

Mesa 7:

¿En los Centros de formación audiovisual, formales y no formales, la enseñanza y discusión sobre la historia y la actualidad del cine venezolano y latinoamericano, tiene una dedicación acorde al nivel académico ofertado?

¿Es posible arribar a una teoría de la formación audiovisual plegada a las especificidades de América Latina?

LCAV



CNAC

MESA 7:

¿EN LOS CENTROS DE FORMACIÓN AUDIOVISUAL, FORMALES Y NO FORMALES, LA ENSEÑANZA Y DISCUSIÓN SOBRE LA HISTORIA Y LA ACTUALIDAD DEL CINE VENEZOLANO Y LATINOAMERICANO, TIENE UNA DEDICACIÓN ACORDE AL NIVEL ACADÉMICO OFERTADO?

¿ES POSIBLE ARRIBAR A UNA TEORÍA DE LA FORMACIÓN AUDIOVISUAL PLEGADA A LAS ESPECIFICIDADES DE AMÉRICA LATINA?

“AHORA QUE ELLOS TOMEN LA PALABRA”

POR: BEATRIZ MARGARITA LARA CARRERO

LA LABOR DE HISTORiar EL CINE EN VENEZUELA

POR: CARLOS MIGUEL FREITAS NÚÑEZ

ESTÉTICA DEL IMAGINARIO TRAVESTI EN EL CINE VENEZOLANO

POR: CÓSIMO MANDRILLO

VIVIENDO LA MEDICINA VISUAL

POR: DAVID HERNÁNDEZ PALMAR

EL CINE AUSTERO, UNA TEORÍA EN FORMULACIÓN

POR: EDGARD MÁRQUEZ

CINE VENEZOLANO Y LATINOAMERICANO: UNA MIRADA PERSONAL A NUESTROS CENTROS DE FORMACIÓN Y LA POSIBLE VISIBILIZACIÓN DE NUESTRAS REALIDADES.

POR: JHOY PLAZA

HISTORIAS DE VIDA PARA LA CONSTRUCCIÓN DOCUMENTAL AUDIOVISUAL EN VENEZUELA

POR: MANUEL CABRERA ALCALÁ

IDENTIDAD, CUERPO Y DESEO DE LAS TRANSEXUALES EN LA CINEMATOGRAFÍA VENEZOLANA.

POR: PROF. MIRNA MENDOZA.

LCAV



CNAC

“AHORA QUE ELLOS TOMEN LA PALABRA”

Por: Beatriz Margarita Lara Carrero

Coordinadora y facilitadora de talleres de realización documental

04169059303 y 02127534494

larabeatrizmyahoo.com

ANTECEDENTES:

Se sabe que, en la época de la colonia, la cantidad de oro que robaron de América los europeos fue de tal magnitud, que enriqueció a la empobrecida Europa y permitió que se diera paso a la era industrial. O sea que si las riquezas materiales de este continente dieron pie a esa transformación mundial, cómo serán los cambios que están inspirando en la actualidad las riquezas espirituales de este vasto territorio. Por ello queremos contribuir en algún grado a profundizar la comunicación entre los Pueblos Indígenas y la gente de las ciudades; criada en la cultura occidental. Y así enriquecer el intercambio y el diálogo de saberes.

Nuestro acercamiento parte de una gran admiración y respeto hacia las culturas indígenas. Por ello queremos como facilitadores abrirnos a un rico y amplio intercambio. Ya que consideramos que quizás somos nosotros los que más necesitamos de este encuentro entre dos culturas, dos mundos. Un chamán del amazonas nos dijo una vez: “Nosotros no somos pasado, porque si ustedes no oyen nuestra palabra y siguen maltratando a la naturaleza no van a tener futuro” (Don Víctor Martínez, Chaman Huitoto, Colombia, celebrando “el ritual de la palabra viva”).

PROPUESTA:

Queremos proponer se hagan talleres permanentes de realización audiovisual en las diferentes regiones donde hay mayor densidad de población indígena.

Queremos crear los espacios donde haya la oportunidad de brindar a líderes indígenas una herramienta de comunicación contemporánea para que ellos exploren su pertinencia y utilidad en su ámbito de acción. Integrándolo a sus formas particulares de comunicación comunitaria propias y milenarias. Este recurso técnico podrá jugar también algún papel en el rol protagónico que están teniendo, en su autodeterminación como pueblos y en su participación autogestionaria en pro del mejoramiento de la calidad de vida de sus comunidades. Queremos, que los participantes de esos espacios, logren motivarse a descubrir sus talentos creativos y a iniciarse en el manejo de la producción audiovisual como medio para comunicar los valores de su cultura.

LCAV



CNAC

Ofrecer una herramienta para la participación comunitaria que pueda servir de investigación, educación, divulgación, promoción, recolección y creación artística colectiva. Que los participantes, como líderes naturales de sus comunidades, sean multiplicadores de estos conocimientos. Detectar necesidades de formación y de producción en el área, dentro de este sector, para poder apoyarlos en la realización de los proyectos (que ya tienen y están por realizarse), que benefician a la comunidad, sea al medio ambiente o contribuyan a fortalecer la identidad cultural de los participantes, para contribuir a la preservación de la misma.

Conocemos a un líder Yekuana, Emilio Rodriguez, hijo de un importante Capitán (el protagonista "Yo hablo a Caracas", ya fallecido), que tiene un hermoso proyecto en Maripa, que busca rescatar lo que se ha perdido de su cultura, a través de registros audiovisuales de sus abuelos y de la realización de documentales. Trabaja con gran tesón y con muy pocos recursos. Ya construyó una sede (churuata) para albergar lo que sería una biblioteca multimedia. Ver en youtube: UDEJEDE.mov, es uno de sus primeros micros realizados por él, que trata acerca de este mismo tema; cuando un chamán Yekuana bendice la sede. Queremos, con propuestas muy concretas, apoyar esta iniciativa, así como muchas otras que existen en todos los rincones donde los indígenas están alzando su voz.

Muchos han sido las aproximaciones audiovisuales que hemos hecho acerca de los pueblos indígenas, ahora que ellos tomen la palabra...diversos han sido los lentes que los han retratado, ahora que ellos tomen la cámara.

MOTIVACIÓN:

Estudie sociología y desde hace 22 años trabajo en el medio. He tenido experiencias laborales de todo tipo en esta profesión. Fui definiendo mis intereses creativos hacia el género documental. En mis trabajos autorales he hecho la investigación, la producción, el guión y la dirección de mis trabajos. He ido descubriendo como comunicadora que mi principal motivación, es dar a conocer y revalorizar la sabiduría ancestral indígena del continente Americano.

En este acercamiento a nuestra historia, a nuestra realidad, y a nuestro público, a través de los cortos que he realizado, he venido sintiendo que el venezolano tiene un problema de autoestima con respecto a nuestra identidad cultural, en especial por el desconocimiento tan grande que tenemos hacia nuestras raíces culturales. Entonces me siento muy honrada de tener la oportunidad de aportar algo con estas propuestas al dialogo de saberes, servir como puente a este intercambio tan necesario.

COMPARTIENDO UNA EXPERIENCIA:

El proyecto: "TALLERES DE REALIZACIÓN DOCUMENTAL PARA LÍDERES INDÍGENAS", se inició en el Laboratorio del Cine y el Audiovisual, en noviembre del 2007, con el propósito de ampliar la formación audiovisual a poblaciones a las que nunca antes habían llegado. Se detuvo en la primera fase del proyecto (la investigación). Esta



experiencia fue muy rica y nos dio varios aprendizajes que valen la pena en este espacio compartir, a la luz del acercamiento que tuvimos al mundo indígena y su compleja realidad:

1. Como primera sugerencia al trabajar con este sector de la población, hay que respetar la palabra, cuidar de cumplir lo que ofrecemos.
2. Escoger indígenas que vivan en comunidades cercanas a centros poblados urbanos, donde pudieran tener acceso a los recursos técnicos necesarios para continuar con la aplicación de lo aprendido, la producción y difusión de sus obras.
3. En la fase de investigación comprendimos que la complejidad del tipo de población con la que vamos a trabajar, nos exige más tiempo y espacios de intercambio con los participantes, antes de tener otras expectativas. Para poder diseñar el taller en conjunto con ellos, luego de tener claro un diagnóstico de necesidades.
4. Por la realidad geográfica del terreno, en las primeras visitas a las comunidades se trata con voceros o intermediarios. No se conoce al participante directo del taller, ni se obtienen vías de comunicación fáciles a distancia con ellos (ej telefónicas o correo-e). Por lo cual se requiere calcular tiempo para entrar en contacto, conocernos, crear un clima de confianza y compromiso mutuo. Entonces, cuando se diseña el proyecto para la realización de los talleres hay que contemplar tiempo para esa fase de selección de los participantes.
5. Como sugerencias que recibimos de facilitadores que tuvieron experiencias exitosas en Brasil, estos talleres deben darse de corta duración y extendidos en el tiempo. O sea en niveles. Y con grupos pequeños. Máximo de 5 participantes por facilitador. Y metidos dentro de su ambiente. Que los talleres se desarrollen en su contexto. Además, como vamos a promover se realicen documentales, necesitamos que lo desarrollen en su contexto.
6. Otra propuesta que surgió de este acercamiento; es diseñar el proyecto de forma que logremos el empoderamiento de los facilitadores potenciales de las regiones, para disminuir la dependencia hacia la capital. En cada una de las regiones hay personas con capacidades profesionales (con diferentes niveles y fortalezas) que pueden co-facilitar los talleres.
7. En estas regiones puede llover por muchos días seguidos. Lo cual arriesga muchísimo las posibilidades de las grabaciones y la calidad de las mismas. Por ello, propongo tomar en cuenta las estaciones climáticas para planificar los talleres.
8. Si asumimos con coherencia y honestidad este proyecto, debemos estar claros que los primeros talleres hay que asumirlos como experiencias piloto, que deben

LCAV



CNAC

evaluarse junto al participante para enriquecer los siguientes talleres y poder realmente ir adaptando el diseño de estos a las necesidades del participante.

9. Creo importante también cuidar la selección de los facilitadores que puedan participar en estos talleres. Deben de tener la sensibilidad para trabajar con este tipo de población. No es suficiente tener la experticia profesional, el talento como pedagogo, si no querer realmente trabajar para los pueblos indígenas. Hemos oídos quejas de indígenas, donde han sentido la soberbia y distancia del facilitador ciudadano.
10. Si planteamos una propuesta global, que no solo contemple la formación, si no el acompañamiento a este tipo de población, en las diferentes etapas, debemos buscar involucrar a otros entes del estado como: entidades educativas (UBV y Fundayacucho), entidades productoras (CNAC), distribuidoras, exhibidoras (Cinemateca Nacional y televisoras), ministerio cultura (en las regiones) y el de ciencia y tecnología (infocentros), entre otras.
11. Y todo esto pasa también, por revisar la implementación de los diseños de este tipo de proyecto, que en principio, no encajan con las estructuras administrativas. Haciendo algunas veces imposible o cuesta arriba innovar y llevar a cabo talleres que no tienen el diseño que los hábitos burocráticos van imponiendo.

LCAV



CNAC

LA LABOR DE HISTORAR EL CINE EN VENEZUELA

Por: *Carlos Miguel Freitas Núñez*

*Licenciado en Artes, Mención Cine.
Candidato a Doctor en Historia, UCV*

PRESENTACIÓN

Conocer nuestro propio país no es tarea fácil, cuando hablamos de cine muchas veces no tenemos conciencia de la importancia de la historia del cine en Venezuela, como vehículo para conocer, para comprender nuestro fenómeno. Formar a un individuo para ser un profesional en cine supone adecuar medios para su formación técnica, que obviamente tendrá base en dos objetivos la teoría y práctica. Pero si ese individuo como profesional con todo el potencial creativo gracias a la dimensión comunicacional y expresiva del medio cinematográfico no es capaz de comprender e incidir en el contexto histórico y sociocultural se estará formando individuos que tendrán menos herramientas para proponer acerca del país.

La historia del cine en Venezuela no es solo la historia serial o una abultada cronología de hitos y filmografía a destacar, sino una labor compleja de investigación, reflexión y comprensión de este fenómeno y del país.

A continuación haremos un breve recorrido por la historiografía del cine nacional. Presentaremos un panorama de la historiografía del cine en Venezuela, referencias y concepciones, descripción muy concentrada, tomando en cuenta algunos aportes en la joven labor de historiar la actividad cinematográfica en el país.

PUNTOS DE PARTIDA

Tomaremos en cuenta en nuestro breve recuento las primeras reflexiones sobre el problema del cine desde el punto vista ideológico, su importancia en la sociedad mundial y particularmente en Venezuela,¹ con el ensayo: *La muerte en Hollywood* del poeta Carlos Augusto León publicado en 1950. Su concepción no es precisamente historiográfica, pero debido a la riqueza de datos y cifras documentadas de fuentes originales ya inexistentes, su valor referencial se torna relevante.

En 1950 aparece la sección Cine Mundo en el diario Últimas Noticias, dirigida por Amy Courvoiser, quien también encabezará el Círculo de Cronistas Cinematográficos de Caracas creado en 1951. Aunque en esta sección ya se evidencia el ejercicio de la crítica y reflexión sobre cine nacional, es en 1962 con la revista *Registro*, coordinada por Alfredo Roffe (1926-1911), entre sus redactores Antonio Pasquali, que puede considerarse el

1 Ambretta Marrozu, *Exploraciones ...*, p.13

LCAV



CNAC

inicio de la historiografía cinematográfica venezolana porque utiliza con método, fuentes primarias y documentales en artículos como: “El Cine en Venezuela en 1906 a través de las publicaciones de la época” o “El mercado del cine en Venezuela visto por el departamento de comercio de los Estados Unidos 1936-1938”²

Sin embargo el primer texto de historia filmográfica del cine nacional aparece en 1964 con el título: *Breve historia del cine nacional 1909-1964* de Luis Caropreso Ponce, a pesar de ser “un ejercicio literario ingenuo”³ e impresionista, su valor recae en la construcción de la memoria del cine a través de fuentes hemerográficas, entrevistas, completadas con los recuerdos del autor. Presenta datos detallados sobre los filmes. Su valor es notable al permitir configurar pistas para investigar sobre el pasado del cine nacional; en el devenir de las posteriores investigaciones se ha comprobado la relativa fiabilidad de la información suministrada.

En 1966 se crea la Cinemateca Nacional, importante foro para reflexión y exhibición del cine nacional. Un año después en 1967 se inicia la publicación de la revista Cine al Día. Como órgano divulgativo plantea una constante reflexión sobre el cine. Bajo la dirección de Alfredo Roffe y con la incorporación de Antonio Pasquali, Fernando Rodríguez, Ambretta Marrosu, Enrique Capriles, Rodolfo Izaguirre, Oswaldo Capriles, Perán Erminy, Sergio Facchi, Juan Nuño, Carlos Rebolledo, Luis Armando Roche, Miguel San Andrés, Ugo Ulive, Alberto Urdaneta, Alberto Valero. En esta revista, que consigue difusión en los sectores especializados a nivel continental, surge una nueva conciencia sobre la cinematografía nacional y latinoamericana. Con esta publicación especializada se fundamenta una actividad crítica y de valoración de la obra cinematográfica en el contexto; sobresale el debate acerca del cine alternativo nacional, latinoamericano y mundial.⁴ Plantea un camino para la reflexión del histórico comportamiento de los medios de difusión masiva en la sociedad venezolana.

NECESIDAD DE CREAR BASES METODOLÓGICAS

Las primeras reflexiones teóricas enfocadas con el fin de crear vías para historiar el cine nacional solo surgen con los trabajos de Ambretta Marrosu, investigadora de cine del Instituto de Investigaciones de la Comunicación (ININCO), de la Facultad de Humanidades y Educación de la UCV en el transcurso de los años ochenta y noventa con artículos como: “*Exploraciones en la historiografía del cine en Venezuela: Campos Pistas e interrogantes*” 1985, “*Periodización para una historia del cine venezolano (una*

2 Acosta, José Miguel y Yolanda Sueiro, “Una Historia de película: (des)encuentros entre el cine y la historia vistos desde Venezuela” en *Visiones del Oficio, Historiadores venezolanos en el siglo XXI* (José Angel Rodríguez, compilador). Caracas, Comisión de estudios FHE, Fondo Editorial de Humanidades y educación, Facultad de Humanidades y Educación-Universidad Central de Venezuela; pag. 308

3 Ambretta Marrosu, “Exploraciones en la historiografía del cine en Venezuela” en el anuario ININCO, Caracas, Instituto de Investigaciones de la Comunicación (ININCO), Facultad de Humanidades y Educación,1985; p.18

4 Acosta, José Miguel; Sueiro, Yolanda. Una Historia de película: (des)encuentros entre el cine y la historia vistos desde Venezuela. en *Visiones del Oficio.....*, pag. 308



hipótesis)” en 1989 o *Herramientas historiográficas para conocer el cine venezolano*, en 1993, todas publicadas en el Anuario ININCO en los respectivos años.

En 1987 aparece *Memoria y notas de cine venezolano*, de Ricardo Tirado; a pesar de ser una publicación de lujo de la Fundación Neumann, impecable diseño gráfico de John Lange; atractiva recopilación, con una cantidad de fotografías, plena de fascinación, nostalgia y con datos fechas, memorias, que se constituyen en importantes pistas y referencia; algunas veces al contrastarlas con las fuentes primarias no siempre coinciden. El discurso impresionista de R. Tirado, regodeado en el mito, habrá que tomarlo advertidos que es un ejercicio de aproximación histórica no siempre fiable.

INVESTIGACIÓN Y DOCUMENTACIÓN EN LA CINEMATECA NACIONAL

La creación de la Fundación Cinemateca Nacional (FCN) en 1990, servirá de plataforma para la investigación y difusión de la historia cinematográfica en el país, al crear la Dirección de Investigación y Documentación; esta dirección edita a partir de 1993, *Objeto Visual: Cuadernos de Investigación de la Cinemateca Nacional*; publicando en estos cuadernos diferentes artículos y pequeños ensayos sobre investigación cinematográfica. En el *Objeto Visual* N° 4 de 1997, aparece un ensayo como parte de un Proyecto del Programa de Investigación del Cine Nacional.⁵ *Fundamentos para la investigación del cine venezolano* de José Miguel Acosta y Ambretta Marrosu. Hasta esa fecha, la más completa exposición de bases teórico-metodológicas para fundamentar el desarrollo de una historiografía nacional, basada fundamentalmente en Jerzy Topolsky y Carrera Damas y confrontando propuestas y consideraciones de la llamada “nueva historia” de varios autores y vertientes, como Michèle Lagny, Marc Ferró, Jacques le Goff, Pierre Sorlin, José E. Monterde, Carlos Rama, Juliá Santos, Carlo Ginzburg, Giovanni Levi, Robert Allen, Douglas Gomery, y Peter Burke. Hay una clara finalidad de afrontar aspectos teóricos y metodológicos para fundamentar un desarrollo de la historiografía cinematográfica venezolana, para superar la tradición “impresionista” y la “historia catálogo”, presentando especificidades nacionales al enfrentar la disciplina.⁶

Monte Ávila Editores, en 1994, publica: *Palabras sobre imágenes: 30 años de cine venezolano*, de Julio Miranda; aunque el enfoque del ejercicio de investigación y crítica, no pretende hacer historia, se convierte en una valiosa recopilación y por ende en documento como parte la historia de la crítica del cine nacional en un compás de treinta años.

En 1997 la FCN publica los dos primeros trabajos con un claro soporte teórico-metodológico de investigación histórica sobre la cinematografía nacional: *Don Leandro el Inefable; análisis fílmico, crónica y contexto* de Ambretta Marrosu, sustentada en el film de ficción nacional más antiguo que se ha conservado hasta ahora, realizado por Lucas Manzano y estrenado en 1919; es el primer trabajo de investigación, publicado en el país,

5 Acosta, José Miguel y Marrosu Ambretta “Fundamentos para la investigación del cine venezolano”

6 Acosta, José Miguel y Marrosu Ambretta “Fundamentos para la investigación del cine venezolano”, pag. 150

que ha usado como fuente historiográfica el mismo material filmico. Y de José Miguel Acosta, se publica en este mismo año: *La década de la producción cinematográfica oficial (Venezuela 1927-1938)*, sobre la creación de los Laboratorios Cinematográficos de la Nación, consiguiente Sistema Nacional de Cinematografía y todo lo que concierne a la producción, circulación, exhibición; múltiples implicaciones en la política y en el desarrollo industrial del cine por parte del estado. Considerada por el investigador de historia del cine latinoamericano Paulo Paraguaná, como el trabajo de investigación más completo sobre cine oficial en América Latina.

También en este mismo año de 1997, la FCN, publica la *Filmografía venezolana 1897-1938*; resultado de una investigación en base a estudios documentales y fuentes primarias. Con la participación de investigadores como Ambretta Marrosu, Gastone Vinsi, José Miguel Acosta, además tomando en cuenta los trabajos previos concernientes a historia del cine nacional, los aportes, principalmente de tesis de la Mención Cine de Escuela de Artes⁷, algunas tesis de la Escuela de Comunicación Social, ambas de la UCV, trabajos con fuentes documentales sobre la actividad cinematográfica en el estado Lara y el en estado Zulia⁸ Igualmente publica *Panorama histórico del cine nacional* con la suma de breves ensayos de José Miguel A, Edmundo Aray, Carmen luisa Cisneros, Milton Crespo, tulio Hernández, Pedro herrera, Rodolfo Izaguirre, Ambretta Marrosu, Julio Miranda, Alfonso Molina, Fernando Rodríguez, Juan Arcadio Rodríguez Alfredo Roffe y Jaime Sandoval. Citando a Fernando Rodríguez, presidente de la FCN en esta fecha: “Nunca se produjo en nuestro ámbito una obra de la ambición enciclopédica de ésta. Por tanto ella está destinada a durar, como texto de referencia obligada de los estudiosos del cine por mucho tiempo, y es especialmente providencial en una comarca aquejada por una permanente penuria bibliográfica.”⁹ Permanente penuria bibliográfica que a la razón del tiempo, salvo estos ejemplos, se mantiene hasta los días de hoy.

Sería justo mencionar que a partir de finales de los años setenta diferentes trabajos de investigación con carácter documental, principalmente tesis de grado en las Escuelas de Comunicación Social de la UCV y LUZ, han aportado datos importantes para la configuración de una historia del cine en el país. Cabe mencionar el trabajo de documentación sobre los inicios del cine en el país en los últimos años del siglo XIX, de Ignacio de la Cruz: *Del Café de París al Teatro Baralt en Ochenta años del cine venezolano* publicado por Dirección de Cultura, Cine Club, Escuela de Comunicación

7 Ver Lista

8 Trabajos de:

Mariluz Dale “Amabilis Cordero. Pionero de Cine Nacional” Ediciones Presidencia de la República, Caracas, 1982.

Mariluz Dale Y “Amabilis Cordero: el pionero” en Amabilis Cordero: Retrospectiva. Instituto Autónomo Biblioteca Nacional, Caracas, 1979.

Juan Rodríguez. “Historia del cine en el estado Lara”. (Trabajo no publicado)

Jaime Sandoval. “Los albores de la cinematografía zuliana” en Diáριο Crítica, Maracaibo, 22 de marzo de 1987.

9 Fernando Rodríguez. Prólogo: *Panorama histórico del cine venezolano*, FCN, Caracas, 1997

LCAV



CNAC

Social y Centro Audiovisual de la LUZ conjuntamente con el Concejo Municipal de Maracaibo en 1977.

Entre las primeras aproximaciones académicas que aportan datos sobre los inicios del cine en el país podemos citar, la tesis de grado de la Escuela de Comunicación Social de la UCV: *Acercamiento hemerográfico a la historia del cine en Venezuela 1896-1909* de José Gonzalo Moreno presentada en 1980 y *De la noticia a la cuña cinematográfica. Bosquejo histórico y analítico de los noticieros cinematográficos en Venezuela*, de Charles Calvo y Rubén Torrealba en 1984. Y de la LUZ la tesis de grado de comunicación social *Documentos para la investigación histórica de la fotografía y el cine en el estado Zulia* de Fernando González, Tamara Lozada y Jaime Sandoval de 1983. Cabe destacar la pesquisa muy bien documentada con exhaustivos datos sobre el proyector Edison, primer aparato para la exhibición audiovisual en territorio nacional, elaborado por Jaime Sandoval en una serie de artículos *Apuntes históricos del cine en Maracaibo*, publicados en el Otro Papel, suplemento del diario Crítica de Maracaibo entre febrero y marzo de 1987. A partir de finales de los años ochenta, se suman algunas tesis de grado de la Mención Cine de la Escuela de Artes de la UCV en las que se verifica un contundente interés por pesquisas que aportarán luz para configurar la historia del cine en el país. Probablemente una de las primeras tesis que aporta sobre los inicios del cine nacional de la Mención Cine de la Escuela de Artes de la UCV es el trabajo de Pedro Herrera: *Perfil histórico del cine silente venezolano (1997-1937)* de 1987.

DEPARTAMENTO DE CINE DE LA ESCUELA DE ARTES –UCV

En 1995 el Departamento de Cine de la Escuela de Artes de la UCV, consigue consolidar una productiva línea de investigación centralizada en su cátedra de Historia del Cine, ya discutido curricularmente prestando considerable atención al ámbito cinematográfico nacional. se suma el previo trabajo prolífero del Prof. José Miguel Acosta, como hacedor y orientador de trabajos de documentación histórica en cine; con la incorporación de la joven Prof. Yolanda Sueiro. Atiende a iluminar el vasto y oscuro mar de lagunas del pasado cinematográfico del país. Contribuye a crear bases documentales para hacer una historia del cine. Canaliza numeroso trabajos de tesis de grado que poco a poco van llenando lagunas, sobre todo con prioridad se aboca a las desconocidas primeras décadas de actividad cinematográfica en Venezuela. Debido a la necesidad de ir armando una arquitectura que proporcione un trabajo de recopilación y elaboración esencialmente documental para dar paso hacia una configuración de la historia cinematográfica venezolana.

Usar el material fílmico, la obra cinematográfica, como fuente histórica, no siempre se hace fácil, dada la casi inexistencia en físico de obras cinematográficas hechas en Venezuela, en las primeras tres décadas del siglo XX, e incluso se ha verificado la pérdida irreparable de muchos films nacionales hasta los años sesenta. En estos momentos cuando aún es muy reciente el estudios del pasado de la actividad cinematográfica nacional, los trabajos están centrados en un valioso ejercicio documental que aporta conocimientos que posteriormente pueden llevarse a una estancia de análisis



más complejo cuya comprensión resulte en ampliar la configuración de una historia del cine en el país.

Mientras tanto lo interesantes de estas investigaciones además de incluir abordajes regionales (puesto que la atención estaba centrada en la actividad en la capital) y micro históricos, es el permitir una significativa ampliación del sujeto-objeto de estudio no solo del cine venezolano sino el fenómeno cinematográfico en Venezuela, que amplía áreas de interés a los sectores de la exhibición y la distribución cinematográfica, áreas que habían sido desatendidas y que generan nuevas necesidades metodológicas conducentes a la historia social.¹⁰

De un saldo de los ciento dos (102)¹¹ tesis de grado de la Mención Cine de la Escuela de Artes de la UCV, correspondientes a trabajos de investigación de cine e historia, sesenta (69) corresponde a las tesis tutoriadas y asesoradas por el Prof. Acosta y los otras treinta y cuatro (34) tesis son tutoriadas: (16) tesis por la Prof. Yolanda Sueiro; quince (15) trabajos por la Prof. Carmen Luisa Cisneros; una (1) por la investigadora Ambretta Marrosu y la otra (1) por el Prof. Ricardo Asuaga. Cantera de aportes para una historia de la diversa y amplia actividad cinematográfica en el territorio nacional.

Cabe señalar la publicación en el 2007, del Fondo Editorial de Humanidades y Educación de la UCV: *Inicios de la Exhibición Cinematográfica en Caracas(1896-1905)*, trabajo realizado por Yolanda Sueiro, quien se ha dedicado a investigar los comienzos de la actividad cinematográfica en nuestro país.

A nivel de postgrado en 1998, la Coordinación del Doctorado en Historia de la Comisión de Estudios de Postgrado de la Facultad de Humanidades y Educación, propone una línea de investigación de historia cultural, tomando como referencia, el trabajo de la prof. Yolanda Segnini: *Las luces del gomecismo* (1986) y luego las proposiciones teórico-metodológicas de la Prof. Gloria Martín: *En aguas de la Historia: campos culturales en Venezuela : desde hidalgos y caribes, siglo XVI, hasta una primera dama con brujo, siglo XIX.* (2000). Tres¹² de los cinco candidatos al doctorado en historia en 1998, su sujeto-objeto de estudio estaba delimitado en el ámbito de la cinematografía en Venezuela, trabajos insertados en una línea de historia cultural en la UCV. El primer trabajo de tesis doctoral en historia del cine venezolano en la UCV y probablemente en el país, lo presentó José Miguel Acosta en el 2002: *El cine venezolano durante el postgomecismo (1935 - 1945)*.

Recientemente en el 2011 la FCN publica: *Rómulo Gallegos y el cine nacional. Estudios Ávila (1938-1942)*, de José Miguel Acosta.

10 Acosta, José Migue y Sueiro, Yolanda. Una Historia de película: (des)encuentros entre el cine y la historia vistos desde Venezuela. en Visiones del Oficio....., pag. 312

11 Las que están registradas en la biblioteca de humanidades “Miguel Acosta Saignes” de la UCV. Ver Lista de Trabajos de tesis de grado en la Mención Cine de la Escuela de Artes UCV, referentes a historia de la actividad cinematográfica nacional.

12 José miguel Acosta, Nancy De Miranda y Carlos Miguel Freitas

LCAV



CNAC

Luego de hacer este breve recorrido por labor de historiar la actividad cinematográfica en el país, posiblemente faltará mencionar otros aportes, tal vez porque aún no existe una verdadera conexión entre las instituciones que están implicadas en esa labor.

Tomar conciencia que la historia del cine en Venezuela, abarcan todo el vasto fenómeno: producción, promoción, distribución, exhibición, crítica, festivales, escuelas, políticas, sectores alternativos, empresas, tecnologías entre otros diversos y múltiples aspectos. Proyecta en perspectiva el camino para transitar, que como fenómeno abarca todas las regiones de la nación.

Por ejemplo, cuando analizamos una película venezolana de hace sesenta años, es necesario contextualizarla, comprenderla en su tiempo y a la vez comprender al país, en ese momento, simultáneamente para completar el conocimiento de nuestra actualidad; cuántos de estos aspectos que hicimos referencia anteriormente inciden y habrá que tomar en cuenta.

DISCUSIÓN

Hagamos estas interrogaciones:

- ¿Es necesaria la historia del cine en Venezuela?
- ¿Cuál es la importancia de la historia del cine en Venezuela como vehículo para conocer, para comprender nuestro país a través del fenómeno cinematográfico?
- ¿El conocimiento de la historia del cine en Venezuela, a diferentes niveles, forma parte o está contemplado en los programas de los diferentes centros de formación cinematográfica en el país?
- ¿Se ha divulgado los resultados hasta ahora de la labor de historiar el cine en Venezuela?
- ¿Cómo poder incorporar el conocimiento y la labor de historiar el cine en Venezuela en algunos centros de formación cinematográfica en el país. Tomando en cuenta los diferentes niveles desde la pesquisa documental y cómo ayudar a dar los primeros pasos?
- ¿Cuáles son las etapas o aspectos de la historia del cine en Venezuela que menos se han estudiado o con menos información?

LCAV



CNAC

- ¿Se hace necesario crear una red sobre la memoria histórica del cine en Venezuela?
- ¿La comprensión de la historia del cine en Venezuela proporcionará herramientas para que un profesional sea cine capaz de entender e incidir en el contexto histórico y sociocultural?
- ¿Es necesario crear un centro especializado en la investigación de cine en Venezuela?

CARLOS MIGUEL FREITAS NÚÑEZ

LCAV



CNAC

ESTÉTICA DEL IMAGINARIO TRAVESTI EN EL CINE VENEZOLANO

Por: **Cósimo Mandrillo**

Zulia

Universidad del
cosimomandrillo@gmail.com

04166666724

Se ha tomado en las páginas que siguen, tres películas venezolanas a fin ejemplificar y analizar las diferentes construcciones del travesti en la cinematografía venezolana. Esas películas son: *La oveja negra* de Román Chalbaud (1985), *Amor en concreto* de Franco Peña (2008), y *Cheila, una casa pa' maita* de Eduardo Barberena (2010).

El travesti reconoce su realidad masculina pero intenta crear una ficción femenina por medio de una serie de estrategias como el cambio de una voz grave a otra más aguda, la vestimenta de mujer, la gestualidad y el maquillaje.

En el cine, el travestismo puede ser usado con diferentes propósitos de acuerdo al director. Chalbaud (1985), por ejemplo, usa la fealdad, al momento de representar al travesti como recurso irónico, como si se dispusiese a disfrutar de la mirada consternada del espectador pacato. Tal recurso a la fealdad se concreta por medio de un travesti con barba y bigotes, signos de la más rancia hombría, que se vuelven grotescos al combinarse con la vestimenta y accesorios femeninos, como un lazo en el pelo, por ejemplo. Lo feo se destaca en esta imagen central como una carencia de armonía, característica que la tradición ha establecido como indispensable en la recreación del imaginario de lo femenino.



Travesti en la *Oveja negra* de Román Chalbaud

LCAV



CNAC

En el lado opuesto, Franco Peña en *Amor en concreto* (2008) prefiere apostar por travestis que hacen suya la belleza femenina. Éstas aparecen muy arregladas, maquilladas, con accesorios llamativos. Ya dijo Eco (2007:113) que “El cuerpo humano tiene una apariencia bella gracias a los adornos naturales (el ombligo, las encías, las cejas, los senos) y artificiales (las ropas y joyas)”. Las travestis de *Amor en concreto*, hacen abundante uso de los accesorios artificiales y modifican los adornos naturales, por medio del sacado de cejas sacadas, desaparición del bozo y el uso de pelo largo o de peluca. Tal es el caso de Clemencia, personaje principal del film y de su amiga. Todas estas características nos permiten como espectadores anclarnos con la imagen del travesti.



Clemencia. *Amor en concreto* de Franco Peña

En *Cheila, una casa para Maita*, Eduardo Barberena (2010) muestra todas sus travestis en armonía con lo femenino. Incluye, adicionalmente un tipo de travesti conocido por el término *drag queen*, que se diferencia del travesti común por la exagerada construcción de su femineidad.



Drag Queen, en *Cheila*, de Eduardo Barberena

Lo masculino, de otra parte, está siempre presente en la construcción femenina de los travestis. El lado masculino no se oculta del todo y hasta pareciera resultar atractivo para otros hombres. En *Amor en concreto*, por ejemplo, Clemencia decide orinar frente a Tony, su pretendiente. Ante la cara sorprendida de éste, le dice: “¿Acaso no has visto a

LCAV



CNAC

una feminista orinar?” Con lo cual muestra y reivindica su lado masculino, al tiempo que ironiza sobre la supuesta masculinidad de las feministas.

Con relación a los espacios ocupados por estos cuerpos, se maneja la oposición entre los espacios públicos y los espacios privados. La heteropías de Foucault se presentan como espacios donde los excluidos por sus diferencias son bienvenidos. Así tenemos, la calle donde se ubican los travestis tanto en *La oveja negra* como en *Amor en concreto*, sólo que en la última, son más específicos, ya que Barberena, su director, recrea una famosa avenida caraqueña, la Av. Libertador, donde confluyen los sexo diversos. Barberena, por cierto, transmuta el nombre de la avenida de Libertador a Liberación, con lo cual le confiere una semántica más específica y apropiada al tema central de la película. Por si fuera poco, crea un efecto visual de gran simbolismo dado por el propio letrero, que casualmente se derrumba en el momento que Clemencia decide, frustrada, abandonar la ciudad. Se refuerza de esta manera la relación de oposición arriba-bien/abajo-mal.

Otros espacios como las casas son muy comunes, con sus respectivas fiestas carnavalescas muy al estilo Bajktin. En estos espacios se presenta una muestra del espacio construido y representado por el mundo de las masculinidades alternas en su totalidad, se trata de un espacio íntimo que les permite *poder ser*. Lo anterior puede observarse en sendas fiestas en *Cheila, una casa pa' Maita* y en *Amor en concreto*. Al mismo tiempo se dan dos relaciones más de oposición asociadas con lo corpóreo-espacial como son el día/noche y el arriba/abajo. Las heteropías, en las tres películas, suceden durante la noche. Sin embargo en *Cheila, una casa pa' maita*, Cheila, personaje transexual, hace una fiesta de día y en casa de su madre con toda su familia presente. Ante esta confluencia de travestis, homosexuales, transexuales, lesbianas, la madre exige la salida de todos de la casa. En consecuencia todos se van a celebrar en casa de la *drag queen*. En relación con la *drag queen*, observamos que en la fiesta es quien lidera al grupo, la más exuberante, que en su rol temático de diva, se encuentra por encima de todos en un escenario. El erotismo, como era de esperar, se desliga del sexo por procreación, busca la capacidad del deseo reflejada en lo corpóreo a la que alude Bataille (1957). Este elemento es muy poco explotado en la pantalla grande en lo que a las otras masculinidades se refiere. Segura (2005) señala que:

“...cada sociedad secreta su imagen social del cuerpo, que se traduce en códigos estéticos, ritos relacionales (cortesías, prácticas amorosas y sexuales, y aún de clase; imágenes que se hacen evidentes en las diferentes maneras como las clases sociales exponen su cuerpo” (2005: 109).

Muchas de estas masculinidades emergentes construyen su propia gestualidad, vestimenta y formas de lucir el cuerpo en el ejercicio de una sexualidad que se construye día a día. Así vemos a Tony atraído sexualmente por la Clemencia, quien siente, igualmente, deseo por este muchacho, a pesar de que espera la aparición de Giovanni, su hombre. Por medio de la relación entre cuerpo y discurso, podría llegar a establecerse los diferentes significantes en un mundo heteronormado.



El amor es el tema central de esta historia. Tony, en conflicto con su padre, pero al que ama y con quien desea estar bien, en una de sus huidas conoce a Clemencia, una travesti, quien también está buscando el amor de un hombre. Tony se siente atraído por Clemencia, pero cuando ya se decide a dejarse llevar por su deseo, ella se marcha. Se muestra en esta secuencia un tema nada común en nuestra filmografía. Peña introduce y trata de recrear a través de la película la relación hombre heterosexual con un hombre travesti. Esto forma parte del avance que Del Rio (2005) plantea al acotar que ha habido un incremento en el número de películas sobre gays y lesbianas “pues hasta ahora y salvo escasas excepciones, el personaje homosexual se veía relegado a personaje secundario (...) se le enmarcaba en tres roles reconocibles: máscara paródica y risible; víctima propicia o inerme; o engendro amoroso y morboso propenso a cualquier exceso” (p. 61).

El color rojo actúa como semisímbolo para este director. El rojo, símbolo del amor, pasa junto al azul a ser semisímbolo de no sólo el amor, sino también de la dicotomía mujer/hombre. En consecuencia, durante el desarrollo de la película, se presentarán estos colores tanto en los personajes como en otros elementos.

En relación al amor de un travesti, Tony tiene dudas, especialmente después de verla orinar como hombre y le pregunta a Clemencia si ella se enamora como hombre o como mujer. Ella le responde: “me enamoro como la gente, con locura”. Escenas y diálogos de esta película le permiten al espectador cumplir poder comprender la arquitectura del travesti en una sociedad heteronormada como la venezolana.

Peña usa dos personajes bellos y atractivos a través de Clemencia y de Tony para hacer más creíble el deseo entre estas dos personas con sexualidades distintas. Por el contrario, se observa una reacción de rechazo de Tony ante la amiga de Clemencia, que aunque no es fea, se queda corta ante la belleza de Clemencia que lo seduce hasta el punto de pasar esa barrera como él mismo le dice a la amiga, cuando ésta lo toca: “¡cuidado! ¡No te pases de la raya!.

Finalmente, Clemencia, quien confiesa haber abandonado su pueblo natal por tres razones: ser travesti, liberarse de la ira de su padre y ser amada por un hombre, sólo consigue ser travesti. El ser travesti y no ser amada la impulsa a regresar a su pueblo y lo hace vestida de hombre de la cintura hacia arriba -sombrero, camisa, traje- en tanto calza sandalias de mujer. Así tenemos las relaciones: ARRIBA/ABAJO-HOMBRE/MUJER. Las sandalias y las uñas pintadas de rojo sobre un fondo negro tendrían una significación de anclaje en el verdadero ser de un naturaleza travesti. Asimismo, la hiperbolización de la figura masculina en la travesti unida al nombre de Tony el pretendiente y a las sandalias rojas se reviste de una tremenda carga irónica.

Las arquitecturas simbólicas ligadas al imaginario travesti están basadas en reiteradas relaciones de oposición. Los conceptos de belleza y fealdad constituyen elemento vital del rostro femenino del travesti, y al mismo tiempo se complementan con elementos irónicos. *Amor en concreto* innova a través de su tematización y su narratividad, que viene dada por una relación de amor entre un travesti y un joven



heterosexual. Esta temática liberadora busca atraer la mirada del espectador mediante una estética llena de figurativizaciones, se muestra una propuesta que involucra el conocimiento del otro, el travesti, en este caso, través del cine venezolano como resultado ante las homofobias o desinterés de las comunidades heteronormadas.

REFERENCIAS

- Barberena, E. (Director). (2010). *Cheila una casa pa' maita*. (Película). Venezuela. Productora: Fundación Villa del Cine.
- Chalbaud, R. (Director). (1985). *La oveja negra*. (Película). Venezuela. Productores: Mauricio Walerstein y Abigail Rojas.
- Del Río, J. (2005). *Temas*. N°41-42, Enero-Junio, pp. 61-70.
- Eco, U. (2007). *Historia De la belleza*. Trad de María Pons Irrazabal. Barcelona, España: Lumen.
- Peña, F. (Director). (2008). *Amor en concreto*. (Película). Venezuela. Productora: Cameo Film, Cologne, Annette Pisacane. Coproductores: Ziga Films (Caracas), Acrobates Film (Paris) Claire Lajourmard.
- Ramírez, J. (2004). De acomplejado a arrollador, semiótica de la masculinidad. *Desacatos*. (016), 33-51. Mexico: Centro superiores de antropología Social.

LCAV



CNAC

VIVIENDO LA MEDICINA VISUAL

Por: David Hernández Palmar

Wayuu IIPUANA

La historia de la humanidad descansa en la creación material y espiritual de las naciones indígenas. Estas creaciones proveen vida y enseñanzas con tal sinceridad, que trabajar por el reconocimiento de las características que nos han definido como comunidades, como nuestra lengua, costumbres y cosmovisión es fundamental. Como bien es sabido, el cine sobre las culturas indígenas ha sido capitalizado por externos a éstas comunidades y en muchos casos los elementos de identidad de estas culturas han sido comercializados.

En tal sentido las comunidades y pueblos indígenas a través de diversas iniciativas, nos hemos apropiado durante los últimos años del uso de las herramientas audiovisuales como estrategia para visibilización y defensa de nuestros derechos, dejando claro que estamos muy lejos de ser “minoría étnica” y que por contrario a este discurso hegemónico, nosotros los indígenas somos personas que componemos sociedades y naciones con cultura propia que va en contravía de los patrones del consumo desenfrenado. Estas dinámicas se dan dentro de un espacio de reflexión, donde hay conciencia de la necesidad de seguir trabajando en construcción de discursos audiovisuales que interpreten respetuosamente la realidad indígena.

La importancia de estos esfuerzos colectivos es innegable, ya que representa un proceso de identificar, reconocer y trabajar en función de contrarrestar el discurso deformador. Los medios de información siguen siendo instrumentos de penetración y colonización y a esto se le suma la alta concentración de los medios en pocas manos y que imponen la estandarización cultural, la “monoculturalidad”, una sola visión, la que le interesa al poder. Por el contrario, la comunicación indígena, se apuntala como instrumento de cambio de estos formatos. Son lente y voz de los pueblos que se oponen a la destrucción de la biodiversidad y a la desaparición de la cultura de los indígenas.

La producción comunicacional indígena en Venezuela, ha conseguido “empoderarse” de espacios que en otros contextos no es considerable ocuparlos. Pudiendo citar algunos: El Periódico Nünüiki Wayuu (La Voz del Guajiro) editado por Ricardo Semprún, considerado como el primer periódico indígena de Venezuela, fundado en 1972, siendo este escrito exclusivamente en Wayuunaiki (idioma wayuu); la traducción y oficialización del Himno Nacional de Venezuela al Idioma Wayuunaiki (Flor Palmar 2006), Muestra de Cine Indígena de Venezuela (2008); El Diccionario de la Lengua Guajira (Guajiro-Castellano) de Miguel Angel Jusayu; Organización de la I Muestra de Cine Indígena en la Organización Internacional del Trabajo (OIT), entre otros.

LCAV



CNAC

Desde luego, aún falta historia por contar y por escribir, ya que estos logros se deben a la constancia de hombres y mujeres quienes tienen tiempo luchando por la auto-representación como indígenas. En tanto el marco político-legal peleado por los indígenas en Venezuela y en otros países, han sido clave para conocer las actividades emprendedoras y de prominencia que estos hermanos y hermanas han tenido desde siempre, para demostrar que lo de la “otredad” y la “unidad dentro de la diversidad”, es un valor ancestral.

Miguel Ramírez Boscán, Wayuu del Clan Epinayu, activista y vocero dedicado a la comunicación indígena afirma: “El acceso a estos medios aún no es plena y no ha sido fácil, ya que es una transición, dejar de ser los sujetos de los sucesos, donde nos presentaban de manera amarillista y el resultado de eso, son los estereotipos negativos que hay sobre los indígenas que estamos erradicando, por ejemplo: Que si somos violentos, gente sin ley, borrachos, flojos, etc. Pero en la actualidad, debido a la lucha y constancia de hace más de 30 años de nuestros padres, madres, abuelos y abuelas y claro la nuestra propia, hoy en día ocupamos primeras páginas, aparecemos en Tv y Cine, hablamos en la Radio, sobre los trabajos que estamos realizando y compartiendo con todas las personas, nuestras actividades culturales, nuestros esfuerzos, nuestros logros, las superaciones personales. Por eso es que nos urge el fortalecimiento cultural de nuestros propios pueblos, y no es para competir comercialmente con Hollywood, si no para construir otros sentidos de lo que son nuestros ancestros, lo que somos nosotros y lo que aspiramos a ser nosotros y nuestra generación venidera, la apuesta es lograr contrarrestar los chistes malos, las caricaturas que nos hacen a diario y en pantalla grande”.

En el Estado Zulia, hay 5 pueblos indígenas: Japrería, Añú, Barí, Yukpa, Wayuu, siendo estos tres últimos, con territorios que se extienden hasta Colombia, lo que implica que la dinámica que se haga en esas comunidades de alguna manera u otra se vea replicada en Colombia y viceversa. Por lo tanto existe en esta región una diversidad de culturas, lenguas y maneras de concebir la vida, que han sido condicionantes para la gesta de un gran número de realizaciones audiovisuales, tales como Luchamos por la tierra Yukpa de Sabino Romero Ganador del Premio Yabarí 2009 en Venezuela; Luis González y Astrid Arévalo Ayulaa jipü galardonados en el FMTD 2006; La escuela autónoma de Jorge Montiel y Manuel Suárez; Memoria indígena de Gloria Jusayu; Etanpotok ro etomo de Blanca Vanesa Núñez; Kaulayawaa de Elizabeth Pirela; El terminal de pasajeros de Maracaibo de Yanilú Ojeda, que recibió reconocimiento como Mejor Documental en la Quincena del Documental Venezolano 2008; Kataa ou-outa de Patricia Ortega; Wounmainkat de Leiqui Uriana, Miguel Ramírez Boscán, y quien escribe.

De las experiencias significativas del cine indígena de Venezuela en el exterior: En el año 2008, Jepirra, de Leiqui Uriana y Yanilú Ojeda; El hospital, de Uriana, Ojeda y Xavier Larroque; El cartero wayuu, de Alejandra Fonseca, El niño shuá, de Patricia Ortega y Los dueños del agua de Caimi Waiásse, Laura Graham y quien escribe, fueron Selección Oficial de la 18° Edición Festival Presencia Autóctona en Montreal Canadá. De los cinco títulos que representaron a Venezuela ese mismo año, El hospital obtuvo el



reconocimiento de Mejor Cinematografía, frente a títulos de Canadá, Australia, Nueva Zelanda y Estados Unidos. De la misma manera Wounmainkat (NuestraTierra), fue el audiovisual que motivó a que por primera vez, se realice en tierras indígenas, la aplicación del taller del Convenio 169 de la OIT, fuera del Alto Comisionado de Naciones Unidas en Ginebra y la Universidad de Deusto.

De los realizadores indígenas cabe destacar dos experiencias muy recientes: Leiqui Uriana, por ser la primera mujer wayuu que en la actualidad estudia cinematografía en la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños en Cuba, es productora del Colectivo Creador de la Muestra de Cine Indígena de Venezuela y tiene en su haber más de 34 programas de género documental. Por su parte Jorge Montiel, wayuu del clan lipuana, dirigió el primer audiovisual desde la mirada y pensamiento colectivo indígena, es decir el 22 de Junio de 2012, nace el día del cine indígena en Venezuela.

La necesidad de un espacio intercultural se hace sentir, por cuanto existen realizaciones audiovisuales indigenistas (entendido, como aquellos títulos de contenido indígena y dirigido por una persona no indígena), a quien le toca acercarse, entender y plasmar su “versión de la historia” algunas veces, en el “idioma originario” de ese lugar, de esas personas. Esta tarea se les hace complicada, porque para escribir tendrían que sentir las emociones en esa lengua y ellos sólo las sienten desde la imposibilidad del (“español”) castellano. Pero esta situación no es exclusiva de los realizadores indigenistas, también hay realizadores y realizadoras indígenas quienes son el reflejo de lo que pudieron ser, lo que el proceso colonizador hegemónico y aculturativo les ha quitado y anulado y que por eso están en la reivindicación de su identidad con los aportes de sus trabajos.

En ese contexto, los comunicadores indígenas y quienes nos acompañan, estamos sumergidos en muchísimas dificultades por sobreponernos a los cercos informativos. Mucho se dice del cine zuliano, del cine indígena, pero en el caso de los realizadores y realizadoras indígenas, no todos nos consideramos a nosotros mismos “cineastas”, nos consideramos en este orden: indígenas, voceros y documentalistas. Somos indígenas documentalistas por un tema más semántico, para registrar imágenes no sólo para denunciar, sino también para informar, que se sepa lo que sucede y desde luego que hay el intento de ser imparcial. Pero cada quien se va involucrando y optando por un punto de vista: “desde el pueblo indígena”, habiendo infinidad de títulos que son indicio de lo que ocurre con los pueblos indígenas: informativos, fortalecimiento de la lengua, educativos, reivindicativos, testimoniales, artísticos, entre otros.

Muchos documentalistas indigenistas no están ajenos a la forma y visión en la que trabajan los medios de comunicación, que finalmente actúan por modas y oportunidades económicas y para ellos la situación, por muy progresistas que sean, es sólo un tema. Ciertamente eso es más bueno que malo, ya que mientras más miradas hay sobre el mismo tema, es mejor. La mirada indigenista ha contribuido a que se vean a los indígenas como “peleadores” y “conflictivos”. Pero también es necesario desmitificar desde dónde viene la violencia y eso se muestra en muchos documentales, hay que ir haciendo y mirando otro tipo de documental, otro tipo de cine. Es la única forma de madurar, apenas

LCAV



CNAC

se está consolidando ese movimiento de cine indígena en el Zulia. No se debe permitir que sólo existan reacciones y que la gente sólo se documente ante los llamados conflictos. Hay miles de cosas más, los aspectos desconocidos de lo que han llamado cine indígena y los aspectos culturales no están divorciados, son un todo.

La mencionada Muestra de Cine Indígena de Venezuela de 2008 fue consolidada como una retrospectiva en la que se pudo ver cómo ha sido plasmada la diversidad de la identidad cultural de los pueblos indígenas del país. Yanilú Ojeda que forma parte del Colectivo Creador de ésta expresa: “Esta muestra es el espacio en el cual la audiencia, tiene la oportunidad de ver trabajos indígenas realizados por sus propios actores, es decir trabajos audiovisuales hechos por indígenas desde su propia visión, con expresiones diferentes, indígenas que cuentan sus propias historias para no seguir siendo observados por el ojo clínico de un académico. De igual manera el muestrario de títulos recoge el esfuerzo de diferentes directores con sentido crítico, para dar una panorámica general del cine indígena en Venezuela”.

Los indígenas en Venezuela, estamos haciendo registros audiovisuales de los reflejos de nuestras caras en las aguas de los ríos, en los mares y no en los espejos, muchos de ellos rotos, donde no vemos a los demás, señalando así en este marco, la importancia de tomar en cuenta nuestras características culturales y las necesidades particulares de autodesarrollo en la creación de políticas y proyectos de comunicación que conciernen a las naciones indígenas; con la plena participación de los pueblos indígenas en cada toma de decisión. Es necesario hacer el cumplimiento de diferentes acuerdos e instrumentos internacionales en los que hemos logrado incidir con mucho esfuerzo, como el Convenio 169 de la Organización Internacional del Trabajo, la Convención sobre la Diversidad Cultural de la Unesco, el Plan de Acción de Ginebra relacionado a los Pueblos Indígenas y su participación, así como la aplicación del párrafo 22 de los Compromisos de Túnez de prestar atención especial a la situación particular de nuestros pueblos y la conservación de nuestro patrimonio y legado cultural; entre otros.

Repensamos, producimos y difundimos nuestras realidades y apuestas como comunidades y pueblos indígenas, sin descuidar los medios propios y ancestrales, a través del cine, video, frutos radiales, portales web, periódicos, revistas y otros medios que posibilitan mostrarnos desde nuestro sentir como sujetos que aportamos en el tejido social de cada país, con una apuesta de unidad en la diversidad, desde América, con trascendencia mundial.



CONTEXTUALIZANDO:

¿Es posible arribar a una teoría de la formación audiovisual plegada a las especificidades de América Latina?

La premisa parece establecer un supuesto negado, pero esa es la realidad de cualquier formulación conceptual al respecto. En el mundo occidental y “desde el S. XVIII, cuando se entiende el arte como un producto autónomo y como tal, comienza a compararse entre sí, de modo que nace la literatura artística”¹³, no es que, muy a propósito de la intención de comprender los fenómenos de la creatividad humana, se hace imprescindible convenir, que el planteamiento teórico, plantea dificultades y circunstancias que se definen a partir de análisis históricos y conclusivos.

En el caso del cine, específicamente, se plantea esta complicación con contundencia y podríamos señalar al respecto, que sucede, en parte, porque principalmente se trata de una experiencia espectral, (que implica el estudio del público que recibe y sus percepciones) pero por otra, porque en su origen se plantea de por sí, “el claro sentido de la ilegitimidad cultural con que surgió, era ilegítimo tanto cultural como artísticamente”¹⁴, respondía a muy diversas motivaciones, (distracción ferial, experimento científico, sistema de documentación) pero rigurosamente no fue concebido como un medio de expresión artística ni un recurso de comunicación, y menos aún como mecanismo para contar y construir historias. (Valga el doble sentido)

Pero por favor concertemos que no es sino hasta CANUDO (Sus primeros textos al respecto 1907-08) que no encontramos referencias investigativas o no es posible determinar ningún aparato crítico que considere los fundamentos creativos y elementos motivos de este producto humano, es él quien propuso depurar el estudio del cine lejos del contexto científico o recreativo para indagar sobre cuestionamientos sobre la esencia de este “arte”¹⁵, (el séptimo arte).

Otra aproximación, es la supuesta primera teoría del cine o filmología, la de los formalistas, (Dulac, Delluc, Epstein, Eisentein, entre ellos), inspirados por Bergson, que otorgaron al cine el perfil de un lenguaje propio. La vanguardia cinematográfica francesa, impresionista, que plantea hacer arte por medio del cine con un carácter poético, onírico, y no tanto como plasmación de la realidad, Sin embargo, otro favor, admitamos que la

13 Lotman Iuri M. *La Semiosfera. Semiótica de la Cultura y el texto*. Ediciones Cátedra. Valencia. España. 1996

14 Idem

15 Canudo Ristoito. *Manifiesto de las Siete Artes*. París. Fr. 1914

base de investigación, en estas y otras tendencias analíticas es la disección, la formulación sobre el producto realizado, acabado y la detección de sus componentes.

La corriente cinematográfica llamada Précinema, basado en el estudio de las relaciones semiótico-textuales, que trata de investigar los elementos narrativos cinematográficos propios que están presentes en la literatura anterior a la creación del cine. Un teórico de esta corriente es L'Eglise, que estudia el primer canto de *la Eneida*, donde encuentra cierto carácter cinematográfico. Más tarde lo harán otros, encontrando por ejemplo el flashback en la literatura helenística, al igual que panorámicas, el zoom...

En Latinoamérica ha habido y hay corrientes de pensamiento y creación (movimientos creativos) cuyos procesos conllevan, por diferentes vías, al establecimiento de postulados teóricos y teorizantes de los modos productivos audiovisuales, sobretodo, aquellos específicamente cinematográficos. *“Salvo raras excepciones, cualquier principio definidor que trate de identificar bajo un común denominador movimientos, tendencias, posiciones que caracterizan un determinado período histórico, no es más que una indicación convencional”*.¹⁶

La revisión de la historia de los esfuerzos de los hacedores y sus convergencias, que los define como una especie de “tribus creativas”, nos permiten apreciar un complejo sistema interconectado y dependiente cuyo eje vinculante se ubica en la diatriba Arte-Industria, la que ha sido inevitablemente permeado por dos variables intrínsecas de la naturaleza de todo producto no básico, estas son: lo político y lo económico; sustento filosófico, fundamento mercantil, respectivamente. Más adelante profundizaremos al respecto.

De allí que debamos hacer la precisión sobre la definición de tendencias de investigación que desde lo académico pueden ser interpretados como teorías cinematográficas de formación, tanto de los realizadores como del público. Muestra de ello son, por ejemplo el Cine Indigenista de Sanjinés, el Cine Base de Raymundo Gleyzer e incluso el Cinema Novo de Glauber Rochas, el Cine Pobre de Solás y con obvia la muy trascendente creación del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica, en 1959, por iniciativa de Alfredo Guevara y sus fundamentales y permanentes aportes conceptuales. Solamente con afán referencial expongo las características de sus aportes cognitivos, estoy seguro que para algunos podría ser una verdadera novedad.

EL INDIGENISMO

Jorge Sanjinés estrenó en 1963, en La Paz su primer cortometraje independiente, *Revolución*. Hecho de fragmentos de pietaje filmados durante la realización de documentales de propaganda para la lotería estatal, y editado según los preceptos del montaje soviético, *Revolución* fue anunciado como el primer filme experimental boliviano, pero también como un arte verdaderamente social con un ‘profundo sentido nacional’

16 Sergio Trabucco. *Teorías y poéticas del nuevo cine*. Chile 2008



(Productoras Cinematográficas Luz y Sombra 1964). El siguiente cortometraje de Sanjinés, *Aysa* (1965), y su primer largometraje *Ukamau* (1966), realizados bajo los auspicios de la organización estatal el Instituto Cinematográfico Boliviano, prometieron renovaciones parecidas: para el crítico Luis Espinal (1979), la 'excelente plástica' de *Ukamau* 'tiene un relieve y una fuerza que recuerdan a cineastas como Bresson y Dreyer [...] nos descubre una tierra nueva, mirada con amor'.

De alguna manera estas proclamaciones de novedad estética y política serían claves para una tendencia cinematográfica que llegaría a conocerse como el 'Nuevo Cine Latinoamericano', que se cristalizó en los festivales de cine de Viña del Mar, Chile (1967) y Mérida, Venezuela (1968). Para Sanjinés, los sectores populares, obreros y campesinos, y específicamente indígenas, serían la vanguardia política y cultural que llevaría a Bolivia hacia una nueva realidad.

Revolución y Ukamau, realizadas por un colectivo principalmente mestizo (que se nombraría el Grupo Ukamau tras el éxito de la película de ese nombre) mediante instituciones vinculadas con el estado, emplearon técnicas estéticas derivadas de tradiciones modernistas y vanguardistas europeas para narrar historias sobre protagonistas subalternos e indígenas. Pero este ensayo sostiene que las películas expresan ciertas ambigüedades en torno al uso y el rechazo de estéticas importadas, y a discursos oficiales tales como el mestizaje nacional homogeneizante. Su uso de estéticas no naturalistas, como el montaje y la fotografía expresionista, sugiere un arte de liberación nacional que invoca al espectador en el nivel del inconsciente, a diferencia de los más realistas filmes posteriores del Grupo Ukamau. También permite que sus sujetos proletarios e indígenas, en cierta medida, se apropien del marco nacional en el cual son insertados. En el caso de *Ukamau*, esto implica la creación de un nuevo indigenismo que buscaba ser realmente emancipador.

Jorge Sanjinés y el grupo Ukamau, dejan asentado en un libro el trabajo de varios años de producción cinematográfica, es el resultado de concebir el arte, y en este caso el cine, como herramienta de lucha por la liberación de los pueblos, y aportar ya no solo desde la práctica cinematográfica, sino también en la búsqueda de interrogantes y respuestas en el plano teórico.

En "***Teoría y práctica de un cine junto al pueblo***", publicado en 1979 por la editorial Siglo XXI, se encuentran compilados artículos, entrevistas, testimonios, experiencias de filmación, guiones y preguiones, que sintetizan la preocupación de Sanjinés y sus compañeros por transmitir la experiencia de más de quince años de trabajo acumulado en la práctica cinematográfica.

EL CINEMA NOVO

Paralelamente, un manifiesto de los principios estético-políticos que habían impulsado el nacimiento del Cinema Nôvo, cuya esencia puede explicarse a través de su



lema: *“Una cámara en la mano y una idea en la cabeza”*, y movimiento en el que habría influido tanto el Neorrealismo Italiano como y la Nouvelle Vague francesa, y que influyeron en las propuestas creativas de Glauber Rocha, Pereyra Dos Santos, Diegues y De Andrade. Su cine trataba la realidad social del país, su pasado histórico, y la pobreza, tanto en las grandes urbes como en el desolado Nordeste brasileño, como respuesta sintética de su postura ideológica respecto a temas como el neocolonialismo que el país aún sufría bajo el control de los EE.UU., la incomprensión del interlocutor extranjero frente al nuevo lenguaje del cine brasileño o el aparente primitivismo de esta cinematografía. Pero el aspecto más relevante de este manifiesto fue la importancia de la proclama personal de Rocha sobre la *“estética de la violencia”*, en base a la cual se sustentaban los cimientos de la revolución cinematográfica en Brasil.

EL CINE DE LA BASE

Fruto también de una militancia política, en Argentina, se crea el grupo "Cine de la Base" junto a otros cineastas, Raymundo Gleyzer propone una tendencia creativa que argumenta luchar: *“usando la cámara como un arma de combate”*. Es así que realiza, ya desde la clandestinidad, los medimetrotrajes *Swift* y *Ni olvido ni perdón, la Masacre de Trelew* con material de archivo y una nota a los líderes de los Montoneros, ERP y FAR realizada por la televisión chubutense y nunca vista en medios de comunicación en esa época.

En 1973, filma su obra cumbre, *Los traidores* que narra la historia de un sindicalista que pasa de ser un delegado preocupado por la suerte de sus trabajadores a un burócrata que termina siendo el vocero de los intereses del patrón.

Gleyzer fue un artista incansable que buscó mostrar al mundo los flagelos que sufren los habitantes de América Latina. Con el grupo "Cine de la Base", organiza y proyecta sus films en barrios, escuelas, universidades y fábricas. Sus películas, que tenían que ser filmadas y estrenadas clandestinamente, lo pusieron en la mira de la Alianza Anticomunista Argentina. Con la dictadura instalada y a raíz de la persecución, el grupo "Cine de la Base" —desmembrado y expulsado al exilio— realiza desde Perú *Las AAA son las tres Armas*, corto con fragmentos de la carta abierta a la junta militar escrita por Rodolfo Walsh. La obra de Raymundo forma parte de la historia del cine documental fundacional.

Pero tampoco pueden evadirse manifiestos, que por evitar redundancias conceptuales no desarrollo, como son:

- “Hacia un Tercer Cine” (1969), de Fernando Solanas y Octavio Getino,
- “Por un cine imperfecto” (1969), de Julio García Espinoza.

Finalmente, pero no menos importante, el pilar fundamental de esta reflexión, una manera de concebir y alentar la ejecución de un cine que a partir de intenciones altamente



estéticas, de humilde elaboración, distante por convicción a propuestas tanto elitistas, como del establecido “consumismo cultural” y fomentador de una articulación con las comunidades y sus necesidades, propuesto por Humberto Solás, el CINE POBRE.

Con la descripción de todo este panorama, no pretendo más que exponer como a partir del ejercicio de determinar unas maneras de crear y unas necesidades políticas, en su sentido más amplio, es factible categorizar y establecer sendas teorías de formación de un cine absolutamente latinoamericano, que arenga principios de encarar todo proceso creativo cinematográfico, haciendo la salvedad que todo esfuerzo por definir o identificar no puede ser más que una conjetura formularia.

Nociones que se corroboran y sustentan sobre postulados como los planteados por Bomheker, *“el comienzo de la teorización cinematográfica en Latinoamérica se vio ampliamente influenciado por los debates sobre el realismo y la teoría de autor que tuvieron lugar en Europa después de la Segunda Guerra Mundial. En particular el Neorrealismo italiano tuvo una gran popularidad entre los directores y los estudiosos del fenómeno. La importante inmigración italiana, especialmente en la Argentina, tuvo sin duda que ver con este proceso. Hubo también importantes intercambios entre el neorrealismo italiano y la teoría y la praxis del cine en Latinoamérica”*¹⁷.

EL CINE AUTERO, UNA TEORÍA EN PROCESO DE FORMULACIÓN.

Ahora bien, toda teorización necesariamente supone dos maneras de aproximación: o bien cómo sistema de análisis y definición de un fenómeno concreto, (sucedido) cuyas características son tan claras y manifiestas que permiten establecer un patrón y sus factores constituyentes o condicionantes, (como los ejemplos anteriormente citados) o bien, a través de un proceso de establecimiento y desarrollo de una tesis que se prueba y comprueba con la ejecución de los enunciados que plantea (a futuro). En este contexto, se suscribe esta tesis que se plantea, como una manera diferente de desarrollar un “modelo”, desde la reflexión, desde el cuestionamiento, a partir de todas las dudas y sin pedantería academicista. Muy al contrario con absoluta preocupación fáctica, desde los roles y la responsabilidad de los encargos institucionales que ejerzo y he ejercido.

En principio cabe destacar que no hemos encontrado contundentes evidencias conceptuales al respecto. Los ejercicios cinematográficos (producto de cinematografías latinoamericanas) que nos sirven para referir esta manera de hacer cine que se impone internacionalmente (por cierto) son producto de voluntades de creación “a todo costo y riesgo”; y parecieran dar muestra de una consecuencia más que de un propósito, es decir, son resultado de una serie de condiciones que lo definen, pero no es posible determinarlo a partir de un “recetario” de diseño y/o planteamiento de realización previa.

17 Bohmeker Mario. *Ponencia escrita para el Primer simposio internacional interdisciplinario Aduanas del Conocimiento. Los comienzos de las teorías del cine en Latinoamérica: factores de importación, apropiación, y Construcción intercultural e interdisciplinaria.* Córdoba, Argentina, Nov. 2010

Por otra parte, también es importante establecer que como propuesta, no tenemos aún, en Venezuela una producción (una película) terminada, estrenada y exhibida comercialmente que nos posibilite a la formulación comprobada de un modelo, metodológicamente hablando. Y es que la primera convención de la que debemos partir es que este tipo de cine, este modelo de creación y producción, no refiere un carácter exclusivamente financiero.

Por tal razón, se procedió a desplazar la muy usada noción de Cine de Bajo Presupuesto, por la de Cine Austero ya que la contradicción discursiva que plantea esta inicial denominación, altera el dominio de este análisis y nos distanciamos de la comprobación del modelo con el que se pretende demostrar, como planteamiento teórico, que esta cinematografía se sostiene sobre la búsqueda e indagación de un “principio de economía de recursos” y sí, también los recursos financieros, pero como consecuencia y resultado inevitable de intenciones estéticas, éticas y conceptuales.

Tampoco se pretende formular esta tesis sobre presunciones puristas, pero en el afán de precisar sus límites para garantizar una “definición”, es necesario categorizar sus elementos constituyentes, con lo que, el ejercicio descalifica algunas realizaciones que han sido emparentadas a este tipo de cinematografía. Películas que han sido realizadas en Venezuela en los últimos cuatro o cinco años, producidas como propuestas de colectivos e incluso directores, de cierta trayectoria, que han basado su oferta promocional sobre un aparente bajo coste, haciendo de esta relativa consideración, una inconsistencia teórica, en fin una “trampa de esa categoría”¹⁸ pues siempre sería importante analizarla en un contexto intercomparativo. Por lo tanto, resulta definitivamente paradójico, reseñar su constitución como materia conceptual y axioma de un proceso creativo, ya que sus cualidades no pueden ser asumidas como una estructura metodológica, o como un prototipo de formulación artística para lograr una obra con unas características muy precisas.

Hacer un cine menos costoso, de presupuestos más reducidos, no es precisamente la cuestión. Aquellas películas y aquellos contenidos, de las producciones a las que se hace referencia, incluso imitan modelos discursivos foráneos (en los temas, el lenguaje narrativo, los mecanismos dramáticos) por lo que tienen poca aproximación con nuestro imaginario colectivo como país. En nuestra proposición, también este es uno de los rasgos que constituyen la naturaleza de un producto audiovisual que se perfila como alternativo.

Sin ánimo de ser excluyente se expone la antecedente argumentación, porque el empeño por validar indicadores que permitan proponer una tesis cuyos cimientos son encontrados en un carácter mucho más intrínseco de las películas mismas que lo representan, soportarán la vinculación de un cineasta, un grupo de creadores y de unos procesos, con una sociedad que exige su representatividad. Los procesos sociales y culturales de nuestro país y de la región demandan este tipo de respuesta.

18 Patricia Kaiser. Caracas, marzo 2012. Ponencia escrita para el Encuentro Nacional de Guionistas.

Es curioso, oportuno y valedero que la posibilidad de forzar una vinculación entre este cine y las propuestas del Nuevo Cine Latinoamericano de los 60's y 70's¹⁹ se ubican en la premisa del aprovechamiento de las condiciones, sólo que no desde la carencia (como sostiene García Espinoza)²⁰ sino a partir de la posición artística, desde el compromiso y obligación de la transformación necesaria, de una lucha que se fundamenta en la revolución y la liberación de la conciencia. Interesante coincidencia. Estimulante coincidencia.

Consideramos o queremos suponer que los principios de este Cine al que hemos querido denominar Austero, (con la mera intención de calificar, para partir de alguna parte), nos obligan a profundizar en otra constante de la erudición postguerra, indicada por Bomheker²¹ en relación al autor individual, apelamos a ese fundamento del hombre ante la realidad que lo condiciona y afecta, para invertir este material en su obra. Iniciar la cavilación con el sustrato de la gran responsabilidad del acto de la creación con fines y objetivos muy claros, determinados y por consiguiente implicar los contextos socioculturales con aspiración y pasión. Anticipaba generalidades que han tipificado los impulsos creativos cuando refería la diatriba arte-industria, como detonantes de realización, creo que si bien, la necesidad de expresión y comunicación que propicia toda creación se instaura en una suerte de filosofía, de germen político, de verbo con el que se convoca para la realización de toda obra, de cualquier producto artístico, la construcción estructural consciente sobre los efectos de su comercialización, de su negociación, no debería perturbar su esencia. Sugiero plantear la discusión sobre ese "artista" que sobre el "gestor" se detiene frente a la obra, la gente y la sociedad. ¿cómo se perfila este creador de imágenes y discursos?

SOLO CON INTERES REFERENCIAL SE ESTABLECEN ALGUNAS CARACTERÍSTICAS DE ESTE MODELO:

- Historias mínimas, los detonantes dramáticos, por lo general, nacen de contradicciones humanas muy sencillas.
- Formulaciones sobre una ética y una estética pertinentes, militantes, comprometidas.

19 Bohmeker Mario. *Ponencia escrita para el Primer simposio internacional interdisciplinario Aduanas del Conocimiento Los comienzos de las teorías del cine en Latinoamérica: factores de importación, apropiación, y construcción intercultural e interdisciplinaria*. Córdoba. Argentina. Nov. 2010.

20 García Espinoza Julio. *Por un cine imperfecto, Ensayo. Hojas de cine: Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano. Vol. III*. La Habana. Cuba. 1969.

21 "En el ámbito estrictamente cinematográfico el elemento común o característico de una serie de corrientes cinematográficas que nacen en aquellos años es la **revaloración del realismo** y la importancia del **autor individual**, como la única fuente expresiva de la obra... (..)Las cuestiones que preocupaban a los teóricos europeos de la postguerra, fueron también motivo de preocupación y debate de los teóricos y cineastas del tercer Mundo. En Latinoamérica esos temas tuvieron un enfoque particular.



- Las motivaciones de los personajes y las acciones para lograr sus metas también son nimias.
- Carácter documental.
- Poco diálogo. Subordinado a la acción.
- Pocos personajes, pocas locaciones y propuesta de arte minimalista.
- Utilización del No-actor o Actor natural.
- El trabajo de la imagen supone la captura simple, sincera. Escaso despliegue técnico.
- Reducido cronograma de rodaje (como respuesta al planteamiento de dirección y estético)

LCAV



CNAC

CINE VENEZOLANO Y LATINOAMERICANO: una mirada personal a nuestros centros de formación y la posible visibilización de nuestras realidades.

Por: Jhoy Plaza

**Estudiante del 6to semestre Mención: Fotografía
Escuela de Medios Audiovisuales,
Universidad de Los Andes.**

Existen características propias de cada ser vivo que lo diferencian del otro y le proporcionan un valor único, y en el caso de la humanidad, cada hombre es representante de un universo interior, que sumado al de su semejante cuando se exterioriza, hace posible la diversidad.

Multiplicando ese número de mujeres y hombres que habitan un espacio de tierra determinado bajo normas y costumbres, es posible sustraer de cada espacio características particulares que enriquecen su forma de ser: su identidad. Siendo precisamente ésta, la más difícil de alcanzar en nuestros días, pareciera que la imitación fuese la norma.

Hemos sido criados por los medios de comunicación o más bien de información, porque muchas veces ese intercambio del mensaje entre el emisor, receptor y viceversa, es inexistente. El poder lo ejercen aquellos que son dueños de la información y bombardean en una sola dirección su contenido. Ser un simple receptor sumiso resulta bastante rentable para las grandes empresas de la “comunicación” y hemos sido partícipes de su vertiginoso enriquecimiento, aceptando su construcción de realidad como verdadera, o peor aún, confiable. En principio, la televisión nos lleva de la mano en la creación de nuestros referentes y asociaciones mentales, las cuales serán reforzadas por los otros medios tradicionales, paralelo a nuestra inserción y transcurso en el sistema educativo formal, el cual se supone que nos proporciona las herramientas para discernir de forma crítica esa realidad que nos circunda.

No obstante, la guerra a la que estamos expuestos desde niños al permanecer inmóviles ante las imágenes y los sonidos constantes emitidos por esa caja cuadrada pareciera calarse hasta en los huesos, al estar plagado de contenidos importados y sintéticos que nos vende a un alto costo modelos de apariencia, de conducta y hasta de pensamiento para lograr alcanzar en esta sociedad de masas la verdadera aceptación. Citando a E. Galeano: “*a finales del siglo veinte, se sigue llamando **comunicación**, al monólogo del poder*”. (Eduardo Galeano, “*Patas arriba. La escuela del mundo al revés*”. Madrid: sigloveintiuno de España Editores, 1998, pag. 9).



En el entorno universitario, puntualmente del ámbito audiovisual el panorama parece ser el mismo, visto de mi óptica muy personal, hemos sido criados por Hollywood y aunque el acceso a una sala de cine se ha tornado prácticamente un lujo para un estudiante promedio, sin mencionar para las mayorías de nuestro país, su penetración no se limita al recito habitual sino a la televisión, la publicidad, la radio, la prensa y el internet. Para sustentar esta afirmación, la investigación de O. Getino lo evidencia:

Más de 35 mil pantallas cinematográficas diseminadas en todas las ciudades de los Estados Unidos y un volumen de espectadores que en 2003 se aproximó a los 1.600 millones por año –equivalente a una concurrencia de más de 5 veces por persona al año, con un premio medio de 5,8 dólares la entrada explican la recaudación media anual que superó en dicho período los 9 mil millones de dólares en las salas locales –sin contar las otras ventanas de comercialización y las recaudaciones en el resto del mundo- lo que convierten a la industria del cine de este país en la más poderosa del mundo, la única de carácter efectivamente “internacional”. Su dominio de las pantallas a escala internacional –superior al 70% como promedio- no se compadece sin embargo con la presencia de otras cinematografías en los cines locales, las que apenas representan el 2% de los títulos que se ofrecen a sus espectadores. (Octavio Getino, “Cine iberoamericano: los desafíos del nuevo siglo”. Editorial Veritas, Costa Rica, 2005, pág. 14).

La mayoría de los estudiantes de cine de nuestro país, asociamos de forma casi automática a Michael Moore pero no Michael New, reconocemos a Spielberg pero no a Rebolledo, a Tarantino pero no a Gutiérrez Alea, mucho menos a Guzmán o Sanjinés, conocemos la historia de Disney pero no del Centro de Cinematografía – Departamento de Cine de la Universidad de Los Andes. Existe un vacío, ausente de referentes cinematográficos nacionales tanto de películas como de cineastas, la educación formal a ofrecido sólo un bosquejo superficial de nuestro cine y sus acontecimientos, no existe al menos un carácter de obligatoriedad en la enseñanza histórica de la cinematografía venezolana, mucho menos latinoamericana, y en el caso de ésta última su ausencia en las salas de cine comercial, lo constata. Desconocemos nuestra procedencia cultural, tradicional, temática y estética en el ámbito cinematográfico.

Observo con preocupación esa suerte de adoración por las producciones norteamericanas -que manifiestan los compañeros de mi entorno: futuros realizadores- con contenidos artificiales, racistas, donde lo importante es la apariencia y el objeto de valor que posees, disparando camufladamente el consumismo y un falso ideal de vida, eso sí: con alta factura técnica indudablemente.

Las discusiones fuera del aula no versan sobre las teorías cinematográficas, las tendencias temáticas de nuestro cine y mucho menos sobre los referentes simbólicos, sino sobre la necesidad de tener el modelo de cámara más reciente, bombardeado hasta la saciedad por los fabricantes, o el equipo de edición de última generación y acorde con las tendencias globales del mercado tecnológico audiovisual. Sin duda, aquel que logre obtenerlo tendrá, sumado a ello, todo el equipo humano y técnico de todos los semestres a disposición.



Pareciera que volvimos a la época de la conquista, donde cambiamos oro por espejitos. La sensibilidad por el entorno y las ansias de acercarnos a lo que somos y al lugar de donde venimos se extinguieron con los años. Resulta más sencillo imitar fórmulas exitosas que aseguren el reconocimiento. ¿En manos de quienes recaerá el legado de nuestra cinematografía?, con este panorama: ¿A dónde apunta el futuro del cine nacional?

Los espacios de proyección, como por ejemplo cineclubes, donde rara vez se muestran producciones venezolanas del siglo pasado y con mayor frecuencia latinoamericanas de distintas épocas, incluyendo más contemporáneas, suelen estar bastante desiertos de estudiantes de cine, siendo éste un espacio propicio para el debate.

Particularmente, noto un alto grado de desinterés por lo nuestro, y una gran apatía en desentrañar los acontecimientos que en materia cinematográfica nos hicieron ser lo que somos, que nos motivaron a abordar las temáticas ciertamente recurrentes pero desde ópticas distintas.

Ciertamente la dificultad de acceso a las copias de películas venezolanas de años anteriores a este milenio, al igual que a las latinoamericanas contemporáneas, incluso por la vía informal e ilegal representa un contra a la hora de aproximarnos a nuestras historias, de visibilizarnos y apuntar a la construcción de nuevas estructuras, basadas en las que nos anteceden, nos diferencian y representan en pantalla como lo que somos.

No obstante, considero que la suma de voluntades por parte de todos los involucrados en el área formativa podría paulatinamente repercutir en la toma de conciencia de nuestros referentes históricos cinematográficos, el contexto social en el que se desarrollaron y el reconocimiento de nuevas realidades para la construcción de nuevas teorías adaptadas a nuestras condiciones actuales en pro solidificar nuestra actividad que resulta vital para generar precisamente una identidad propia. Acorde con N. Izcue y otros:

El “cine latinoamericano” surge de un vasto territorio unido por el espacio geográfico, por raíces culturales e históricas de algunas maneras compartidas, y por proyectos nacionales que apuntan a los mismos objetivos en medio de las diversas características de cada una de sus realidades. (Nora de Izcue y otros. *“Producción, Coproducción, Distribución y Exhibición del Cine Latinoamericano en América Latina y otras regiones”*. Cuadernos de Estudios: Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano. Cuba, 2009, pág. 15)

Puntualmente reflexiono -aunque parezca una utopía- que es posible la construcción conjunta de una teoría de la formación audiovisual adaptada a las necesidades y características de Latinoamérica, debido a que contamos con distintos frentes comunes – a pesar de la diversidad propia de nuestros pueblos- entre los cuales destacan el manejo del mismo idioma, el cual sin duda facilita el entendimiento para el momento de cierre de reuniones y acuerdos. Del mismo modo la proximidad geográfica de nuestros países desde Centroamérica empezando por México, hasta el sur terminando en Argentina, hace posible el acceso e intercambio entre cineastas y sobretodo la libre comercialización y distribución de películas.



Del mismo modo, la mayoría de nuestros países cuenta con un ente adscrito al Estado u organización gremial con personalidad jurídica que fungen como representantes de los grupos de cineastas, administrando data estadística de sus actividades y producciones, los cuales en muchos casos diseñan políticas de financiamiento para el desarrollo de productos audiovisuales, los cuales constituyen el puente para el intercambio y reconocimiento entre cinematografías. Sumado al ya constituido Programa Ibermedia, que representa una iniciativa para impulsar la producciones de los 17 países latinoamericanos que forman parte de su membresía, a excepción de El Salvador, Nicaragua y Honduras, quienes recién conforman una incipiente producción y empiezan a constituirse de forma gremial. Sumado a lo anteriormente expuesto, se le suma como valor agregado la inexistencia de una industria cinematográfica en América Latina, y todo lo que ella contempla, a pesar de que países como México, Argentina y Brasil hayan alcanzado un alto nivel de producción anual. Entre las, aproximadamente, 12.500 películas producidas desde 1930 a 2000 en América Latina, 5.500 corresponden a México (45% del total), 3.000 a Brasil (25%) y 2.500 a la Argentina (20%). El 90% de la producción de películas se concentró en sólo tres países, correspondiendo el 10% restante a más de veinte repúblicas de la región... No estamos hablando siquiera de la existencia de "industrias cinematográficas", sino, simplemente, de "actividades productivas" en materia de cine. (Octavio Getino, ob. cit. pág. 31.)

Situación que lejos de ser una desventaja, le inyecta a las producciones hechas en este lado del continente, en cuanto a contenido intelectual y cultural ese carácter autoral y universo temático que se ha convertido desde sus inicios en su sello distintivo, cobrando un significativo valor artístico y estético.

Por todo lo mencionado, el cine hecho en América Latina, acompañado por la voluntad política de los gobiernos, la consciencia de la empresa privada y el respaldo del público, logrará afianzarse en nuestra cultura como el principal representante lo de lo que somos.



HISTORIAS DE VIDA PARA LA CONSTRUCCIÓN DOCUMENTAL AUDIOVISUAL EN VENEZUELA

Por: Manuel Cabrera Alcalá

sanagaton39@gmail.com

RESUMEN

“Las historias de vida para la construcción del audiovisual en Venezuela”. Esta ponencia recorre los elementos teóricos de las historias de vida como metodología científica para el guión documental y audiovisual, evaluando fuentes, enfoques, montaje y edición, con elementos venezolanos y latinoamericanos.

INTRODUCCIÓN

Desde que se consolidó como ciencia, a la antropología le sirvió como técnica y método el desarrollar el uso de las historias de vida, más aún junto a la evidencia del tesoro etnográfico presente en la historia oral.

En la antropología de la primera mitad del siglo XX, enfrentada al testimonio de pueblos ágrafos, el uso de historias de vida, nutrió las bibliotecas de los entendidos, y su característica de ser herramienta multidisciplinaria hizo que la antropología aprovechara sus datos y se nutriera de otras conclusiones originarias de otras ciencias.

Boas, Kroeber, Malinowski, y todo el “team” de famosos, tenían a la historia oral como fuente constante de motivos para escribir en sus libretas de campo. La historia social estaba más cercana a los datos de las historias orales y de los relatos de vidas que de los informes coloniales y crónicas de prestigios imperiales.

El guión venezolano ha echado mano a la narrativa de las historias de vida a lo largo de toda su historia, bien sea de fuentes históricas, como vida de héroes y personajes ficticios. Y ha tenido éxito en muchas producciones audiovisuales que han dejado títulos como *Compañero Augusto*, *Simplicio*, *Yo hablo a Caracas*, *Araya*, *Miranda regresa*, *El niño que miente*, *Soy un delincuente*, *Una casa Pa’ Maita*, *El Taita Boves*, *Veroes cimarrón*, entre muchos.

Ahora. ¿Cómo utilizar las historias de vida como recurso científico para el audiovisual venezolano?



¿QUÉ ES UNA HISTORIA DE VIDA?

La historia de vida es un proceso en el que interviene principalmente un actor social, que forma parte de una generación, grupo étnico y por otra parte un relato de historia de vida, que refiere una identidad, una memoria personal y grupal, relacionada a un pasado colectivo y personal que lo identifica en el presente.

La historia de vida es ante todo una construcción social, en forma de un relato con una historia y su narrativa propia. Una historia de vida es una ilusión biográfica (Pierre Bourdieu, 1989), cuyo significado se interpreta en el presente. También es una carta hacia el futuro que será interpretada en el futuro, así que su contenido formará parte de la realidad no comunicable del biógrafo.

Los relatos y sus narrativas pueden ser orales, escritos, visuales o audiovisuales. La historia de vida no es posible sin el contexto, por ello, el relato y su guión audiovisual será el resultado de la ideología actuando en el contexto. Es la realidad invisible la que da verdadero sentido al relato audiovisual.

FUENTES:

Oral o verbal:

En la experiencia etnográfica de tipo oral o verbal, el investigador audiovisual se entromete en la vida ordinaria de la gente, presentando estímulos artificiales que pueden originar respuestas que no se ajustan a la realidad habitual. Es importante recordar que las explicaciones y respuestas de índole verbal forman parte del material recogido desde la llamada *realidad experimental*, que nada tiene que ver con conceptos de *verdad absoluta*, sino de su valor en el contexto en que se recopila.

La exposición verbal de *los informantes clave* puede estar distorsionada por la posición social o los intereses particulares que ellos defienden, más aún en sociedades estratificadas, donde pueden surgir discrepancias, no solo entre los enunciados verbales de distintos informantes, sino entre lo dicho y la conducta real, así como entre lo dicho y la triangulación de otros miembros del grupo en el que se desenvuelve el informante.

En la expresión oral y verbal están entrometidas las emociones, donde a las narraciones vinculadas a las experiencias emocionales de otros, dado que los sentimientos son fundamentalmente internos y privados, mientras que las palabras y los significados que transmiten estas experiencias son básicamente públicos; dejándonos aparentemente en un dilema de juicios del valor real de las narraciones que involucran emociones, sensaciones, sentimientos y afectos políticos. A todo esto se enfrenta el investigador audiovisual que pretende acercarse a la realidad.



Entrevistas a individuos:

Las entrevistas como fuente de historias de vida, puede contener ficciones y elucubraciones procedentes del temor al prestigio, sobre todo si se trata de personas públicas o líderes políticos.

Entrevistas a conocedores y Expertos.

La entrevista a expertos es una forma de triangulación y validación desde la autoridad documental, a la que se recurre cuando la historia de vida tiene el valor de un documento para la afirmación.

Entrevistas a Allegados

Los familiares, amigos y personas cercanas son fuentes directas de sutilezas y detalle que no existen dentro de la historia oficial.

Además de ser un recurso emotivo importante como gancho en el documental y el reportaje.

Testimonios grupales:

Un grupo también es depositario de historias de vida, tanto de algunos de sus miembros relevantes, como del grupo mismo, sus luchas, su historia colectiva, sus orígenes, sus horizontes grupales.

Veroes cimarrón y *La Vega Resiste* (Marc Villa y Manuel Cabrera);

Testimonios personales:

A través de los testimonios grupales puede reconstruirse la historia de vida de personajes que inciden en la vida del grupo, de momentos históricos que quedan fuera de las versiones oficiales o del registro académico, *Claves de una Masacre* (Ángel Palacios)

ARCHIVO:

El Archivo como fuente de las historias de vida está sometido a los límites del tiempo, el formato y la narrativa de cada cultura, en cada tiempo histórico y circunstancia social.

Archivo audiovisual:

Bancos fílmicos, memorias en video, emulsión, o formatos electrónicos y telemáticos.

Archivos fotográficos:

Archivos íntimos, oficiales, privados (memorias de empresas) Diarios Personales: Si bien el diario personal no es una autobiografía, es un registro intencional de la imagen de si



mismo y del contexto en que se desarrolla dicha imagen. Por lo general un diario incluye la propia imagen del grupo, la clase y la generación a las que pertenece el autobiógrafo.

Hemerotecas:

Material escrito de prensa, Revistas, Memory Papers, son fuentes para la construcción t reconstrucción de historias de vida. *Pulp Fiction* es un ejemplo clave de ello.

Tradicón oral:

- En el grupo
- Familiares
- Leyendas urbanas

Enfoque:

El resultado como informe audiovisual de una historia de vida, sea real o ficcionado, se estará condicionado por el enfoque que investigadores, guionistas y realizadores dispongan.

Exótico:

- Indígenas
- Afro descendiente

Etnográfico:

- *Yo hablo a Caracas* (Carlos Azpurua),
- *Luis Zambrano* (Andrés Augusti),
- *Araya* (Margot Benacerraf)

Épico:

- *Zamora* (Román Chalbaud),
- *Taita Boves, Miranda* (Luis Alberto LaMata),
- *Bolívar* (Diego Risques, Alberto Arvelo)

Apología:

Personajes políticos, exaltación de la vida:

- *El Ché* (Steven Soderbergh),
- *Diarios de Motocicleta* (Walter Salles),
- *Chimiro, el camino es largo* (Marc Villá).

LCAV



CNAC

Ficción:

- *El niño que miente* (Marité Ugas),
- *Cheila Una casa pa' maita* (Eduardo Barberena),
- *Soy un delincuente* (Clemente de La Cerda),
- *Cuando quiero llorar no lloro* (Mauricio Wallerstein),
- *Jericó* (Luis Alberto La Mata),
- *Cartas de Leningrado* (Mariana Rondón),
- *Los Olvidados y Simón del Desierto* (Luis Buñuel)

Histórico:

- *Kozako* (Marc Villá),
- *La Hora de los Hornos* (Fernando "Pino" Solana)

Montaje y Edición:

Según Michelle Agar (en Carlos Reynoso, 1991), una etnografía biográfica es antes que nada una función del investigador, que lleva al trabajo la tradición en la que participa (incluyendo el entrenamiento profesional), así las historias de vida son también función del grupo en el cual el investigador está trabajando y de la audiencia a la cual está destinado el reporte audiovisual, conformando así un "proceso de mediación de marcos de significado". Por ello la historia de vida no es ni objetiva ni subjetiva, es esencialmente interpretativa.

- Público general
- Expertos
- Entretenimiento

LCAV



CNAC

BIBLIOGRAFÍA

- ACEVES LOZANO, J. (1991) *Historia oral e historias de vida. Teoría, métodos y técnicas. Una Bibliografía comentada*. Centro de Investigaciones y estudios Superiores en Antropología Social. México D.F.
- CLOT, Y. (1989) *La otra ilusión biográfica* en *Historia y Fuente oral*, 2.: 35-39.
- BOURDIEU, P. (1989) *La ilusión biográfica* en *Historia y Fuente oral*, 2.: 27-33.
- CORDEIRO, J. (1998) *La segunda muerte de Bolívar*. Ediciones CEDICE. Caracas
- FEIXA, C. (1990) *Cultures juvenils, hegemonia i transició social. Una història oral dela joventut a Lleida 1936 -1989.*, Tesi doctoral, Estudi General de Lleida, Universitat de Barcelona.
- FERNANDEZ, P (2004) *La sociedad mental* Anthopos Editorial. Rubí (Barcelona).
- KROEBER, T. (1984) *Ishi, el último de su tribu*, Antoni Bosch. Barcelona. España.
- LEAVITT, J. (1996) "Meaning and Feeling in the Anthropology of Emotions". *American Ethnologist*. 23 (3). 514-539.
- MONTERO, M. (1984): *Ideología, Alienación e Identidad Nacional*. Ediciones de la Biblioteca. Universidad Central de Venezuela. Caracas.
- RABINOW, P. (1992) "Reflexiones Sobre un trabajo de campo en Marruecos" Ediciones Júcar. Madrid.
- REYNOSO, C (compilador) (1991) "EL SURGIMIENTO DE LA ANTROPOLOGÍA POSMODERNA". Gedisa editorial. México.
- RODRÍGUEZ, r. (1993) "Hermenéutica y Subjetividad. Ensayos sobre
- "Heidegger." Editorial Trotta. Madrid.
- ROSALDO, R. (1991) *Cultura y Verdad: Nueva Propuesta de Análisis Social*. Editorial Grijalbo. México.
- SANOJA. M *Cultura en tiempos de revolución. Transformar la burocracia en una herramienta eficaz para la gestión del Estado*. En *Question*. Noviembre de 2004.

LCAV



CNAC

- SALAZAR, J. (1988): "Cambio y permanencia en creencias y actitudes hacia lo nacional". **Boletín**
- **AVEPSO**. XI (2):3-13.

AUDIOVISUALES.

- Puente Llaguno Claves de una masacre. (2004). Dirección de Ángel Palacios.
- Panafilms. Caracas, Venezuela.
- Jorge Recio. Testigo y protagonista. (2003) Dirección de José Carlos Gómez. Caracas. Venezuela. Barcelona, España.

LCAV



CNAC

IDENTIDAD, CUERPO Y DESEO DE LAS TRANSEXUALES EN LA CINEMATOGRAFÍA VENEZOLANA.

Por: Prof. Mirna Mendoza.

Universidad Nacional Experimental Francisco de Miranda.

Coro. Estado

Falcón.

mendozami@gmail.com

¿Cuántas veces no salimos a la calle y nos topamos con una pareja de homosexuales que se acaricia con la mirada en una sala de espera en el cine; o vemos, en una esquina de las calles nocturnas más populares de la ciudad, a un grupo de travestis, unos muy *sexy*, otros muy *fashion*, unos más masculinos, otros más femeninos, que hacen que los ciudadanos disminuyan la velocidad para mirarlos; o vemos a algún estudiante caminar por los pasillos de la universidad con su pelo teñido de amarillo y sus uñas largas con brillo mientras va dejando a su paso a otros estudiantes que se ríen de él; o hablamos con un homosexual sin ningún gesto afeminado que nos seduce por su inteligencia discursiva o simplemente por el dominio y uso de su cuerpo a través de su gestualidad y atractiva apariencia física que muestra a través un cuerpo trabajado en un gimnasio y de ropa y zapatos de marca; o vemos a Patricia, a la muchacha que lava el pelo en la peluquería, peinada y maquillada como una mujer, con un cuerpo muy femenino, a no ser por el pene que posee y que disimula muy bien con sus blue jeans ceñidos y aquel susurro masculino que deja su voz?

Todas estas personadas conviven con nosotros en nuestro entorno social, a unas las vemos de día, a otras de noche, pero en fin, comparten en algún momento, espacios comunes en un mismo país, Venezuela, donde el patriarcado y el catolicismo han dejado sus huellas que resaltan las asimetrías en lo que a la comunidad sexo diversa respecta. En muchos países, especialmente en Latinoamérica, se ha establecido una dicotomía sexual (masculino-femenino) basada en la identidad heterosexual como identidad legitimadora, la cual Castells (1999) define como la identidad instaurada por las esferas social-políticas dominantes para racionalizar su poder sobre los otros entes periféricos. Así vemos como las personas de la comunidad LGBT (Lesbianas, Gays, Bisexuales y Transexuales), han sido, a lo largo de la historia, estigmatizadas por las clases sociales dominantes

Goffman(1986) plantea dos categorías con relación a la identidad, *la virtual* caracterizada por los atributos que *supuestamente* posee el individuo y *la real*, correspondiente a los atributos que posee. Ambas identidades, determinadas por una relación cuerpo-deseo, deberían encontrar una armonía en el individuo que no promueva ningún tipo de distanciamiento dentro de su dinámica social. Sin embargo, el elemento

LCAV



CNAC

político-social otra vez se pone de manifiesto a través de la presencia de una sociedad fundamentalmente ortodoxa, que aunque la ley establece artículos a favor de la comunidad sexo diversa, a través de las respectivas constituciones venezolanas desde 1954, 1961, 1999 con el Gobierno del Presidente Chavez, hasta la del 16 de junio de 2012 que se prohíbe todo tipo de discriminación sexual, esto no es aplicado en la conciencia de *todos* los venezolanos.

Así vemos como muchos homosexuales, bisexuales o transexuales son identificados y respetados como tales solamente en un mundo virtual, en sus pequeños espacios; también vemos a otros que prefieren esconder su identidad virtual y no salir del closet para así mantener, en apariencia, su identidad real; y finalmente; tenemos a otro grupo que asume ambas identidades, por un lado asume y muestra su cuerpo al mundo tal cual le dice su mente y deseo y al mismo tiempo a pesar de no ser reconocido y aceptado por ciertos grupos de una sociedad heteronormada, lucha porque se abran las fronteras ideológicas y se les reconozca como los que son, es así como tenemos la lucha de los transexuales en nuestro país que buscan legitimar su realidad femenina y que se les reconozca como mujeres desde todo punto vista.

Estas constantes luchas de un grupo de la comunidad sexodiversa, con el apoyo del gobierno del Presidente Chávez, logra que en el 2009 se haga la primera lectura (faltaría una segunda lectura para que se hiciera efectiva dentro del ámbito legal venezolano) del Proyecto de Ley Orgánica para la Equidad e Igualdad de Género, la cual permitiría la unión entre dos personas del mismo sexo bajo el nombre de asociaciones de convivencia. Asimismo, se da lectura al siguiente artículo

“El artículo 8 de la norma establece que toda persona tiene el derecho a ejercer la orientación e identidad sexual de su preferencia, de forma libre y sin discriminación alguna. En consecuencia, el Estado reconocerá las asociaciones de convivencia constituidas entre dos personas del mismo sexo, por el mutuo acuerdo y el libre consentimiento, con plenos efectos jurídicos y patrimoniales. Quien en ejercicio de la libertad a que se refiere este artículo cambiare de género por causas quirúrgicas o de otra índole tiene derecho al reconocimiento de su identidad y la expedición o modificación de los documentos asociados a la identificación. Asimismo, el Estado garantizará los medios médico-asistenciales que sean necesarios para su cabal inserción y reconocimiento social en condiciones de igualdad”.

Este tema, como ya vimos tiene mucha influencia de la política, lo religioso, de los medios de comunicación y de muchos otros factores que repercuten en la sociedad venezolana. El arte, a través del cine, se ve influenciado por este movimiento de una comunidad sexo diversa, que como tantas otras, ha estado en la periferia artística por mucho tiempo y desea salir a luz y ser completamente y socialmente visibles. La ruptura que provoca la trayectoria de la periferia al núcleo dentro de las sociedades genera una serie de cambios, que pueden ser graduales o explosivos (Lotman, 1993). Estos cambios no tienen como objetivo el aniquilamiento de esa esfera cultural opuesta sino, por el contrario, busca su transformación, y en ese proceso de cambio siempre hay algo de esa estructura que permanece. La cultura, a su vez, en sus diferentes estratos, puede sufrir

LCAV



CNAC

cambios de los dos tipos: empezar por uno gradual y terminar en una explosión o viceversa. El momento de cualquier explosión se torna en lo que se podría llamar un momento crítico provocando una tensión en los sentidos. En este justo momento, el dinamismo del movimiento cultural abre una serie espacios donde otras estructuras semióticas ayudan a renovar las anteriores para dar comienzo a una nueva fase dentro de la esfera social.

En la actualidad nos encontramos con películas como *20 centímetros* (2005) de Ramón Salazar y *La piel que habito* (2011) de Almodóvar. Estos largometrajes coinciden con la temática de la transexualidad. Pareciera que las minorías determinadas por su diversidad sexual están siendo cada vez más atractivas a la gran pantalla y Venezuela, no se queda atrás con *Cheila, una casa pa maita* (2009), de Barberena producida por el apoyo del gobierno venezolano a través de la Villa del Cine. Ahora bien, ¿cómo este director construye el imaginario de la transexualidad en la cinematografía venezolana? Preciado (2011) presenta la idea del cuerpo como texto. La transexualidad, pareciera surgir esencialmente, de esta idea: una tecnología discursiva dotada de los elementos necesarios para significar y representar la ficción femenina del cuerpo masculino a través de recursos lingüísticos tales como relaciones de oposición, heteropías, rostridad, líneas de fuga, tematización, el erotismo, la pos pornografía.

La relación de oposición de belleza y la fealdad, es elemento determinante en la construcción de este imaginario. El transexual reconoce su realidad masculina y trata de recrear una ficción femenina en lo que concibe como su verdadera identidad. En los films de Barberena (2009) lo feo/masculino se destacan en el transexual como imagen central representada por la carencia de armonía. La recreación del imaginario femenino se manifiestas a través de las líneas de fuga presentes en las secuencias espacio-temporales del filme donde se observan los distintos cambios: el pelo largo, el camuflaje del pene, la eliminación de vello facial, el maquillaje, la vestimenta. Esta diversidad de formas de expresión y sus combinaciones favorece la expansión del signo instalado en su centro de significancia y de interpretaciones, reterritorializándose en el rostro carnal femenino hasta materializar la línea de fuga final con la realización de la vaginoplastia.

Con relación a los espacios ocupados por estos cuerpos, tenemos que se maneja la relación de oposición de los espacios públicos vs los espacios privados. La primera heteropía o espacios donde los excluidos por sus diferencias son bienvenidos la constituye el espacio privado del cuerpo del transexual. Luego, tenemos la calle y especialmente, las casas con sus respectivas fiestas carnavalescas, ya que en estos espacios se presenta una muestra del espacio construido y representado por el mundo de las masculinidades alternas en su totalidad, dónde el espacio íntimo les permite *poder ser*. Al mismo tiempo se dan dos relaciones más de oposición asociadas con lo corpóreo-espacial como son el día/noche. Las heteropías comúnmente se dan en durante la noche. Sin embargo en *Cheila, una casa pa' maita*, Cheila, el personaje principal, muestra la representación del transexual durante el día, en su cotidianidad, aspecto novedoso en películas de este género.



Con relación a la tematización, el amor es el eje central de esta narración. Cheila y su amor por su nueva pareja femenina y por su primo. Barberena introduce y trata de recrear a través de película la relación de amor y deseo entre un hombre heterosexual y un hombre transexual. Además, este director usa dos personajes bellos y atractivos a través de Cheila y su primo para hacer más creíble el deseo entre estas dos personas con sexualidades distintas que terminan envueltos en una escena erótica que los seduce.

El erotismo es otro de los elementos ligados al cuerpo y al deseo que han generado manifestaciones en la sociedad así como también tenemos la pornografía y la pospornografía. Las formas de representación estético-sexuales que se muestran en la gran pantalla venezolana relacionadas con la sexo diversidad, específicamente dentro de las masculinidades alternas, son en su mayoría eróticas sin embargo, en el caso de *Cheila, una casa pa maita* tenemos una escena que entra dentro del género de la pospornografía.

El erotismo, según el DRAE, se define como el “amor sensual”, o sea que está ligado a pasión más sublime, como lo es el amor. Busca el acercamiento de los cuerpos de forma elaborada y novedosa con el objetivo del placer en los sujetos. El erotismo va más allá del sexo por procreación, busca esa capacidad de deseo reflejada en lo corpóreo (Bataille, 1957). Así vemos como amor y espíritu parecer ser las características primordiales de esa respuesta corpórea. Con relación a la pornografía, surge un cambio en donde lo primordial no es el amor ni es goce del alma sino esencialmente del cuerpo, del morbo. Por otro lado, la pornografía es definida como “el carácter obsceno de obras literarias o artísticas” (Drae, 2012). Y qué es lo obsceno, sino lo “Impúdico, torpe, ofensivo al pudor”.

Dentro del erotismo la dicotomía cuerpo y deseo forman uno solo, el sujeto; mientras que en la pornografía el cuerpo pasa a un primer plano tomando el rol de sujeto sobre el individuo pasa al rol de objeto. Ahora bien, tenemos otro elemento, la pospornografía que toca el tema de la genitalidad como la pornografía pero de dos formas diferentes: la primera abarca los grupos estigmatizados social, político y culturalmente a través de los años, como por ejemplo, los miembros de la comunidad LGBT y la más importante trata de buscar *nuevas estéticas* para la construcción y representación de las escenas pornográficas de forma menos explícita.

Giménez Gatto (2009:102) habla de diferentes tipos de estrategias pospornograficas que “revierten el régimen de obscenidad característico de la representación pornográfica,(...) llevando lo obsceno a otra representación, más allá del sexo”. Así se presentan las siguientes estrategias: la espectacular, la paisajista, la operatoria o indicial. La pospornografía espectacular se muestra en diferentes escenarios, el sexual y el alternativo, o sea que el espectador decide cuando salir y entrar a cada uno. Asimismo ambos espectáculos están hechos para su contemplación a distancia, en un zoom out y no en un zoom in como las estrategias tradicionales; la estrategia paisajista también trabaja la idea del distanciamiento pero dentro del paisaje, en donde el cuerpo apenas hace apariciones breves y fugaces evadiendo su fetichización; la estrategia operatoria sustituye la obscenidad pornográfica por su funcionamiento, desaparece el

LCAV



CNAC

sexo y aparece la escena a través del uso de tropos presentes en la escena; y la estrategia indicial en donde lo sexual es reemplazado por indicios explícitos que llevan al espectador a leer una serie de signos referentes al sexo; y finalmente, yo diría que podríamos agregar la estrategia simbólica, en donde a pesar de tener una escena de sexo explícito podemos hacer otras lecturas a través del uso de símbolos, como es el caso de la película *Cheila, una casa pa maita*, hay una escena de violación de un hombre hetero a una transexual, vemos el acto del coito pero al mismo tiempo el director nos presenta a Cheila, que sufre por la violación pero que logra soltar una mano de la fuerza del otro hombre que la sujeta, y ella toma su pene que se le ha salido y lo vuelve a poner en su lugar, oculto. Esta escena si bien, es cierto que hay una representación explícita de sexo y violento que despierta el morbo vemos como la construcción del rostro femenino es esencial para la transexual a través de la invisibilidad del pene, símbolo masculino.

El erotismo y la pospornografía entre las personas sexo diversas son muy poco explotados en la pantalla grande. Segura (2005) señala que:

“...cada sociedad secreta su imagen social del cuerpo, que se traduce en códigos estéticos, ritos relacionales (cortesías, prácticas amorosas y sexuales, y aún de clase; imágenes que se hacen evidentes en las diferentes maneras como las clases sociales exponen su cuerpo” (2005: 109).

Aunque ha habido un gran avance en relación a esta temática en la cinematografía venezolana es necesario hacer un llamado a nuestro especialistas en el área, directores, productores, guionistas para continuar con la recreaciones de la temática sexo diversa que *muestre* sus cotidianidades laborales, sociales, amorosas, sexuales para reducir asimetrías en una comunidad en su heterormada que determina la *visibilidad* de las identidad de sus ciudadanos. Con relación a esto Silverman (1996) lo llama el efecto de la “ficción dominante”, de acuerdo con ésta “...la pantalla como repertorio de imágenes no sólo determina quién puede ser visible según las líneas de diferenciación social, también designa a los que deben mantenerse fuera, invisibles” (1996: 178).

Así tenemos estas masculinidades alternas presentes en el cine en bajo porcentaje, o con una participación de *flash*, donde se aparecen los homosexuales como las locas, o los engendros amorales, o vemos que una pareja de homosexuales o transexuales cierra la puerta para su intimidad. Esta es una realidad que se ha mostrado en la pantalla grande pero, ¿qué tal si también se mostrara ese ejecutivo brillante, poderoso, y, homosexual llevando su vida cotidiana? ¿o una transexual académica y profesional en su día a día? ¿Siendo visible?. Esto lo han un grupo de profesionales desde los años setenta hasta la actualidad, como Román Chalbaud, Mauricio Walerstein, Clemente de la Cerda, Franco Peña, Barberena, entre otros. Sólo falta seguir mostrando más propuestas estéticas que incluyan cada vez más a la comunidad LGBT en nuestra sociedad. ,Silverman (1996) señala al respecto:

“se puede luchar a nivel colectivo para transformar lo que ya existe, a nivel individual podemos tratar de sustituir la imagen a través de la cual se nos ve convencionalmente por otra, o podemos intentar deformar o resemantizar la propia



imagen normativa. Estas tres opciones suponen que la resistencia y la acción colectiva o individual pueden abrir un espacio para las identidades reprimidas dentro del campo visual. Pueden darle presencia visual a la alteridad; pueden permitir que el otro se visualice a sí mismo. Por tanto, la posibilidad de jugar con estas imágenes dentro de la pantalla adquiere una importancia crucial...” (p. 19).

REFERENCIAS

- Almodovar, A. y García, E. (Productores). Almodovar, P. (Director). (2011). *La Piel que habito*. [Película]. España: El deseo P.C.
- Bataille, G. (1957). *El erotismo*. Madrid: Tusquets Editores.
- Calleja, J. (Productor) y Salazar, R. (Director). (2005). *20 centímetros*. [Película]. España: Aligator Producciones.
- Carranza, N. (Productor) y Barberena, E. (Director). (2009). *Cheila, una casa pa' maita*, [Película]. Venezuela: Villa del Cine.
- DRAE. (2012). *Diccionario de la Real Academia Española*. Madrid: Ed. Espasa
- Castells, M. (1999). *La era de la información: economía, sociedad y cultura. El poder de la identidad*. Trad. Carmen Martínez Gimeno. Vol. II. Mexico: Siglo XXI Editores.
- Giménez Gatto, F. (2009). *Pospornografía*. Editorial Paidós.
- Goffman, E. (1986). *Estigma. La identidad deteriorada*. Trad. Leonor Guinsberg. Buenos Aires: Amorrortu Editores
- Lotman, I. (1993). *Cultura y explosión: lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Preciado, B. (2011). *Manifiesto contrasexual*. Barcelona, España: Anagrama.
- Segura, J. (2005). Homosexualidad: identidad, cuerpo y discurso. *Novaetvetera*, 54. P. 103-133.
- Silverman, K. (1996). *Male Subjectivity at the Margins*. Nueva York: Routledge.

LCAV



CNAC