfrute.

La Ley Resorte en teoría democratiza la producción y circulación de mensajes audiovisuales, mediante espacios para la producción nacional independiente.

El espíritu de la ley no es otro que establecer la responsabilidad social de los medios públicos y privados y por ende, promover: los valores de libertad, justicia, igualdad, solidaridad, responsabilidad social, preeminencia de los derechos humanos, entre otros conceptos promulgados en la Constitución de la República Bolivariana de Venezuela. Es necesario abrir espacios en la comunicación, como fundamento de la democracia participativa y protagónica, la formación de una conciencia ciudadana y una cultura de paz. (ver anexos)

ASPECTO RESALTANTES.

Uno de ellos tiene que ver con democratizar el acceso a los medios y promover la participación ciudadana y protagónica.

En nuestro país, lamentablemente esto es pura paja, puro formalismo que nadie cumple, las televisoras tanto públicas como privadas no promueven esa democratización del espacio.

Convengo en que las privadas se hagan “las musiu”, porque ellas manejan todo como un negocio, pero el caso quizás que más preocupa es el las TV del estado o los llamados medios públicos.

Publiqué en Aporrea un artículo titulado: “Proyectos de PNI aprobados por el FRS son rechazados en Tves y Vive Tv”, el día 08/05/12, que los invito a leer, allí se establecen varios puntos muy preocupantes:

Ambas televisoras son extremadamente cerradas, la cortesía y el agradecimiento a los PNI brillan por su ausencia, supuestamente tienen un comportamiento socialista, pero están en dirección contraria al apoyo de los PNI y de la democratización del espacio.. No entendemos como Conatel aprueba los programas y Tves y Vive Tv los rechazan, ¿será que Conatel, no tiene la capacidad técnica y artística para evaluarlos?, ¿qué creen ustedes?.



El estado asigna una enorme cantidad de recursos financieros para desarrollar programas de tv, según la ley , ¿para que los mismos no sean vistos por nadie?.

¿Quién vigila la programación de éstas televisoras?, creo que nadie, hacen lo que les da la gana.

En el caso de los PNI, sí, es difícil colocar nuestros programas en las televisoras públicas, más complicado es, colocar algún programa en la TV privada, claro ellos prefieren los programas tipos “reality show”, para seguir hipnotizando a la audiencia con basuras.

Es por esto que se hace necesario tener clara la situación actual, para emprender ese plan nacional de manera realista.

Quién le pone la mano a las TV por cable o suscripción como ahora las llaman, tengo entendido que en el 2010 se introdujo una reforma de la ley , pero no fue prioridad para la Asamblea Nacional.

Esta introducción sólo sirve, para demostrar que antes de realizar propuestas para la construcción de bases y parámetros para desarrollar el plan nacional de investigación y desarrollo cinematográfico, es necesario hacer cumplir la ley y combatir contra cualquier intento de obstaculizar lo que en ella se indica.

PROPUESTAS EN ESTE PUNTO.

A la brevedad, realizar todas las diligencias necesarias y suficientes para esclarecer lo que sucede y evaluar puntos críticos y solicitar del ejecutivo o a quien competa intervenir a las televisoras que no cumplan con lo establecido en la ley, tanto públicas como privadas.

Reforzar, implantar, auditar, evaluar el funcionamiento del reglamento y el cumplimiento por televisoras públicas y privadas.

Crear un sistema de asignación de programas a las televisoras y los mecanismos necesarios para que cada PNI pueda consignar sus programas y los mismos tengan las mismas oportunidades de ser transmitidos por los medios públicos y privados, en horarios de alta audiencia, con garantía de la rueda democrática.

Reconocer los gastos incurridos en cada programa, de manera de recibir honorarios dignamente que contribuyan a dignificar el trabajo de los PNI.

LA TELEVISIÓN EDUCATIVA Y LOS PROGRAMAS DE ENSEÑANZA.

¿Qué puede entenderse cómo investigación y formación cinematográfica en la TV educativa?, en esta materia es importante destacar que la televisión educativa debe ser orientada a la **formación de conciencia crítica y reflexiva en los ciudadanos, especialmente los niños**, inculcar esto desde pequeños, genera un ciudadano



participativo, preocupado no sólo por su realidad familiar sino que va más allá, su comunidad, su país, etc.

Generaría un ciudadano con altos valores y por ende al mediano plazo tendríamos un país desarrollado humanísticamente, esto es, el mejor activo de una nación.

En fin, el lineamiento central en materia de TV educativa, **es formar conciencia crítica y reflexiva**, de allí se generarían las estrategias, procedimientos, reingenierías, reestructuraciones, foros, seminarios u otras actividades importantes.

LA TELEVISIÓN PÚBLICA Y LA AUSENCIA DE REPRESENTACIÓN ACTUAL DE LA REALIDAD VENEZOLANA.

Es necesario redefinir el rol de la TV pública, la misma está abocada en una carrera política profunda que no deja paso a otros programas que permitan atraer a una audiencia mayor, debe existir un equilibrio en el uso del espacio para de esa manera también transmitir y transmitir mensajes importantes que llamen al desarrollo de la conciencia ecológica, cívica, de familia, de comunidad, internalice los valores patrios, la identidad nacional, etc.,

Es cierto que se debe responder ante las agresiones tanto internas como externas a nuestro país, pero no debe acapararse el espectro Radioeléctrico exclusivamente para un tipo de mensaje.

Esto también está relacionado con el cumplimiento de la ley y lo señalado al principio de este documento, democratizar el espacio, resuelve también este problema.

La incorporación de los trabajos de los PNI en las parrillas de programación de las televisoras, viene a apoyar cualquier ausencia de representación de la realidad venezolana, el hecho de que Conatel y el fondo de responsabilidad social avalen un proyecto significa que contaríamos con programas aptos para ser transmitidos, es sumamente difícil que dos PNI coincidan en una misma intencionalidad, temática y puesta en escena, por lo que hace rico el abanico de programas, que inundarían a las televisoras en Venezuela.

EL SISTEMA NACIONAL DE MEDIOS PÚBLICOS, EN LA RED NACIONAL DE MEDIOS ALTERNATIVOS Y COMUNITARIOS Y LOS CENTROS DE FORMACIÓN AUDIOVISUAL.

El sistema nacional de medios públicos está abocado en una carrera política, sobre todo el canal 8, una vieja administración corrupta, aprovechada, apátrida fue reemplazada por una administración que no da oportunidades y en muchos casos se hacen cómplices de situaciones que afectan a nuestro país. Esto sucede también en los medios impresos, radiales u otros.



Dar oportunidad por igual a los PNI y/o cualquier ciudadano para expresar sus ideas, etc. es la verdadera solución que permitirá la elaboración del plan nacional propuesto.

ANEXOS.

WIKIPEDIA.

Ley de Responsabilidad Social en Radio y Televisión (RESORTE) Es el nombre de la Ley aprobada por la [Asamblea Nacional de Venezuela](#) Vigente desde el [7 de diciembre](#) de [2004](#), cuyo objeto es el de establecer la [responsabilidad social](#) de los prestadores de los servicios de [radio y televisión](#), sus relacionados, los productores nacionales independientes y los usuarios en el proceso de difusión y recepción de mensajes, fomentando el equilibrio democrático entre sus deberes, [derechos](#) e [intereses](#), a los fines de procurar la [justicia social](#) y de contribuir a la formación de la [ciudadanía](#), la [democracia](#), la [paz](#), los [derechos humanos](#), la [educación](#), la [cultura](#), la [salud pública](#), y el [desarrollo social](#) y [económico](#) de la Nación, de conformidad con las [normas](#) y principios constitucionales, de la legislación para la protección integral de los [niños](#), [niñas](#) y [adolescentes](#), la educación, la [seguridad social](#), la [libre competencia](#) y la [Ley Orgánica de Telecomunicaciones](#).

Entre otras cosas, esta ley obliga a todos los prestadores de servicio de radio y televisión a transmitir obligatoriamente los mensajes y alocuciones que el [Ejecutivo Nacional](#) considere necesarios. También deben transmitir de manera gratuita y obligatoria mensajes [culturales](#), [educativos](#), [informativos](#) o preventivos de [servicio público](#) seleccionados por el Ejecutivo Nacional, los cuales no deben exceder los quince minutos diarios.

Artículo del MINCI

Aspectos más resaltantes

- La libertad de expresión y la libertad de información están ratificadas en la Ley Resorte, tal y como lo establece la Constitución Bolivariana.
- En ningún artículo de la Ley se limita, regula o prohíbe la difusión en vivo y directo de información noticiosa.
- Queda derogada la censura previa. Entra en vigencia el concepto de responsabilidad ulterior.
- Los medios tienen garantizada la libre emisión de sus mensajes, siempre que no violen las leyes vigentes.



- Nada ni nadie limita el derecho a cambiar la emisora de radio o el canal de TV cuando no nos guste un contenido, pero ello no exime a los medios de su responsabilidad con los contenidos que emiten.
- Las disposiciones de la Ley aplican para los medios audiovisuales del Estado, los privados y los comunitarios, sin distinción.
- Los niños, niñas y adolescentes están protegidos de la programación y la publicidad que promuevan el lenguaje inadecuado, el consumo de bebidas alcohólicas, tabaco o drogas, la violencia desmedida o el sexo explícito.
- Se moderniza la normativa legal vigente cuya aprobación data de 1941. La Ley Resorte democratiza el acceso a los medios y promueve la participación ciudadana y protagónica.
- El cumplimiento de la Ley no es exclusivo de los organismos públicos. La participación ciudadana es prioritaria para velar por los derechos y los deberes que estipula la Ley.
- Los comités de usuarios y las usuarias de los servicios de radio y televisión serán los que ejercerán la contraloría social sobre estos servicios.

LCAV



CNAC

UNA PROPUESTA CON ENFOQUE HUMANISTA PARA UN PRIMER NIVEL DE FORMACIÓN AUDIOVISUAL EN LAS COMUNIDADES

Por: Marlene Macuare y Rómulo Del Valle

Fundación Macuare. Av. Carabobo, Nro. 21-49. San Cristóbal, Estado Táchira.

contacto@macuare.org

rdelvalle@macuare.org

**Nadie educa a nadie —
nadie se educa a sí mismo —,
los hombres se educan entre sí con la mediación del mundo.**

Paulo Freire

INTRODUCCIÓN

Basados en nuestra experiencia de más de ocho años en la realización de actividades formativas en el área audiovisual, hacemos esta síntesis con algunas reflexiones sobre este tema, como un aporte a la discusión, no solo desde el ámbito estrictamente pedagógico, sino también en el enfoque general del trabajo.

Lo que Paulo Freire llamó “educación bancaria”, continúa siendo el enfoque más frecuente en la formación audiovisual, en el cual, alguna persona cumple el rol de “educador”, que vacía los conocimientos compilados en su cerebro sobre un grupo de “educandos” quienes deben re-compilar, en sus cerebros, los conocimientos del “educador”. Ello desvinculado de sus vivencias y contextos, careciendo de significación social.

Como facilitadores en quince talleres de producción audiovisual, algunos especializados en cámara, guión o apreciación cinematográfica, dictados en diversas comunidades de Táchira, Apure, Margarita y Mérida; además, cuatro cursos sobre Taller de la Imagen y Taller de Cine, del Bachillerato en Artes mención Cine, creemos que la formación audiovisual bajo el enfoque de la educación bancaria rinde pobres resultados, evidenciados en un aprendizaje poco significativo y con un bajo logro hacia la realización de proyectos de producción audiovisual por parte de los participantes.

Un enfoque basado en una “educación problematizada y humanista” anclado en las inquietudes y necesidades de las comunidades, sobre la base del convertir a la actividad audiovisual en eje orgánico de creación como proyectos de vida y para mejorar de su entorno, genera resultados de aprendizaje más significativos y con mayores opciones de propiciar una producción audiovisual comunitaria trascendente, sostenible y que contribuya al desarrollo social.



¿POR QUÉ LA FORMACIÓN AUDIOVISUAL EN LAS COMUNIDADES?

El cine y los medios audiovisuales se encuentran hoy día entre las manifestaciones culturales más importantes para el ser humano, afectando diametralmente nuestra percepción del mundo, modelando conductas, sembrándonos de ideas, valores, conceptos, generalmente ajenos a nuestras realidades. Al convertirnos en productores audiovisuales estos medios se transforman en poderosas herramientas de expresión que nos permiten repensar y reflexionar sobre el cómo vivimos, nuestras relaciones humanas, nuestros sueños, permitiéndonos generar cambios importantes en nuestras condiciones y en nuestra propia calidad de vida.

¿CUÁL ES LA CONCEPCIÓN DESDE LA CUAL FORMAMOS SOBRE CINE?

La aproximación a la comunidad en la cual vamos a trabajar no considera a los participantes como personas absolutamente ignorantes del hecho cinematográfico, que van a ser “instruidos” por un educador poseedor del conocimiento. Al contrario, parte de considerar a facilitadores y participantes como un grupo de trabajo con un objetivo común de aprendizaje, que van a compartir saberes y experiencias sobre la base de un proyecto integrador que es la realización de una película. No obstante, desde esta concepción, la realización audiovisual no es considerada como un fin en si misma sino como un medio para repensar las realidades.

¿QUÉ ES LO QUE HAY QUE ENSEÑAR?

En nuestra propuesta partimos de un objetivo integrador: Hacer una película sobre un tema particular. El tema puede ser propuesto en el seno del grupo o puede ser tomado de alguna exigencia externa, por ejemplo, las normas de un festival. A partir de la definición de este objetivo nos planteamos: ¿Cuáles son los conocimientos práctico-teóricos indispensables para realizar esta película, con el tiempo y los recursos disponibles en el taller? Nótese que el proceso en este caso no es adquirir una serie de conocimientos que se asumen van a servir para hacer una película o algún trabajo audiovisual, sino que partimos de analizar cuáles son los conocimientos, fundamentalmente prácticos, que nuestra película demanda para su realización, con una calidad narrativa y técnica adecuada.

A partir de esta premisa se plantean los siguientes temas como esenciales para el taller:

- Uso el lenguaje audiovisual: El lenguaje y los tipos de lenguaje (escrito, gestual, oral y audiovisual). El guión (la estructura, el conflicto y la resolución). Formas de guión (literario, escaleta y story board). El lenguaje audiovisual (escala, duración y angulación de los planos). Principios de composición.



- Uso la cámara: Ajustes de color (balance de Blancos). Realización de imágenes nítidas (enfoque). Realización de imágenes con exposición adecuada (exposición).
- Organización para producir: Desglose y plan de rodaje. Vestuario, locaciones, autorizaciones, entre otros.
- Grabación: Roles de la producción, Dirección, cámara, actores. Continuidad.
- Elaboración de la narración final: Usando planos para generar significado: El montaje. Utilización de softwares libres para la edición, OpenShot y Kdenlive.

De acuerdo a las necesidades formativas que exija la producción de la película y a las particularidades del grupo, se ajustarán los contenidos del taller, haciendo énfasis en el conocimiento práctico. Vale destacar, que estos temas no son abordados mediante clases convencionales, ni en forma lineal, ni en el orden en que se presentan en el listado anterior, sino utilizando el proyecto integrador (la película) como eje canalizador del aprendizaje y como estrategia metodológica fundamental.

¿Y CÓMO ENSEÑARLO?

La propuesta involucra los siguientes elementos metodológicos:

1. Presentación de todos los participantes. Pueden emplearse dinámicas de grupo para esta actividad.
2. Relaciones de grupo: Definición de normas de convivencia. Desarrollo de relaciones de confianza que promuevan la libertad de participación.
3. Primer diagnóstico participativo: A través de una serie de preguntas generadoras se inicia una conversación donde se estimula la intervención de todos los participantes sobre los aspectos siguientes: conocimientos previos sobre la actividad cinematográfica, cultura cinematográfica, expectativas.
4. Diagnóstico Dinámico Continuo: Revisión continua de las actividades realizadas buscando detectar fortalezas y debilidades entre los participantes, y el flujo de las actividades aplicando los ajustes necesarios.
5. Se realiza la sesión de cámara que tiene como objetivo el manejo básico y la familiarización con la misma. Se emplea el ojo humano como referencia de la exposición (iris-pupila) y se introduce el enfoque selectivo mediante las miradas de los propios participantes, empleando referencias a distintas distancias y luego visualizando a través de la cámara. Las visualizaciones con la cámara se realizan en tiempo real mediante un monitor que todos puedan observar. Los participantes realizan un ejercicio práctico donde cada quien ajusta los controles básicos de la cámara y realiza una pequeña grabación.

LCAV



CNAC

6. Creando y contando historias: los participantes se ejercitan en la creación y narración de historias con un inicio un desarrollo, con su(s) respectivo(s) conflicto(s), y un final, primero de forma escrita (guión literario) y luego en imágenes (story board). Este trabajo se realiza de manera individual y luego es discutido y analizado con todo el grupo. Se selecciona por consenso el trabajo que se grabará y se realiza el story board.
7. Preparando las sesiones de grabación: Se elige el director o directora y los demás miembros del equipo de acuerdo a las preferencias y fortalezas de cada quien. Desgloses del guión. Selección de las locaciones. Plan de rodaje.
8. Grabación: Se realizan todas las tomas de acuerdo a la planificación.
9. Edición: Basado en visualizaciones de películas, los participantes descubren como generar significado a través de la asociación de imágenes. Usando las herramientas software libre (OpenShot o Kdenlive) cada quien elabora sus versiones de la película. Se revisan todas las propuestas y se construye la versión final con los diferentes aportes del grupo.
10. Evaluación final: Se hace una visualización de la película realizada y se analiza el logro de los objetivos narrativos, si se entiende la película, continuidad, detalles técnicos. Se hace una ponderación de errores y aciertos. Celebración del logro.
11. Exhibición en la comunidad del trabajo realizado.

Todas estas actividades involucran situaciones didácticas que estimulan, activan y promueven la interpretación y re-elaboración del conocimiento, en búsqueda del aprendizaje significativo.

Consideramos de gran importancia la reflexión en torno al tema de la formación audiovisual comunitaria, dado el rol que puede cumplir la producción audiovisual, y particularmente la producción cinematográfica, para la visibilización de la diversidad cultural, la inclusión social y la profundización de los cambios estructurales, en el marco del proceso de cambio social que vive nuestro país.



RECONOCERNOS Y ACCIONAR EN TERRITORIOS SIMBÓLICOS.

Por: Noel Padilla Fernández

Prof. Msc. en Tecnologías de la Información y la Comunicación por la UCV.

Documentalista.

**Docente/Investigador asociado al CEPAP/UNESR
en las áreas de Educomunicación y Análisis del Discurso.**

“...las ideas de la clase dominante son las ideas dominantes en cada época; o dicho en otros términos, la clase que ejerce el poder MATERIAL dominante en la sociedad es, al mismo tiempo, su poder ESPIRITUAL dominante. La clase que tiene a su disposición los medios para la producción material dispone con ello, al mismo tiempo, de los medios para la producción espiritual, lo que hace que se le sometan, al propio tiempo, por término medio, las ideas de quienes carecen de los medios necesarios para producir espiritualmente”. (Marx y Engels, 1845)

Marx y Engels (1845) en la Ideología Alemana, incorporan elementos para interpretar y analizar la dominación no sólo en el contexto de la apropiación de la fuerza de trabajo como mercancía, refieren a los mecanismos que despliega la clase dominante para la legitimación de la dominación, cuando establecen la relación entre poder material dominante y poder espiritual dominante.

El poder espiritual referenciado por los autores alemanes podemos focalizarlo en la contemporaneidad en los discursos que ocupan los contextos mediáticos, en particular los discursos audiovisuales que desde las pantallas de cine y televisión forman parte fundamental del consumo simbólico generalizado en la mayoría de la población. Nos referimos a filmes, comics, telenovelas, publicidad, programas de entretenimiento, esta *producción espiritual*, en casi su totalidad, está referenciada en lógicas y en la racionalidad de quien ejerce el *poder material* dominante. Mirar esta dimensión simbólica en el escenario de contradicciones sociales que configuran la vida política de Venezuela de los últimos doce años, nos coloca en la preocupación de estudiar, investigar, discutir y reflexionar dicha singularidad simbólica, reconociéndola en los territorios de la hegemonía, comprendiendo ésta como dominación en base al consenso.

Señala Antonio Gramsci (1980) que la hegemonía la ejerce la clase dominante porque logra imponer “*dirección intelectual y moral*” (visión del mundo, valores, sentido común, cultura, racionalidad), orientada al reconocimiento de la dominación por las clases dominadas. La presencia de los discursos audiovisuales que se consolidó en nuestras sociedades, primero con el cine, y desde mediados del siglo XX con la televisión, potenció la masificación de los imaginarios sociales vinculados a las miradas de las metrópolis dominantes y de los grupos económicos que, en más de medio siglo ocupan



monopólicamente el espectro radioeléctrico y la esfera pública³ televisiva venezolana. “Las esferas públicas no sólo son espacios para la formación de la opinión pública discursiva, sino también espacios para la formación y concreción de las identidades sociales” (MARTÍN BARBERO Y REY, 1999).

En Venezuela el cine y la televisión poseen marcas en formas y contenidos que responden a la *dirección intelectual y moral* señalada por Gramsci, la puesta en escena deviene y estimula estándares en los gustos de las audiencias, esta impronta matiza también producciones cinematográfico estatales o financiadas por el Estado; así como la práctica de los canales públicos en la actualidad, donde el abordaje de las políticas comunicacionales del Estado se hacen desde lógicas funcionalistas, en las cuales la información y la opinión ocupan, en casi su totalidad, la programación de estos, subestimando una diversidad de nuevos y renovados formatos que, además de ser atractivos a la audiencia, puedan colocar y hacer circular en la esfera pública contra-discursos que refieran a lógicas e identidades antagónicas a las propiciadas por los medios masivos hegemónicos.

Salvo algunas experiencias que podemos focalizar en experiencias de narrativas cinematográficas y televisivas realizadas por colectivos comunitarios, realizadoras y realizadores alternativos, expresiones que han visibilizado a quienes históricamente no han tenido presencia en las pantallas, colocando la voz e imagen de las comunidades populares en contra-discursos necesarios para pensar nuevas formas de comunicación, nuevas estéticas, nuevas narrativas y nuevos imaginarios.

Sectores político-económicos que adversan el proyecto de transformación revolucionaria en el país, señalan que el gobierno que dirige el presidente Hugo Chávez es quien tiene la *hegemonía comunicacional*, porque existen hoy 5 canales de televisión pública, 4 emisoras públicas de radio y una productora estatal cinematográfica. Las emisoras de televisión y radio no ocupan el 20% del espectro radio eléctrico nacional, otro 10% lo ocupan medios comunitarios y el 70% los medios privados. Las productoras de cine del sector privado poseen un número infinitamente superior a uno, además de controlar los mayores circuitos de distribución y exhibición cinematográfica. Cuando referenciamos en este texto, la hegemonía a través del consenso, es porque creemos que no es una cuestión de cantidades, aunque el número sea importante, lo fundamental es quién continúa colocando las mediaciones legitimadoras de consenso y promovedoras de prácticas culturales que definen, en gran medida, los contextos culturales contemporáneos.

Los medios de comunicación (privados), *fábricas de consentimiento* como lo señala Noam Chomsky⁴, son quienes ocupan las primeras filas en los escenarios de lucha

3 Nancy Frazer define la esfera pública como el espacio donde los ciudadanos discuten lo que es común, donde se producen y transitan discursos, donde se institucionaliza la interacción discursiva (1997).

4 En el documental Manufacturing Consent: Noam Chomsky and the Media (1992), de Peter Wintonick, Chomsky critica con dureza las políticas de la élite del poder y la violenta política exterior de USA, así como el uso de la influencia y poder por parte de los medios de comunicación para hacer a las masas



política, en franca oposición a las transformaciones económicas, políticas, sociales y culturales que se viven en Venezuela en los últimos doce años. Asumiendo la acción política directa, desde la invisibilización⁵ de los alcances de las políticas económicas, sociales, educativas, que incluyen a los sectores de la población que fueron históricamente excluidos, pasando por sistemáticas campañas de desprestigio al gobierno del presidente Chávez, hasta la participación activa y directa en el Golpe de Estado de abril del 2002 y en el paro empresarial y petrolero de finales de diciembre de 2002 a febrero 2003. Este posicionamiento claramente asumido por los medios privados en Venezuela, y que se vincula estrechamente con centros del poder mundial, se direcciona en frenar las iniciativas y los avances que los pobres de nuestro continente vienen impulsando en construir modelos de sociedades de equidad y justicia social. Esta dimensión mediática de nuestra realidad focaliza la posición política de los medios privados en Venezuela y sus discursos, en el marco de lo que teóricos (as) e investigadores (as) han denominado Guerra de Cuarta Generación o Guerra Asimétrica.

Referenciar la guerra de Cuarta Generación o Guerra Asimétrica, se hace en relación a la evolución de la guerra moderna. En tal sentido, se puede decir, que la primera generación de la guerra tiene su referente en la guerras napoleónicas con sus grandes contingentes de tropas enfrentadas en un campo de batalla; la segunda generación evoluciona marcada por la revolución industrial, de allí que las máquinas pasan a ocupar un lugar fundamental, tanto en la movilización de tropas, como en el diseño de armas con alto poder de fuego (su referente es la Primera Guerra Mundial). La tercera generación caracterizada por la velocidad en la movilización de tropas y de grupos comandos con el fin de atacar e inmovilizar puntos estratégicos del enemigo (Segunda Guerra Mundial, Guerra de Corea, Guerra de Vietnam). La cuarta generación de la guerra moderna trasciende el ámbito estrictamente militar y se despliega en la sociedad, como el escenario general de la guerra, desaparecen los teatros de operaciones clásicos, y la población civil pasa ser considerada objetivo, por parte de quien despliega la táctica y la estrategia de la guerra. “Los objetivos del rival incluyen el aspecto cultural del enemigo y la capacidad de disuadir el apoyo de su población a favor de la guerra” (GRAUTOFF, 2007).

Grautoff también señala que una de las características de esta generación de la guerra “es aprovechar las libertades⁶ y el sistema democrático de las sociedades, desde la legitimidad al deslegitimar su gobierno obligándolo a que su fuerza militar actué de forma irregular colocando a los ciudadanos en contra de su política” (idem).

ignorantes ante ciertos problemas reales, alimentándolas en cambio con propaganda no crítica. Unos medios de comunicación que no ofrecen al público hechos y datos importantísimos, sumiéndoles en una ignorancia equiparable a la que existiría en una dictadura, pero implantada con medios más sutiles, y no menos efectivos, que la censura o la encarcelación de periodistas.

5 La omisión en el discurso, es parte de él mismo. La intencionalidad política e ideológica del discurso está también presente en lo que no se nombra.

6 En particular, la libertad de prensa.



En el concepto de la asimetría de la guerra, tiene relevante importancia el control sobre la tecnología, en particular las de información y comunicación. Por ello, los medios de comunicación, quienes actúan en nombre de la libertad de prensa, ocupan importantes líneas de batalla en este contexto, influyendo en la opinión pública nacional e internacional, siendo – en esa dimensión – la influencia en la opinión pública y la fabricación de consenso, armas fundamentales.

Fuera de cualquier vestigio de teoría de la conspiración, los acontecimientos de nuestra historia contemporánea latinoamericana y mundial, apuntan a esta fase de guerra desplegada por los que siempre hacen la guerra, los centros mundiales del poder. En nuestro continente el Golpe de Estado en Venezuela en 2002, el Golpe de Estado en Honduras en 2009, los escenarios de desestabilización del gobierno constitucional del presidente Evo Morales, en Bolivia, la intentona de Golpe de Estado en Ecuador contra el presidente Correa en 2010, la invasión a Libia por fuerzas de la OTAN, la actual situación de Siria y el reciente Golpe de Estado en Paraguay, evidencian el papel que los medios de comunicación juegan en estas nuevas formas de actuación de los centros del poder mundial por la apropiación de recursos naturales y energéticos, y en contra de propuestas sociales antagónicas a las lógicas del capitalismo y sus imperios.

IMAGINARIOS Y CONSENSO EN LOS CONTEXTOS SIMBÓLICOS

La fabricación del consenso trasciende los formatos mediáticos de la información, esta se ubica también en otros tipos de discursos que, aunque responde a formatos y géneros distintos, refieren a la misma lógica, a la misma racionalidad, se trata de estandarizar formas de interpretar la realidad, propiciar lo que Bronislaw Backzo (1984) llama comunidad del imaginario o comunidad de sentido, contexto de comunidad masiva, de cultura compartida, donde ejerce el poder quien impone el discurso.

El discurso hegemónico que se desplaza en el contexto simbólico se orienta a promover la legitimidad de la estructura y la lógica de la sociedad en un momento histórico determinado. En nuestro contexto y tiempo contemporáneo, que además es global, el lugar social de construcción de ese discurso se localiza en el paradigma del proyecto civilizatorio capitalista. La enunciación de las lógicas de este modelo, se encuentran también planteadas en la dimensión del “entretenimiento”, en este lugar radica, en gran medida, el peso formativo que los medios de comunicación y las narrativas del cine dominante, desarrollan en nuestras sociedades.

[...] los medios ejercen una influencia variada en sus audiencias que atañe a distintos niveles: afectivos, racionales, axiológicos, psicomotrices, informativos, actitudinales. A la vez los medios influyen en diferentes ámbitos: el de la realidad, el de la fantasía, el del placer, el de la responsabilidad, el del hacer y el del pensar (OROZCO 1997, p. 26).



El investigador mexicano se refiere a diferentes niveles y ámbitos con respecto a las audiencias, de estos últimos, consideramos importante destacar los referidos al placer, hacer y pensar, porque creemos que la influencia “sutil” que ejercen el cine y la televisión a través del “entretenimiento”, nos da la pertinencia en señalar que el entretenimiento como discurso, no es aséptico de ideología.

Se puede decir que el poder ideológico de los medios es, en cierto modo, proporcional a la aparente naturalidad de sus representaciones, puesto que la potencia ideológica de un producto de los medios radica principalmente en la capacidad que tengan los que lo controlan y lo elaboran, para hacer pasar por real, verdadero, universal y necesario lo que son construcciones inevitablemente selectivas y cargadas de valores, en las que se inscribe intereses particulares ideologías y modos de entender (discursos) (MASTERMAN, 1993, p. 36).

Los medios de comunicación y el cine hegemónico, desarrollan su poder en el contexto simbólico, a través del entretenimiento o de la información se va fundando el consenso que universaliza lo real, propiciando imaginarios que racionalizan desde la mirada de quien ejerce el poder ideológico, la naturalización de la sociedad capitalista y sus prácticas reproductoras.

En Venezuela en doce años de proceso de transformación económica, social y política, la racionalidad comunicativa del proyecto histórico capitalista continúa expresándose de manera hegemónica; como ya lo señalamos, no solamente en los formatos informativos y de opinión que banalizan y satanizan el proyecto de país propuesto en la Constitución de 1999; sino en otros formatos, que por ser considerados “neutrales”, como el caso, del entretenimiento, plantea la promoción presente de los imaginarios simbólicos coherentes con el modelo hegemónico.

En toda sociedad, donde una clase social es dueña de los medios de producir la vida, también esa misma clase es la propietaria del modo de producir las ideas, los sentimientos, las intuiciones, en una palabra el sentido del mundo. Para la burguesía, en definitiva, se trata de invertir la relación real entre base y superestructura: las ideas producen la riqueza por medio de la única materia que les queda limpia: la materia gris y la historia pasa a ser la historia de las ideas (DORFMAN Y MATTELART, 1979, p. 152).

Los discursos racionalizadores del capitalismo se despliegan en la *acción sutil* de colocar *las ideas, los sentimientos, el sentido común* en “la información y el entretenimiento”, estos últimos le facilitan a la dominación, la avanzada necesaria en el contexto de Guerra de Cuarta Generación.



LEER Y ESCRIBIR EN LO SIMBÓLICO PARA CAMINAR EN TRÁNSITOS EMANCIPATORIOS

Al señalar nuestra consideración de que en el contexto de Guerra Asimétrica se trasciende la dimensión informativa y se complementan con otros formatos y géneros del discurso, es porque estos últimos están orientados a influir en la sensibilidad, en el *espíritu*, a decir de Marx y Engels (1845). Señalaba el cineasta ruso Sergei Eisenstein que el lenguaje cinematográfico (podemos decir hoy lenguaje audiovisual) representa un potencial creativo y persuasivo, que permite capturar la atención del espectador y estimular en él sus emociones, que posteriormente inciden en la razón (2001), a decir de Eisenstein, el lenguaje audiovisual actúa de la imagen a la emoción y de la emoción a la idea. El lenguaje audiovisual, en particular, el que se localiza en el entretenimiento, está orientado a trabajar en la sensibilidad (emociones, sentimientos, afectos) para luego consolidarse en la razón (valores, sentido común, racionalidad).

Una atracción es cualquier aspecto agresivo [...] o sea, cualquier elemento que somete al espectador a un impacto sensual y psicológico, regulado experimentalmente y matemáticamente calculado para producir en el ciertos choques emocionales que, cuando puestos en una secuencia apropiada en la totalidad de la producción, se torna el único medio habilita el espectador de aquello que está siendo demostrado, la conclusión ideológica final (EISENSTEIN, 1999, p. 169).

Esta incidencia del discurso señalada por el realizador ruso, tiene muchas posibilidades de desplegarse en las miradas y significaciones de la audiencia, si se consumen los discursos de manera acrítica y complaciente; siendo así, las lógicas y racionalidad configurativas del modelo hegemónico podrán seguir subsistiendo naturalizadamente en los imaginarios e identidades de nuestras prácticas culturales.

En la contemporaneidad nos relacionamos con textos audiovisuales que responden a la intencionalidad referida por Eisenstein, reconocer esta realidad simbólica nos propone problematizaciones necesarias. ¿Qué hacemos ante esta dimensión simbólica de la realidad contemporánea, como instituciones vinculadas a la formación en el área cinematográfica y audiovisual? ¿Qué estrategias son fundamentales desarrollar y desde qué enfoques educativos actuar en el ámbito de la formación para la lecto-escritura audiovisual?, ¿Si las mediaciones son el lugar desde donde se le otorga sentido a la comunicación (MARTÍN-BARBERO, 2001), qué mediaciones serán necesarias desplegar para propiciar nuevos significados y nuevos imaginarios?, ¿Cómo desde los espacios universitarios se podrá dar cuenta de esta realidad concreta y compleja?



RECONOCER (NOS) COMO SUJETAS/SUJETOS MEDIADOS COMUNICACIONALMENTE, UN PUNTO DE PARTIDA FUNDAMENTAL.

Al mirar los procesos comunicacionales como procesos de producción de sentido, nos ubicamos necesariamente desde las mediaciones como punto de partida para su comprensión. La o el sujeto que recibe el mensaje no es un ente pasivo, es precisamente una/un sujeto que puede re significar a partir de los referentes que les da su vida misma, los entornos familiares, comunitarios, escolares, institucionales y laborales.

Es decir, las múltiples dimensiones en las cuales interactúan, son los lugares que le posibilitan construir sentido; estamos inmersos e inmersas en entornos culturales, donde desde nuestros referentes desarrollamos prácticas que aportan al contexto cultural que hacemos con otros y otras. La teoría crítica hace aportes importantes para comprender lo cultural dentro de una realidad cruzada por lo mediático, el enfoque de la industria cultural nos da elementos que aportan a la reflexión de cómo los medios de comunicación desde la racionalidad mercantil que los determinan, influyen de manera fundamental en los contextos culturales. Sin embargo, consideramos fundamental posicionar la reflexión en el lugar de la mediación como categoría que nos permite analizar, comprender y hacer en la complejidad *multiléctica*⁷ de los procesos culturales y comunicacionales.

El desplazamiento del concepto de comunicación al concepto de cultura. Desplazamiento de un concepto de comunicación que sigue atrapado en la problemática de los medios, los canales y los mensajes a un concepto de cultura en el sentido antropológico: modelos de comportamiento, gramáticas axiológicas, sistemas narrativos. Es decir, un concepto de cultura que nos permita pensar los nuevos procesos de socialización. Y cuando digo procesos de socialización me estoy refiriendo a los procesos a través de los cuales una sociedad se reproduce, esto es sus sistemas de conocimiento, sus códigos de percepción, sus códigos de valoración y de producción simbólica de la realidad. Lo cual implica, y esto es fundamental, empezar a pensar los procesos de comunicación no desde las disciplinas, sino desde los problemas y las operaciones del intercambio social esto es desde las matrices de identidad y los conflictos articulan la cultura (MARTÍN-BARBERO, 1991, p. 20).

Consideramos que no es suficiente anclarnos en el análisis de los efectos de lo mediático en lo cultural; aceptar el efecto del mensaje en la recepción, sin mirar la complejidad que ese proceso comporta, estaríamos negando la posibilidad que la/el sujeto pueda asumir una actitud de deconstrucción de los discursos mediáticos, de ser crítico/a y activo/a ante lo que las pantallas y los otros medios dicen. Estaríamos desdeñando la posibilidad de colocar nuevas mediaciones para resignificar los discursos

7 Multiléctica, en la concepción de Efendy Maldonado (2009), se refiere a la comprensión de los procesos y praxis de interrelacionamientos dialécticos múltiples, que expresan la densidad y riqueza de lo concreto en movimiento. Las contradicciones, conflictos, anexos e interrelaciones, en esta perspectiva, no tienen formatos ni dicotómicos ni triádicos ni finitos.



que se consumen a través de las pantallas y otros medios, y para el auto reconocimiento como sujetos mediados mediáticamente.

Reconocernos como sujetos/sujetas productores de sentido, y de nuestras capacidades de re significar, de leer los textos y los contextos, las intencionalidades y los lugares sociales del discurso, requiere con urgencia del despliegue de *mediaciones alternativas* como lugares de resistencia en los actuales contextos simbólicos.

Reconocernos en estos espacios de resistencia ha motivado el despliegue de espacios de articulación entre la Fundación Cinemateca Nacional y el CEPAP (Centro de Experimentación para el Aprendizaje Permanente) programa académico de la Universidad Nacional Experimental Simón Rodríguez (UNESR), en el marco de lo que se ha denominado Proyecto de Cultura Audiovisual. Desde esta articulación se han impulsado en los últimos cinco años, diversos espacios y actividades formativas orientadas al reconocimiento, análisis, comprensión, reflexión en torno a las dimensiones simbólicas que comporta nuestro momento histórico concreto, así como la formación en el contexto de la lectura y escritura audiovisual.

En este sentido hemos desarrollado ciclos permanentes de Foro-cine, espacios dedicado a la reflexión y discusión en torno a diversas temáticas, realizados con la participación de investigadores e investigadoras de los temas. Así como las siguientes acciones formativas:

- Seminario en Realización Cinematográfica (enero 2008), experiencia trabajada en base a la obra cinematográfica del realizador argentino Marcelo Piñeyro, con la participación del mismo.
- Seminario Pantallas y Nuevas Educaciones (julio 2008), realizado con la participación del profesor/investigador de la Universidad de Guadalajara- México, Guillermo Orozco.
- Seminario de Educación para la Comunicación desde una perspectiva participativa (octubre 2010), donde contamos con la presencia del investigador cubano Pablo Ramos Rivero.
- Seminario Gramsci, Hegemonía, Cultura y Educación, (abril 2011), con el profesor/investigador de la Universidad del Tolima- Colombia, Jorge Gantiva.

De manera más permanente, desarrollamos experiencias formativas (talleres) donde se trabaja la problematización de los contextos simbólicos contemporáneos, a través de temáticas que abordan desde el análisis y deconstrucción de discursos audiovisuales, hasta la promoción de espacios de auto reconocimiento de subjetividades mediadas en contextos comunicacionales.



Los procesos formativos desplegados en el marco del Proyecto de Cultura Audiovisual se han realizado en diversos espacios y comunidades a lo largo del territorio nacional, donde hemos contando con la participación de estudiantes y profesores universitarios, comunidades organizadas y colectivos vinculados a las experiencias de comunicación comunitaria y de la red de salas de cine comunitario y de salas regionales.

LA EDUCOMUNICACIÓN COMO PRAXIS POLÍTICO EPISTEMOLÓGICA

Pensar que todo acto educativo es un acto comunicativo y viceversa no es más que el reconocimiento de la complejidad y la dialéctica de los procesos donde aprendemos y producimos conocimientos. Es esta complejidad, escenario donde la Educomunicación es lugar desde donde abordamos la educación y la comunicación *transdisciplinaria* y *transmetodológicamente* como campo de conocimiento reconecedor de procesos educativos mediados por prácticas comunicativas, que propone al descentramiento y deslocalización⁸ de los aprendizajes propiciada por la centralidad mediática, el desarrollo de estrategias formativas para la lectura y escritura de diversas textualidades discursivas, en contextos de aprendizajes configurados por relaciones y prácticas dialógicas creadoras de conocimiento.

En los procesos formativos desplegados desde el Proyecto de Cultura Audiovisual desde el enfoque educomunicativo reconocemos la impronta mediática en los contextos educativos y culturales, la proposición de apropiación de formas de lecturas y escrituras de textualidades comunicacionales mediáticas y despliegue de dimensiones intersubjetivas para facilitar procesos formativos en coherencia con sensibilidades, racionalidades y acciones comunicativas transformadoras de la realidad.

Para Habermas (2005) la racionalidad comunicativa es posible desde la concepción *de sujetos constructores de la sociedad en condiciones dialógicas como potenciales de racionalidad de un mundo de la vida*⁹ *que otorga sentido a las experiencias individuales, sociales y culturales como proceso de significación para la construcción y comprensión de la realidad.*

8 “El saber se sale de los libros y de la escuela, entendiendo por escuela cualquier sistema educativo desde la primaria hasta la universidad. El saber se sale ante todo del que ha sido su eje durante los últimos cinco siglos: el libro. Un proceso que no había tenido casi cambios desde la invención de la imprenta sufre hoy una mutación de fondo, especialmente con la aparición del texto electrónico” (MARTÍN-BARBERO, 2003, p. 19).

9 El concepto de mundo de la vida (Lebenswelt) es desarrollado inicialmente por Husserl (1991), en él se propone establecer los elementos que rigen el mundo humano como punto de partida para el análisis de la conciencia individual. La conciencia es una representación humana de aquello que se presenta de modo inmediato. Siendo lo más inmediato la cotidianidad. Husserl señala “este mundo es el constante suelo de validez, es una fuente siempre lista de auto evidencia, una fuente a la que recurrimos sin más ni más, bien en tanto que hombres prácticos, bien en tanto que científicos” (p. 128). Habermas parte de la noción de mundo de la vida de Husserl para elaborar un concepto que reivindica la dimensión comunicativa como espacio de interacción para la construcción desde lo cotidiano.

La Educomunicación representa en el Proyecto de Cultura Audiovisual una dimensión político-epistemológica que implica la interpretación que hacen sujetos comunicativos a través de relaciones dialógicas intersubjetivas desde donde se desarrollan discursos argumentativos para la construcción de consenso, por lo que consideramos los procesos de formación educomunicativos en pertinencia reconocedora de sujetos/as interactuantes en contextos de dialogicidad, donde se signifiquen las experiencias individuales, colectivas, sociales y culturales como construcción y comprensión de los propios aprendizajes. La racionalidad y acción comunicativa propuesta por Habermas (idem) son andamios pertinentes para la perspectiva educomunicativa que asumimos como práctica cotidiana en la acción formativa transformadora.

INVESTIGACIÓN Y PRODUCCIÓN DE CONOCIMIENTO EN LA PRAXIS EDUCOMUNICATIVA

Las dinámicas formativas y de articulación desplegadas en el Proyecto de Cultura Audiovisual, le propone al CEPAP como espacio universitario, la necesidad de profundizar, reflexionar y producir conocimiento en torno al hacer formativo y en particular en el campo de conocimiento que en este hacer formativo se ha venido trabajando. En tal sentido, es fundamental desde el CEPAP, en el marco de sus líneas de investigación, generar procesos que impliquen la producción de conocimientos desde proyectos de investigación socialmente pertinentes con las transformaciones que están planteadas en nuestro país. De allí que se proponga el desarrollo de una Maestría en Educomunicación, la cual responde a una acción práxica en relación al hacer formativo desplegado, a la necesidad de investigar en el campo educomunicativo, y a la multiplicación de procesos formativos educomunicativos.

Este curso de maestría se focaliza en la complejidad que supone, la centralidad comunicativa mediática y sus implicaciones educativas y socio-culturales, tal como lo expresa Martín-Barbero desde las nociones de descentramiento y deslocalización, lo que lleva a mirarse en el despliegue de dinámicas formativas que posibiliten una aproximación a los procesos educomunicativos desde y para la investigación, producción de conocimientos con incidencia transformadora.

En tal sentido, se mira este programa de formación de estudios de postgrado transversalizado por una dimensión política que comporta el reconocimiento de un territorio de fundamental presencia en la lucha política contemporánea, como lo es el contexto simbólico mediático; donde se proponen desarrollar estrategias que posibiliten la deconstrucción y el análisis de los discursos mediáticos desde la propia realidad cultural y condición de audiencia de los medios. Dimensión política que se imbrica además en lo epistemológico al pretender el despliegue de procesos de aprendizajes y producción de conocimientos, en y desde metódicas dialógicas y reconocedoras de los saberes, con el propósito de multiplicar, en diversos espacios de nuestra realidad concreta, estrategias para la reflexión epistemológica, social, estética, política, comunicacional y cultural de

LCAV



CNAC

textualidades y discursos que están presentes en los contextos mediáticos contemporáneos.

ANDAR Y ACTUAR EN TRÁNSITOS EMANCIPATORIOS

Para avanzar en la construcción del Estado Social de Derecho, de Justicia y de Equidad que hoy se intenta en Venezuela, es fundamental el desarrollo de pensamiento crítico propiciador de dinámicas transformadoras en el seno de la sociedad nacional, que se entrecruce con tejidos socioculturales diversos, que implique el despliegue de visiones y sentidos emergentes dinamizadores de rupturas paradigmáticas con el pensamiento dominante, a través de procesos creadores y resignificadores de perspectivas epistemológicas de cara a nuevas prácticas y relaciones sociales y culturales en la emergencia de la reconfiguración de un nuevo/otro modelo societal necesario e impostergable.

Este tiempo concreto exige compromiso, desde estos espacios universitarios e institucionales de articulación asumimos la responsabilidad social que nos concierne. Desde nuestra militancia educativa tomamos la palabra para ocupar las trincheras que nos correspondan en estos escenarios de lucha simbólica. La articulación de espacios de discusión- -reflexión-formación de lecturas de textos cinematográficos, televisivos, audiovisuales y de deconstrucción discursiva, podrán ser enclaves importantes para la acción de visibilizar la hegemonía en las pantallas que vemos, convertirlas en espejo que nos permitan mirar en nuestras prácticas elementos hegemónicos que posibilitan la permanencia y la reproducción de la dominación. Así como propiciar escritura de contradiscursos, que lo serán, si se transforman el lugar social de su construcción y se despegan del matiz mediático hegemónico que aun los cubre. Lo emancipatorio es fundamental en el los territorios de lo cultural. Necesario será leer los discursos y construir otros que propicien nuevos imaginarios, otros promovedores de nuevas racionalidades y sensibilidades; contradiscursos que inviten a imaginar, soñar y prefigurar la sociedad desde nuevas lógicas. Otras que desplacen y derroten la racionalidad dominante y su reproducción.

CONCLUYENDO DESDE LA PROPOSICIÓN

Las reflexiones aquí colocadas deben movernos desde los espacios de formación, universitarios, institucionales y comunitarios para andar por caminos de apropiación de formas constructoras de lenguaje audiovisual, para producir contradiscursos que nos nombren como sujeto pueblo. Colocando en nuestro sur, las palabras libertarias de Bolívar, según las cuales “nos tienen dominados más por la ignorancia que por la fuerza”, la propuesta de construir contradiscursos o nuevos discursos audiovisuales propiciadores de nuevos imaginarios, es una acción emergente a asumir. Requerimos en tal sentido, discursos que nos permitan pensar, imaginar y soñar la patria/matria necesaria.



Desarrollar acciones que apunten hacia la formación para la construcción de lenguajes y discursos audiovisuales capaces de visibilizar y nombrar lo que somos como pueblo venezolano, caribeño y latinoamericano posibilitando nuevos imaginarios formados desde nuestras identidades y nuestras culturas, desde miradas críticas que cuestionen las imágenes que hasta ahora se han proyectado desde los imaginarios colonizadores y colonizados.

Es entonces estratégico que desde la academia y de instituciones del Estado venezolano se posibiliten acciones orientadas a formar y formarnos para transitar hacia la soberanía “audiovisual”, los desafíos están en construir nuevas maneras de elaborar nuestros discursos audiovisuales, como formas de resistencias a los discursos de poder y a sus prácticas alienantes. Se trata de generar procesos de formación que sean lugar, no solo de reflexión e investigación comunicacional, sino también como espacios de intercambio, reconocimiento y de producción simbólica de nuestras realidades, que puedan nutrir la imagen y el sonido de las pantallas públicas, institucionales y comunitarias, como discursos emancipatorios de contrapoder.

BIBLIOGRAFÍA:

- BACZKO, B. (1984). **Los imaginarios sociales: memorias y esperanzas colectivas.** [Les imaginaires sociaux. Mémoire et espoirs collectifs]. Buenos Aires: Nueva Visión.
- DORFMAN A. MATTELART A (1979). **Para leer al Pato Donald: comunicación de masa y colonialismo.** Siglo XXI, Mexico.
- EISENSTEIN, S. M. (1999). El montaje de atracciones. En: **El Sentido del cine.** Siglo XXI, Madrid.
- EISENSTEIN, S. M. (2001). Montaje. En: **Hacia una teoría del montaje** (vol. 1), Paidós Comunicación 115 Cine, Barcelona.
- FRAZER, N. (1997). **Iustitia Interrupta,** Siglo del Hombre/Universidad de los Andes, Santa Fe de Bogotá, Colombia.
- GRAUTOFF, M. (2007). De Clausewitz a la guerra asimétrica: una aproximación empírica. **Revista de relaciones internacionales, estrategia y seguridad,** enero/junio año/vol. 2, n. 1. Universidad Militar Nueva Granada. Bogotá, Colombia, p. 131-144.
- HABERMAS, J. (2005). **Teoría de la acción comunicativa** (Manuel Jiménez Rodondo Trad., Tomo I). México: Taurus Humanidades.



- GRAMSCI, A. (1980). **Antología**: selección, traducción y notas de Manuel Sacristan. Biblioteca del pensamiento socialista. Siglo XXI. Editores. México; p. 486.
- HUSSERL, E. (1991). **La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental**. Barcelona: Crítica.
- MALDONADO, A. (2009). La perspectiva transmetodológica en la coyuntura de cambios civilizatorios a inicios del siglo XXI. En: PADILLA, A. y MALDONADO A. (Org.), **Metodologías Transformadoras**: Tejiendo la red en comunicación, educación, ciudadanía e integración en América Latina. Red AMLAT. Universidad Nacional Experimental Simón Rodríguez. Caracas: Fondo Editorial CEPAP. UNESR.
- MARTÍN-BARBERO, J. (1991). De la comunicación a la cultura: perder el objeto para ganar el proceso. **Revista Signo y Pensamiento**, n. 18. Cali: Facultad de Comunicación Social. Pontificia Universidad Javeriana.
- MARTÍN-BARBERO, J. y Rey Germán (1999). **Los ejercicios del ver**: hegemonía audiovisual y ficción televisiva. Barcelona: Gedisa.
- MARTÍN-BARBERO, J. (2001). **De los medios a las mediaciones**: comunicación, cultura y hegemonía. Barcelona: Gustavo Gili, p.233.
- MARTÍN-BARBERO, J. (2003). Saberes Hoy: Diseminaciones, Competencias y Transversalidades. **Revista Iberoamericana de Educación** [Revista en línea], 32, Madrid: Organización de los Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura (OEI). 2003. Disponible: <http://redalyc.uaemex.mx/pdf/800/80003203.pdf> [Consulta: 2007, agosto 14].
- MARX, K y ENGELS, F. (1976). Feuerbach. Oposición entre las concepciones materialistas e idealistas, Capítulo I de la Ideología Alemana. En: **Obras Escogidas**. Moscú, Editorial Progreso.
- MASTERMAN, L. (1993). **La enseñanza de los medios de comunicación**. Madrid: Ediciones de la Torre.
- OROZCO, G. (1997). Medios, audiencias y mediaciones. El reto de conocer para transformar. **Comunicar**: revista científica de comunicación y educación [Revista en línea], 8. Universidad de Huelva. Disponible en:
- <http://rabida.uhu.es/dspace/handle/10272/628> [Consulta: 2009, junio 10].

LCAV



CNAC

FILMOGRAFÍA:

- Mark Achbar y Peter Wintonick (Dirección) **FABRINCANDO Consentimiento**. Australia. Productora: Humanist Broadcasting Foundation, National Film Board of Canada (NFB), Necessary Illusions Productions Inc. Entrevistados: Mark Achbar, Noam Chomsky, Edward S. Herman. 1992. Sonido: Mono. Color: Blanco y negro/ color. 167m. Título Original: Manufacturing Consent: Noam Chomsky and the Media. Documental basado en el libro “Manufacturing Consent: The Political Economy of the Mass Media” de Edward S. Herman y Noam Chomsky.

LCAV



CNAC

CERCANÍA CON EL ESP ECTADOR, ENSEÑANZA, VALOR Y APRENDIZAJE EN OBRAS AUDIOVISUALES.



Por: Carolina Yzaguirre.

**Representante Estudiantil EMA
VII semestre, mención: Producción
Universidades de los Andes
Facultad de Humanidades y Educación
Escuela de Medios Audiovisuales
Mérida, Venezuela**

Con los avances tecnológicos, la cultura como producto se ha llegado a considerar una industria emergente, sus sectores han crecido y han evolucionado en pro a la humanidad, convirtiéndose a tal punto en un sector dinámico del desarrollo social y económico, atrayendo inversiones significativas, generando empleos, actuando como una fuerte influencia en grandes audiencias cada vez más potente en la sociedad actual, ya que, el ser humano en un concepto amplio, como ser pensante, ha tenido la necesidad de entrar a una gruta artificial, indagar por caminos que recorran tiempos y espacios posibles dentro de la imaginación, pero simultáneamente también posibles en lo cotidiano.

Dentro de estas industrias culturales se encuentra la industria cinematográfica y audiovisual, el espectador necesita del área audiovisual tanto como el audiovisual necesita del espectador.

No es fácil analizar el comportamiento de los consumidores o espectadores, captar sus necesidades y conseguir satisfacerlas. La situación geográfica también influye significativamente en la formación, en la industria, en las carencias y expectativas. En Venezuela, a pesar de que se carece de una industria cinematográfica y audiovisual contundente (como en tantos otros países), el progreso en la actualidad ha sido positivo, se le ha dado mucha más importancia al cine, la televisión y la radio, se ha estimulado la creación y realización de proyectos con sello nacional. Sin duda la organización y la falta de improvisación han sido claves para mejorar la visión del producto audiovisual venezolano.

Uno de los cambios significativos, es que se ha empleado mucho más tiempo en analizar el entorno que le competen a los proyectos antes de realizarlos. Sin embargo, de cierto modo también se podría emplear tiempo suficiente para analizar el proyecto que le compete al entorno, es decir, tomar en cuenta de la misma manera al medio y a los consumidores audiovisuales, indagando al espectador.

Por otra parte, por medio de la educación hacia el espectador se pueden lograr grandes avances, incentivándolo aún más a través de la enseñanza. Mientras más conocimiento más interés. En el caso de la Escuela de Medios Audiovisuales, los

LCAV



CNAC

estudiantes han tomado la iniciativa no sólo de proponer, sino también de llevar a cabo proyectos con la comunidad, proyecciones abiertas al público de sus trabajos audiovisuales, realización de cine foros, conversatorios en distintas unidades educativas, encuentros culturales en donde el lenguaje cinematográfico y audiovisual se fusiona con otras artes como: la música, la pintura y la danza, entre otras proposiciones que se están planificando y otras que ya se han llevado a cabo.

La finalidad es que el creador y ejecutante de los proyectos audiovisuales tenga cercanía con el consumidor, de esta forma, comprender y dar a conocer los intereses y necesidades de cada sector. En este caso, a los estudiantes de la EMA de la Universidad de Los Andes, Mérida-Venezuela les conviene primordialmente que en el Estado Mérida se conozca no solo el trabajo final, sino también los procesos para llegar al producto. Un público conocedor, será un público colaborador, de esta forma se facilita para cada estudiante realizar sus investigaciones y trabajos del área en el sector geográfico que se encuentra.

Es importante también que en esta retroalimentación de ideas entre el espectador y el ejecutante, se tenga claro que a pesar de que se habla de “industria”, una obra audiovisual es un producto que debe fabricarse, consumirse, experimentarse y ser valorado, son obras de arte que surgen del ingenio y de la creatividad propia, que finalmente llevan una estructura comercial, y si esto pasara en cada Estado venezolano, cada vez serían más personas conocedoras, esto significaría incentivar el valor y el respeto al trabajo audiovisual.

Entender el beneficio de la comunicación entre ambas caras de la moneda es contundente, ya que, el audiovisual no deja de ser un arte que se fundamenta en la necesidad de comunicar, es el arte de expresar ideas, capaz de entrar en la vida de las personas y transformarlas para siempre con diversos contenidos, discursos y formas. Finalmente es por eso, que realizar audiovisuales no es sólo tener deseos y creatividad, sino también tener el compromiso, la disposición y la ética con el proyecto y con el espectador y así fomentar el valor del área audiovisual.



EL PÚBLICO VENEZOLANO EN EL ÁREA AUDIOVISUAL, SU FORMACIÓN; papel de la infraestructura de distribución y exhibición ya existente. Necesidades y alcances que sobre él poseen las instituciones audiovisuales.

Por: Fred Salazar

“El arte cinematográfico no está, no puede estar basado en principios exclusivamente estilísticos, sino en funciones lógicas y psicológicas de las que éstos principios no son sino una aplicación formal.”

Jean Mitry

Basados en esta premisa, se perfila un ámbito que ha encontrado en el cine y el audiovisual una forma de visionar “mundos paralelos”, contruidos a partir de la óptica de uno o más creadores, que vienen a subsanar una necesidad subjetiva del hombre, basada en diferentes asuntos, relacionados todos a procesos íntimos que buscan la satisfacción a través de estos medios.

En algunos, casos la propuesta del discurso se plantea direccionada a un *target* específico, con códigos estructurales que dosifican la información de manera tal, que el frágil hilo que conduce el objetivo del producto y su incidencia sobre el espectador satisfaga la necesidad de éste y/o su creador. Teniendo en cuenta el hecho de que la capacidad del enfoque del procesamiento de la información está directamente relacionada a factores diversos de orden cognitivo, social, económico, religioso, entre otros que serán factores determinantes en el resultado que el producto audiovisual ejerza sobre el sujeto espectador.

En Venezuela, el público del área audiovisual se encuentra en un estado permanente de influencia, casi desleal, de elementos externos, que desde las primeras producciones cinematográficas o de la televisión han venido a definir un panorama poco alentador para el gran abanico de propuestas que comprende el mundo del audiovisual.

Partiendo de los datos estadísticos obtenidos de las principales encuestadoras e instituciones vinculadas al área, se observa la sostenida preferencia del público venezolano, en general, hacia las producciones hollywoodenses cargadas de “nada” y con una incesante repetición burda del *leit motiv*, de efectismos que ejercen una suerte de hipnosis sobre el espectador.

En el caso particular de las producciones latinas, la situación se plantea con un panorama distinto, pero desafortunadamente poco alentador, ya que las preferencias del público venezolano, hacia este particular, se perfilan hacia los contenidos enmarcados en los ámbitos de la violencia y la descomposición social, estableciendo una suerte de marketing de la disfuncionabilidad creativa, y una pésima propaganda de la idiosincrasia



del latino, caracterizándose éste como un individuo inmerso en una sociedad agresiva, corrupta y corruptora.

Muy a pesar de los grandes esfuerzos de las instituciones del Estado en generar e incentivar la producción de audiovisuales con un contenido distinto a aquella acostumbrada crónica, el público venezolano continúa teniendo especial interés en aquellos donde la realidad del barrio no va más allá de un tiroteo, de prostitutas o del jibarero de la esquina. Es allí donde nace la interrogante ¿qué hace más atractivo ante el espectador común la historia de un narco ante la de un héroe de nuestra gesta emancipadora o ante la de una historia de amor entre adolescentes?

El problema, si es que en realidad lo es, radica en una promoción sistemática y muy bien diseñada sobre el mercadeo de la violencia, los periódicos invierten grandes cantidades de tinta a fin de resaltar sus titulares sobre hechos violentos, así como en fotos amarillistas. Por su lado, la televisión se encuentra plagada de programas, series, telenovelas y hasta comerciales donde el recurso de la violencia, el sexo y/o las drogas deben estar adjuntados para garantizar el éxito del producto.

Se requiere la urgente y profunda investigación sobre aspectos psicológicos, así como la aplicación inmediata de estrategias que favorezcan la ampliación de las preferencias del público, especialmente sobre el público emergente, ese venezolano, ese nuevo espectador que se adentra en el terreno del marketing del cine y el audiovisual como sujeto, a convocar procesos más direccionados hacia la sensibilidad de ser como humano.

Este momento se convierte en uno crucial para la formulación de preguntas adecuadas que permitan diseñar los instrumentos que favorezcan afinar los modelos ya existentes sobre la naturaleza de las motivaciones de los creadores de películas y otros productos del ramo, las formas de procesamiento de la información y demás variables individuales y ambientales implicadas en la conducta de consumo audiovisual, mediante su validación en diferentes contextos y segmentos de población.

Es así como se debe partir del principio “atacar fuego con fuego”, donde a la infraestructura de distribución y exhibición se deben aplicar y desarrollar planes que permitan contrarrestar este incesante bombardeo que llena las salas comerciales de productos bajo el respaldo y promoción de grades campañas publicitarias que atacan el consiente, subconsciente y hasta el mismo inconsciente que convierten en verdaderos zombis al grosso del público.

Necesario es la conjugación de todos los ámbitos, no sólo con la aplicación de normativas jurídicas o de la apertura de salas y medios alternativas se podrá contrarrestar esta situación, se trata más bien de la aplicación de estrategias de mercadeo y promoción al mejor estilo de las grandes cadenas cinematográficas y de la televisión, con la creación de plataformas multifuncionales y multidisciplinarias dedicadas en exclusiva a estos estudios ante el público y sus preferencias, el porqué de estas y el planteamiento y



ejecución de propuestas que favorezcan la aceptación del audiovisual y sobre todo del buen audiovisual en los diversos espacios de proyección.

En la actualidad, ya no sólo se combate por un espacio en la sala de cine o en la televisión, la tecnología ha expandido el terreno de lucha a fronteras invisibles, a infraestructuras efímeras que caben en la palma de la mano; hoy en día llevamos el audiovisual en un bolsillo de la camisa o dentro del vehículo, ya no existen tiempos ni espacios, el audiovisual se ha vuelto tan parte de la cotidianidad que se vuelve aun más preocupantemente delicado ante el efecto que puede causar en las próximas generaciones.

Sumado al hecho de que se vive en una era donde cualquier individuo tiene en sus manos la capacidad de crear un producto audiovisual y difundirlo a través de cualquier red social, lanzando al inmenso mar de la difusión electrónica propuestas que pueden generar profundas influencias sobre el colectivo; necesario es convocar a todos, no sólo a las instituciones o al Estado como único responsable, más bien a cada colectivo, a cada comunidad, individuo en general al definitorio entendimiento de la importancia del audiovisual y su efecto sobre la sociedad.

¿CÓMO SE INSERTA EL CINE COMO HERRAMIENTA DE ENSEÑANZA EN NUESTRO SUBSISTEMA DE EDUCACIÓN BÁSICA, EN LOS NIVELES INICIAL, PRIMARIA Y MEDIA?

La educación, desde las primeras etapas, viene a definir aspectos que permiten la comprensión y correcta aplicación integral de los recursos neurolingüísticos del individuo que favorecen una eficaz comunicación con el medio que le circunda. La realidad, en la actualidad, no se compara con la de escasos años atrás, se vive en un mundo lleno de tecnologías y tecnópatas comunicacionales con incidencia en todos los ámbitos de la cotidianidad, el entretenimiento, deportes, medicina, información, construcción, seguridad y en todos los aspectos de la vida moderna, por ello, y con más peso aún, la aplicación de recursos audiovisuales en los procesos de educación en los tres niveles iniciales, se convierte en una necesidad inequívoca casi de obligatoriedad.

La escuela tiene que ofertar a los alumnos la posibilidad de construir sus propios modelos de comunicación y desde ésta se debe favorecer el uso de los distintos códigos como instrumentos de comunicación y representación por la incidencia que tienen en la vida cotidiana de los niños y niñas, para ofrecerles espacios de discusión y contraste, y al mismo tiempo estrategias de uso como instrumentos de comunicación de sus intereses y actividades, considerando el avance de los sistemas de comunicación y su progresiva especialización, y por tanto, cómo es preciso un adecuado dominio y uso de éstos para lograr una aceptable integración en la colectividad.

Es decir, el cine dentro del sistema de educación básica, no se debe limitar a la proyección de un material en particular, el cine ofrece una amplísima diversidad de



beneficios, cuando éste se toma como referencia a partir de la realización desde este nivel, dentro del desarrollo de las capacidades creativas, cognitivas, organizacionales, artísticas y de investigación.

El seguimiento de todas las fases (guión literario y técnico, planificación, producción, representación de roles mediante actores, rodaje, montaje) permiten a los alumnos descubrir un fabuloso mundo en el que los contenidos curriculares se mezclan, pero donde se aprende, como en la vida, de todo un poco. La labor de los maestros no es aquí menos importante: orientar y sistematizar todo el proceso desde una óptica didáctica y constructiva.

Sin embargo, la selección de los ejes temáticos tanto a nivel de proyección como a nivel de la aplicación de las técnicas del desarrollo cinematográfico en el proceso de formación de la educación básica, requieren de una exhaustiva selección; no se debe improvisar en este particular ya que se correría el riesgo de la propagación de propuestas en ocasiones tergiversadas por la óptica de su creador, particularmente en el caso de la ficción ya que el género documental por su naturaleza misma, se supone una representación fiel del hecho que relata, basado en argumentos y bases referenciales que dan certeza de su validez en el contexto planteado, mas no lo eximen de esta revisión.

Se trata de un asunto tan delicado como el sistema mismo; el audiovisual es hoy en día, como la tinta china que se adhiere a la piel en un tatuaje, quedará plasmado en la mente de los niños, niñas y jóvenes determinando en gran medida su desarrollo social y cognitivo.

De igual manera, la interacción de las diversas áreas que convergen en el proceso de realización cinematográfica, que van desde la concepción de una idea y su posterior desarrollo hasta lograr un producto, pasando por el proceso organizacional, favoreciendo el trabajo en equipo y el desarrollo de la creatividad, también son factores generadores de aspectos positivos ante ese nuevo ciudadano que viene a enfrentar un mundo mucho más convulsionado y que se mueve a una velocidad nunca antes vista, perfilando un nuevo hombre en el indetenible evolucionar de la especie humana ante el entorno donde se desarrolla.

El cine ha llegado en el momento que debe al aula, este no se puede ignorar de ninguna manera, viene a convertirse en una herramienta de creación, desarrollo, formación y de preservación de la memoria histórica de los pueblos, por ello, así como la computadora ha de ser necesario e indisoluble dentro del desarrollo de la sociedad, el cine desde ya es indisoluble de nuestra cotidianidad y de nuestro sistema.



¿ES NECESARIA LA FORMACIÓN AUDIOVISUAL EN EL SUBSISTEMA DE EDUCACIÓN UNIVERSITARIA, ADEMÁS DE DARSE EN LAS CARRERAS DE ARTES, MEDIOS AUDIOVISUALES Y COMUNICACIÓN SOCIAL?

El indiscutible predominio de lo audiovisual en el mundo contemporáneo apremia al sistema generar un cambio y una ruptura respecto a las formas tradicionales de enseñanza basadas en el libro, esto es, una reorientación hacia una cultura de la imagen en movimiento.

El cine, comprende un conglomerado de aspectos, una convergencia de disciplinas que combinan el arte con la aplicación de metodologías de orden científico en la formulación de investigaciones y procesos organizacionales; haciendo del individuo que se vincula a él en una suerte de sujeto multifuncional, capacitado para enfrentar los avatares del mundo contemporáneo.

El estudio del cine en los espacios del subsistema de educación universitario se perfila desde la perspectiva según la cual el cine es un lenguaje moderno, atractivo, de fácil comprensión y cómodo para el acelerado ritmo del estudiante y el docente moderno en el proceso de enseñanza-aprendizaje que se desarrolla en el aula.

Entender el mundo en el que se mueve el universitario y el docente en el aula tiene que ver justamente con la vida y el mundo en que se desenvuelven fuera de ella; donde es muy fácil el acceso a las tecnologías de la información y la comunicación. Así, es un hecho que la construcción de la subjetividad de los universitarios está cada vez más vinculada a los usos y apropiaciones de éstas, razón por la cual los atributos de los procesos comunicacionales actuales donde la interactividad, la conectividad y la virtualidad contribuyen significativamente a la construcción de nuevas formas de socialización, nuevos procesos de creación y nuevas formas de acceso al saber y de creación de documentos que se mueven por sí solo y te dan la veracidad de ver sus protagonistas en pleno desarrollo del hecho planteado.

Las exigencias de innovación pedagógica se hacen cada vez más apremiantes para desarrollar el aula como espacio para la práctica pedagógica y, en este sentido, es indispensable entender el rápido paso del tiempo, la producción de nuevos contenidos temáticos por la evolución de los contextos que se analizan en el campo de las ciencias sociales y la masificación de la comunicación a través de las redes virtuales.

Todos los ámbitos de la vida moderna están vinculados al desarrollo y apreciación de documentos audiovisuales, bien sea como registro, investigación, promoción, ocio o cualquier otro que va más allá de las carreras directamente involucradas en este como el periodismo o las artes.

Se observan tres situaciones relacionadas con la articulación del cine en el aula universitaria: primero, el cine como una actividad complementaria, de libre opción como una oportunidad de descanso, donde igualmente se muestran y se carga de información al espectador aun en estado de ocio; segundo, el uso y la utilización que hace el docente



en el trabajo de aula, como estrategia, y tercero, la incorporación del cine en el p nsum académico como materia electiva, en gran parte de carácter interdisciplinar, y como facilitador de la función de extensión, bienestar y otros espacios de la universidad. El cine, como proceso complejo en la enseñanza y la práctica docente, estimula sentimientos, pasiones y emociones en cualquiera de las especificidades disciplinarias en donde se desarrolle. Por tanto, indagar sobre el papel que cumple esta instancia en el propósito educativo y reconocer la trascendencia del mismo en el aprendizaje del estudiante, es significativo.

Esto resulta incuestionable frente a los retos que aborda la cultura y la sociedad en este momento, enmarcado en la complejidad y los altos niveles competitivos que requieren de mayores comprensiones del mundo y de las realidades que cotidianamente se abordan desde una disciplina cualquiera.

El cine, como alternativa de enseñanza y aprendizaje, representa una distinta y renovadora metodología, precisa otro tipo de estrategias, procesos y herramientas, tanto más si consideramos que su atractivo particular hacen suponer que las nuevas generaciones de estudiantes responderán más fácilmente al sentir y al pensar, a partir de didácticas que involucren el cine a la educación y a la vida integral de las comunidades en general, puesto que sus potencialidades brindan una muy llamativa manera de generar sentimientos y fascinación ante el estudiantado por la investigación y el conocimiento.

LCAV



CNAC

CINE Y CONTEXTO SOCIAL.

Por: Rubén Serrano Jiménez

Profesor Universidad Bolivariana de

[rubenserranojimenez@yahoo](mailto:rubenserranojimenez@yahoo.com)

[o.es](mailto:rubenserranojimenez@yahoo.com)

Venezuela

Cuando estudiaba en la escuela primaria, tenía un gran héroe llamado El Zorro, al igual que muchos otros niños de mi edad, nos sentábamos todas las tardes a observar con mucho interés sus aventuras, creí por mucho tiempo que los valores, creencias y acciones de mi héroe se justificaban porque éste luchaba a favor de la justicia y la igualdad. Muchos años después al realizar un análisis más concienzudo a la luz de los estudios sobre el desplazamiento de los efectos de los medios de comunicación de masas a corto y largo plazo, descubrí que este héroe nuestro era en realidad un monarquista, que todas las acciones que realizaba eran a favor del mantenimiento del régimen monárquico en la entonces California española.

Lo descubrí porque sobre todo El Zorro se afinó en una lucha extrema contra una organización cuyo símbolo era el del águila, que también en aquel entonces yo creí correcta, pero que al final terminó siendo el símbolo de los patriotas que luchaban por la independencia. Así que esta serie causó un efecto inmediato a favor de ideas concretas que a su vez se manifiestan a favor de matrices de opinión dominantes a ciertos intereses particulares.

“Los pensamientos de la clase dominante son también, en todas las épocas, los pensamientos dominantes; en otras palabras, la clase que es potencia material dominante en la sociedad, es también la potencia dominante espiritual” (Marx y Engels, Ediciones Sociales:1968)

Según la lectura ideológica del mensaje, las opiniones referentes a los problemas del objetivo deseado en el desarrollo social, son opiniones que se forman sobre la base de determinados intereses de clases y que a su vez contribuyen con su defensa. (A. Mattelart, 1977: 23) El medio de comunicación de masas distribuye una serie de mensajes estructurados en la base de un sistema de valores impuesto bajo la seducción y la convicción de ser necesarios para el existir, esto por supuesto obedece a los intereses de una determinada clase social. En su texto “Ideología y aparatos ideológicos del Estado” (116) Althusser menciona ocho tipos de instituciones que, a diferencia de los aparatos represivos, no “sujeta” a los individuos a través de prácticas violentas sino a través de prácticas ideológicas:

- Aparatos religiosos (iglesias, instituciones religiosas)
- Aparatos educativos (escuelas, universidades)



- Aparatos familiares (el matrimonio, la sociedad familiar)
- Aparatos jurídicos (el derecho)
- Aparatos políticos (partidos e ideologías políticas)
- Aparatos sindicales (asociaciones de obreros y trabajadores)
- Aparatos de información (prensa, radio, cine, televisión)
- Aparatos culturales (literatura, bellas artes, deportes, etc.)

Nos interesa aquello que denomina los “aparatos de información” porque en el capitalismo la cultura mediática se ha convertido en el lugar de las batallas ideológicas por el control de los imaginarios sociales. Por su alcance y por su formato visual, los medios contribuyen en gran manera a delinear nuevas formas de subjetividad, estilo, visión del mundo y comportamiento. La cultura mediática es el aparato ideológico dominante hoy en día, para servir de árbitro y guía del gusto, los valores y el pensamiento. La ventaja de la cultura mediática consiste en que hace placentero el entorno y el mensaje hasta dominar por seducción.

Al tema de la cultura mediática podríamos decir que, en tiempos de globalización, los medios son el terreno para el establecimiento del dominio de unos grupos sobre otros, pero también son, al mismo tiempo, el terreno apropiado para la *resistencia* contra ese dominio. En una palabra, los medios son el lugar de lucha por la hegemonía cultural. Siendo los medios, la principal fuente generadora de ideologías en la sociedad contemporánea, su dominio se constituye en una clave fundamental para la consolidación de lo político y lo social. Los medios producen y fortalecen sistemas de creencias a partir de los cuales unas cosas son visibles y otras invisibles, unos comportamientos son inducidos y otros evitados, unas cosas son tenidas por naturales y verdaderas, mientras que otras se indican como artificiales y mentirosas.

A través de los medios se construyen no solo las grandes ideologías económicas y políticas, sino también ideologías de género, raza, sexualidad y posición social que no son *necesariamente* reducibles unas a otras. Con todo, si hay algo que estructuralmente las unifica, es su vinculación al aparato de producción, y por tanto, el modo en que tales representaciones ideológicas se inscriben en la competencia de unos medios con otros por seducir a los consumidores.

En este contexto de análisis, la lectura ideológica permite decodificar el sentido de los mensajes, en especial los pertenecientes a la esfera de la clase dominante, ya que cuando esta monopoliza los medios de producción también adquiere medios que a la postre le confieren el dominio de las estructuras informativas, imponiendo así su particular visión del mundo.



No en balde hay tantos símbolos impuestos en nuestro entorno, los cuales ejercen influencia en nuestras decisiones como personas, consciente de ello, John Thompson en su libro *Los Medios y la Modernidad*, acerca del protagonismo del poder simbólico, le atribuye una autonomía específica junto a tres componentes especiales: **el poder económico** (relacionado con la actividad productiva y sus resultados en función del desarrollo) **el político** (vinculado al estado y a todas las instituciones que regulan el orden social) **el coercitivo** (que supone fuerza física como herramienta para vencer oponentes) Según el autor inglés el poder simbólico dependería del ejercicio de una violencia invisible y solapada que reproduce formas dominantes a través del intercambio de formas simbólicas (Thompson,; 1998: 27-36).

Precisamente, la intersección entre las formas simbólicas y las relaciones de poder constituye el eje central en torno a lo cual Thompson analiza la ideología, alejándose de lo que se considera una “visión neutral” – aquella que reduce a la ideología a un sistema de creencias socialmente compartido – éste los vincula al concepto con la movilización de significados reproductores de las relaciones de dominación. En consecuencia, el estudio de la ideología implica investigar las estrategias con las que el poder se legitima a través de formas simbólicas fabricadas a su imagen y semejanza.

Con Thompson coincidimos en la importancia de abordar las formas en que los medios contribuyen a reproducir las relaciones de dominación. En cierta medida, la investigación teórica sobre los efectos de los medios ha respondido históricamente a ese propósito; el desplazamiento de la investigación de efectos a corto plazo y la investigación de efectos a largo plazo se corresponde con la necesidad de reivindicar a los medios como instituciones generadores de patrones de conducta, valores y normas morales conformadores de la conciencia colectiva

Desde finales del siglo XIX y comienzos del XX surge un interés por el fenómeno de una tecnología, que en aquellos momentos comenzaba a evolucionar, y que iba a posibilitar la evolución y alcance masivo de los medios: aparece el cine (el cinematógrafo) en 1895 que deviene en medio de entretenimiento pero que coloca hechos lejanos al alcance de muchos. Por intermedio del teléfono y el telégrafo se podía tener una cobertura del entonces conocido mundo y las empresas periodísticas empiezan a desarrollarse en el marco de un creciente interés por la comunicación de masas.

Estos estudios se han venido desarrollando con especial interés y acuciosidad desde que se ha determinado las posibles influencias de estos “mass media” en la decisión ulterior que podría un ciudadano asumir en determinadas circunstancias, como cuando integrantes de esa sociedad en conjunto, promueven hechos que a la postre resultan perjudiciales para la sana convivencia y en otros para la propia vida de sus ciudadanos. Recordemos los antecedentes de los casos de los empresarios de la prensa Pulitzer o William Randolph Hertz que en su momento influenciaron con sus medios (prensa) en decisiones trascendentales que pudieron beneficiarlos (La célebre película “Ciudadano Kane” de Orson Wells da su testimonio por sí sola).



Esta conducta se ha mantenido en nuestra época contemporánea, los grupos hegemónicos (televisión) pretenden imponer sus puntos de vista: la concepción de un mundo unipolar donde la mayoría son convidados a los cuales se les exige obediencia a ideas y postulados, que aun siendo perjudiciales a sí mismo, no tengan empacho en asumirlos.

La soberanía, para estas transnacionales de la información y la comunicación (cine y tv) es cosa suntuaria o accesorio, se es "global" porque compramos productos de consumo masivo, pero que predetermina en muchos casos el pensamiento y la opinión por disímil que sea el espacio geográfico o la cultura representativa.

En el libro de Mauro Wolf "Los efectos de sociales los Mass Media" (1994) nos habla de la comunicación informatizada que sucede simultánea e instantáneamente en una especie de hiperespacio telemático que sin referencias de una realidad concreta crea una cultura técnica que pretende romper con los puntos de referencia fundamentales de nuestra conciencia individual y colectiva. Señala también que el tema de los efectos sirve para identificar tendencias peculiares en la investigación comunicativa que un análisis crítico sobre el tema de los efectos permitiría recoger tres temas de fondo:

1. Temas y procedimientos de investigación y contexto en el cual se han desarrollado
2. El campo de la comunicación como campo de investigación autónoma
3. Relación de la investigación entre técnicas de observación y modelos teóricos.

El colapso de la Unión Soviética hizo pensar que el mundo estaría menos propenso al conflicto, pensando quizá que lo que lo hacía inviable era esas diferencias de concepciones y zonas de influencia por doquier. A finales de los años 80 y sobre todo en los 90 se instaló como tema de debate la nueva realidad, el pretendido pensamiento único, donde se afirmaba, tal como lo reseña la revista Signo y Pensamiento (volumen XXI, julio y diciembre 2002) un diagnóstico en las siguientes esferas:

1. Tiempo donde las fronteras no tienen razón de ser, comienza un proceso de desterritorialización, las fronteras ya no son necesarias.
2. Lo más importante es el sector privado y todo lo que este motoriza, ya no tiene sentido un estado regulador.
3. La cultura sustentada en los grandes medios de comunicación social con su inmediatez, la cultura local pierde importancia en este alarde tecnológico.

El reto se nos presenta en romper esos patrones esencialmente mediáticos, la generación de los mensajes y bienes culturales de mayor difusión son generados en centros transnacionales y circulan por satélites o vía electrónica (internet) donde el estado tiene poco control, sin embargo deben propiciarse los espacios que sean indicados para fortalecer y construir identidades culturales. En la actualidad la discusión ha planteado



nuevas formas de participación y de revalorización que no sean las que pretende imponer el mercado, donde también se oiga la voz de los excluidos de esas políticas hegemónicas. Hoy en día muchos de los estudios que se adelantan en esta materia tienen que ver con los efectos que en el transcurso de años se acumulan en las mentes de nuestro habitante en el contexto social, patrones culturales que estimulan cargas de determinados valores para redundar en comportamientos y actitudes que mueve la vorágine de los intereses, la publicidad y la propaganda.

El surgimiento del proyecto MacBride, fue el hecho más importante de finales de los años setenta, en cuanto a plantear los principales problemas que a nivel mundial confrontaba y confronta la comunicación y la información, este proyecto demostró el desequilibrio existente en materia comunicativa e informativa entre los países llamados desarrollados y subdesarrollados, el proyecto lo lideró Sean Macbride, quien fue acompañado por teóricos famosos como Schiller, McLuhan, y estudiosos como García Márquez y Juan Samovia. El objetivo principal fue la democratización de la información, que según el informe, es manipulada en un 80 % por las grandes agencias internacionales, de acuerdo a sus intereses, este proyecto se hizo y advirtió de la descarada manipulación de la información de parte de las agencias representativas de los factores de poder en todo el mundo que reprimen e intervienen la información en muchos países, con su dominio tecnológico y satelital, el proyecto plantea la necesidad de estudiar la comunicación como forma de evolución y cambio social.

Dentro de las proposiciones de la comisión se encuentra la necesidad de que los países se independicen en el plano informativo (vale afirmar hoy también el plano audiovisual y cinematográfico) pero que esto es imposible sin independizarse en los aspectos político, económico y social, lo cual significa también independencia tecnológica y científica. El proyecto aborda también la formación de un comunicador social más combativo, con un alto sentido de responsabilidad ante la sociedad y un alto nivel de ética profesional.

Tenemos entonces que existe algo que denominamos opinión pública y que hay una construcción simbólica donde los medios de comunicación juegan un papel muy importante. La opinión pública es abordada desde distintas perspectivas, con un entendimiento bastante fragmentado desde las ciencias políticas, la sociología, la psicología, y la teoría de la Comunicación. Como propone Martín Serrano (1978) para analizar la transformación de la comunicación pública en relación con los cambios operados en el sistema social, a través de tres niveles: el **infraestructural** (recursos, producción social) **el estructural** (organizaciones mediadoras) **el supraestructural** (normas, leyes creencias).

La opinión pública no debe entenderse como un ente estático y cerrado sino como una categoría en constante cambio, que depende de circunstancias prevaletientes dentro de las formas de organización política en la cual se inserta.



Si en alguna parte del orbe se puede inferir, discutir y debatir sobre libertad de expresión y medios de comunicación, ese lugar es Venezuela. País que en las última década se convirtió en el gran laboratorio internacional, para el ensayo siglo XXI de lo que deben ser los golpes de estados en este siglo, ya no tan solo con bayonetas o apoyo económico extranjero, sino en especial con la participación de los Medios de Comunicación Social.

Desde la aparición del telégrafo eléctrico en nuestro país en 1856, después la serie de periódicos que al final tendría en el Correo del Orinoco, 27 de junio de 1818, su más conspicua herramienta a favor de la independencia, los llamados Medios de Comunicación han jugado un papel estelar en el establecimiento de sistemas de gobierno que han funcionado en acuerdo con sus intereses fundamentalmente económicos. El sistema imperante ha sido el de las relaciones de la ganancia y la competencia, la presión del mercado y por supuesto la estructura política conveniente, por ello en tiempos de la dictadura del General Juan Vicente Gómez (1908-1935) se fundaron los primeros estudios cinematográficos en el Maracay de 1927, en parte para promover y solidificar al dictador pero fundamentalmente para instaurar una visión de la vida social, occidental – capitalista, que todos hemos conocido hasta nuestros días como la “american way of life”, catapultada por nuestros “mass media”.

En este orden de ideas, la ética se forma mediante hábitos en un intenso esfuerzo personal que va a caracterizar a cada uno de los integrantes de determinada sociedad, dependiendo de un conjunto de valores que se corresponden con la moral, específicos de cada contexto cultural, relacionándose entre sí con su origen social e histórico. Estos se reproducen por distintas vías; a través de núcleos familiares, de asociaciones comunitarias, sistemas educativos y el plano laboral, que constituye uno de nuestros mayores desafíos: transformar esa ética impuesta por el período histórico de la IV república en la ética de la Revolución Bolivariana, en la cual se superen antivalores como el individualismo, el egoísmo, y la postración moral, que nos ha hecho ver como incapaces, flojos, desordenados y no aptos para engendrar un proceso transformador que nos dirija hacia un nuevo destino, lejos del modelo capitalista y neoliberal que tanto sojuzgó a nuestro pueblo.

Es allí, donde nuestra Universidad Bolivariana de Venezuela (UBV), en particular en su Programa de Formación de Grado en Comunicación Social (PFGCS) donde se desarrollan Unidades Curriculares tales como Audiovisual I y II, Taller de Producción Audiovisual, Cine Documental y Experimental, entre otras, tiene una gran responsabilidad en lo concerniente al tema de la ética, los valores y su relación con producción audiovisual y desarrollo cinematográfico en la institución.

En el Eje Central, conformado por Aragua, Carabobo, Guárico y Cojedes, hemos producido una serie de muestras que hemos denominado Expresión Audiovisual (se han proyectado 10 en Aragua, 6 en Carabobo, 3 en Cojedes y 3 en Guárico que suman varias decenas de producciones audiovisuales en distintos géneros) las cuales son el resultado de investigaciones en disímiles temas en diferentes contextos y donde el estudiante labora como investigador y propone como cineasta o videoasta una producción que va



íntimamente ligada a nuestro documento rector: “La genuina educación es una apuesta al porvenir, de ahí que ha de rebasar el pasado y todo aquello que en el presente atenta contra la dignidad de los pueblos. Es vital, por ello, hacerla coincidir con un nuevo sentido de lo público y con las vivencias que dan expresión a la esperanza que moviliza la creación de lo nuevo...” “...La UBV se hace cargo del progreso del saber científico, humanístico y tecnológico y lo hace en relación con la detección de las problemáticas y aspectos desasistidos, claves para el desarrollo sustentable de Venezuela...”

Es así como, en nuestro proceso histórico, Venezuela se ha caracterizado por innumerables gestas que han dejado profunda huella en el continente americano, por lo tanto llevamos en el alma una serie de principios y valores que han sido y serán temas y tópicos, que abordados en la producción audiovisual, en especial en el campo cinematográfico, son fuente de resistencia ante el embate apabullador de la industria cultural vigente; esperamos vencer las adversidades y contradicciones de nuestro actual contexto social y que lo audiovisual, presente en todas las esferas de nuestras vidas, nos haga superar el individualismo (no lo individual – creativo inherente al proceso de producción) el desarraigo y la pérdida de identidad cultural debido a la mercantilización y la instrumentalización del trabajo y muchos de los esquemas educativos – culturales aún vigentes en nuestra sociedad; el cine y el audiovisual en general, en su razón creativa y artística, constituyen elemento estratégico en la formación de subjetividades democráticas, donde la articulación con comunidades, en la solución de los múltiples problemas de la nación, en hacer visible, lo hasta ahora invisible, a través de lo audiovisual, se enraíza en una profundización crítica, con amplio sentido de participación, proponiendo alternativas nada coercitivas ni obligantes, aupando consenso, sin repetir los modelos de manipulación y dominación, sobre todo en las esferas mediáticas.

LCAV



CNAC

EL CINE COMO HERRAMIENTA DE ENSEÑANZA EN EL SUBSISTEMA DE EDUCACIÓN BÁSICA EN LOS NIVELES INICIAL, PRIMARIA Y MEDIA.

Por: Santiago Camargo

ALGUNAS GENERALIDADES

Dentro de los objetivos de la educación, está la necesidad de integrar los diversos códigos lingüísticos, su recreación y su dimensión lúdica para crear nuevas realidades, nuevos mundos posibles.

La escuela debe procurar incentivar en los alumnos la posibilidad de construir sus propios modelos de comunicación y desde la educación básica se debe favorecer el uso de los distintos códigos como instrumentos de comunicación y representación por la incidencia que tienen en la vida cotidiana de los niños y niñas desde muy pequeños, para ofrecerles espacios de discusión y contraste, y al mismo tiempo estrategias de uso como instrumentos de comunicación de sus intereses y actividades, considerando el avance de los sistemas de comunicación y su progresiva especialización y por tanto, cómo es preciso un adecuado dominio y uso de éstos para lograr una aceptable integración social.

Es importante resaltar que el tratamiento didáctico del cine en la educación es importante por su incidencia e impacto en la vida cotidiana de los estudiantes de todas las edades, por su poder motivador y regulador de informaciones, tendencias, opiniones y gustos; así como por la necesidad de que sean críticos con su lenguaje y lo puedan utilizar como instrumento atractivo de comunicación interpersonal y de diversidad de formas de expresión de sus necesidades e intereses, siendo un contexto idóneo para el uso combinado de distintos códigos verbales y no-verbales y para un aprendizaje realmente significativo.

La incursión del cine desde la educación básica permite a los estudiantes conocer los lenguajes audiovisuales en los que la interacción de los códigos verbales y no verbales es más rica y eficaz para la transmisión de significados y la construcción de los imaginarios personales.

Del mismo modo, el cine en el aula facilita el conocimiento y la expresión que beneficia el desarrollo de las capacidades creativas, cognoscitivas, artísticas y expresivas, además de propiciar una oportunidad de propiciar la creación de un instrumento para la creación a partir de los conocimientos y experiencias propias.

El cine en el aula, favorece el desarrollo y consolidación de diversas percepciones como por ejemplo: en la educación inicial y primera etapa de la básica permite en los estudiantes el desarrollo de percepción visual mediante la comprensión espacial, descripción detallada de imágenes; del mismo modo, favorece la percepción sonora a



través de las secuencias y espacios sonoros; operaciones sencillas con equipos, imagen y realidad, asociación de imágenes y sonidos; iniciación a la imagen estática secuencializada.

En la segunda etapa de la educación básica favorece el desarrollo de la relación entre imagen, sonido y realidad, lectura de imagen, manejo de equipos audiovisuales, lectura de imágenes, producción de un montaje audiovisual en clase a través de procesos sencillos.

IMPORTANCIA DEL VIDEO (CINE O TELEVISIÓN) EN LA EDUCACIÓN:

Al hablar de la integración del video en el aula no debería olvidarse la dimensión de la pedagogía de la imagen, es decir, la educación de los estudiantes para una utilización humana, reflexiva y crítica, de los medios audiovisuales. En las sociedades industrializadas ver cine o televisión se ha convertido en la actividad a la que más tiempo dedican los estudiantes, después de dormir, teniendo en cuenta las vacaciones y los fines de semana).

En este orden de ideas, una escuela que no prepara a los estudiantes para disfrutar de los medios audiovisuales ¿Para qué mundo los prepara? La tecnología del video es sumamente funcional para la enseñanza porque permite analizar a fondo los recursos formales de secuencias de films o de series, los mecanismos de persuasión utilizados en los spots publicitarios, el planteamiento utilizado en los informativos, los elementos esenciales de una historia en el cine, los mensajes emitidos, la intención de los personajes como actitudes de aprendizaje y reflexión, entre otros aspectos.

En la etapa de producción de videos, el aprendizaje se fundamenta en el desarrollo de una actitud crítica puesto que producir requiere de la puesta en práctica de criterios esenciales para un buen resultado como repetir imágenes, secuencias, modificar cadencias, suprimir banda sonora, editar voces, entre otras acciones que permiten la toma de decisiones.

Así mismo, y haciendo énfasis en el cine, la producción audiovisual es un medio que puede emplearse en asignaturas que por lo general son vistas y etiquetadas como “aburridas” por sus extensos textos y por los inconvenientes para memorizar ciertos aspectos, un ejemplo de ello es la historia, siendo el mensaje audiovisual un lenguaje más motivador, que produce con mayor facilidad, la retención de acontecimientos, fechas y situaciones que con la lectura resultan ser tediosos.

En tal sentido, hoy día no podríamos negar que las películas constituyan una de las más importantes expresiones de nuestra cultura y que están tan presentes en la vida de los niños y adolescentes como antes solían estar los libros.

Para los estudiantes, la acción de observar películas en el cine y en la televisión es un acontecimiento natural y cotidiano, es una fuente de diversión y entretenimiento, pero también de conocimiento de distintas sociedades y culturas, de valores y actitudes ante la vida, así como de los recursos que emplea el cine para expresarse.



Del mismo modo, las películas, bien sean de ficción o cualquier otro género, son herramientas funcionales en la adquisición de conocimientos pero es importante reflexionar sobre las características propias del grupo de estudiantes que estará sujeto a la producción audiovisual tomando en cuenta que lo que verán y aprenderán de la misma forma no lo harán con un libro. Al emplear el cine en el aula como herramienta del aprendizaje debe tomarse en cuenta lo siguiente:

1. Que el recurso del cine intenta reproducir un fragmento de vida en alguna época y espacio geográfico con mucha mayor riqueza que los textos que se emplean en la escuela (arquitecturas, modas, formas de transporte, condiciones de vida, de trabajo, formas de ocio, relaciones familiares y sociales, etc.). Se trata además de una representación que posee un alto grado de concreción y que integra los distintos elementos de la vida social, es decir, lejos de mostrarlos por separado, da cuenta de las distintas interrelaciones entre éstos.
2. Que el cine intenta proyectar y crear empatía hacia lo que se presenta. La identificación emocional del estudiante con los acontecimientos del pasado, presente y futuro permite comprenderlo en su dimensión humana y actualizar su sentido para nosotros.
3. Que toda película es una interpretación, que puede compararse con otras visiones del mismo acontecimiento a partir de la lectura de los textos, visionado de otras películas.
4. Que es relevante comprender la realidad social como un fenómeno complejo, contradictorio, difícil de aferrarse, que puede ser explicado de diversas maneras, dependiendo del marco teórico desde el cual es abordado, y, por tanto comprender que el conocimiento se construye en un contexto socio-cultural y que admite diversas interpretaciones de la realidad social.
5. Si se trata de un tema histórico se debe desarrollar la conciencia histórica mediante el desarrollo de la competencia narrativa e imaginación.
6. Que es importante transformar la relación entre el maestro, tradicionalmente único intérprete del texto, y el alumno, receptor del saber. Las películas permiten diversas lecturas e interpretaciones, condicionadas por las diversas experiencias previas de los espectadores, por lo que, los alumnos tienen una mayor oportunidad de participar en la construcción del saber.

LCAV



CNAC

LA TRANSFORMACIÓN EL AULA TRADICIONAL CON EL USO DEL CINE COMO RECURSO DEL APRENDIZAJE:

La propuesta de colocar en el aula de clase el cine como herramienta del aprendizaje, no implica la sustitución del profesor por la nueva tecnología; al contrario, el maestro sigue jugando un papel preponderante pero desde una posición más reflexiva, constructivista, motivadora y combinatoria de las herramientas tradicionales con las nuevas tecnologías.

De acuerdo a lo anterior, se añade que el cine (películas) juegan un papel motivador e introductorio, y sin embargo, su uso permite superar muchos de los problemas que aquejan actualmente la enseñanza escolar. En efecto, una película bien seleccionada para la clase, puede estimular el interés cognitivo de los alumnos sobre un tema o problema particular. Se trata de un principio fundamental en la educación: la escuela tradicional ha lidiado una y otra vez con contenidos que muchas veces no logran captar la atención e interés de los estudiantes.

Por lo tanto, la pregunta ha sido ¿Cómo promover el aprendizaje de algo que no les importa a los estudiantes? La motivación se ha dejado en gran medida al ingenio de los maestros y sólo algunos de ellos han encontrado maneras de lograrlo. Otros, más que a motivaciones han recurrido a presiones y amenazas. Pero, ¿qué calidad puede tener un aprendizaje logrado a fuerza y a contracorriente de los intereses reales? Es aquí que un maestro creativo puede apelar a una buena película para construir el aprendizaje.

Una buena película debe presentarse a los estudiantes, como una atractiva introducción al tema y de ninguna manera como una fuente de conocimiento suficiente sobre dicho tópico. La idea es que comprendan que el filme se realizó a partir de una selección de los acontecimientos y una interpretación de lo que se muestra. En este sentido, es importante enfatizar el hecho que la película no agota el conocimiento del problema representado y que constituye una visión parcial del mismo.

Sobre la base de lo anterior, una película de cine debe verse en el aula en la forma lo más abierta posible a todas las interrogantes, interpretaciones y discusiones. El maestro debe comportarse como un espectador más y participar junto con sus estudiantes. Esta es la oportunidad que se le abre para permitirles participar en la construcción de los conocimientos en vez de imponérselos.

El empleo del cine en el aula permite al docente evaluar ciertos aspectos del aprendizaje con sencillas preguntas como: ¿Cómo hemos aprendido? ¿Qué importancia ha tenido en este proceso el debate, las experiencias previas, la confrontación de las diversas interpretaciones? Se trata de una discusión que permitirá, si el maestro así lo desea, examinar el propio proceso de construcción de conocimientos.

No obstante, la incursión del cine en clase contribuirá a la relación de la experiencia que los estudiantes adquieren en el aula con las formas en que conocen el mundo fuera de la escuela. Para lograrlo, puede compararse el tema o los recursos

LCAV



CNAC

estéticos del filme visto en clase con otros que los estudiantes hayan presenciado en otros momentos.

Las películas pueden ayudar a comprender mejor las formas de representación de lo real no verbales. Para ello es necesario elevar las competencias de los estudiantes para el análisis de las imágenes visuales y sonoras. Junto con ello, es posible desarrollar en ellos la capacidad de traducir las distintas formas de representación a otras, a pasar de un código de expresión a otro.

UTILIZACIÓN DEL CINE EN EL AULA:

El cine, como recurso didáctico en el aula es una experiencia enriquecedora de la cual debe incluirse los siguientes aspectos:

En primer lugar y de manera más simple, la utilización didáctica del cine en el aula puede ir desde la proyección de películas en salas comerciales, hasta su contemplación en las aulas a través del vídeo. Independientemente del soporte, la metodología puede ser la misma, buscando actividades previas a la proyección y posteriores a la misma, que permitan integrar las películas de una forma coherente en la planificación curricular del curso.

Es posible además, el estudio del medio, en cuanto a sus tecnologías, lenguajes, procesos de elaboración de films, fases, recreación de películas y elaboración de films propios; quizás más fácil empleando el medio vídeo o bien recurriendo a viejas cámaras que todavía existen y que nos permiten seguir el proceso manipulativo frente al electrónico del vídeo.

El seguimiento de todas las fases (guionización literaria y técnica, planificación, representación de roles mediante actores, rodaje, montaje y sonorización) permiten a los estudiantes descubrir un fabuloso mundo creativo donde se mezcla la producción con la ficción y la realidad. Por su parte, la labor de los maestros se fundamenta en: orientar y sistematizar todo el proceso desde una óptica didáctica y constructiva.

METODOLOGÍA PARA OBSERVAR UNA PELÍCULA EN EL AULA:

Como todo proceso es importante tener una línea de acción a seguir para optimizar el tiempo y espacio disponible para la observación de la película, por ello se sugieren los siguientes pasos:

1. Estrategias previas

Presentación de la película: se debe introducir la película con una breve explicación, con el objeto de enfocar la atención sobre todo en las primeras etapas de la educación básica.



2. Relatar brevemente la película: dar ideas sobre lo que van a ver y así, dependiendo del ciclo, dialogar, contar, o anotar la información en la pizarra o en unas hojas, acerca de: lo que se sabe, lo que quiere saber y lo que aprendió.
3. **Hacer una breve introducción sobre los aspectos técnicos más importantes:** es decir, sobre los aspectos significativos desde el punto de vista técnicos como por ejemplo la película Bichos: los niños conocen a Walt Disney y muchas de sus películas. D
4. **Decir con claridad que la película hay que disfrutarla:** es esencial que disfruten y estén atentos. Conviene no apagar las luces, para mantener la comunicación. Si es necesario, hacer una pausa para dar alguna explicación o sugerencia, o escuchar sus comentarios, o recordar los detalles en que deben fijarse. Lo conveniente, uno al principio, dos o tres en el medio de la película, y uno o dos al final.
5. **Comentario de la película:** el primer paso es preguntar al alumnado por las primeras impresiones recibidas, comentar el relato, descubrir la línea narrativa, los personajes principales y qué papel juegan, Es conveniente hacer un gráfico o mapa conceptual de la narración. Se puede plantear como comentario general en el que van participando a partir de preguntas como ¿Cuál fue la escena que más te gustó y por qué?, ¿Cuál fue la escena que menos te gustó y por qué?, ¿Qué momento de la película te llamó más la atención y por qué?
6. **Comparar la película con otras que ya hayan visto y expliquen las diferencias:** ¿Qué opinas de la película, el color y la música que acompaña la película?, ¿Qué cosas cambiarías de la película?, ¿Qué final le darías a la película?

También puede plantearse que individualmente escriban lo que hayan aprendido del vídeo, y que expresen alguna duda o comentario, después de reunirse en grupos con una sencilla guía en la que contestan unas preguntas sobre argumento, personajes, entre otros aspectos. A partir de ahí se descubre el mensaje e idea central, y se puede realizar una valoración del mismo.

SUGERENCIAS AL SELECCIONAR UNA PELÍCULA EN EL AULA:

Al seleccionar una película para el aula es importante tomar en cuenta algunos aspectos como:

El argumento, que es el hilo conductor de la filmación y se apoya en un guión. Es decir, debe comprobar que éste tiene que ver con el drama humano o el contenido que se quiere transmitir.



La ficha técnica, ya que ésta incluye la información técnica y los recursos humanos, equipo técnico e intérpretes, que han participado en la realización, y ello es fundamental para poder iniciar el propio conocimiento del medio que se va a utilizar.

La imagen, que ha de estar siempre relacionada con el tema y presenta riqueza de formas, lenguajes, estilos, movimientos, animación, creando tiempos remotos, presentes y futuros, situaciones y lugares. Su conocimiento permitirá que el trabajo del alumnado se guíe de manera más competente.

El contenido, que es el desarrollo del argumento incidiendo en lo más significativo, a lo que se da sentido mediante el lenguaje, la imagen, el color, la música, etc. El conocimiento de los contenidos de la película facilitará el trabajo con la misma y su optimización.

Música y sonidos, que muestran la armonía de un conjunto de estímulos sensoriales y auditivos, explica o acompaña a la imagen y al contenido de las secuencias. La banda sonora permite sintonizar los diferentes elementos y armonizar los aprendizajes.

Finalmente, al proyectar una película, es importante que los niños sean conscientes de su carácter ficticio. La televisión y el cine, así como otros medios audiovisuales, encarnan una doble realidad, ambigua, imaginaria y real al mismo tiempo. El niño debe ser capaz de descubrir e interpretar los datos visuales.

Para el niño, la historia creada se asimila con la historia real y la coexistencia del pasado y de la actualidad refuerza la confusión entre la ficción y la realidad y repercute sobre la percepción del pasado. Para evitar estas confusiones hay que situar al niño en el tiempo con respecto al tema y al audiovisual.

En el cine todo es ficción, por muy realista que sea. Todo en el cine hay que construirlo; se inventa, planifica y prepara. Para rodarlo se fingen multitud de situaciones, se utilizan infinidad de recursos económicos, artísticos, humanos y técnicos. Finalmente se monta, se le aplica la música y los sonidos y se distribuye. Aunque lo escrito sea una simple y resumida narración de cómo se fabrica una película, es para señalar que como toda obra de arte necesita de signos de transmisión especiales de lenguaje.

EL CINE EN EL AULA: MÁS QUE OBSERVAR, ES HACER:

El mundo de la filmación es apasionante. Los estudiantes tal vez lo hayan hecho alguna vez, pero es posible que nunca lo hayan realizado con criterios técnicos, siguiendo orientaciones de expertos o fijándose en la importancia de los detalles que aporta la experiencia de otras personas. Pueden aprender a producir películas en vídeo, sin gran esfuerzo, con los elementos que tienen a su alcance, aplicando grandes dosis de creatividad y mucho entusiasmo. A continuación se muestran algunas sugerencias para hacer cine en el aula:



- **Idear una historia para aprender a hacer un guión:** es la fase de inventar una historia y realizarla en cómic. Puede ser seria o divertida, real o ficticia. Un buen comienzo puede ser inventar algo que tenga que ver con lo que sucede en la clase. Es un trabajo que conviene realizarlo en grupo, con el fin de mejorar la creatividad. Hacer una narración lo más pormenorizada que se pueda del texto. Dibujar un cómic con la historia inventada. No tiene que tener más de dos folios o 18 viñetas. Puede ser el comienzo del story board. Pensar y redactar una idea para una sinopsis. Pocas ideas, breves en su redacción pero que tengan un gran interés. Una vez que se han hecho historias para guiones, el guión puede concretarse en:

Guión para documental: se puede plantear la búsqueda de una idea para realizar el documental que puede ser sobre la propia vida, un día de clase, alguna situación ligada a la naturaleza, a una institución del entorno, entre otras ideas. Lo importante es que todo lo que se cuente sea real. Con esta actividad se toma contacto con la investigación que es preciso realizar antes de elaborar un guión en el que se narren hechos reales. La idea desarrollada permite la realización del guión de un documental, que puede durar, en principio veinte minutos. Hay que darle mucha importancia al texto, que es el que va a respaldar y servir de soporte a las imágenes que más tarde se filmarán. Formalmente pueden hacerse tres columnas: una para texto, otra para explicar la imagen y la tercera para los sonidos, música de fondo, entre otros aspectos. Se puede añadir una cuarta columna, que será el story board o dibujo, croquis sencillo, que ayudará posteriormente a realizar mejor los encuadres.

- **Producción en vídeo**

Es preciso contemplar una serie de fases que se enumeran de forma esquemática como sugerencias:

Fase de preparación de la producción: en esta fase se pueden analizar las técnicas de manipulación de la imagen, filmaciones en las que se aprecian escenas filmadas en tiempo real y en tiempo fílmico de películas conocidas, como forma de apreciar las sustanciales diferencias que provoca la manipulación técnica del tiempo con el fin de hacer llegar al espectador el mensaje que interesa.

También se pueden observar trabajos hechos por expertos en la utilización del tiempo fílmico: nacimiento de plantas, congelación de imágenes, filmación de alta velocidad, etc. o escenas cinematográficas en las que confluyen varias historias en una, utilizando el tiempo fílmico mediante montaje, escenas filmadas de objetos en movimiento, para mostrar la relatividad en función de la óptica de visión o punto de mira.

- **Fase de producción de vídeo**

Esta fase permite la explotación de todas las posibilidades que aporta la cámara: planos, en todas sus variantes, movimientos de cámara, filmación o grabación paso a paso, cámara lenta, ralentización, acelerado, repetir aceleración varias veces con el fin de



lograr mayor velocidad, seguimiento de personas y objetos en movimiento, mayor velocidad, retroceso, retroceso acelerado, inserción, repetir una escena varias veces, grabación en pausa, congelación de imágenes.

Pueden también plantearse las posibilidades técnicas de la cámara y el vídeo en relación a la manipulación de la imagen y del sonido y realizarse pequeños experimentos en este sentido: analizar y utilizar las posibilidades de montaje: vuelta atrás (flash back), saltos hacia adelante (flash-forward) varias historias que confluyen en una, (montaje en paralelo), cambios temporales de secuencia, barrido, entre otros.

Con el fin de apreciar con mayor facilidad la diferencia entre tiempo real, tiempo fílmico, tiempo de filmación, secuencia cronológica, diacronía y sincronía, es conveniente realizar en primer lugar la primera experiencia a partir de una filmación en vídeo en la que no se necesitará montaje. La técnica de rodaje secuencial, sin montaje, requiere una mayor perfección en las tomas, encuadres y planos, por lo que se hace necesario, o un guión perfecto, o que la filmación esté en manos de una sola persona que controle el rodaje de principio a fin.

Con los estudiantes de menor edad es importante comenzar con este tipo de realización para que capten mejor lo que es una secuencia cinematográfica a tiempo real, y más tarde valoren las labores de montaje. Se considera de gran importancia este ejercicio de secuenciación cronológica por la carencia, en la mayoría de los casos, de mesas de edición. Es necesario trabajar el guión con mucha dedicación y planificar con rigor el trabajo de dirección.

Para entender, apreciar y comprender el cine lo mejor es poder introducirse en él del todo. Las cámaras de vídeo familiares y semi profesionales proporcionan elementos muy interesantes para iniciarse en la producción de películas. De hecho, hay toda una posibilidad de realizar cortometrajes con tecnología familiar, que pueden realizar desde los niños más pequeños. La inclusión y utilización de las nuevas tecnologías informáticas hace más fácil el montaje y la presentación de productos cinematográficos de calidad y son una herramienta importante dentro del aula clase.

Santiago Camargo Buitrago

