

Mesa 9A:

Proponer líneas de investigación en áreas dirigidas hacia: identidad cultural, memoria histórica, regionalización, propuestas creativas, nuevas tecnologías, etc.

LCAV



CNAC

MESA 9A:

PROPONER LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN EN ÁREAS DIRIGIDAS HACIA: IDENTIDAD CULTURAL, MEMORIA HISTÓRICA, REGIONALIZACIÓN, PROPUESTAS CREATIVAS, NUEVAS TECNOLOGÍAS, ETC.

EL CINE VENEZOLANO Y LA "OTRA" HISTORIA

POR: AMINOR MÉNDEZ

LA FORMACION AUDIOVISUAL Y LOS DERECHOS DE AUTOR

POR: CÉSAR CORTEZ

LA INNOVACIÓN EN EL CINE Y AUDIOVISUAL EN VENEZUELA E IBEROAMÉRICA.

UNA VISIÓN DE IBEROAMÉRICA. UNA PROPUESTA PARA VENEZUELA

POR: FABIÁN VARELA Y VERÓNICA FAJARDO

EL CINE EN DOS REVOLUCIONES. NOTAS PARA CONTRIBUIR AL DISEÑO DE LOS PROCESOS DE FORMACIÓN DE CREADORES AUDIOVISUALES EN VENEZUELA

POR: JORGE SOLÉ

LA INTERPRETACIÓN DEL COMIC COMO INCIDENCIA ENTRE LA ARTICULACIÓN DE LA MEMORIA HISTÓRICA, LA IDENTIDAD CULTURAL Y LA COMPRENSIÓN CRÍTICA DE LA REALIDAD EN LA FORMACIÓN DE LOS ESTUDIANTES DE COMUNICACIÓN SOCIAL.

POR: JOSÉ RAFAEL GUTIÉRREZ CHIRINOS¹

ENSEÑAR- APRENDER- TRANSFORMAR-SE

POR: LILIANE BLASER AZA

CONSTRUCTIVISMO Y CONSTRUCCIONISMO DEL SISTEMA DE INFORMACIÓN DE INVESTIGACIÓN CINEMATOGRAFICA INSTITUCIONAL.

POR: MARÍA DE LOS ÁNGELES RIVAS V.

LA INVESTIGACIÓN COMO BASE PARA LA CONSTRUCCIÓN DE HISTORIAS PROPIAS

POR: MEXI DE DONATO

LOS EFECTOS ESPECIALES COMO ESPECTÁCULO: DESDE MÉLIÈS HASTA EL SEÑOR DE LOS ANILLOS"

POR: ROMINA DE RUGERIIS

POR UN BUEN DÍA NACIONAL DEL CINE

POR: YOLANDA SUEIRO VILLANUEVA



EL CINE VENEZOLANO Y LA “OTRA” HISTORIA

Por: **Aminor Méndez**

Zulia

Facultad Experimental de Arte.
Universidad del
aminormendez@gmail.com

Línea de investigación: identidad cultural, memoria histórica y regionalización

La historia oral se ha considerado una historia alternativa frente a las censuras, mutilaciones y discriminaciones de la historia “histórica” u oficial; y es indispensable que esta “otra” historia se escriba, para su conservación y comunicación (Ferraroti, 1991). De esta manera, la historia oral se transforma –a veces– en memoria colectiva y fundamento de la identidad de un pueblo; poniéndose al mismo tiempo como fenómeno social en movimiento e institucionalización de un saber, legitimación de la tradición y conciencia histórica.

En este sentido, según Ferro (1980:26), el filme puede llegar a ser un documento histórico y lograr un efecto corrosivo respecto de los poderes públicos y la influencia privada; pues invariablemente un filme es un testimonio, en tanto que,

Actualidad o ficción, la realidad que el cine ofrece en imagen resulta terriblemente auténtica; se pone de manifiesto que dicha imagen no corresponde necesariamente a las afirmaciones de los dirigentes, a los esquemas de los teóricos, al análisis de la oposición, a las conclusiones de los historiadores. En lugar de ilustrar los discursos de toda esta gente, tiende a ponerlos en ridículo.

Así, la cámara corre la cortina para mostrar el funcionamiento real de toda esta gente, delatándola mucho más de lo que se había propuesto, declarando el secreto y haciendo ostensible la “otra” cara de una sociedad. De esta forma ataca directamente las estructuras, pues, tal como se concibe en la teoría impulsada por Deleuze (1996), la realidad se imprime a sí misma en el filme, y por proyección, se imprime en la conciencia del espectador.

Siguiendo a Ferro, el valor del filme está dado *no sólo por aquello que atestigua, sino por la aproximación socio-histórica que autoriza*, por ello, al analizar un filme debe dársele importancia al relato, al decorado, a la escritura, a las relaciones del filme con lo que no es el filme: el autor, la producción, el público, la crítica. Para así entender no sólo la obra, sino también la realidad que expone.



Por su parte, Marc Henri Piault (2002:228) apunta algo parecido, en cuanto a que el cine cumple cabalmente la función de conservación de la memoria histórica, pues “muestra la persistencia de las maneras de hacer y de ver (...) todo esto es etnografía, porque se trata de un testimonio de vida, de una reivindicación moral y política antes que de un simple conjunto de tradiciones”.

CINE Y DIMENSIONES DE LA REALIDAD SOCIAL

En la perspectiva de la semiótica vinculante, todo discurso tiene lugar en un contexto, y al tomar en cuenta el escenario real de la producción de los discursos, es posible que nos acerquemos a su significación humana y social, pues ningún discurso tiene sentido independientemente de los diferentes contextos de donde proviene y en los que se inserta, por lo cual es importante examinar no sólo el texto-discurso, que en nuestro caso es el filme, sino el contexto en el que cada texto fílmico aparece.

En este sentido, la semiótica vinculante no se conforma con identificar el entorno en que determinado texto se ha producido, sino que más allá de eso pretende, introducir en el propio texto sus condiciones de producción como indicios materiales, marcas formales, pertinencias de análisis. La semiótica vinculante debe probar, en suma, que el que un texto dependa de la historia no es un prejuicio socio-político, sino que dicha dependencia se afianza y se muestra en los signos de cada registro de cultura (González de Ávila, 2002:29).

De esta forma, y bajo una comprensión dialéctica, el texto-discurso se encuentra inmerso en la historia y la historia en él, lo cual, siguiendo a González de Ávila (2002:29), se fundamenta, en una doble hipótesis: la de que toda producción de sentido es necesariamente social, por lo que no puede describirse ni explicarse de manera satisfactoria un proceso significativo sin hacer explícitas sus condiciones sociales productivas; y de que todo fenómeno social es a su vez, en una de sus dimensiones constitutivas, un proceso de producción de sentido, cualquiera que sea el nivel en el que se lo examine (más o menos micro o macrosociológico).

Ahora bien, Córdova (1995) propone unas categorías que sirven perfectamente para analizar las dimensiones estructurales de la realidad social y que puede aplicarse al análisis de cualquier filme:

- a) Lo económico: Establece las bases de las condiciones materiales de la sociedad y fundamenta el proceso básico de la actividad social: el trabajo productivo.
- b) Lo político: Compleja red de relaciones entre el ciudadano, sus representantes y los administradores del poder.



c) Lo social: En esta dimensión se estructuran y organizan las relaciones sociales. En ella y a través de ella los grupos sociales, las clases sociales, escenifican su actividad.

d) Lo cultural:

Subsistema normativo:

- Formal: Normas institucionales.
- Informal: Normas institucionalizadas por la tradición o las costumbres (reglamentos implícitos, códigos inscritos en el imaginario social).

Subsistema de la ideología: La ideología vehicula y regula las prácticas sociales.

Cultura material y cultura espiritual: Los procesos lingüísticos, la lengua y las diferentes formas de conciencia social.

Subsistema intelectual y simbólico: Las orientaciones de valor, los valores, las representaciones sociales.

Modelos culturales: Procesos de transculturación. No son sólo “modelos y estilos de vida” sino que constituyen modelos o pautas a seguir.

Estas dimensiones pueden complementarse con la noción de contexto aportada por van Dijk (1999:266-267), quien lo concibe como todo lo que viene “con el texto”, es decir, las propiedades del “entorno” del discurso, que en este caso se refiere al contexto económico, político, social y cultural de cada filme en particular.

Así, la dominación de grupo, el conflicto y la competencia serán exhibidas de manera múltiple en las prácticas cotidianas de los actores sociales, incluyendo sus prácticas comunicativas. Esto es, los intereses ideológicamente importantes tales como identidad, actividades y objetivos de grupo, normas y relaciones intergrupales de dominación y resistencia, al igual que recursos sociales, también son exhibidos localmente y reproducidos en situaciones sociales y, por lo tanto, en contextos comunicativos. Más específicamente, encontraremos que la dominación basada en la ideología también involucra el control del contexto. El hecho de especificar los contextos provee, en consecuencia, una visión de los detalles del ejercicio de la dominación social y sus ideologías subyacentes.

De manera que, el contexto va a proporcionar soportes para el análisis, en el sentido de que puede ser indicativo de propiedades ideológicas relevantes en el dominio social.

Por otra parte, pueden también analizarse las dimensiones funcionales de la realidad social en el filme, a través de los modos y estilos de vida y el espacio social (Córdova, 1995).



Modos de vida: Articulaciones de los principales <<subsistemas >> de la práctica social. Pueden mostrar las relaciones o interconexiones entre el trabajo, la reproducción de la vida individual y el consumo; la interacción social y la comunicación; las actividades culturales del tiempo libre; la problemática de las normas y los valores sociales, así como la amplia gama de problemas que envuelve a la sociología de la familia.

Estilos de vida: Modos de hacer, formas de vida, peculiaridades propias de determinados sectores o grupos sociales. Estos pueden tener una importante carga individual. El estilo de vida es propio de los sectores sociales diferenciados, la sociedad organizada en grupos, estratos o clases, particulariza ciertos <<modos de hacer>> y privilegia ciertas escalas de valor y de prestigio, que son observables en la práctica cotidiana y en la práctica de la investigación. Los estilos de vida son visibles en prácticas concretas:

- En el uso y distribución de actividades alrededor de lo culinario.
- Alrededor del consumo.
- Alrededor de las diferencias que generan los ingresos sociales.
- En el atuendo social.
- En el consumo de espacios privilegiados.

El espacio social: En lo vivido cotidianamente por diversos agentes sociales, la vida social está hecha de una cantidad de interacciones (reencuentros, intercambios, discusiones, conflictos, competencias, relaciones de trabajo, relaciones de poder, relaciones amorosas, etc.) y que están todas localizadas en el tiempo y el espacio. El espacio social sería cualquier sitio o lugar donde se produzca la interacción.

La categoría de espacio social puede ser complementada con la noción de semiosfera, término acuñado por Yuri Lotman, quien lo define, por correspondencia con el concepto de biosfera, como el dominio en que todo sistema sígnico puede funcionar, donde se realizan los procesos comunicativos y se producen nuevas informaciones; es el “espacio semiótico fuera del cual es imposible la existencia misma de la semiosis” (Lotman, 2000:24).

REALIDAD SOCIAL VENEZOLANA EN LA FILMOGRAFÍA CHALBAUDEANA

Cuando se habla de cine venezolano, Román Chalbaud constituye una referencia obligada. Su trayectoria fílmica abarca de 1959 hasta la fecha, con una temática social recurrente. Este autor puede considerarse el cineasta venezolano más fructífero, tanto en cantidad como en continuidad, honrando al mismo tiempo la calidad de su pensamiento social (van Dijk, 1999).



El mismo Chalbaud reconoce que su obra sigue el hilo de lo que sucede en Venezuela, porque “cada cine debe parecerse a su propio país, tratar de pintarlo y ponerlo de tal manera que pueda hacer interesar por él a otros países donde se vea esa película” (Chalbaud, 2006:s/p). Y, tal como afirma Molina (2006:s/p), refiriéndose a Chalbaud, “Desde *Caín adolescente* hasta *El Caracazo* toda su filmografía ha tenido una conexión con el proceso político que ha vivido el país”, quedando indeleblemente impresas las huellas de la historia en toda su filmografía.

Visto de esta manera, Chalbaud adopta un enfoque crítico, que presenta la realidad marginada de Venezuela; se traslada –y con él a sus espectadores y lectores– a ese ámbito de la sociedad que los sectores más acomodados ignoran, y desde allí muestra toda la miseria, indigencia y degradación a que están sometidos los desheredados de la sociedad.

Hay en la filmografía de Chalbaud un compromiso con la justicia social, simplemente reflejando ese submundo de las grandes ciudades, en este caso los barrios periféricos de Caracas. Este es el autor que más acertadamente ha representado la realidad venezolana, con un marcado afán, como bien señala Leonardo Azparren (1990:30), por “el conflicto existente entre progreso y empobrecimiento”; pues el progreso sólo alcanza a un reducido sector de la sociedad, dejando al resto inmerso en la marginalidad y la delincuencia como única forma de vida. “Las piezas de Chalbaud son como un mapa de Venezuela. Mapa que muestra su vigencia, particularmente en el énfasis que pone sobre la descomposición humana y ambiental surgida de los grandes centros urbanos” (Chocrón en King, 1987:10).

Su visión de los excluidos, sobre todo en las primeras obras, sólo se muestra como una descripción de la marginalidad, sin tomar un posicionamiento ante ella. La mayoría de sus personajes están tomados de los bajos fondos, de prostíbulos, bares y locales oscuros donde se observan diversas conductas de seres, a quienes no se les puede considerar del todo responsables de sus acciones, pues, tal como analiza Monasterios (1975:90-91), todos los personajes de Chalbaud son transgresores de las normas convencionales admitidas como válidas, y a la vez, siempre hay un dato que nos obliga a considerarlos como productos de la sociedad que transgreden; en la generalidad de sus comedias, la conducta de los personajes aparece dinamizada por fuerzas inducidas a nivel social; cada uno de ellos está como un punto de equilibrio donde convergen fuerzas poderosas, ocultas, no manejables; así, el hombre está involucrado en un gran socioide [sic] y sólo a medias es responsable de su conducta.

El ambiente donde se desenvuelven estos individuos mezcla el folklore, las costumbres venezolanas y los nuevos hábitos provenientes del exterior y de la nueva sociedad, en un complejo entramado social. Se une entonces lo que llega de afuera con los hábitos tradicionales, donde se confunde además el rito cristiano y las creencias sobrenaturales relacionadas con la brujería y la santería. En términos generales, el ambiente es hostil, carente de tradiciones y raíces, donde se lucha por encontrar un espacio, por el que se debe batallar pues está fuertemente jerarquizado. Pero el medio confunde los valores y es difícil separar el bien del mal.



En palabras de García, se trata del esquema cognitivo predominante, que se revela en el modelo de producción significativa de Chalbaud, mediante el cual pudiéramos ubicar a este autor en Una epistemología que interpreta lo “sagrado” y sus complejas relaciones con lo “profano” que engendra una isotopía axiológica del /bien/ y del /mal/, en estados de deslizamientos de inversión, re-inversión, contradicción y complementariedad. Estas transformaciones, que muchas veces se quedan en intentos y otras menos se consuman, colaboran en la legitimación del vaivén de lo “relativo” y en la negación de lo “absoluto”, que tienen como agente semiótico a la propia gente marginal: sus esperanzas, desilusiones, iras, frustraciones, traiciones, volver a creer en algo o en alguien que les saque del estado de miseria en el que viven, pero siempre imitando a la clase burguesa que los ha dominado. La fuerza y el empuje empleado por las clases dominante/dominada como una consecuencia de la voluntad de “poder” llega a vestirse con el disfraz y las máscaras de la apariencia en todos y cada uno de los filmes chalbaudeanos (García, 2004:5).

Algunos de los personajes son conscientes de su incapacidad para salir del entorno en el que viven, motivo por el que no luchan por surgir. Otros se debaten y se enfrentan para encontrar su lugar. Todos los filmes están poblados de sujetos grotescos y estafalarios, enmarcados en ambientes muy cerrados –prostíbulos, pensiones, bares– y repletos de objetos extraños, que ayudan a caracterizar el desconcertante medio en el que habitan.

En la filmografía de Chalbaud la línea temática se caracteriza por la dicotomía buenos/malos, en una sociedad injusta para mostrar cómo se invierten los valores dependiendo del contexto. “Su obra muestra que es un artista obsesionado por las injusticias y desigualdades legalizadas, que marginan a la mayoría de los seres humanos a vivir en los ranchos, en la periferia de las grandes urbes” (King, 1987:14). Este tipo de cine trabajado bajo la modalidad del creer instauro una cierta herencia de catolicidad propia del cine del tercer mundo, según Bettetini (1977).

Chalbaud transmite ilusión, presenta los cambios que está sufriendo el país, principalmente las dificultades de quienes se trasladan del campo a la ciudad, y la hostilidad con la que ésta los acoge; la delincuencia de la que se encuentran rodeados y la aceptación de los delincuentes del robo como única forma de vida. También presenta la figura del guerrillero –en los filmes *La quema de Judas* (1974) y *Sagrado y obscuro* (1976)–, como testimonio de la presencia del movimiento insurreccional venezolano en la década del sesenta.

La violencia, la corrupción, el caos y la confusión de valores, se perciben en la Venezuela de Román Chalbaud (Molina, 2001), que se mantuvo al margen de la riqueza fácil y olvidada de las promesas sociales que el estado populista vociferaba. Cada filme muestra al individuo y su incertidumbre al enfrentarse con la vida, así como escudriña las relaciones humanas. En palabras de Naranjo (1984:18),



A través de una constante representación costumbrista, en sus filmes obtenemos un reflejo directo, sin mediación, de las mentalidades típicas de nuestras diferentes clases sociales (...) Desde su perspectiva el autor se ubica para describir a la Venezuela que le ha tocado vivir; a través de esos personajes del pueblo, la intención tacita de sus diálogos y la significación de sus circunstancias, es posible acceder a las profundas implicaciones socioculturales que contiene su discurso: ese modo indirecto pero evidente de desnudar al país a través de esos personajes, porque ellos son en definitiva sus protagonistas.

De esta forma, Chalbaud postula una posición crítica frente a la realidad venezolana, para lo cual opta por irse a los bajos fondos y presentar un país donde el poder del dinero, proveniente del petróleo, sólo sirvió para hacer más insalvable la brecha entre los sectores sociales, ofreciendo a los lectores-espectadores la posibilidad de reconocer las dos realidades coexistentes en Venezuela, que vienen a ser la única realidad de un país que en un corto espacio de tiempo vio cómo se alteraba su forma de vida y cómo sus valores tradicionales se invirtieron por otros foráneos.

Chalbaud, al igual que todo el país vivió estos momentos a través de su filmografía, primero de forma esperanzada, más tarde desconcertado y sin creer en las promesas políticas, lo que le llevó a pensar que la única solución provenía de la conciencia individual; pero en *Pandemónium* (1997), apuesta por un derrumbe total, para, a partir de las ruinas, poder reconstruir un nuevo país acorde con las necesidades y realidades propias.

De esta manera, la filmografía chalbaudeana invita a mirar de frente la corrupción, la violencia, la confusión de valores, la anarquía y el caos que sacuden a la nación, mientras que sus habitantes se debaten por encontrar un espacio dentro de ella, todo ello unido al resto de la problemática del hombre contemporáneo.

A MANERA DE CONCLUSIÓN

Por todo lo antes expuesto, se comprende que las técnicas audiovisuales del cine nos aproximan a la realidad, de allí su indudable trascendencia. De este modo, la realidad social e histórica del venezolano en una determinada época puede ser estudiada desde los filmes producidos en ese contexto, pues como afirma Írida García (2001) en ellos se construye una realidad fílmica que a su vez representa lo 'real' social e histórico venezolano.

En palabras de esta autora, Chalbaud muestra su compromiso y amor por la realidad (incluyendo el prójimo, sus condiciones de vida, sus relaciones y sus creencias), por eso la expone en sus filmes sin tomar distancia de ella. Y tal como dice Mariniello (1999), presenta la realidad con la acción transformadora de la realidad en la realidad, buscando que la gente pueda verse y tome conciencia de su existencia.



Siguiendo a Naranjo (1984:41), en esta especie de parodia nacional (...) Chalbaud concluye siempre dejando una imagen expresamente crítica de la realidad social, que ofrece el frecuente señalamiento de un estado cultural que nos corresponde como zona del subdesarrollo. En esa visión desmitificadora, por verdadera de nuestra realidad, lo que no pocas veces le acarrea opiniones censurables por parte institucional, y por lo general de cierto público perjudicado. Evidentemente, hay crisis de valores en la realidad mostrada por Chalbaud. Sus filmes se constituyen en crónicas que dan cuenta del acontecer cotidiano y trascendental, y se distancian muchas veces de la historiografía oficial. Y, confirmando lo dicho por Mariniello (1999), es precisamente en la crónica donde está la realidad, y está mucho más avanzada y dinámica que en la historia misma.

Las crónicas de Chalbaud aparecen en imágenes aparentemente insignificantes, algunas de ellas carentes de belleza, pero que reflejan la vida con mucha espontaneidad. En ellas, el venezolano común puede verse íntima y plenamente; y quizás muchos por esta razón algunos prefieren ignorarlas, apreciando más el arte con los gestos de otras culturas, que parecen más interesantes y agradados que los propios rostros nacionales.

Dentro de esta perspectiva, los filmes de Chalbaud no pueden ser considerados de ficción propiamente dicha. Por ello, García (2001) ha propuesto el género de ficción/crónica, que describe más específicamente esta manera de hacer cine, caracterizada por la mezcla de ambos elementos.

REFERENCIAS

- AZPARREN, L. (1990). *El gesto de mostrar*. Maracaibo (Venezuela). Ediciones Pancho El Pájaro.
- BETTETINI, G. (1977). *Producción significativa y puesta en escena*. Barcelona (España). Editorial Gustavo Gili.
- CHALBAUD, R. (2006). "Un cineasta comprometido con la verdad". Entrevista a Román Chalbaud. *ENcontrARTE*. Año 2, N° 43. Disponible en <http://encontrarte.aporrea.org/hablando/43/>
- CÓRDOVA, V. (1995). *Hacia una sociología de lo vivido*. Caracas (Venezuela). Fondo Editorial Tropykos.
- DELEUZE, G. (1996). *La imagen-tiempo*. Barcelona (España). Editorial Paidós Ibérica, S.A.
- FERRAROTTI, F. (1991). *La historia y lo cotidiano*. Barcelona (España). Editorial Península.



- FERRO, M. (1980). *Cine e historia*. Barcelona (España). Editorial Gustavo Gili, S. A.
- GARCÍA DE MOLERO, I. (2004). *Fundamentos semióticos para una teoría de autor: el cine venezolano de Román Chalbaud*. Tesis doctoral. Doctorado en Ciencias Humanas. Facultad de Humanidades. Universidad del Zulia. Maracaibo (Venezuela).
- GARCÍA, I. (2001a). *Semiosis del juego de envite y azar en los venezolanos desde el discurso fílmico*. Ponencia presentada en la LI Convención anual ASOVAC. Universidad Nacional Experimental del Táchira. San Cristóbal (Venezuela).
- GONZÁLEZ DE ÁVILA, M. (2002) *Semiótica crítica y crítica de la cultura*. Barcelona (España). Anthropos Editorial.
- KING, M. (1987). *Román Chalbaud. Poesía, magia y revolución*. Caracas (Venezuela). Monte Ávila Editores, C.A.
- LOTMAN, I. (2000). *La semiosfera III. Semiótica de las artes y de la cultura*. Edición de Desiderio Navarro. Madrid (España). Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S.A.)
- MARINIELLO, S. (1999). *Pier Paolo Pasolini*. Madrid (España). Ediciones Cátedra.
- MOLINA, A. (2001). *Cine, democracia y melodrama. El país de Román Chalbaud*. Caracas (Venezuela). Editorial Planeta.
- MOLINA, A. (2006). *Ciclo de Cine Foro Venezolano en el Ministerio de Relaciones Exteriores: Un viaje al mundo de Román Chalbaud*. Disponible en <http://www.mre.gov.ve/Noticias/Culturales/Boletines2006/Bole-173.htm>. Consultado: 30-03-2007.
- MONASTERIOS, R. (1975). *Un enfoque crítico del teatro venezolano*. (2da edición). Caracas (Venezuela). Monte Ávila Editores.
- NARANJO, A. (1984). *Román Chalbaud: un cine de autor*. Mérida (Venezuela). Fondo Editorial Cinemateca Nacional.
- PIAULT, M. (2002). *Antropología y cine*. Madrid (España). Ediciones Cátedra (Grupo Anaya S.A.).
- VAN DIJK, T. (1999). *Ideología. Una aproximación multidisciplinaria*. Barcelona (España). Editorial Gedisa S.A.

LCAV



CNAC

LA FORMACION AUDIOVISUAL Y LOS DERECHOS DE AUTOR

Por: César Cortez

Director

Escuela de Cine Documental de Caracas

1. LA REPÚBLICA DIGITAL DE LAS LETRAS

En informática existe una máxima que ha venido cumpliéndose inexorablemente desde hace cuarenta y cinco años. Cada dieciocho meses se duplica el número de transistores de un circuito integrado.

Suena a extraída de un libro de electrónica y suele ser ignorada su influencia en el ámbito de las ciencias sociales, pero aun así, la Ley de Moore describe la manera en que las computadoras tienden inexorablemente a ser mejores, más económicas y en consecuencia, explica su uso creciente en diversos ámbitos de la vida. Desde la medicina hasta el arte, pasando por la gastronomía o la estrategia militar, la era digital arrojó a amplios sectores de la sociedad.

La forma como se produce o se consume información y conocimiento también cambia radicalmente bajo el influjo de la era digital. Para los más optimistas, la humanidad se encuentra en los albores de una edad de oro que reproduce a gran escala la célebre “República de las Letras”, una comunidad de intercambio epistolar conformada por grandes sabios a lo largo de los siglos XVI, XVII y XVIII.

Personalidades de la talla de Jean-Jacques Rousseau, John Locke, Benjamín Franklin o Voltaire participaron en esta red, auténtica expresión de la fe en el conocimiento y el libre compartir de las ideas como propulsores del bienestar de la humanidad. En total se han contabilizado 55.000 cartas dirigidas a 6.400 destinatarios distintos.

Si bien no es hija directa de la República de las Letras, Internet nace hace cuarenta años bajo el influjo del mismo espíritu. Luego de su etapa al servicio exclusivo del área militar, comenzó como una manera de intercambio académico a nivel de las universidades y a medida que su uso se fue extendiendo, mantuvo su carácter colaborativo. Hoy, esta tecnología demuestra que más allá de las distancias físicas y las diferencias culturales, al menos una gran mayoría de los seres humanos pueden ponerse de acuerdo para beneficiarse, compartiendo conocimiento.



En el ámbito académico, la idea de una sociedad del conocimiento inspirada en la República de las Letras sigue brillando en el horizonte pese a los nubarrones y las acusaciones de optimismo sobredimensionado. Millones de personas tienen la posibilidad real de acceder libremente al saber universal sin siquiera estar inscritos en una institución educativa y con tan solo revisar un pequeño dispositivo que será cada vez más útil y costará menos. El ideal enciclopédico y la quimera de la ilustración que tanto anhelaron los padres de las repúblicas modernas cuando fundaron los sistemas de educación pública, no solo se encuentra al alcance de la mano, su interpretación también están a punto de sufrir transformaciones importantes.

Si bien la tecnología genera una situación propicia para la formación a gran escala, las instituciones educativas de la República Digital de las Letras tienen muchas batallas por librar. Una de ellas es convencer a los autores y a las editoriales de quitar las trabas a la libre difusión del conocimiento. A fin de cuentas, las bibliotecas virtuales tienen el mismo carácter de servicio público que sus versiones físicas y quizá hasta en un grado mayor.

Mientras las bibliotecas construidas en bits pueden estar abiertas las 24 horas del día, los 365 días del año, disponibles para cualquier persona que tenga Internet y prácticamente para un número infinito de usuarios, las instalaciones físicas tienen todo tipo de limitaciones y ayudan menos a disminuir la brecha del conocimiento y sus consecuencias para la sociedad.

Al hablar de la relación entre formación profesional y artes cinematográficas, el aporte de las nuevas tecnologías le otorga un brinco cualitativo y cuantitativo al proceso educativo, desde muchos puntos de vista. Recuérdese que hasta hace apenas diez años resultaba imposible transmitir imágenes en movimiento de la manera como se hace en plena era de YouTube y los teléfonos inteligentes.

La situación no solo potencia la función auxiliar del texto audiovisual en la enseñanza de diversas carreras, también profundiza la formación especializada en el área.

Hace menos de una década, los cursantes de estudios cinematográficos o de carreras relacionadas tenían restringido el acceso a la información representada en las obras y las publicaciones especializadas. Por lo general, todo se circunscribía a las mediatecas de los grandes centros urbanos y a una que otra iniciativa regional esporádica. Ahora es posible acceder a cualquier contenido a través de Internet, siempre y cuando alguien se haya ocupado de compartirlo. En consecuencia, las diferencias de posibilidades de acceso a la información entre profesionales del centro y la periferia son cada vez menores.

Uno de los puntos más difíciles es el tema de los derechos de autor. Afortunadamente, el consenso puede resultar provechoso para las mayorías. Ya comienza a diferenciarse entre un archivo digital disponible en Internet para uso divulgativo y una copia física realizada con fines de lucro. Asimismo, no es tan evidente



que el único derecho de autor válido sea aquel que les otorga regalías a los creadores. Ahora se entiende que el reconocimiento de la autoría en sí mismo puede ser el puente para una mayor difusión de la obra y la obtención de mejores beneficios a través de nuevas formas de negociación económica.

En cualquier caso, le corresponde a las instituciones educativas con un enfoque multidisciplinario colocarse en el frente de los distintos escenarios generados en el universo digital. El precedente de la colonización comercial o la censura política de otros inventos con gran potencial pedagógico como la televisión o la radio, apunta a que, cuando se deja todo a las fuerzas del mercado o a las pugnas ideológicas, el interés colectivo sale magullado.

La República de las Letras no fue una agrupación perfecta, caracterizada por un funcionamiento democrático y abierto para todo el mundo. Según reportan los historiadores, padeció los mismos males de su tiempo, derivados de una concepción aristocrática de la vida. Sin embargo, el mensaje radica en su esencia.

¿Si hace doscientos años los sabios de la ilustración compartían sus conocimientos a escala global usando papel y tinta, por qué, como beneficiarios de esta tradición cultural, no podemos hacerlo nosotros empleando la tecnología digital?

DISPUTAS LEGALES

El rotundo rechazo que el pasado 4 de julio de 2012 recibió el ACTA(a) es otra prueba del poder que tiene la idea de compartir libremente la información y el conocimiento. El ACTA es la tercera gran iniciativa de esta naturaleza que fracasa en países de peso en la producción y consumo de bienes y servicios. Hace algunos meses, las leyes SOPA(b) y PIPA(c) rebotaron en el Congreso norteamericano y hasta se mencionó la posibilidad de un veto presidencial si estos instrumentos llegaban a ser aprobados.

- a) Acronimo de *Anti-Counterfeiting Trade Agreement*. *Acuerdo comercial anti-falsificación*)
- b) Acrónimo de *Stop Online Piracy Act* . Ley de cese a la piratería en línea
- c) Acronimo de PROTECT IP Ac. Ley de protección de la dirección IP.

Es muy probable que las masivas protestas públicas contra el ACTA pusieran a pensar en que su aprobación podía calentar aún más el complicado panorama social de la Europa en crisis. Más allá del pragmatismo político, una de las razones por las que fue rechazada es el temor a que, bajo la excusa de proteger los derechos intelectuales, se comiencen a violar los derechos civiles de los ciudadanos que comparten archivos en Internet, llegando incluso a multas y encarcelamiento. Aquí comenzarían a jugar un



peligroso papel los proveedores del servicio, al convertirse obligatoriamente en delatores de sus clientes.

También se señala que las discusiones para la elaboración del ACTA se hicieron de espaldas a la opinión pública y aparentemente sin siquiera invitar a puertas cerradas a representantes de grupos de interés distintos a los autores o grandes productores. Según explican los críticos, hubo intenciones de ocultar que la ley puede sustentar la censura y la desconexión masiva de usuarios, lo que conduciría al fin de los beneficios culturales derivados del Internet como se conoce hoy día.

Otro argumento apunta a que el ACTA y los instrumentos legales del mismo tenor, tienen un amplio rango de influencia, similar al de las tecnologías de la información y la comunicación. Por lo tanto, resulta peligroso dejar su elaboración a grupos de interés que, convenientemente, propugnan una visión unidimensional de la realidad.

Por ejemplo, los partidarios de la venta de medicamentos genéricos vía Internet se encuentran entre los opositores a estas leyes. De acuerdo a su perspectiva, la defensa a ultranza de la propiedad intelectual -en este caso, de las marcas propietarias de los principios activos de las medicinas-, puede dar al traste con los beneficios generados por la liberación de determinadas patentes para su venta a bajo costo en los sectores más desfavorecidos.

La situación ilustra qué sucede cuando el legado cultural de una sociedad es privatizado en provecho de un mínimo porcentaje de personas. Las cosas pueden ponerse difíciles en materia de exclusión social.

Por su parte, los defensores de leyes rechazadas como el ACTA, con homólogas aprobadas en México, España (Ley Sinde) o Colombia (Ley Lleras), esgrimen que a nombre del libre acceso al conocimiento se está perjudicando a una industria como la del contenido (música, películas, series de televisión, entre otros) que genera miles de empleos y beneficios para la sociedad. En el caso de la música, temen que no surjan nuevos artistas ante la perspectiva de que el arte deje de ser un negocio millonario y se cree que lo mismo puede aplicarse a muchas otras profesiones científicas y humanísticas.

La discusión de fondo se origina por la pugna entre dos modelos de creación y distribución de la cultura. La construcción de conocimientos de manera colectiva, basada en el intercambio de información al estilo de la República de las Letras, se enfrenta a un sistema corporativo, sustentado en el control de la producción y distribución del conocimiento, tal y como predominó antes de la aparición de Internet.

En consecuencia, hay quienes proponen que las nuevas tecnologías se adapten a los sistemas legales de protección intelectual vigentes en los últimos años y del lado contrario, se cree que las nuevas herramientas de la comunicación y la información representan un salto en la educación.



En cualquier caso, los reclamos gremiales deben atenderse dirigiendo las acciones en el sentido correcto. El derecho de autor y la propiedad intelectual también forman parte integral de los derechos humanos, al igual que el derecho a la libre información y el acceso al conocimiento. El asunto es que ante la perspectiva de beneficios para un gran colectivo, en vez beneficiar a unos pocos la balanza debería inclinarse hacia la mayoría.

Las soluciones a la diatriba pueden ser muchas. Existen suficientes recursos en la sociedad para financiar la búsqueda de nuevos modelos de funcionamiento, capaces de beneficiar por igual a los creadores y al público en general. Ya funcionan algunos ejemplos y con seguridad en el futuro vendrán innovaciones.

Para la agroindustria, los Estados y los poderes económicos asumen ciertos costos y buscan innovaciones en favor del colectivo, pero en ningún momento pensarían en dar menos comida a las familias o hacer de la agricultura un negocio poco atractivo para los potenciales agricultores. En áreas vitales como la agroindustria y también en la cultura, el beneficio generado supera con creces la inversión, aunque no todo pueda contabilizarse en ganancias monetarias.

2. LAS NUEVAS PLATAFORMAS DE DIFUSIÓN DEL DOCUMENTAL

Tradicionalmente, el género documental tuvo menos exposición al gran público en comparación con las películas de drama o comedia. Firmes pilares de esta tendencia son la prevalencia de temas “complicados” y criterios comerciales a la hora de distribuir.

Las cosas están cambiando. Donde antes había una actividad valiosa pero limitada, existe ahora un provechoso intercambio cultural a nivel masivo que trae consigo la inclusión de millones de personas que antes tenían negado el acceso oportuno a información y conocimientos vitales para el entendimiento del mundo que les rodea.

Autores y entusiastas del documental se están conectando en Internet para compartir las películas y discutir sus temas. Adicionalmente, otros aportes tecnológicos añaden leña al fuego. El abaratamiento en el costo de la producción cinematográfica, permite que cada vez se hagan más y mejores documentales sin que sea necesario un gran negocio repleto de complicados intereses.

La historia del mundo que conocemos hoy y que será recordado mañana, la están registrando sus propios protagonistas mediante la grabación y concatenación de imágenes y sonidos. El documental es parte vital de la memoria de una época y es una forma predominante de expresión del pensamiento vivo. Su conservación y difusión se encuentra entre los deberes que exige la preservación del patrimonio cultural.

Son varios los colectivos e instituciones que desde distintas perspectivas confluyen en el objetivo de conservar el documental y difundirlo gracias a los avances tecnológicos.



El sitio www.freedocumentaries.org se dedica a ofrecer gratuitamente documentales de corte político. Se ven como una respuesta a la monopolización de la comunicación masiva por parte de los grandes poderes económicos.

En su presentación, explican: “Creemos que los grandes medios practican la autocensura e ignoran muchas fuentes y eventos históricos. Debido a que suelen distorsionar e ignorar cierta información, es difícil tener una visión exacta de los problemas, incluso cuando se hace un seguimiento a las noticias. Sitios como el nuestro son un balance necesario ante los medios corporativos y una industria dominada por intereses especiales”.

También www.docsonline.tv apuesta a mostrar una visión más diversa del mundo a través del documental. Por el precio cercano a los nueve euros mensuales ponen a disposición un catálogo en crecimiento. Según explican, las ganancias se dividen a partes iguales entre los autores y los creadores de la página.

“Promovemos el intercambio irrestricto de puntos de vista. Algunas de las películas que ofrecemos se le grabarán en un segundo, otras tardarán algún tiempo más en ser procesadas, pero cada una de ellas le permitirá ver el mundo con otros ojos y experimentar la vida desde otra perspectiva.” señalan en la página.

Aunque gratuito, www.documentary24.com se maneja en un orden de ideas similar. “Nuestro objetivo es recopilar los mejores documentales que están en Internet y distribuirlos gratuitamente. Todos los documentales pueden ser vistos sin tener que registrarse o descargar archivos. Esta página no genera ganancias, es para colaborar con la educación intelectual de quien vea las películas”.

Por su parte, www.documentary.net se enfoca en los atractivos de documentales de distintos órdenes frente a la rutinaria programación de las grandes cadenas. También propone una clasificación, bastante influida por las nuevas formas de distribución: cortometrajes para ser vistos en el viaje de regreso del trabajo en autobús o tren, mediometrajes para cuando la rutina diaria deja algo de tiempo al estudio de temas algo más profundos, y largometrajes que deben ser vistos en la tranquilidad del computador personal o el televisor de casa.

3. DERECHOS VS DERECHOS

Con respecto al conflicto entre los derechos de autor y los derechos de libre acceso a la información y el conocimiento, sitios como, www.moviesfoundonline.com/documentaries.htm y los ya mencionados www.documentary.net y www.documentary24.com encontraron una fórmula viable de facilitar la libre difusión de las ideas sin mayores problemas.



En lugar de almacenar las películas, únicamente redireccionan las que ya están en la red. De esta manera, se evitan los problemas de derechos de autor, debido a que la responsabilidad es de quienes alojan las películas en sus servidores y no de quienes las redireccionan o las ven.

No se trata de una manera de burlar la ley, sino de hacer accesibles a la gran mayoría los recursos culturales que se encuentran desperdigados en el ciberespacio. Varios foros internacionales en materia de derechos de autor, diferencian claramente entre la radiodifusión masiva de material por medio de un trasmisor activo y la puesta disposición de contenido en Internet. Igualmente, sitios como YouTube son cada vez más diligentes en la atención de los reclamos en la materia.

En América Latina, www.curtadoc.tv de Brasil representa la experiencia pionera de difusión del documental bajo este modelo, mientras que www.docuven.org.ve está entre los primeros en el ámbito del mundo de habla hispana.

Otros sitios al estilo de www.onebigtorrent.org facilitan la conexión directa entre usuarios, tecnología conocida bajo el nombre de P2P o *peer to peer*. En cambio, www.documentary-log.com propone el mismo servicio a cambio de descargar un software para visualizar las películas y direcciones como www.prelinger.com permiten la descarga directa de archivos libres de restricciones legales.

Muchas de las opciones de servicio público de exhibición del documental funcionan bien, pero otras aun necesitan optimizarse. En cualquier caso, apenas representan las iniciativas de corte académico y de interés cultural. Desde hace tiempo, a lo largo y ancho de Internet, existen sitios no autorizados que recurren a las mismas tecnologías para intercambiar todo tipo de archivos. Las nuevas redes de distribución del documental ya funcionan y cada día empujan a la industria cultural hacia un modelo de funcionamiento totalmente distinto.

4. TIEMPOS DE CAMBIO

Los escenarios digitales de distribución del documental no condenan a los autores a ser esclavos de la libre difusión de sus obras. La distribución de material gratuito por Internet funciona como una herramienta de mercadeo en sí misma. El ser visualizado masivamente a nivel mundial abre a los artistas y productoras oportunidades de hacer negocios con menos intermediarios que antes.

Se trata de propuestas para nuevas producciones; cesión y cobro de derechos de exhibición incluidos en descargas de alta definición; venta de formato físico (DVD, Bluray, Memoria Rígida) con contenido exclusivo; contratos para exhibición en salas, entre otros.

De paso, ya funcionan sistemas comerciales de distribución por Internet bastante exitosos para quienes buscan hacer dinero en la nueva ola. Desde la iTunes Store de



Apple, con un planteamiento visionario que desbancó a los grandes del ramo, hasta el simple cobro por el número de clicks en las páginas gratuitas.

Durante los últimos diez años, fenómenos tecnológicos como la profundización de la banda ancha, el abaratamiento en el costo del almacenamiento de información en red y la mutación del teléfono celular en una poderosa computadora portátil, han dejado su impronta profunda.

Sin previo aviso, los cambios derrumban a los modelos establecidos y al mismo tiempo se abren nuevos caminos que a su vez terminan generando beneficios insospechados hasta entonces. Es una situación inevitable cuando ocurre un salto tecnológico de envergadura.

Por un momento pensemos en el terror de los caballerizeros en los primeros días del automóvil. Más de uno estimó que el motorizado invento dejaría sin trabajo a quienes vivían en torno al uso del caballo. En realidad, se abrió una industria que generó y sigue generando millones de empleos en todo el mundo.

O más atrás, en los tiempos en que la agricultura era la principal forma de sustento de la población, muy poca gente soñaba con vivir de otra cosa hasta que la revolución industrial trajo consigo inimaginables formas de sustento.

Se trata de tiempos de cambio, llenos de roces e incertidumbres pero que son el resultado de la innovación y de las fuerzas que empujan progreso de la humanidad en su eterna búsqueda de un mundo mejor.

5. EL TIEMPO DEL DOCUMENTALISTA

“Elegir el oficio de documentalista te obliga un voto de anonimato y pobreza. Afortunadamente a mí no me han sucedido ninguna de estas dos cosas”

Ken Burns

Eliadys Sayalero, profesora de la Escuela de Cine Documental de Caracas, reflexiona sobre el tiempo del documentalista: “Cada vez que uso el metro, estoy consciente e que la mayoría de los que cruzamos el torniquete en ese instante, lo más probable es que no estemos vivos en sesenta o setenta años. Me doy cuenta de que comparto un tiempo histórico con esos ciudadanos y que tengo una responsabilidad conmigo, con ellos y con mi país. Que como documentalista tengo una herramienta muy poderosa entre mis manos, sí, para vivir, pero mi ego personal y mi obra sacrosanta no pueden estar por encima de esos hombres, mujeres y niños que confiaron en mí y se pararon delante de mi cámara con la confianza de que yo no me adueñaría de sus historias para mi provecho personal, menos aún para hacerme famoso y ganar prestigio en un circuito de festivales, sino para que otros tuvieran la oportunidad de escucharlos,.



Porque nosotros como autores tenemos el poder de darle voz a los que no la tienen en los medios tradicionales. Nosotros no les pagamos a unos actores para que digan un parlamento escrito por nosotros, no tenemos un contrato comercial con ellos, tenemos el compromiso ético de difundir su palabra.

Eso es lo que han entendido muchos directores del mundo como Guggenheim con “Esperando a Superman”, un documental ganador del Oscar que te dice al final que por favor, lo copies, que es de libre distribución, porque lo importante es difundir el mensaje. Salvando las distancias económicas, como él existen muchos otros directores que han puesto sus documentales al servicio de la humanidad. No hacerlo es violentar la naturaleza misma del documental.

En estos momentos estamos terminando un cortometraje sobre Consuelo, una mujer sin brazos y una sola pierna que dibuja y es una maravilla. Hice un primer corte de 30 minutos que le di a Consuelo para que lo viera, y la vez siguiente que hablamos me cuenta que ha estado vendiendo copias para comer y actualmente ha vendido más de 100. ¿Puedo impedirle yo a Consuelo que lo haga a nombre de mi obra?

Consuelo es la protagonista de la película, ella me da su imagen y su voz para que yo opine sobre la vida, para que yo construya una historia que lleva mi firma. Definitivamente, no puedo. Consuelo es tan dueña de esa película como yo.

Está probado que la verdadera naturaleza del documental no es comercial. El documental ha tenido y tiene un papel singular que desempeñar en la reflexión acerca de nosotros mismos y de la forma cómo vivimos. Su razón de ser no puede ser la misma que el cine de ficción que nos invita a mirar hacia fuera, mientras que el documental es una mirada hacia adentro. Y la primera razón para no ser comercial es el tiempo. El documental de autor es el equivalente al ensayo literario. Necesita reflexión, madurez de las ideas, la construcción de una opinión muy elaborada y sólida que sustente nuestra obra.

El documental no necesita más dinero para parecerse a una “película de verdad“. El documental necesita más dinero para que el autor tenga tiempo suficiente para producir obras que de verdad representen un reto para las ideas y los pensamientos de un país. Para producir obras valientes y arriesgadas con el mérito de mostrar los distintos puntos de vista acerca de un hecho sin miedo a que una opinión contraria desmorone nuestra tesis temática.”

6. WWW.DOCUVEN.ORG.VE

Docuven es una idea propia de su tiempo. Se trata de tomar todas las herramientas telemáticas disponibles para ponerlas en función de una intención: difundir el documental venezolano de autor. Lograrlo no es tarea fácil, gracias a nuestra tradicional desmemoria casi 100 años de producción se encuentran dispersos, algunos



bien guardados y a la espera de ser vistos, otros a punto de perderse en el olvido de las iniciativas truncadas.

En realidad, si hoy no existiese una idea como Docuven, debería ser inventada ya. La inminente fusión entre la televisión de siempre con el internet, parece ser un nuevo episodio del proceso que se inició a principios de la década pasada con el auge del intercambio de archivos. Es evidente que la industria cultural está cambiando para siempre y es de esperarse que la transición no resulte inocua.

Los efectos enfrentan a Hollywood con Silicon Valley, a los artistas con las compañías discográficas, al público con las sociedades de autor, a los programadores con los usuarios piratas. De un lado están quienes se aferran al viejo sistema de propiedad intelectual, de otro, aquellos que abogan por el libre flujo de la información, y en el medio, un montón de gente tratando de adaptarse a los nuevos tiempos.

Pero más allá de los detalles, lo cierto es que la crisis también aporta grandes oportunidades. Especialmente los países fuera del llamado G8, se han beneficiado y se benefician de tecnologías que están disponibles por la puerta de atrás y que de otra manera serían de muy difícil acceso. Cada día millones de ordenadores y sus programas brindan una mejor vida a usuarios que quizá no cancelaron la cuenta completa pero tienen derecho al acceso a la tecnología y al conocimiento. Muchas organizaciones así lo han entendido y en consecuencia tratan de ajustar su funcionamiento a esta realidad.

Este entorno hace factible el anhelo de muchos artistas de la imagen y también del público cansado de ver el mismo tipo de programación: un canal con exclusivo contenido venezolano documental, capaz de llegar a todas las audiencias bajo un concepto de servicio público. Antes era imposible, la falta de infraestructura técnica, la escasa programación disponible y una visión acultural en el uso de medios de comunicación, dificultaban el proceso.

7. SOBRE LA ESCUELA DE CINE DOCUMENTAL DE CARACAS

Fundada en el 2005, la Escuela de Cine Documental de Caracas (ECDC) es una organización que se dedica a la formación educativa en el área documental y a la producción de documentales. Está integrada por un grupo de profesionales del cine y otras áreas cuya su misión principal es aportar herramientas humanistas, científicas, técnicas y estéticas para el análisis y comprensión de la realidad, así como para el desarrollo de un discurso audiovisual coherente y comunicativo.

A lo largo de sus ocho años en funcionamiento, la escuela ha formado más de 200 profesionales en áreas como el manejo de Final Cut (edición), realización, guion documental, producción, cámara, animación 2D, y fotografía digital desde una mirada que privilegia una equilibrada combinación entre lo teórico y práctico, el arte y la tecnología.



Igualmente, la ECDC explora el diseño y fabricación de equipos para cine como: soportes para cámaras y proyección, equipos de iluminación y kits para la instalación de estudios de grabación, experiencia que la ha servido de base para presentar productos novedosos en el mercado educativo local, como el taller de fabricación de equipos artesanales de iluminación e instalación de estudios artesanales para la producción audiovisual comunitaria.

En los últimos dos años, la ECDC también desarrolla con éxito los talleres Cine Documental de Autor y Cine Documental Comunitario. En ambas propuestas los estudiantes con o sin experiencia previa, son conducidos por las distintas fases de la realización cinematográfica, desde una perspectiva autónoma e independiente. La intención es aprovechar las distintas ventajas tecnológicas de la actualidad con una formación teórica sólida y una constante motivación a la acción creativa. No en vano, un 80% de los estudiantes egresados de nuestras aulas, se encuentra trabajando en el área.

La Escuela de Cine Documental de Caracas es una cooperativa de carácter privado, pero desde su fundación mantiene una provechosa sinergia con el Consejo Nacional Autónomo de Cinematografía, el Laboratorio del Cine y la Imagen y la Fundación Cinemateca Nacional. Adicionalmente, está consolidada como uno de los proveedores más confiables para las distintas instituciones oficiales interesadas en actualizar a su personal en áreas relacionadas con la producción cinematográfica.

Vale destacar que la ECDC adelanta una intensa actividad extramuros a través de la organización de festivales o mediante la participación en los foros y actividades gremiales relacionadas como el mundo cinematográfico local y regional. Del mismo modo, mantiene una provechosa interacción con los más de 3500 miembros de su comunidad virtual y en el área de realización, produce un promedio de varios documentales anuales.

En las próximas semanas, la ECDC espera lanzar oficialmente el primer portal dedicado a la difusión y el estudio del cine documental venezolano: www.docuven.org.ve.



LA INNOVACIÓN EN EL CINE Y AUDIOVISUAL EN VENEZUELA E IBEROAMÉRICA.

Una visión de Iberoamérica. Una propuesta para Venezuela

Por: Fabián Varela y Verónica Fajardo

Fabián Varela
Licenciado en Medios Audiovisuales.
Master en Dirección de Empresas Audiovisuales

Verónica Fajardo
Licenciada en Idiomas Modernos.
Especialista en Comunicación Organizacional.

1. ¿Qué es innovación?

La innovación es un proceso de negocio directamente ligado a la estrategia de la empresa y a su competitividad futura. Es un proceso que pretende obtener ventajas competitivas mediante la incorporación de novedades científicas, tecnológicas, organizativas, cognitivas o formales en los productos, los servicios o las maneras de operar de una organización.

Innovación- Estrategia

Innovación no sólo implica cambio de tecnología.

2. ¿Por qué innovar en el cine y el audiovisual?

La propuesta persigue un objetivo, utilizar la innovación como estrategia para generar valor a la actividad cinematográfica y audiovisual venezolana, elevando la calidad en los contenidos y gestión de procesos.

3. Tema

La innovación como tendencia ha marcado el desarrollo de las ciencias y las artes en la última década. El cine y el audiovisual no han sido una excepción.

La continua búsqueda de “otra forma” de hacer las cosas ha traído consigo el perfeccionamiento e invención de técnicas que se traducen en un mayor rendimiento y una calidad inmejorable. La innovación, con el pasar de los años, se ha convertido en “la única forma” de diferenciarse y de tener éxito en el competitivo mundo de la cinematografía y el audiovisual.



Esto ha creado en la industria cinematográfica la necesidad de trabajar en equipo con otros sectores de la sociedad, entre ellos las universidades y El Estado; logrando un auténtico engranaje en el que la investigación y la producción se acoplan de manera armoniosa.

Latinoamérica, como parte del mundo, forma parte de la tendencia de la innovación. Desde lo más genuino de nuestras culturas, el cine y audiovisual también ha buscado innovar. Esta investigación analizará diferentes casos en el que la innovación se ha visto presente tanto en procesos, como en herramientas utilizados en el cine latinoamericano; al mismo tiempo que busca proponer ideas viables para desarrollar la industria del cine y el audiovisual venezolanos de manera que sus productos sean únicos, de calidad y, sobretodo, innovadores.

4. Alcance

Esta investigación busca consolidarse como un texto guía para los nuevos profesionales que intentan promover la industria venezolana del cine y el audiovisual de manera innovadora.

De la misma forma, pretende proponer alianzas estratégicas entre El Estado, las universidades y los realizadores audiovisuales, mediante la creación de **clusters** audiovisuales con el fin de sacar al mercado productos competitivos y únicos, que sigan promoviendo a Venezuela como país generador de obras cinematográficas y audiovisuales de referencia en Latinoamérica.

5. Metodología

El proyecto estará enmarcado en un modelo cualitativo, orientado hacia una investigación documental y de campo.

Primeramente se investigará a fondo el tema de la innovación, usando como referencia el "Manual de Oslo", una guía para la interpretación de datos sobre innovación.

Seguidamente, se propondrá un modelo de innovación, con aspectos fundamentales que poseen los productos innovadores en la economía.

Posteriormente, y con base en el anterior modelo de innovación, se estudiarán casos del cine y el audiovisual Iberoamericano (en Argentina, Uruguay, Brasil, México, España y Venezuela); se diseñará el instrumento de medición (entrevistas) y se realizarán en los países de origen de los realizadores y productores de cine y los centros educativos que serán entrevistados.



REFERENCIAS:

- *Manual de Oslo 2005 (UE)*
- AENOR (2006). *Norma UNE 166.000:2006: Terminología y definiciones de las actividades de I+D+i.*
- AENOR (2006). *Norma UNE 166.001:2006: Requisitos de un proyecto de I+D+i.*
- AENOR (2006). *Norma UNE 166.002:2006: Gestión de la I+D+i. Requisitos del Sistema de Gestión de la I+D+i.*

LCAV



CNAC

EL CINE EN DOS REVOLUCIONES. Notas para contribuir al diseño de los procesos de formación de creadores audiovisuales en Venezuela

Por: Jorge Solé

Del autor.

Jorge Solé, tiene formación autodidacta en cinematografía y estudios en ingeniería. Fue cofundador del Departamento de Cine de la Universidad de Los Andes en 1967 y su actividad como documentalista cuenta más de 100 títulos.

RESUMEN:

Se analizan someramente algunas de las características que debe reunir la formación de talento humano para la producción audiovisual en Venezuela, ante la realidad de la Revolución Tecnológica y la Revolución Política que allí se están dando.

Palabras clave: Cine, televisión, audiovisual, formación, educación, innovación, cambio de paradigma, CNAC, Carlota Pérez, Ludovico Silva, Xavier Sarabia, Jorge Solé, Revolución Bolivariana, Revolución Tecnológica

Aclaratoria preliminar

Para este trabajo los vocablos *cine* y *cinematografía* los tomaremos en su acepción más amplia e incluyente, comprendiendo –salvo mención expresa- a todos sus derivados, como por ejemplo la televisión, las redes sociales y otros por inventarse.

El alcance de este trabajo no es exhaustivo. Pretende sin embargo asomar unas líneas de pensamiento que pueden luego ser complementadas por homología.

Introducción

Al tratar de la formación audiovisual en Venezuela en el año 2012, es preciso tener en cuenta que el país está en un profundo proceso de cambio, porque está viviendo *dos* revoluciones simultáneas.

Por un lado, la revolución tecnológica, que comenzó en la década de 1970, y que estamos compartiendo con el resto del mundo, introduciéndonos en la Era del Conocimiento y la Información.

Por otro lado, la revolución política, cuya etapa actual comienza con el siglo y que es exclusiva de Venezuela, pero que tiene similitud con la que están viviendo también, otros países de América Latina.



Ambas revoluciones facilitan el crecimiento y el futuro de una cinematografía en formación.

Hay una ventaja competitiva adicional, temporal y propia del país, y es que la crisis económica, producto de esta quinta revolución tecnológica que afecta a la mayor parte del globo, incide en nuestra región en mucho menor grado.

El presente gran florecimiento de iniciativas relativas a la formación audiovisual parece indicar que efectivamente, el entorno actual es beneficioso y la actividad cuenta con apreciable demanda.

A pesar del intenso despliegue en formación, los resultados parecieran indicar que es necesaria una coordinación de esfuerzos, siguiendo objetivos aún por definir, pero que deben ser claros y acordes con las revoluciones en las cuales estamos involucrados.

Siendo este evento en el cual presentamos esta ponencia convocado por el CNAC, ente rector en materia cinematográfica y habiendo sido la convocatoria tan universal y abierta, será éste con seguridad un espacio ideal para contribuir a concebir un sistema apropiado.

Las dos revoluciones y el entorno que nos deparan

La revolución tecnológica

Contrariamente a lo que generalmente se piensa, los cambios tecnológicos no son graduales, y es por ello que afectan a las sociedades en forma revolucionaria.

Para instaurarse necesitan un cambio de paradigma. Las personas, las instituciones y las reglas deben adaptarse al cambio de paradigma. Este proceso de adaptación generalmente es rechazado, es doloroso y toma tiempo. El nuevo paradigma debe madurar.

En la mitad de cada nueva revolución tecnológica se produce una profunda crisis, necesaria para que la sociedad se adapte al nuevo paradigma. Sólo después de la crisis, es que viene la edad de oro de esa revolución, su verdadero despliegue, para el disfrute de la sociedad que la lleva a cabo. Hoy, en 2012 y desde hace varios años, estamos viviendo la crisis de esta quinta revolución tecnológica. No sabemos cuánto durará. Las anteriores duraron de 2 a 3 años, pero ésta ya lleva mucho más. La edad de oro del despliegue debería venir después de superada la crisis actual.

Por hoy y para la lectura de este trabajo, aceptemos el párrafo anterior como un postulado, ya que la extensión de este escrito no nos permite intentar demostrarlo. Aceptemos que así fue en todas y cada una de las revoluciones tecnológicas hasta ahora estudiadas, que se suceden en un continuo, donde la que se va extinguiendo prepara el nacimiento de la siguiente.



Las cinco revoluciones tecnológicas de occidente

1. 1771, La Revolución Industrial
2. 1829, La de las máquinas de vapor y el ferrocarril
3. 1875, La del acero, la electricidad y la ingeniería pesada
4. 1908, La del petróleo, el automóvil y la producción en masa
5. 1971, La actual, la de la informática, las telecomunicaciones y el conocimiento.¹

COMPARACIÓN DE PARADIGMAS DE LAS ÚLTIMAS DOS REVOLUCIONES

Cuarta Revolución 1908	Quinta Revolución 1973
Petróleo, automóvil y producción en masa	Conocimiento, informática y telecomunicaciones
Paradigma	Nuevo paradigma
La gente que produce es recurso humano	La gente que produce es valor fundamental
Mercados poco segmentados	Mercados hipersegmentados
Estructuras de producción: Pirámides cerradas	Estructuras de producción: Redes abiertas
Rutinas estables	Mejoras continuas
Proveedores y clientes	Socios en redes de valor
Planes fijos	Estrategias flexibles
Internacionalización	Globalización
Manufactura como valor	Tecnología como valor
	Tabla de Carlota Pérez ®, ligeramente modificada hacia la cinematografía

¹ Carlota Pérez, Revoluciones tecnológicas y capital financiero, Elgar, Londres, 2002; Siglo XXI editores, México, Buenos Aires 2004



La revolución política

Los nuevos paradigmas que la revolución política conlleva son en cierta forma menos materia de este trabajo, ya que mayoritariamente se hacen presentes como contenido de la Constitución, las leyes y reglamentos, pero como hemos visto que algunas mesas trabajarán con propuestas legislativas, es conveniente considerar algunos, aunque sea someramente.

A modo de ejemplo, es necesario reflexionar sobre los relativos a la propiedad de los medios de producción, al sentido de competencia y de solidaridad, a la democratización de la educación y a la plusvalía ideológica.

Ambas revoluciones podrán instalarse definitivamente cuando la población haya culminado el cambio de paradigma que ambas conllevan en su interior.

El futuro - presente

El cine que debemos construir y por lo tanto la formación de quiénes harán y usarán ese cine deberá adaptarse a los paradigmas que serán valederos cuando se hayan establecido esas revoluciones.

El cambio de paradigmas es tan fuerte que algunas veces es conveniente tomar ejemplos para digerirlos. Tomemos el caso de la segmentación de mercados y de las formas de producción, por ejemplo.

En el paradigma anterior, existía el cine del pueblo. Significaba un estreno por semana para el pueblito y digamos cinco o diez estrenos para la gran ciudad. Hoy en día, cada sala de aquellas se convirtió (por el influjo del nuevo paradigma) en un multicine de diez pantallas y por tanto 10 estrenos. Se ha segmentado el mercado, hay más oferta para elegir. Y agreguemos los 12 canales de la TV VHF y los 60 de la UHF y los 100 o más del cable, los del *pay per view*, los teóricamente infinitos de la televisión digital terrena, YouTube y otros por inventarse y acordaremos que el mercado es definitivamente hipersegmentado, con una visible tendencia a segmentarse más.

Esto nos brinda una ventana de oportunidades para producir mucho y llenar nuestra pantalla, por una parte y para colocar nuestra producción en países donde hasta ahora sólo habíamos soñado con llegar. Estas dos diferencias marcarán el cine que haremos y el perfil de los autores que lo realizarán, por ende, de la formación que ellos requerirán.

En cuanto a la forma de producción, donde se cambia de “rutinas estables” a “mejoras continuas”, si lo analizamos con referencia a la cinematografía recordaremos que antes la rutina estable era, por ejemplo, negativo de cámara, master, dupnegativo y copias y más copias.

Con el nuevo paradigma, algunos que no filmamos mucho, hemos pasado del celuloide al video y ya, pero colegas que filman todos los días, como Lilian Blaser, han



pasado por el celuloide en varios ochos, en VHS, en Super VHS en High 8, en Minidv y en quién sabe cuántos otros formatos hasta llegar a los actuales bluerays y memorias sólidas... Y no sólo el manejarlos durante la toma y la edición, sino el conservarlos y poder usarlos tantos años después, requiere de conocimientos que cambiaron de año en año, luego de semestre en semestre y hoy en día cambian casi a diario. Es la mejora continua, que requiere, no aprender cada uno, sino aprender a aprender todos y los que vendrán. La formación que se imparta hoy en día, cuando la mejora continua es la norma, es definitivamente diferente de aquellas épocas cuando las materias a aprender permanecerían establemente por 100 años.

Comparando un aspecto sobre el que inciden ambas revoluciones: la propiedad de los medios de producción, encontramos que para el paradigma tecnológico, es preferible que la propiedad de la cámara sea de otra persona, ya que de esa forma sobre él no recae la rápida obsolescencia. Para el paradigma político, es probable que la propiedad de los medios, coincidentalmente pero por otra razón, también debe estar en otras manos, probablemente las del Estado.

Un ejemplo cinematográfico de la Cuarta Revolución Industrial

El cine es un hijo clásico de la cuarta revolución tecnológica, la anterior.

De la química toma el celuloide y con la producción en masa, pasa de ser artículo de circo a la poderosa máquina industrial, generadora de fortunas y transmisora de ideologías.

El cine es ejemplo arquetípico de la producción en masa: Un guión, un rodaje, un negativo y miles y miles de copias.

La quinta revolución no acabará con el cine, más al contrario lo impulsará con nuevas facilidades y puede contribuir a democratizar su ejercicio.

Hay conceptos esenciales que es muy importante tener en cuenta a la hora de trabajar el presente tema y especialmente al momento de comparar nuevos paradigmas de ambas revoluciones, para determinar si entre ellas se establecen contradicciones que deban ser analizadas.

El cine que tenemos que hacer y para el que tenemos que formarnos depende de todos estos factores arriba señalados, pero como dije al comienzo, la extensión de este trabajo apenas permite rasguñar en algunos de ellos, para que en una investigación más profunda, nos aboquemos a la totalidad y a otros por descubrir.



Entrando en materia

1. El ser humano quien más aporta al proceso de producción. En su formación es donde se deben utilizar mayores recursos.

Un apreciable aporte del CNAC a este encuentro puede ser la cifra anual que se gasta en formación, comparada con todos los rubros: Porcentaje de taquilla que sale al exterior, copias de películas, químicos de laboratorio, alquiler de equipos, compras de bienes de capital, etc.

Las personas deben formarse según los nuevos paradigmas, en todos los sentidos de lo que será el nuevo entorno. Por ejemplo, las estructuras de producción no son piramidales, son redes horizontales abiertas. Las estructuras de formación tampoco deben ser piramidales.

2. El cambio y la innovación deben ser omnipresentes. En la naturaleza el cambio es constante y permanente, aunque el ser humano quiso luchar contra este concepto, prácticamente desde que comenzó a ser humano, y esta lucha está en el interior de nosotros arraigada con mucha fuerza. Hay que desterrar las nociones de estabilidad (estas palabras suenan a herejía) y sustituirlas por cambio permanente. Cuando –en el lejano pasado de Odisea 2001- nos hicimos dueños de una cueva, pensamos que debía ser nuestra para siempre, que ya está, que terminó la lucha. Pero el mundo no es así. Si ya aprendimos a manejar esta cámara, por ejemplo la “blue 44.000”, no debemos pensar que “ya llegamos”. Porque la tarea no es aprender a manejar la cámara “blue 44.000” sino aprender a manejar y a dominar todas las que vengan después de ésta. Como no se puede enseñar a manejar cada cámara, hay que enseñar a aprender solos, cómo se aprende a manejar la nueva cámara.

Una nota de alarma: El mercado profesional se ha satanizado con las técnicas de mercadeo. Ahora ya ofrecen “nuevos productos” a los que sólo le han cambiado el color de la caja. Hay que enseñar a discernir los verdaderos valores de los novedosos, ya que cada vez habrá más productos, técnicas, modalidades “nuevas” que nosotros no requeriremos para un buen trabajo.

3. En función de que lo hay que aprender hacia el pasado es mucho y de qué lo que habrá que aprender del futuro es infinito, lo mas importante es el clásico aprender a aprender y también aprender a aprender trabajando.



El mayor objetivo es dar las herramientas para que cada quien aprenda a formarse por sí solo, habiéndose entrenado en disciplina y hábito de estudio, metodología, formas de investigación, acceso a los conocimientos, de forma de poder ir construyendo su especialización según su interés y las necesidades de las obras que vaya acometiendo.

4. Claro está que mientras se enseña a aprender, estaremos también enseñando lo básico y dónde y cómo encontrar lo que se necesite en el futuro.
 - El fondo cultural clásico de historia, filosofía y conocimiento de las artes hasta su estado actual.
 - La cultura cinematográfica, en su vertiente de la forma y contenido de las obras.
 - La cultura cinematográfica, en su otra vertiente, desde adentro, cómo se hicieron las películas.
 - El mundo de hoy, cómo es y cuáles son las fuerzas y filosofías en juego, tanto nacional como internacionalmente
 - La técnica cinematográfica actual (En su más amplio sentido, que incluye *todas las áreas*, aun las que algunas veces no se consideran técnicas, como el guión, la actuación y la musicalización).
 - La técnica cinematográfica futura.

Las personas que hemos de preparar deben poseer un adecuado balance, disfrutando tanto del imprescindible pasado clásico como del interés por lo novedoso e innovador.

5. El Yo y el entorno

Como parte del proceso de formación debe tenerse muy en cuenta lo colectivo. Los resortes psicológicos de la creación en grupo, el compartir responsabilidades y logros y la fácil interacción en grupos multidisciplinarios, tanto de las especialidades de la cinematografía como de las otras profesiones.

6. El lugar

El lugar de trabajo debe ser amplio y abierto. (No tanto desde el punto de vista arquitectónico, sino social). El aula será abierta tanto porque saldremos a trabajar al mundo exterior, como porque serán bienvenidas las visitas de todos los que quieran intervenir. La asociación con universidades será conveniente, por las facilidades de bibliotecas e interacciones con otros grupos y disciplinas.



7. El tiempo

La dedicación al estudio y al trabajo será compartida, y la participación en producciones reales formará parte integral de la formación, casi hasta llegar al concepto que el trabajo y el aprendizaje es uno solo. No debe presentarse aquél “no puedo porque tengo que trabajar, o no puedo trabajar porque tengo que estudiar”.

8. Varios niveles

Talvez decidamos construir una escala de varios niveles, pero están claros dos niveles esenciales, uno completo y otro básico, que yo llamo de Artesano Audiovisual, que permite ganarse la vida y producir mensajes audiovisuales coherentes. Los dos, son integrales, abarcan todo el horizonte de este arte/industria.

9. El exterior

Venezuela debe estar integrada al resto del mundo. Hay dos partes del mundo exterior, los países hermanos de América Latina y los de allende los mares. Con ambos ámbitos debemos tener conexión, por supuesto sin olvidar, el mundo virtual internáutico.

Para salir al exterior, será preferible que sea por tiempos muy cortos, para quienes ya estén formados, sabiendo elegir qué especialización concreta necesitan. En general, preferiremos traer profesores aquí, para que muchos usufructúen del esfuerzo, ahorrando recursos.

10. La revolución política, revolución que también está en pleno desarrollo, hace al mismo tiempo posible pero también necesario, que el contenido de la cinematografía deseable sea diferente del general y masivamente usado hasta el presente.

Ludovico Silva acuñó el término “plusvalía ideológica” para designar un fenómeno propio del capitalismo (y de otros sistemas económicos, acoto yo), mediante el cual, cuando un trabajador usaba su “tiempo libre” para ver una película cuyo contenido desfavorece su conciencia de clase, por ejemplo, está generando una plusvalía adicional a la clásica de sus horas laborales, plusvalía que aunque no sea en metálico, redunde en detrimento de él y beneficio de otros.

Siendo entonces que la mayor parte de la pantalla venezolana, tanto grande como pequeña, presenta mensajes que generalmente inciden en este sentido de la plusvalía ideológica, será necesario generar un cine emancipador, que no le reditúe sino a aquel que use su tiempo libre para ver una obra, y no a los intereses de quien la produjo.

Como “uno hace el cine que ve”² y como la mayor parte de quienes entrarán en las filas de la formación cinematográfica, vienen de años de ver un cine que no es el que probablemente les convenga, su formación habrá de pasar por un intenso entrenamiento



que les permita analizar los mensajes recibidos y captar los componentes alienantes, para poder hacer luego un cine que no sea copia de la escuela anterior.

Pero surge aquí una señal de alarma, y es que estando ya el público venezolano acostumbrado al esquema anterior, probablemente la transición deberá ser gradual, entre un cine conocido y un cine por inventarse. Para esta tarea también hay que preparar a los futuros creadores.

Volviendo al comienzo, cuando dijimos que todo lo que decimos es válido tanto para la pantalla grande como para las pequeñas y las que el porvenir ha de traer, el esfuerzo de diseñar el sistema debe abarcarlas todas.

BIBLIOGRAFÍA:

- Carlota Pérez, Revoluciones tecnológicas y capital financiero, Elgar, Londres, 2002; Siglo XXI editores, México, Buenos Aires 2004.
- Carlota Pérez, La Universidad en el Nuevo Paradigma: Formar para la vida en la sociedad del conocimiento, Ucab, Eureka, Caracas, 2000.
- Ludovico Silva, La Plusvalía Ideológica, Colección Avance, Ediciones de la Biblioteca, Universidad Central de Venezuela, 1970

LCAV



CNAC

LA INTERPRETACIÓN DEL COMIC COMO INCIDENCIA ENTRE LA ARTICULACIÓN DE LA MEMORIA HISTÓRICA, LA IDENTIDAD CULTURAL Y LA COMPRENSIÓN CRÍTICA DE LA REALIDAD EN LA FORMACIÓN DE LOS ESTUDIANTES DE COMUNICACIÓN SOCIAL.

Por: José Rafael Gutiérrez Chirinos¹

**Universidad Bolivariana de Venezuela
fucho10@gmail.com**

RESUMEN

En esta investigación se presenta la elaboración, la aplicación y los resultados de una estrategia didáctica para la interpretación del comic en la unidad curricular Análisis Semiológico del Comic, del Programa de Formación de Grado Comunicación Social de la Universidad Bolivariana de Venezuela, valorando la necesidad de formar estudiantes del referido programa con una preparación teórico - metodológica necesaria para interpretar y valorar en su justa dimensión la significación del comic en la cultura contemporánea, en correspondencia con un perfil que pueda marcar diferencias significativas en el marco de la realidad social y que debe reflejarse en la adecuada comprensión sobre el impacto del comic en la cultura, conocimiento del comic como medio de comunicación social, valoración del comic no sólo como entretenimiento e interés por la interpretación política - ideológica de su contenido.

PALABRAS CLAVE. *Comic, interpretación, comunicación, cultura.*

INTRODUCCIÓN.

Descifrar los elementos implícitos en el comic es necesario para los estudiantes de comunicación social, por cuanto al ubicarlos en el contexto social y cultural les permite interpretar el sentido del tiempo histórico en que se elabora un producto de la llamada cultura de masas que tiene una estrecha relación con los contextos, las condiciones

1

1 Doctor en Ciencias Pedagógicas. Licenciado en Comunicación Social, Especialista en Gobernabilidad y Gerencia Política. Caricaturista. Profesor de la Universidad Bolivariana de Venezuela.



sociales y culturales, lo cual es imprescindible en la formación de un profesional capaz de pensar por sí mismo y para los demás, de comprender la complejidad de los procesos comunicacionales, de afrontar los retos de los diversos cambios científicos – tecnológicos bajo los principios de la convivencia, la solidaridad, la democracia participativa, la libertad, la justicia y la responsabilidad en torno a su papel transformador y liberador hacia una sociedad democrática, libre, plural y soberana través de la democratización de la comunicación.

En consecuencia, el tratamiento del comic como medio de comunicación es fundamental para contribuir efectivamente a la interpretación del estudiante de Comunicación Social en el proceso de enseñanza – aprendizaje, desde una perspectiva crítica, creativa y activa que fortalezca su formación y su educación ciudadana en función de los elementos y cualidades que conlleva su análisis como incidencia entre la articulación de la memoria histórica, la identidad cultural y la comprensión crítica de la realidad durante su formación política y educativa.

DESARROLLO.

La formación integral de los estudiantes de Comunicación Social debe orientarse mediante un proceso de enseñanza – aprendizaje con la debida aplicación de los mecanismos y las herramientas didácticas adecuadas que le permitan aprender a asumir una postura firme ante los procesos de la vida social con suficiente sentido de pertinencia y de pertenencia, con la necesaria fortaleza intelectual que les induzca a actuar con un criterio responsable y comprometido con la sociedad, que su accionar se corresponda positivamente con su pensamiento, pues en la misma medida que su desarrollo como individuo se perfecciona, contribuye al perfeccionamiento de su entorno, de su sociedad.

Mediante la interpretación del comic, se propicia el desarrollo integral de la personalidad de los estudiantes, se garantiza el tránsito progresivo de la dependencia hacia la independencia y hacia la auto - regulación, y se desarrolla la capacidad de realizar aprendizajes a lo largo de la vida, como corresponde a un profesional formado en el interés por la comunicación social como objeto de estudio, como campo de formación y como espacio de desempeño profesional en correspondencia con las implicaciones culturales y educativas de la sociedad.

En tal sentido, el proceso de enseñanza – aprendizaje desarrollador debe orientarse hacia la formación del comunicador social que asuma de manera consciente a la comunicación como una de las mediaciones que constituyen el mundo social conformado culturalmente a través de producciones simbólicas y procesos sociales articulados por las prácticas y las relaciones de los sujetos.

Dicho proceso, debe estar conformado por todo un sistema de influencias que se organiza, se sistematiza y se dirige hacia la formación integral con pertinencia social del estudiante para que se integre al perfeccionamiento de la sociedad contribuyendo a su



desarrollo, planteando la esencia de lo que debería contener un proceso pedagógico encaminado a la formación del profesional apto para producir los cambios necesarios en la sociedad, mediante una enseñanza y un aprendizaje a partir de una concepción histórica, política, social y cultural. Es decir, una enseñanza y un aprendizaje útil y pertinente para enfrentar la complejidad de la vida en todos los sentidos.

El comic se ha convertido progresivamente en un importante medio de expresión de la cultura con una evidente capacidad para abordar y transmitir temáticas ideológicas, políticas y sociales que responden a determinados espacios de tiempo y lugar, al punto que dejó de ser simplemente un producto para adquirir la categoría de un género mediante el cual se puede interpretar el sentido de la llamada batalla comunicacional, que implica reflejos de la idiosincrasia de los pueblos y del combate por la preservación de su identidad cultural.

Además de ser un medio para contar historias divertidas, el comic expresa ideas, suscita emociones y transmite valores, constituyendo una forma de lenguaje cuyas ideas trascienden desde la naturaleza de su forma física representada en una imagen destinada a significar, hasta las relaciones que se producen en dicha presentación, compuesta de múltiples sentidos que le dan significado.

Por tanto, ver un comic no es suficiente para interpretar su sentido, sino que es necesario analizarlo crítica y reflexivamente con el fin de comprender lo que en esencia pretende comunicar como expresión de ideas, como generador de emociones, como transmisor de valores. Resulta necesario precisar que, aun cuando el signo lingüístico constituye una forma de lenguaje y está presente en la interpretación del comic, en esta investigación se ponderan los aspectos iconográficos que caracterizan al comic, o sea los mensajes subyacentes que transmiten sus imágenes y que deben ser descifrados por los estudiantes de comunicación social.

Asumiendo al comic como un producto construido por el hombre, cuya elaboración se basa fundamentalmente en una forma y un contenido estructurados a través de componentes lingüísticos y figurativos que se relacionan entre sí ordenadamente formando un discurso, se admite que cualquier ejercicio interpretativo que se pretenda hacer del comic debe partir del contexto histórico, social y cultural que le da origen.

En ese sentido, la adecuada interpretación del comic permite comprender cuándo un producto de esta naturaleza afecta a la estructura social, pues, en la medida en que los medios de comunicación a través de su contenido condicionan a la sociedad hacia formas diferentes de acción y pensamiento, en esa medida también cambian las prácticas cognitivas y las expectativas de esa sociedad.

Lograr en los estudiantes la interpretación crítica y reflexiva del comic mediante el estímulo de su desarrollo intelectual hacia una formación de un conjunto de habilidades, les permite asumir un papel activamente consciente como reflejo de una personalidad formada integralmente para el desempeño y el ejercicio de un comunicador social.



La investigación realizada por el autor, conllevó a la elaboración de una estrategia didáctica concebida y aplicada con la finalidad de lograr en los estudiantes la interpretación del comic, que orienta su formación potencial como comunicadores sociales en el análisis semiológico del comic, sustentada en los referentes teóricos estudiados, elaborada sobre los resultados del estudio diagnóstico acerca de la situación que prevalece en la unidad curricular Análisis Semiológico del Comic de la Universidad Bolivariana de Venezuela, sede Falcón.

Igualmente, se presentó el proceso de sistematización de experiencias desarrollado durante la aplicación de la estrategia, el cual fue ejecutado y controlado por el profesor en la formación de los estudiantes cursantes de la unidad curricular Análisis Semiológico del Comic durante el período 2010 - 2011, así como los resultados que evidenciaron y permitieron constatar la efectividad de la estrategia.

La estructura general de la estrategia didáctica está diseñada a través de una organización sistémica, integrada por un componente conceptual, que resume su propósito transformador, los fundamentos y los principios que constituyen su sustento teórico, y un componente práctico que, igualmente, resume la organización por etapas de la estrategia estableciendo los objetivos específicos, las acciones que orientan el desarrollo para cada una de estas etapas y cada paso secuencial hacia el mejoramiento de la práctica educativa.

Tiene como características las siguientes:

1. Es un resultado científico.
2. Tiene una organización sistémica, por cuanto descubre las relaciones e influencias mutuas entre los componentes y etapas de la estrategia.
3. Se conjuga directamente con la interpretación del comic en los estudiantes de Comunicación Social, en cuanto objeto de investigación al que debe corresponderse.
4. Flexible, porque puede ser aplicada en diferentes contextos en correspondencia con situaciones específicas dada la realidad en que se ha de implementar; en este caso, al proceso de formación de comunicadores sociales y permite actualizarse y rediseñarse a partir de aproximaciones y adaptaciones.
5. Contextualizada, al corresponderse con los lineamientos de la formación del estudiante ya referido en las condiciones concretas de la Universidad Bolivariana de Venezuela y de la República Bolivariana de Venezuela hoy, acentuada en la necesidad de potenciar su proceder profesional en diferentes contextos de actuación en correspondencia con las exigencias del egresado de Comunicación Social.
6. Interactiva, dada las relaciones de interacción que se establecen entre las etapas de la estrategia, generadoras de transformaciones dirigidas hacia la proyección de



modos de actuación profesional del comunicador y al desarrollo de la personalidad de los mismos.

7. Desarrolladora, porque se relaciona con el propósito de lograr la apropiación del análisis semiológico del comic y los elementos interpretativos desde el proceso de enseñanza - aprendizaje resaltando lo significativo, activo y creador como propiciadores del desarrollo y auto-perfeccionamiento de su proyección en su desempeño. Su carácter sistémico se debe a que, descubre las relaciones y mutuas influencias entre los componentes y etapas de la estrategia.

El objetivo de la estrategia didáctica es lograr en los estudiantes la interpretación crítica, reflexiva y activa del comic, que contribuya a su formación como comunicadores sociales en la Universidad Bolivariana de Venezuela, sede Falcón.

Para asumir los fundamentos de la estrategia didáctica, es importante considerar también los conceptos que la caracterizan y que se derivan de la fundamentación teórica estudiada:

- El proceso de formación de comunicadores sociales en América Latina y particularmente en Venezuela; por cuanto la categoría fundamental de la escuela histórico - cultural de Vigotsky contempla la apropiación por el hombre de la herencia cultural elaborada por las generaciones que le preceden, asumiéndola como aquellas formas y recursos a través de los cuales el sujeto, en íntima relación con sus semejantes y con los adultos, hace suyos de manera efectiva los conocimientos, las técnicas, las actitudes, los valores, los ideales de la sociedad en que vive y los mecanismos mediante los cuales se autodesarrolla, pero mientras se apropia de esa herencia sociocultural, a su vez la construye, la desarrolla, la enriquece y la transforma convirtiendo todo ese aporte en su legado a las generaciones futuras. Por tanto, en esta teoría psicológica de Vigotsky está muy clara la unidad dialéctica entre instrucción y educación al dejar establecido que el proceso de apropiación se vincula tanto al plano cognitivo como al plano afectivo.
- El proceso de enseñanza – aprendizaje en la formación de comunicadores sociales en la realidad de la Universidad Bolivariana de Venezuela. La necesaria esencia desarrolladora de este proceso, valorando las leyes generales de la didáctica se asume que todo proceso de enseñanza - aprendizaje está históricamente condicionado y conformado por una estructura y un funcionamiento sistémico que, al explicar las características así como el funcionamiento y la evolución de dicho proceso, dejan establecido que no son leyes de un sistema educacional específico sino que son leyes objetivas que responden al propio proceso, lo cual permite a los docentes diseñar, planificar, conducir, evaluar e investigar el proceso de manera científica.

LCAV



CNAC

- Las especificidades del comic como medio de expresión de la cultura; planteando la relación sujeto - objeto en el proceso educativo a través de dos fenómenos psicológicos que conforman una unidad dialéctica para el desarrollo de la personalidad del hombre, como es la actividad y la comunicación, la cual exige una relación de equilibrio y efectividad entre las actividades que realiza y la comunicación que establece con sus semejantes.
- Elementos teóricos y metodológicos necesarios para llevar a cabo el análisis semiológico del comic en la preparación del comunicador social a través de la unidad curricular correspondiente. Vygotski señaló que la inteligencia del sujeto se forma en el proceso de desarrollo mediante el empleo de herramientas psicológicas de las cuales se apropia; por tanto, se debe considerar al lenguaje como la herramienta esencial con que el sujeto se integra a la práctica a través del proceso comunicativo, apropiándose de conceptos que internaliza, analiza, transforma y media mediante signos construidos en el contexto social, de manera que va formando una personalidad influenciada por contenidos sociales; es decir, el sujeto se socializa y tal socialización a la vez lo convierte en una individualidad única en su manera de obrar y de formarse psicológicamente.

En consecuencia, durante el aprendizaje deben intervenir funciones intelectuales que les permitan a los estudiantes la posibilidad de actuar de acuerdo con los conocimientos generados por su estructura cognitiva, permitiendo a los docentes el empleo de métodos adecuados para motivarlos hacia el logro de objetivos específicos, incluyendo nuevos elementos teóricos y metodológicos.

En tal sentido, el autor ubica la investigación en el contexto histórico, social, político y cultural, por considerar que el conocimiento tomado abstracta o empíricamente quedaría reducido a la sucesión de imágenes y conceptos en la conciencia del sujeto individual, pero si es asimilado como teoría social su fuerza trasciende los límites de la razón individual para posicionarse en las prácticas sociales, contribuyendo en sus transformaciones prácticas.

Precisamente, el propósito de lograr en los estudiantes la interpretación crítica y reflexiva sobre el comic, esencial en su formación potencial como comunicador social por la consecuente incidencia en su desarrollo cultural integral, origina la necesidad de planificar, ejecutar y controlar su proceso educativo para alcanzar solidez en su concreción práctica, por cuanto, asumiendo la importancia del conocimiento teórico, lo fundamental es la práctica transformadora, que exige la debida capacidad para comprender que la ideología es el instrumento con que la clase social burguesa dominante manipula la conciencia de las clases sociales dominadas para hacer aceptable el orden social en que asienta su dominación.



Con respecto a la orientación didáctica de la investigación, el autor ubica las sesiones de clases de la unidad curricular Análisis Semiológico del Comic en el marco del proceso de enseñanza – aprendizaje, cuyos componentes se determinan intencionalmente, planificados y creados; es decir, el proceso de enseñanza – aprendizaje no surge de la improvisación ni de la espontaneidad, sino que tiene firme claridad e intencionalidad en lo que pretende provocar para lograr el objetivo.

Igualmente, la estrategia didáctica para la interpretación del comic reúne aspectos esenciales del proceso de enseñanza – aprendizaje, asumiendo lo pedagógico como espacio disciplinar e interdisciplinar con características propias, la institución educativa como espacio operativo próximo y la comunidad como espacio operativo ampliado, la figura del profesor como concreción de la intención profesionalizadora del campo disciplinar y el estudiante como referente y beneficiario directo y más significativo de la acción educativa y, por tanto, de la acción didáctica, así como uno de los actores del proceso de enseñanza – aprendizaje.

Además, se orienta como el resultado de haber determinado una serie de problemas con pertinencia a las necesidades que la sociedad demanda de la educación, sobre todo la de formar a las nuevas generaciones para resolver tales necesidades mediante un proceso que se plantea en la actividad pedagógica y se va configurando a partir de lo que existe, hasta lograr configurar lo que se aspira alcanzar.

La consideración de tales fundamentos, deriva en la elaboración de la estrategia didáctica pertinente para dirigir las acciones hacia el objetivo previsto, planteando la necesidad de establecer indicadores que posibiliten su concepción, su conducción y su ponderación desde esta perspectiva desarrolladora, cuya capacidad de influencia permite conocer la dificultad que se propone solventar, en su objetivo general y en los conceptos, los postulados, los fundamentos y los principios que le confieren sustento, a la vez que evidencian la secuencia de acciones y tareas propuestas que conformarán la estructura, conduciendo las etapas del proceso educativo según la coherencia secuencial de cada acción.

La estrategia se compone de tres etapas:

- Diagnóstico – preparatoria
- Instructiva – educativa
- Evaluativa.

El objetivo de la primera etapa es constatar el estado actual de la interpretación del comic en los estudiantes de la unidad curricular Análisis Semiológico del Comic y adecuar su contenido programático para favorecer la formación de los estudiantes.

El objetivo de la segunda etapa es guiar la dirección didáctica del proceso de enseñanza – aprendizaje durante los encuentros de la unidad curricular Análisis



Semiológico del Comic, hacia una interpretación del comic que potencie la formación de los estudiantes, en correspondencia con la concepción didáctica desarrolladora.

En tal sentido, como procedimientos desarrollados asumiendo los elementos teóricos y metodológicos necesarios para llevar a cabo el análisis semiológico del comic, los estudiantes exponen trabajos sobre comics de imagen fija, discuten analíticamente luego de la proyección de comics audiovisuales, sobre la base del debate crítico y reflexivo que posibilite descifrar los contenidos ocultos, típicos de este producto cultural, y su influencia en la cultura contemporánea, estableciendo el contexto histórico, social y cultural, las relaciones contenido – forma, la relación del todo con sus partes y la individualización de la obra y su significado.

El objetivo de la tercera etapa es determinar si se ha favorecido la formación adecuada del estudiante en la interpretación comic mediante la estrategia aplicada.

En consecuencia, verificar si la estrategia didáctica que se aplicó fue efectiva ameritó la comparación entre los datos obtenidos del diagnóstico inicial y los resultados alcanzados en los estudiantes al culminar el semestre, a partir de las actividades desarrolladas para lograr la adecuada interpretación del comic.

En atención a tales resultados, el análisis cualitativo que se presenta es el siguiente:

1. Evidente proceso de mejoramiento generalizado en los estudiantes para la identificación de la mecánica de la persuasión oculta en el comic, para la aplicación de una lógica analítica que integra la discriminación de los elementos del comic y sus interrelaciones, en la valoración de la estrecha relación entre los contextos, las condiciones sociales, culturales y los intereses que transmite el comic, para asumir al comic como medio que presenta valores e ideas a través de estereotipos ideológicos dominantes y para el desarrollo de una actitud crítica en relación con el significado político, ideológico y cultural del comic; por tanto, se destaca avance cualitativo en las dimensiones cognitiva y socio – educativa – cultural.

Es decir, durante las exposiciones, los debates y las discusiones sobre el origen, evolución histórica y tendencias actuales del comic, a través del análisis de los comics cinematográficos proyectados, de los textos recomendados y de la investigación bibliográfica contemplados en el desarrollo de los talleres previstos en el contenido programático de la unidad curricular Análisis semiológico del Comic propuesto por el autor y realizados en las sesiones de clase, los estudiantes empezaron por admitir su escaso, elemental o satisfactorio conocimiento en torno a la mecánica de la persuasión oculta en el comic, a la lógica analítica que integra la discriminación de los elementos del comic y sus interrelaciones, a la estrecha relación entre los contextos, las condiciones sociales, culturales y los intereses que transmite el comic, al comic como medio que presenta valores e ideas a través de estereotipos ideológicos dominantes y la necesidad de adoptar una actitud crítica en relación con el significado político, ideológico y cultural del comic.



En consecuencia, ese proceso favoreció la realización de las debidas observaciones sobre la actividad de los estudiantes con respecto a la adecuada interpretación del comic durante el semestre, alcanzando al final del mismo unos resultados satisfactorios al superar los obtenidos por los estudiantes en la etapa diagnóstica, y que durante la evaluación de la estrategia didáctica diseñada y aplicada permitieron constatar un cambio cualitativo en la interpretación del comic por parte de los estudiantes elevando su nivel de capacidad analítica como comunicadores sociales en formación.

Por tanto, la información obtenida a través de los instrumentos aplicados a los estudiantes en la etapa diagnóstica al inicio del semestre se comparó con la obtenida al final de éste, permitiendo constatar variaciones cuantitativas que refleja a su vez el salto sustancial cualitativo que se produjo en el nivel de los estudiantes mediante la aplicación de la estrategia didáctica para la interpretación del comic durante el lapso previsto para el desarrollo del semestre.

CONCLUSIONES.

1. Los fundamentos teóricos para el proceso de enseñanza – aprendizaje en la unidad curricular Análisis Semiológico del Comic en la Universidad Bolivariana de Venezuela fueron asumidos como sustentación en el sentido de su condicionamiento histórico como referentes filosóficos, sociológicos, psicológicos, pedagógicos y didácticos, bajo la aplicación de métodos investigativos que posibilitaron el desarrollo de un proceso de sistematización de la teoría y la práctica concernientes a la interpretación del comic en la formación de los comunicadores sociales, orientando la determinación de las exigencias didácticas que deben corresponder con este proceso.
2. La formación de los estudiantes de Comunicación Social debe asumir la necesidad de profundizar su conocimiento y su valoración sobre aspectos teóricos e ideológicos del comic, con la finalidad de apreciar su influencia en la cultura contemporánea mediante una interpretación responsable que fortalezca su nivel analítico y su comprensión.



BIBLIOGRAFÍA.

- Aharonian, Aram. (2007) Vernos con nuestros propios ojos. Apuntes sobre comunicación y democracia. Colección Alfredo Maneiro. Serie Comunicación y Sociedad. Fundación Editorial el perro y la rana. Ministerio del Poder Popular para la Cultura. Caracas. Venezuela
- Cárdenas Morejón, Norma. (2000) La formación de alumnos activos y reflexivos en el proceso docente educativo. Universidad Pedagógica "Juan Marinello". Matanzas. Cuba
- Dorfman, Ariel; Mattelart Armand (2001) Para leer al Pato Donald. Siglo XXI. Buenos Aires. Argentina
- Eco, Umberto. (1969) Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas. Lumen. Barcelona. España
- Galíndez Cáceres, Jesús. (2009) Sociología y Comunicología. Historias y posibilidades. 1ra. Ed. Salta. Universidad Católica de Salta. Eucasa. Colección Artes y Ciencias. México
- Grimaldi Herrera, C. (2009) La Relación entre Lenguaje verbal y Lenguaje no verbal, en Contribuciones a las Ciencias Sociales, www.eumed.net/rev/cccss/04/cqh.htm
- Martínez, Ricardo, Ramos C, María Elena. (1982) Comic y anticomic, de la semiología a la ideología. Comunicación. Estudios venezolanos de comunicación. Centro de Comunicación Social. Caracas. Venezuela
- Vigostky, L. (1956) Investigaciones psicológicas escogidas. Ed. Moscú. Moscú

LCAV



CNAC

ENSEÑAR- APRENDER- TRANSFORMAR-SE

Por: *Liliane Blaser Aza*

Instituto De Formación Cinematográfica Cotrain

Durante nuestros 26 años de existencia, hemos intentado, como **centro de formación**, los docentes y trabajadores de Cotrain, especialmente quienes conducimos Cotrain en la actualidad, Lucía Lamanna y mi persona, brindar el aporte afectivo, técnico, estético y ético, en su formación, a un gran número de realizadores que hoy activan en nuestro mundo audiovisual.

Asimismo, como **centro de producción**, Cotrain video, con las mismas conductoras, ha intentado devolver al país y a su gente las imágenes que ha tomado de ellos, para mejor pensarnos y discutirnos frente al futuro deseable.

Hemos también tenido **actividades de extensión**, de activación social, de promoción de las transformaciones necesarias para vivir en un mundo mejor.

El cuarto pilar, la **investigación**, ha derivado en accionares individuales, la investigación que todo docente preocupado por la producción y transmisión de conocimiento lleva adelante en forma cotidiana. Hoy hemos decidido desarrollar esta actividad de forma que permita apoyar al país en su proceso de transformación, que pasa por una transformación del imaginario colectivo, en el que la comunicación tiene un lugar predominante.

EL PROCESO DE ENSEÑANZA-APRENDIZAJE

Concebimos el proceso de aprender y enseñar como integral y pensamos, como decía el aforismo griego respecto de la medicina (traducido a nuestro quehacer) “el que sólo sabe de cine, ni de cine sabe”

Queremos seguir intentando formar realizadores integrales e íntegros, de cara al país y sus necesidades, y hacer realidad en la creación el aforismo de Godard: *que la técnica sea hermana de la emoción, y el rigor, de la libertad.*

El arte es una expresión de un sacudimiento de la conciencia y la sensibilidad y su materia no es el celuloide, el barro, ni siquiera la imagen. Es quizás la Vida. El arte quizás no se enseña, a lo mejor ni siquiera se aprende, pero concebimos una escuela de cinematografía como un espacio en el que se confrontan experiencias, ideas, ideologías, se prueban y refutan concepciones, se comparten vivencias. Como un conjunto de

LCAV



CNAC

personas que se entrega como experiencia a la experiencia comenzante de otros. Una oportunidad de aprender juntos, de imaginar, de hacer juntos.

El/la estudiante que deseamos es uno/a que conciba el audiovisual como un instrumento de humanización, en el mejor sentido de la palabra, y que vaya comprendiendo durante su formación, que sólo puede ser instrumento de transformación del afuera, si ha vivido su proceso creativo como instrumento de autotransformación, en su contacto íntimo con la realidad, con lo que llamamos el otro, la otra.

La escuela que pensamos no es arte gratuito, sino que forma parte indispensable de la construcción conjunta y en consciencia, de un mundo mejor que se lucha en las mentes e imaginarios de tod@s nosotr@s.

Tenemos nuevos planes en el área docente.

Dada la importancia de que el pueblo asuma la palabra audiovisual y habiendo tenido experiencias previas en formación comunitaria, hemos contactado con experiencias como Barrio TV delineando actividades formativas conjuntas.

Dada la pertinencia de la imagen fija como discurso propio, y potencialmente transformador, hemos decidido desarrollar un Curso Integral de Fotografía Documental, paralelo a nuestro Curso Integral de Documental. Será conducido por Violette Bule, Francesca Commissari y Hector Rattia.

EL PROCESO DE PRODUCCIÓN DE DISCURSOS

La primera película fue documental, pero tenemos que esperar algunos años para que el documental sea considerado como instrumento de lucha social. Para Grierson, el cine documental es herramienta para la reforma social contra un capitalismo que hace sufrir al ser humano. Para Lenin, de las artes, el cine es la más importante.

Por su cercanía con la realidad, el documental, proponiéndoselo conscientemente o no, termina generalmente diciendo, mostrando, develando, revelando, a veces rebelando. Por eso, sus relaciones con el poder no tienden a ser fluidas. Cineastas y comunicadores han fallecido en su lucha por la memoria y la transformación social.

Hoy, en varios de nuestros países, amplios sectores del movimiento comunicacional militan en procesos de transformación social, adelantadas desde gobiernos elegidos a este fin, lo que no elimina, ni debiera, la necesaria tensión que debe existir entre poder estatal, políticas gubernamentales y contraloría social, de mirada crítica, constructiva, hacia el poder, de construcción de poder popular a través de producción de información producida desde y para las comunidades, con solidaridad y vigilancia, de los procesos.



El documental tiene que poner la mirada que genere, empuje, corrija, procesos de construcción de realidades nuevas, propiciando nuevo imaginario colectivo, liberación del colonialismo, del endocolonialismo, de la explotación. El documental puede ser un instrumento importante de reflejo-reflexión sobre estas luchas. Reflejo que incida sobre las luchas desde el estado, gobierno, movimientos sociales o todos ellos.

El documental tiene, pienso, 3 compromisos esenciales, entre otros, con el conocimiento, con la estética, con la ética.

Con el **conocimiento** porque debe ser capaz de penetrar en los elementos fundamentales de las situaciones, entender, comprender, y lograr representar las líneas básicas de los procesos. Con honestidad, ya que hemos superado las ideologías de la “objetividad” de la propia cámara como aparato (mecánico) de diseño occidental (por lo que Godard decía que “no hay nada menos objetivo que un objetivo”) como por supuesto del ser social (generalmente colectivo) detrás de ella, y generalmente no se dice, del ser humano frente a ella, amén de aquellos colocados más tarde frente a la pantalla, con sus componentes, como tod@s nosotr@s, de alienación, de falsa consciencia, de mala fe, etc. El discurso debe interactuar con el mismo, y cuestionarse tanto a nivel de contenidos como de metodologías de aproximación a la realidad real y cinematográfica..

Con respecto a la **estética**, debe ser capaz de emocionar y de conmocionar, utilizando los recursos expresivos y la belleza del mundo y de sus medios, con tanta tecnología como sea necesario, tan poca tecnología como sea posible, paliando lo económico con lo creativo, luchando más a través del trabajo de la imagen y el sonido y de los recursos narrativos y dramáticos, que con el fetichismo de la tecnología de punta.

Con respecto a la **ética**, debemos colocarnos frente a la realidad con la honestidad necesaria para dar cuenta de ella y de nosotr@s frente a ella.

Todo ello por la necesidad de que para lograr una verdadera transformación debe nadarse contra la corriente de un sentido común de individualismo posesivo, impuesto invisiblemente por los medios y otros medios, a sus felices víctimas, que piensan que vivir en el mejor de los mundos (imposibles) es tener cada vez más, para ser cada vez más feliz poseedor(a) de cuanta mercancía necesaria o innecesaria, útil o destructiva sea necesaria para aceptar el perverso tránsito del capital en su círculo diabólico dinero-mercancía-más dinero.

Debe nadarse fuerte, con un discurso blindado con **dramaturgia y estética**, con **fuerza y claridad**, y entrando en la realidad, al decir de Mao, “como pez en el agua” ser uno y una con los procesos de la gente. Hablar desde ella, no a ella. Aunque si, también a ella.

Estas son metas difíciles, pero se suman a una que preocupa a tod@ realizador@ que trabaja en un contexto de transformación. Se trata de la dialéctica entre el bebé y el pañal (como criticar sin botar al bebé con el pañal sucio) en sociedades en transición, y amenazadas desde fuera, por el inefable imperio, desde dentro, por las oposiciones al cambio, desde más adentro, por nuestros infiltrados, y desde más adentro aún, por



nuestros propios obstáculos, heredados del pasado, y los nuevos, heredados de la cercanía al poder político, de nuestras esperanzas, que a veces pueden ser ilusiones y nos pueden hacer cómplices de los errores, por un silencio mal colocado, por ejemplo.. Todo esto en un país en el cual se está dando un proceso humanamente hermoso, si bien lleno de contradicciones entre una realidad que no termina de nacer y una realidad que no termina de morir, como definía Gramsci a un sistema en transición.

Ahora es que hay manchas hacia donde apuntar, y no se vislumbra que sea por poco tiempo. Y el documental debe ayudar a verlas y combatir las, para hacer verdad nuestro deseo, el de revisión, rectificación, y reimpulso, constantes, del proceso de cambios.

Sin pretender tener respuestas porque las respuestas son colectivas, pienso que el documental en tiempos de transformaciones debería ser contralor del proceso social, sin colocarse por encima de este como juez, acompañando críticamente el mismo, desde abajo, desde el oprimido, desde las luchas del pueblo, no como consigna sino como tarea, teniendo como armas de construcción masiva, ética y estética, porque la primera sin la segunda puede ser débil, y la segunda sin la primera, peligrosa.

El documental solo puede crear **consciencia** si en el proceso de construcción del mismo, ha tomado consciencia. Y crea consciencia cabalgando básicamente en dos procesos, la información y la emoción. Y en ambos juega un papel importante la honestidad: debemos convencernos de que la verdad (si existe y puede asirse así sea parcialmente) siempre es revolucionaria, al menos si queremos que la revolución sea verdadera. Pero convencernos también de que la verdad no es una victoria individual, que para ser verdadero, el documental debe fundirse con esa realidad y ese ser social que está construyendo realidades o resistiéndose a realidades. Y su discurso debe interactuar con el mismo, y cuestionarse. Y en un proceso dialéctico, alejarse y comprender. Para volver a buscar dentro de la realidad su "criterio de verdad". Perdónese el abuso de la palabra.

Debemos construir **memoria**. La historia no es deseo ni futuro a construir. Pero puede sostener deseos y ser base de prospectivas. Porque no existe prospectiva sin perspectiva, ni perspectiva sin memoria. Debemos procurar que mirar nuestros discursos no sea impune. Que sean retos. Conviviendo con un mundo de mercancías, con la información y el entretenimiento convertidos en mercancías, debemos luchar separando producción de lucro, utilizando tanta tecnología como sea necesario, tan poca tecnología como sea posible, sustituir lo económico por lo creativo, peleando más por la ética y estética que por el fetichismo de la técnica de punta.

Y el trabajo no puede ser sólo en nuestra realidad, sino que debe acompañar solidariamente otras realidades, en lo posible, de pueblos como el de Honduras en golpe, Colombia en guerra, Irak. Afganistán y Palestina ocupados, Africa entera amenazada de muerte, y muchos otros males, porque la idea es salvarnos todxs, y como decía el poeta, "el que no cambia todo, no cambia nada." Nuestra tarea además, no es solo hacer documentales, sino hacer llegar, todas las voces a todas las gentes.



ESPACIO DE PROBLEMATIZACIÓN Y COOPERACIÓN.

Nuestras actividades de extensión se han concretado en servir de espacio para seminarios, discusiones, articulaciones de personas y grupos en proceso de participación, En foros y conversatorios en nuestra sede o fuera de ella. En proyecciones, talleres y charlas en comunidades. Hemos sido sede del Foro Social Temático Venezuela y muchas otras. Y estamos abiert@s a seguir alojando sueños y proyectos.

ACTIVIDAD DE INVESTIGACION

Considerando que para hacer balance y perspectivas debe conocerse que se ha hecho hasta el momento, nuestra primera investigación acerca de la actividad cinematográfica en Venezuela, será un estudio acerca de qué cien estamos realizando en el país desde que se inauguró el actual proceso de transformaciones. Tanto a nivel de contenido del discurso, desarrollo del lenguaje fílmico, como de estética y de formas de producción. Se hacen actualmente alabanzas y críticas a nuestro cine, fundamentadas en observaciones “impresionistas”. Pensamos que hace falta confrontarnos con nuestra realidad, levantada con rigor académico.

INCLUSIONES

Colaborar en la formación de nuevos realizadores y en el perfeccionamiento de realizadores experimentados, en audiovisual y fotografía, seguir produciendo documentales sobre la realidad venezolana y mundial en construcción y resistencia, continuar siendo espacio de sinergia activista y de promoción de espacios de discusión, y comenzar el proceso de producción de conocimiento con el proyecto “construcción de imaginarios a través del cine venezolano, proceso 1999-2012”*

En este mundo en peligro de destrucción y en este continente lleno de promesas, creo que podemos decir, con el poeta “me queda la palabra.” Y transmitirla. Y ayudar a transmitirla.

* Título provisional



CONSTRUCTIVISMO Y CONSTRUCCIONISMO DEL SISTEMA DE INFORMACIÓN DE INVESTIGACIÓN CINEMATOGRÁFICA INSTITUCIONAL.

Por: María de los Ángeles Rivas V.

Directora del Proyecto Independencia Económica en discusión por el Fondo de Responsabilidad Social (Conatel), PNI 11319.

Escritora (Libro Redacción Técnica Científica del Proceso de Investigación (2008).

Educadora Universitaria Alejandro de Humboldt

Coordinadora de Orientación de Básica del Ministerio del Poder Popular para la Educación.

Master en Gerencia en la UNEG

Licenciada de Educación Mención Orientación, UNESR.

INTRODUCCIÓN

El proyecto social en construcción reclama del Ciudadano pensamientos y prácticas que orienten la cultura de la ética como acto de justicia en un mundo que es posible para todos realizarlo y vivirlo; para ello, las instituciones son las delegadas de generar las visiones de formación y de aprendizaje que permitan el alcance de ese sueño de todo ser humano, creando los mecanismos que superen la participación de la individualidad con sentido lógico universal, la colectiva como fuerza co-accionante y lo institucional como representación de los funcionarios que administran los erarios del pueblo para el pueblo.

El Protagonismo de la Cinematografía es objeto de estudio en la construcción y construccionismo del Productor, Director y Guionista que debe marcar pauta de evolución social, económica y política de acuerdo a un realismo o del imaginario que permita todo el orden del ser humano, no solo desde la comprensión del paradigma sino desde la descripción, crítica, interpretación o fundamentación de una imagen, reflexión, narración, ficción, con posibilidad de aprehensión como forma de evolución del objeto o creación literaria para la evolución individual, social, histórica y cultural.

Darle cumplimiento al proyecto social y al protagonismo Cinematográfico en esta época postmoderna se caracteriza la necesidad de implementar los Centros de Investigación como una forma de culturizar la identidad, la memoria histórica, el desarrollo de la creatividad y las innovaciones en redes regionales con la perspectiva de adaptación o transformación en la era de la globalización, de la información y de la tecnología como forma de control, evaluación y respuesta a las necesidades de la sociedad divergente. Así está estatuida en la Constitución de la República Bolivariana de Venezuela y la Ley Orgánica de Ciencia, Tecnología e Innovación, como una forma de garantizar el



desarrollo de una ciudadanía corresponsable de su formación y de una cultura con posibilidades de inserción en la producción regional, nacional e internacional. Siendo la calidad del servicio así como la identidad histórica y la construcción de los saberes de los pueblos unos principios sustentables de la soberanía y la independencia de la nación. La Metodología utilizada en este ensayo es la construcción racional, científica y espiritual de una propuesta de línea de investigación cinematográfica.

PROBLEMATIZACIÓN DE LA CULTURA CINEMATOGRÁFICA

La Construcción de la Inteligencia Colectiva Cinematográfica requiere de la madurez y direccionalidad del proyecto institucional, en la construcción de una visión de un hombre nuevo, dado en unas nuevas circunstancias que requiere de nuevas experiencias y formas de vida en educación. Para ello, surge la pregunta ¿Cómo lograr la direccionalidad investigativa cinematográfica?, que pueda erradicar las debilidades de nuestra cultura, siendo esta los aportes de contribución, creaciones o innovaciones del colectivo. Todo ello, para que desde el hacer y desde el pensar, se pueda erradicar la pobreza o dispersión del pensamiento y de las prácticas de las obras cinematográficas de los ciudadanos.

Es el averiguar desde lo educativo ¿Cómo conocernos para conocer el mundo y transformar las cosas objetos de estudio que permita la transformación de nuestro contexto y circunstancia cinematográfica? También es descubrir ¿Cómo lograr el impacto investigativo cinematográfico en la independencia económica?, entendida ésta como la posibilidad de desarrollar la creatividad con posibilidades de alcance de las inversiones que permitan la productividad hacia una producción con valor tangible y valor intangible que afiance las fortalezas comparativas y competitivas de la nación, que fundamente la capitalización intelectual como identidad cultural e histórica. Se concreta como nudo crítico la no operatividad de las Líneas de Investigación Cinematográfica para el alcance del conocer para la transformación de nuestra circunstancia con impacto hacia su independencia económica.

EMANCIPACIÓN DE LA PRODUCCIÓN CINEMATOGRÁFICA

El Sistema de Información Audiovisual, es toda la fundamentación de las líneas educativas de orientación filosófica, de visión, misión y políticas que fundamentan los valores del desarrollo cultural, que supera la adaptación, la sobrevivencia y existencia de su realidad que está en conflicto y pretende redefinir desde una mejor probabilidad de vida, su justificación y libertad. Se concibe como construccionismo, el impulso del productor por el alcance de su visión de proyecto audiovisual que lo cristaliza en la construcción, que es la transformación del objeto, pensamiento o prácticas de los sujetos en el contexto que investiga o a quien está direccionado.



Las líneas de investigación cinematográfica transversal curricular, permite en un contexto de interrelación en el aprendizaje, formación y la cultura una relación entre el sujeto – objeto; entre el sujeto –sujeto; entre el sujeto – intersujeto, todo ello, hace una influencia y determinación cultural. El sujeto es concebido como un ser pensante con capacidades y competencias evolutivas condicionado de la superación de los conflictos del pensamiento (racional), elaborador del objeto (científico) y manejador de la incertidumbre (espiritual-intuición), que hacen sus capacidades y competencias del proyecto profesional, en su construcción y constructivismo creativo e innovador, constituyendo su capital intelectual como activo intangible o tangible para la organización.

El re-direccionamiento gerencial de investigación para la construcción de su capital intelectual, construcción de la identidad cultural, memoria histórica del saber, ciencia y sabiduría está en la construcción de la circunstancia y en la superación del conflicto de la fenomenología de la supervivencia, existencia, creación e innovación en la reconducción de la visión como impacto de largo alcance. El producto esperado es el manejo de la intranet, extranet e internet como herramientas de uso en la creación audiovisual de los estudiantes. De esa forma hacerse de las redes institucionales como forma de interactuar en la interoperatividad de las estrategias de contenido, teoría de procesos e instrumentación de proyectos.

FORMACIÓN Y APRENDIZAJE EN EL PROCESO DE INVESTIGACIÓN

Se entiende por el razonamiento lógico didáctico de la enseñanza la capacidad del docente para diagnosticar las deficiencias psicológicas, cognoscitivas, de experiencias y espirituales de la formación del ser para la aprehensión de la cosa, sujeto o inter-sujeto de su cultura en un contexto determinado; que lo conduce a re-direccionar sus técnicas de enseñanza para un mayor aprendizaje. Y por el razonamiento lógico didáctico del aprendizaje, como la capacidad del estudiante para superar sus conflictos del entender de las ideas, de la construcción de la cosa, de la direccionalidad de su comunicación, de la voluntad por la adquisición de su razón científica. Todo ello, circunscrito a las disposiciones del orden del Sistema de información Audiovisual Institucional.

El aprendizaje, es la cosa que se analiza desde la realidad, quien habla o la expresión del sujeto que aprehende, que depende de la superación del conflicto de la evolución del conocimiento, siendo la fuente de información:

- La Percepción, que es la apariencia de la realidad o representación de las cosas.
- Estado Consciente, es la focalización de los cinco sentidos, para la aprehensión de las cosas, para el detalle de la observación.
- Inteligibilidad, es la aprehensión de la cosa, desde la objetividad, subjetividad u subjetividad.



- Empirismo, significación y antecedente emocional.
- Razonamiento, es la descripción, conceptualización, comparación, análisis y proyección.
- Intuición, manejo de la incertidumbre sobre la proyección para la toma de decisiones.
- Consciencia, es la lógica universal, semejanza de la divinidad, espiritualidad e ilustración.
- Creatividad, es la mejora o creación de los activos intangibles, por la búsqueda de la calidad.
- Innovación, es la creación del activo tangible.
- Posicionamiento de la idea, visto desde el razonamiento lógico de la ideología universal; o la irracionalidad lógica cuyo fin es el beneficio de un grupo o individuo; que se contraen en la búsqueda de la verdad que se devela en su apariencia antagónica.

La formación es el resultante de la dominación de la forma y contenido de la enseñanza, que puede precisarse como nivel de superación, como:

- Memorística, pruebas de recordatorio.
- Descripción de la realidad.
- Narración de los hechos.
- Conceptualización, construcción del objeto o de la idea.
- Pensamiento crítico o dialéctica, que da la negación intencional a la realidad para encontrar una verdad.
- Lógica de la Ley universal del mundo que se desea, desprendida de la realidad.
- Interpretación, deducción de lo oculto; calificación de lo subliminal, desde la inminencia de su experiencia.
- Retórica, convicción desde el manejo de lo emocional hacia lo sugestión humana.
- Argumentación, contraste de las fuentes de información espiritual, racional, empírica, realista para concretar un nudo crítico de las cosas, que justifica la razón del autor.

LCAV



CNAC

- Ficción, irrealidad o sub-realidad dada desde el contraste de la realidad construida con la imaginación por la búsqueda del despertar de los sentidos de los observadores, en la transmisión de la idea, historia o imagen, para sembrar un significado o identidad cultural desde el realismo y protagonismo inmerso en la distinción observacional de lo distinto.

PERFIL DEL INVESTIGADOR AUDIO- VISUAL

El Perfil del investigador Audio – Visual, es el Productor, Director, Guionista o afines, que en el ámbito de la superación de sus conflictos cognitivos (dominio de los conocimientos teóricos), espirituales (construcción del mundo del universo del bien), racionales (Aprehensión de la cosa de forma objetiva), lógica (visión y sentido del bien universal), empirista (expresión del cuerpo, experiencias, memoria emocional) construye su proyecto profesional audio visual desde la realidad para conquistar un espacio de aprehensión de la razón, la lógica, la diversidad de lo posible en el mundo.

CONCLUSIÓN

Las Universidades Audio – visuales de Venezuela están obligadas a definirse en su Sistema de Información de Investigación Cinematográfico como una forma de conocerse para conocer el mundo exterior, que a la vez, le sirva de insumo para fundamentar proyectos de valía para la sociedad como aporte cultural. Pues este acervo de posibilidades desde el hacer en la realidad se convierte en la memoria histórica y es fundamental para la evolución de las capacidades intelectuales y para el desarrollo de las capacidades inteligibles de la población de la nación. Las competencias Cinematográficas como forma y contenido de Independencia Económica requiere de la definición de las capacidades, como mecanismos para la productividad que impulse la producción dinámica en la exportación y minimice la importación cinematográfica. Es la acepción misma de nuestra cultura y posibilidades de ofertas en lo individual para su desarrollo, vida, recreación, aprehensión inteligente que genere significación en el revivir del aprehendizaje o formación audiovisual.



RECOMENDACIÓN

Abrirse brechas a las nuevas visiones partiendo de los fundamentos del ser para expandir el saber y la sabiduría en el hacer es superar los niveles de complejidad intelectual para generar identidad cultural en la construcción de un mundo posible de sobrevivir, existir y desarrollarse. Para ello, se hace imprescindible el despertar de la espiritualidad y el racionamiento lógico con sentido social de los proyectos profesionales, que tengan incidencia en la posibilidad de realización en las redes de información. Siendo en esa identidad la creatividad y la innovación, los fundamentos de comparación y competencia que se reclama en las oportunidades de inversión social.

La responsabilidad de las Instituciones Públicas Cinematográficas en la administración del capital financiero del pueblo está abrir brecha de inversión para ofrendar posibilidad de valorar los proyectos de identidad cultural. Hay que disponer los recursos existentes en el sistema de Información Cinematográfica de la Nación, para direccionarse a crear los Centros de Investigación Cinematográfica Institucional, que den oportunidad de la ramificación de este rubro de producción con oportunidades de ubicación en los Cines Populares, que se reclama reabrirse como forma de experimentación de esta población naciente y pujante en sus haceres.

LCAV



CNAC

LA INVESTIGACIÓN COMO BASE PARA LA CONSTRUCCIÓN DE HISTORIAS PROPIAS

POR: Mexi De Donato

“Venezuela, pese a su historia portentosa, resulta desde ciertos ángulos un pueblo antihistórico, por cuanto nuestra gente no ha logrado asimilar su propia historia en forma tal que pueda hablarse de vivencias nacionales, uniformes y creadoras, que nos ayuden en la obra de incorporar a nuestro acervo fundamental nuevos valores de cultura, cuyos contenidos y formas, por corresponder a grupos históricamente disímiles del nuestro, puedan, por aquella razón, adular el genio nacional.” (*Mario Briceño Iragorry, 1972*).

Evidentemente, preguntarse cómo somos y quiénes somos involucra un proceso de identidad, una identidad cultural que responde a la creación imaginaria de un colectivo emocionalmente, espiritualmente e intelectualmente ligado a una transformación en un tiempo y espacio determinado, buscando afianzar un sentido de pertenencia que debe ser transmitido de una generación a otra.

Mucho se ha hablado de que el venezolano no tiene memoria y ni siquiera tiene una identidad propia, lo cierto es que siempre como sociedad hemos vivido atrapados en la ideología de un estereotipo que no se corresponde a nuestra propia realidad actual. La tendencia a idealizar todo y envolvernos en una suerte de realismo mágico es lo que frena cualquier atisbo de autenticidad.

Para entender ese concepto de identidad nacional, de identidad de país, es necesario tener un marco histórico referencial por región, esbozando las particularidades de cada individuo para después expresarnos como un todo, porque finalmente al ser zuliano, llanero, caraqueño, oriental, etc., siempre eres y seguirás siendo venezolano.

No basta con defender cada región con vehemencia apasionada como un ciudadano ejemplar perteneciente a ese sitio, hay que contar las historias, más historias locales donde la cotidianidad de cada quien logre ser universal a través de vivencias y sentimientos que si bien son diferentes en cada ser humano, a fin de cuentas son los mismos en la generalidad pura.

El cine es agente creador y difusor de contenidos sociales, ofreciéndose como un espacio para el discurso, donde simultáneamente la sociedad habla y se escucha por medio de sus autores y su público.

Asimismo, el cine es testigo de la historia, a través de los testimonios de una época, los investigadores se convierten en hacedores del cuento, en hacedores de la crónica, logrando participar en el proceso, se trata de documentar la historia que bien puede ser real o ficción y en cualquiera de los casos siempre expresará un punto de vista individual pero que impactará a un colectivo común.



En ese proceso de la construcción de una memoria colectiva juega un papel fundamental la investigación, que no es más que indagar y recopilar acontecimientos que se traducen en imágenes del pasado, recuerdos, vivencias, la prueba fehaciente de que algo sucedió en determinada ciudad por ejemplo, la “historia viva” de Arturo Uslar Pietri, esa misma historia ausente de olvido e improvisación, lista para ser enseñada a las nuevas generaciones.

Sorprende el hecho de que las nuevas generaciones no sepan quién es José Ignacio Cabrujas por ejemplo, más sorprendente aún es que tampoco sepa de su existencia un estudiante de comunicación social, de artes escénicas o audiovisuales. Así lo pudimos constatar en la reciente proyección en Maracaibo de la película “Cabrujas en el país del disimulo” de Belén Orsini y Antonio Llerandi.

Es necesario documentar el proceso cinematográfico con nuevas líneas de investigación, el cine de cada región se debe traspolar, el cine de Mérida no puede quedarse sólo en esa ciudad, el incipiente cine zuliano no debe permanecer estático geográficamente, debe avanzar de lo local a lo nacional, a lo universal, y sólo es posible a través de la narración histórica, de la construcción de un discurso que permita informar y educar a esta generación que sin duda es creadora pero a partir de las nuevas tecnologías, generación que no respeta el pasado porque carece de memoria histórica.

“Articular históricamente lo pasado no significa conocerlo tal y como verdaderamente ha sido. Significa adueñarse de un recuerdo tal y como relumbra en el instante de un peligro.” (Iván Pinto Veas).

El cine como una de las formas de expresión del arte, pone en evidencia las particularidades culturales de la sociedad en la que están insertos los creadores cinematográficos.

Sea cual fuere la intencionalidad explícita con la que se produce una película, lo importante prevalecerá en el lenguaje, el modo de narrar con la evidencia de esos códigos propios que particularizan y diferencian a cada ciudad. Esos códigos propios en una única y particular manera de expresarse y contar historias, constituyen las formas de expresión de una identidad cultural.

Por ejemplo, la filmación del primer largometraje zuliano “Joligud” de Augusto Pradelli, logra reivindicar la especificidad zuliana, incluyendo modos de vida y voseo. Joligud surge como una necesidad de satisfacer las exigencias de la ciudad de aquel entonces, de querer mostrar su historia, personajes y escenarios a través del cine para darlos a conocer en toda la geografía nacional.

La zulianidad como tema, irrumpe con impresionante lucidez formal en la narrativa, en la poesía, en la plástica, las artes escénicas y la música, es así como Joligud narra la esperanza, sueños, alegrías y decepciones de un pueblo que forma parte de varios cuentos de un libro llamado “Crónicas de El Saladillo” de Rutilio Ortega. Un libro que recoge vivencias y testimonios de la cotidianidad e idiosincrasia maracucha alrededor de un suceso histórico y trascendental bien importante: la destrucción de El Saladillo, el



barrio más antiguo y emblemático de la ciudad de Maracaibo, un pedazo de nuestro patrimonio que sucumbió y le dio paso al escombros y la desidia en aras de una falsa promesa de progreso urbano y ciudadano.

Hoy a casi 25 años de su rodaje, la película se encuentra más vigente que nunca porque defiende un patrimonio perdido y refuerza la identidad cultural marabina, a través de su lenguaje y vistosidad, reivindicando lo que fuimos y lo que somos, un pueblo que sueña, muchas *Saritas* maracuchas queriendo volar más allá de nuestros horizontes buscando un no sé qué...

Esta película sin duda para el zuliano es el acercamiento más real de su cotidianidad, su forma de pensar y reaccionar ante la adversidad con esa característica típica que nos define ante cualquier situación: el humor.

La propia identidad nunca debe ser abordada a la ligera, debe haber una exhaustiva investigación previa antes de abordar temas como estos, que ponen de manifiesto una realidad geográfica local que pretende ser nacional. Así podemos verlo en los temas que abordan las *comunidades indígenas primitivas ocupantes de las tierras que configuran el espacio nacional, que fueron en gran medida ignoradas hasta épocas recientes, siendo el cambio de actitud en la percepción de muchos sectores de la sociedad ante ellas, las que ha generado que se redirija la mirada para contar sus propias historias en su propio lenguaje.*

“Investigando para mi más reciente documental *"Kataa ou-outá (Vivir-Morir)"* me topé con la Masacre de Portete (2004). Al principio la información aparecía en testimonios esparcidos por Internet. Una historia de terror que hablaba de mutilaciones, de desplazamiento e impunidad. Me asombró que un suceso tan terrible y casi increíble hubiese sucedido tan cerca de nosotros, y que sus víctimas estuvieran en Maracaibo sin que muchos lo supieran.” (*Patricia Ortega*).

La anterior cita textual nos plantea en palabras de su misma realizadora, la cineasta Patricia Ortega, lo que la motivó a realizar su ópera prima, el largometraje “El Regreso” (actualmente en etapa de post-producción).

Evidentemente además de ser zona fronteriza, el Zulia tiene mucho que contar sobre historias de la etnia wayúu, tema que han sabido explotar los cineastas en los últimos años y sin una investigación previa, esto no sería posible, no un acercamiento aproximado, sino más bien un absoluto invento.

En el Acervo Histórico ni en la Biblioteca Pública del estado Zulia no hay una memoria escrita ni fotográfica de ningún proceso de filmación que se haya hecho en la ciudad de Maracaibo, si bien existe la historia del cine venezolano que comenzó en nuestra ciudad, contada en cualquier soporte, no hay ni siquiera fotos de ese suceso, ni de los cortos de los hermanos Trujillo Durán, ni afiches, ni carteles, pareciera que Maracaibo no tiene memoria audiovisual. Así como también no se puede hablar de memoria cinematográfica en el lugar donde comenzó la cinematografía nacional porque la narrativa escrita es casi nula.



Hace 115 años, el fotógrafo y cineasta Manuel Trujillo Durán estrenó en el Teatro Baralt las primeras películas hechas en Venezuela: “Un célebre especialista sacando muelas en el Gran Hotel Europa” y “Muchachos bañándose en la laguna de Maracaibo” y con el nacimiento de la Escuela de Comunicación Social de la Universidad del Zulia, a través de la mención Audiovisual, fue cuando comenzaron a generarse cortometrajes y medimetrotrajes que retratan a Maracaibo, su Lago y los problemas comunes de la ciudad. Se recuerdan producciones como “La otra muerte”, de Ricardo Ball, y “Lossada Girasol”, de Rafael Araujo.

Pero por muy memorables que hayan sido estos emprendimientos, no llegaron a las salas de cine comerciales y carecen de anclaje en la memoria colectiva del zuliano.

La investigación cinematográfica en nuestra región sólo se limita a trabajos de cátedra y a tesis de grado, y si bien hay todo un movimiento de “nuevos realizadores” haciendo cortometrajes, este movimiento es bien disperso. Son realizadores producto de lo que observan en la televisión y en el cine comercial, poniendo en práctica lo que ven pero sin capacidad de análisis y profundidad, sin saber el devenir histórico del cine venezolano, sin saber por cuánto hemos pasado para llegar aquí, la evolución actual de nuestro cine a través de la diversidad de temas.

Una generación de estudiantes que va a las salas de cine comercial como autómatas porque el cine venezolano ahora “está de moda”, no porque en verdad entiendan nuestra propia idiosincrasia, en aulas de clase repiten como loros que el cine venezolano está lleno de groserías y violencia porque es lo que han escuchado de otros a lo largo de los años, porque ignoran que en nuestro cine hay muchas películas que para nada tiene que ver con estos tópicos aunque en un tiempo fuese una constante.

Hoy más que nunca hay un cine para todos los gustos, con una estructura de narración propia con puntos de vista diferentes según cada autor, definidas con un contexto social particular.

Películas como “Cangrejo”, “Disparen a Matar”, “Amaneció de Golpe”, “Taita Boves”, “Reverón”, sólo por nombrar algunas, no hubiesen sido realizables sin un marco histórico referencial, sin un apasionado y acucioso investigador que quisiera abordar el tema a manera de retórica.

Otras como “Una vida y dos mandados”, “Samuel”, “El tinte de la fama”, “Cien años de perdón”, “El pez que fuma”, “Hermano”, “La hora cero”, venden ideologías, ideales con elementos y rasgos identitarios también, la promesa de un sueño inalcanzable en esa cotidianidad que subsiste en el medio de hábitat de cada quien, planteando una realidad de lo posible que también puede suponer una investigación, quizás la más importante: la introspectiva, la del venezolano como ser humano.

Son muchos los temas que aún quedan por abordar en la construcción de una identidad propia, de un cine propio que no solamente complazca los gustos del público, debe competir temáticamente con el cine de otros países, con el desarrollo de personajes presentes en la historia con rasgos eminentemente culturales.



Más que identidad, nuestro cine debe generar pensamiento crítico, permitiendo formar la “memoria no oficial” con una visión muy particular del país que no sea contradictoria, que sea cómoda, no solamente temas con una identidad patriótica a través de la música o el folklor, sino temas que reflejen la cotidianidad de un pueblo, de una microciudad que por la constante exposición de sucesos y sentimientos se vuelve universal.

El fundamento de la narrativa cinematográfica está en dar a conocer situaciones humanas, lo que le pasa a alguien. El cine se adentra, inventa, reproduce o investiga sobre la vida humana y sus conflictos, acerca de los odios y los amores de las personas, a través de un punto de vista diferente que puede imprimir cada autor y dependerá de su creatividad plasmarlo con absoluta sencillez y veracidad.

Si memoria no hay identidad, El proceso de investigación no puede limitarse solamente a las aulas o a la narrativa histórica del proceso creador de una película, debe ir más allá de una cátedra, de un simple interés. Mientras más información manejemos podemos lograr una identidad cultural propia que nos distinga del resto.

Existe la necesidad de implementar mecanismos que nos ayuden a formar históricamente a las nuevas generaciones que partiendo de lo que saben puedan construir su propio legado con perspectivas de conocimiento más acertadas en el futuro.

BIBLIOGRAFÍA

- Montero, Maritza (1991). Ideología, Alienación e Identidad Nacional. Universidad Central de Venezuela. Tercera Edición
- Ozols, Leo (1965) El Cine Sublime Sueño. Talleres Gráficos Universitarios, Mérida – Venezuela
- Acervo. Revista de Estudios Históricos y Documentales. Vol. 1, Julio – Diciembre 2002.
- Amieva Mariana, Arreseyor Gabriela, Finkel Raúl y Salvatori Samanta. Dossier Educación y Memoria. Cine y Memoria. - <http://elregresolargometrajezuliano.blogspot.com/2011/02/y-despues-de-20-anos-nos-toca-nosotros.html>
- <http://www.ejournal.unam.mx/rms/2009-1/RMS009000102.pdf>



LOS EFECTOS ESPECIALES COMO ESPECTÁCULO: Desde Méliès hasta El Señor De Los Anillos"

Por: Romina De Rugeriis

***Facultad Experimental de Arte Escuela de Artes Escénicas,
Área de Nuevas Tecnologías
Maracaibo,
Venezuela
rominaderugeriis@hotmail.com***

Con este trabajo se quieren presentar las reflexiones y avances de la propuesta de mi Tesis Doctoral "Los efectos especiales como espectáculo: desde Méliès hasta *El Señor de los Anillos*"³. Esta propuesta es además una continuación a lo que fue el aporte de la autora en la Maestría en Ciencias de la Comunicación, mención Nuevas Tecnologías de la Comunicación y la Información, con su tesis sobre el impacto de las nuevas tecnologías en el cine venezolano⁴.

INTRODUCCIÓN

Los efectos especiales capaces de asombrar audiencias puede decirse que no son nada nuevos en la historia de la humanidad. Podría de hecho señalarse que forman parte de nuestro código genético: nuestra biología intervendría en la necesidad de la producción de los mismos en la cultura, bien sea de tipo literario, artístico, o como en el que nos concentraremos en esta tesis, los relacionados con el cine.

Aunque ya de por sí relacionar las obras de arte que están relacionadas con las nuevas tecnologías es un tema suficientemente vasto como para justificar una investigación únicamente dedicada a eso, no se puede dejar de mencionar que la capacidad de asombrar los espectadores y sacarlos de su pasividad, a través de los mecanismos visuales de los efectos especiales es un hecho que llena de plusvalía la

3

Tesis para optar al grado de Doctor en Ciencias Humanas en la Universidad del Zulia.

4

Tesis merecedora de la mención especial en el Premio Bienal Ininco 2010.



película. De hecho las películas prometen en su mercadeo que “tendrán asombrosos efectos especiales”, por lo que entramos a ver la película con la necesidad “creada” de que seremos *deslumbrados* por esos momentos propuestos por la película.

Uno de los primeros en comprender la práctica funcionalidad de los efectos especiales en la narración cinematográfica fue el francés Georges Méliès, quien con un sinfín de trucos, logró cautivar la imaginación de sus espectadores, y darle forma a las más diversas fantasías a lo largo de su vida como realizador. Esta tesis quiere recorrer los principales efectos especiales que a partir de las creaciones *melieanas* siguen con persistencia reproponiéndose en las cinematografías mundiales, incluyendo la venezolana.

La pertinencia de este trabajo reside precisamente en la implantación del uso de las Tecnologías en el cine, que a lo largo del tiempo han ido perfeccionándose y abriendo caminos a diferentes caminos y modos de entretener a audiencias. Su uso está muy consolidado en países industrializados como Canadá y otros en el mundo, como China y Estados Unidos.

Estudiar los efectos de la tecnología en el cine, no sólo ayuda a profundizar estos conocimientos sino que además ayudaría a generar nuevas teorías y a predecir tendencias, y por otro lado, abrir caminos a nuevas tesis investigativas sea en pregrado que postgrado.

Coherencia

En total sintonía con los preceptos de Roberto Hernández Sampieri, de hacer **Tesis innovadoras** (2003), y tratar de explorar nuevos rumbos que ayuden a explicar los fenómenos del mundo desde nuevas ópticas, se quiere observar de cerca el uso de las tecnologías en el cine de directores cinematográficos con el objetivo de establecer qué es lo que impulsa el uso de éstas y si ha contribuido a afianzarlo como medio artístico en su país, pero no sólo sino también contemplar cuáles políticas han sido implementadas que fomenten la experimentación digital, y comprender cómo Venezuela se inserta en dicha experimentación digital en su cinematografía.

Esto además sería un retrato histórico de lo que ocurre en estos países, reflejando las voluntades artísticas existentes en cada una de estas culturas. Para ello se parte del conocimiento generado previamente en la observación reflejada en la Tesis sobre el impacto de las Nuevas Tecnologías en el Cine Venezolano, que se acumuló durante el 2003 al 2008, y cuya continuación estaría centrada en esta propuesta doctoral, no sólo para comprender la cinematografía a nivel mundial y su desarrollo cinematográfico, sino también para comprender cómo Venezuela se ha comportado con respecto a su cine, y cuáles aspectos pueden servir de base para mejoramiento de nuestros pensum a nivel nacional en las Facultades o escuelas donde haya formación audiovisual.



Caracterización y enunciado del Problema

Este estudio quiere dar respuesta a la interrogante que se reversa esencialmente en dos variables de investigación y que son la base conceptual de este trabajo, éstas son: **las nuevas tecnologías de la comunicación y la información en el cine (software, computadora empleada, efecto digital) y la significación del efecto digital que éstas tengan como recurso expresivo de la retórica audiovisual.**

Las dos vertientes de investigación vendrían así unidas formando un único bloque investigativo que respondería a dos preguntas esenciales en esta propuesta:

- 1. ¿Cuáles efectos digitales han sido implementados en la cinematografía mundial y venezolana en esta última década 2001-2010?**
- 2. ¿Por qué los artistas del lente cinematográfico han decidido implementar este recurso expresivo en la producción de sus obras?**

Las metáforas visuales detrás de los efectos especiales: aproximación a su significación social

Las artes cinematográficas a lo largo de la historia

Sería muy difícil hablar de efectos especiales en el cine en la década a la que nos referimos en esta tesis doctoral, es decir, desde el 2001 hasta el 2010, sin antes no darle un justo reconocimiento a todo el aparataje artístico desplegado a través de equipos de trabajo en la industria del cine, quienes a través de ensayo y error, errores y aciertos, y un sin fin de pruebas, lograron darle a la fantasía un considerable espacio en la realidad, afinando las estrategias del narrar a través de las imágenes, historias y acciones de considerable envergadura en su realización, haciendo de nuestro consumo de imágenes un deleite visual convincente, cuyo fin es hacer creer un tipo de realidad al espectador, es decir, fabricar el sueño y hacer soñar que es realidad.

Comprender los efectos digitales significa acercarse a los continuos intentos de los seres humanos de realizar textos visuales ricos de una gran gama de posibilidades de discursos retóricos. Y aunque no se mire como objetivo hacer un compendio de la historia de los efectos especiales, resulta enriquecedor entender cuáles mecanismos hayan sido usados, para comprender por qué nos encontramos actualmente frente a esta variable estética digital.

Qué no se encuentra en esta tesis

Esta disertación se ve obligada a conceder al poder de la síntesis las faltas por omisión, como no puede verse como un Atlas de efectos especiales, nos limitaremos a señalar cuáles efectos especiales parecen persistir a lo largo del cine, y como podremos luego ver en las siguientes páginas, su relación con los efectos visuales usados al inicio del cine.



El significado de la tecnología detrás de los efectos especiales

No solo la imagen cinematográfica generada en computador es portadora de significado, como signo la tecnología también nos dice algo. En ella como dice González de Ávila, también existen vestigios de las acciones de los seres humanos que significan cosas, y no cosas al azar, entiéndase bien, sino que de por sí son textos que tienen huellas de quienes los producen. El cómo, el por qué y el para qué de la producción de la tecnología digital para generar efectos especiales diferentes y con mayor grado de espectacularización, genera también sentido a la par de su evolución.

A mayor dinero invertido, mayor desarrollo del software, se vende el efecto cómo lo último en materia tecnológica de avanzada.

Los efectos especiales como texto

Según González de Ávila (2002) “el texto se encuentra registrado en una superficie determinada –papel, pantalla, o cualquier otro vehículo material-, de que posee una extensión precisa y que muestra unos rasgos de inscripción definidos” (p.19).

La objetivación es un proceso mediante el cual el objeto “pasa a expresar un significado relativo a la organización o a las finalidades de los hombres, y que ese significado trasciende los márgenes del objeto que lo transmite” (p.19).

La semiosis, es definida como una vasta retícula de conexiones por las que el sentido se disemina (p.21). El texto es como un “*referirse a*, un estar ligado a otros objetos” (p. 21). Entender los procesos de la semiosis que se despliegan en el consumo de los efectos especiales, y su significado es la disertación de esta investigación.

La comunicatividad de la significación

Entre algunas de las disciplinas que se han interesado por la ciencia semiótica se encuentran la teoría de la comunicación, las ciencias cognitivas y la inteligencia artificial según González de Ávila (2002), él dice que la Semiótica ha aportado a estas ciencias *sensatez* y *sentido del sentido*, y sobre todo, señala “la conciencia de la intersubjetividad y de la comunicatividad de la significación” (p. 13). Es precisamente este último concepto de comunicatividad de la significación de los objetos culturales en la sociedad el tema que se profundizará lo largo de la tesis, revisando los aportes de este autor y de la semiótica visual.

Quién produce el efecto y para quién. La formación del sentido

Los procesos de significación social no están aislados de quienes producen los textos, y comprender la complejidad del entramado social en el que se inserta un texto es esencial según este autor, pues “sólo si se toman en cuenta las condiciones reales de la producción de los discursos podremos acercarnos a su significación humana y social, (...) ningún discurso tiene sentido al margen de los diferentes contextos de donde procede y



en los que se inserta” (p. 24) por lo que para comprender el contexto de los efectos especiales hay que definir sus actores principales en todo el proceso, para vislumbrar el camino hacia su sentido social.

“Una práctica es todo proceso que transforma una materia cualquiera en un producto concreto; esta transformación se efectúa gracias a un trabajo humano y mediante el uso de medios específicos” (Althusser citado por González de Ávila, 2002: 27). “aplicado al dominio de la semiosis, la práctica se concibe como una labor que pone en funcionamiento, a través de reglas combinatorias estipuladas, un material significativo dado, de lo que resulta una producción de sentido” (p. 27) concepto de “discurso como organización significativa: a las *relaciones de sentido*, esto es, a las *prácticas transformativas*, hay que referir todo proceso discursivo: tal discurso remite a tal otro, respecto al cual es una respuesta directa o indirecta, o cuyos términos principales corea, o cuyos argumentos aniquila” (p.27). En su capítulo 2, dedicado a la “Hipótesis sobre el sentido”, el autor advierte que la semiótica ha tenido dos posiciones respecto al sentido: “En el primer caso, el advenimiento del sentido es un acto de repetición de la realidad, por medio del cual ésta se perpetúa a sí misma; en el segundo, el sentido, en lugar de reiterar lo real de lo que él mismo es parte, refleja, figurativiza, ofrece una imagen de la realidad que no necesariamente se identifica con ella, conservando cierta independencia para modificarse plásticamente” (p.33).

LOS EFECTOS ESPECIALES COMO ESPECTÁCULO: DESDE MELIÉS HASTA EL SEÑOR DE LOS ANILLOS

Tomando en cuenta la tesis de González de Ávila en la que los textos guardan “huellas” o vestigios de sus mecanismos de producción, es decir, el contexto en el que han sido producidos, podemos ver que también los efectos especiales en el cine, no escapan de esta aproximación de lectura. Esto se debe a la semiosis continua del texto, a la que hace referencia el autor, y en un nivel más profundo de lectura podemos encontrar la misma necesidad de espectacularización que produjo el mundo del entretenimiento a inicios del arte cinematográfico, que toma trucos y momentos de teatralidad de las artes circenses para poder dar la ilusión de realidad a los espectadores en sus actos, éste es el elemento o signo continuo que aún sigue teniendo vigencia y que justifica y mediatiza todo el aparato tecnológico vigente de la industria, para seguir produciendo, inventando y mejorando la infraestructura que ayude a modificar la percepción de lo real.

Estas huellas en estos determinados efectos especiales, que a la luz de esta tesis, vendrían siendo los textos que tomaremos como lectura y disertación.



Esbozo de los objetivos de investigación

En la Tesis se prevé contemplar los siguientes objetivos:

Objetivo General:

- Observar el uso de las Nuevas Tecnologías de la Comunicación y de la Información como recurso retórico en parte de la cinematografía de países como Canadá, Estados Unidos, Francia, Nueva Zelanda, Italia y Venezuela desde el 2001 hasta el 2010.

Esbozo del diseño de investigación

Se seleccionarán diferentes realizadores de al menos cinco países, entre ellos Venezuela misma, que hayan experimentado con las nuevas tecnologías y software en sus trabajos cinematográficos entre 2001 y 2010, para esto se verificará cuáles obras cinematográficas de estos países han demostrado interés por experimentar con el uso de los efectos digitales.

A partir del aporte teórico que se revise, se producirá un instrumento de medición específico para medir el aspecto tecnológico cinematográfico. Se les realizará una encuesta específica y una entrevista de profundidad para conocer los diferentes mecanismos que intervinieron en la creación de su película y cómo enfrentaron el reto digital como recurso expresivo. Luego la data servirá para describir cuáles tendencias existen en ambos países y hacia dónde apunta el uso de las nuevas Tecnologías.

Hay extraordinarias experiencias que se evocan a través de las imágenes concebidas en las artes audiovisuales a través de un computador, y éstas poseen un significado que es resaltado a través de las mismas para el funcionamiento de la historia narrada en la película, a través de este artículo nos acercaremos a las posibilidades narrativas y su significación, desplegados en cinco películas:

- *Avatar*, director James Cameron (2010) Canadá
- *Amélie*, director Jean-Pierre Jeunet (2001) Francia
- *El laberinto del Fauno*, director Guillermo del Toro (2006) Co-producción España/Méjico
- *Harry Potter* (en proceso de escoger)
- *El Señor de los anillos* (en proceso de escoger)
- *Francisco de Miranda*, Diego Rísquez, (2006) Venezuela



Objetivos Generales

- Comprender cuáles efectos visuales registrados en la Historia del Cine y del Arte tienen relación con los efectos especiales generados con tecnología digital entre 2001 hasta el 2010.
- Generar una teoría que explique la **persistencia** de algunos de estos efectos especiales revisitados con diferente tecnología en la Historia.

Objetivos Específicos

- Identificar cuáles efectos especiales desde 2001 hasta el 2010 tienen vinculación con los efectos visuales presentados en los comienzos del cine o la historia del arte.
- Comparar el uso que los directores cinematográficos dieron como estrategia narrativa generadora de espectáculo a los efectos especiales de sus producciones cinematográficas.
- Reflexionar sobre las ciencias humanas involucradas en el intento por dar una significación a los efectos especiales como espectáculo.

Hipótesis

Algunos de los efectos especiales hechos con tecnología digital desde 2001 hasta el 2010 han estado presentes a lo largo de la historia cinematográfica y en la Historia del arte.

Metodología

Para comprobar la hipótesis en la que se afirma que algunos efectos especiales usados en la década de nuestro interés en la historia del cine, habrían ya estado presentes en la historia del arte y principio de la historia de la historia del cine, se seleccionarán algunas escenas en las que el cineasta haya usado un tipo de efecto visual, o pintura o escultura, y se comparará con escenas de películas escogidas, en las que se ve un efecto especial a partir de las TIC en las que se recrea el mismo efecto, y se propondrán en forma de dos columnas de imágenes una junto a la otra para poder verificar el nexo, la relación o la analogía que podría presentar la imagen.

Los efectos especiales garantizan la trascendencia de ciertas ideas que se han propagado a través del tiempo por generaciones. Parecerían la obstinación del hombre por generar la tecnología capaz de reforzar ideologías, los mismos hombres generadores de efectos especiales serían por lo tanto reforzadores artísticos de la ideología dominante.



Adecuarse al gran avance galopante por demás, de la implantación y utilizo de las nuevas tecnologías, ha sido mandatorio a todo nivel en la Sociedad de la información. Como recurso estético la cinematografía mundial ha dado importantes muestras de cómo se han abordado artísticamente estas TICs. Innumerables películas se han caracterizado por haber usado e implantado el uso del pc en varias fases de la creación cinematográfica. Es por esto que esta propuesta de investigación quiere abarcar como área de observación directa lo que ha sido la el trabajo de los directores venezolanos en la cinematografía, y en específico aquel cine que haya empleado en alguna parte de su realización el aspecto digital. El conocimiento generado en esta propuesta de tesis doctoral serviría luego como base para otras profundizaciones y continuidad en la observación del fenómeno tecnológico en ambos países, para poder ayudar a revisar continuamente los pensum de las Universidades, y en especial a la Facultad Experimental de Arte, en la Escuela de Artes Escénicas en su mención de Artes Audiovisuales, en donde actualmente ejerzo como docente.

Corpus

El criterio para la conformación de este corpus estuvo regido principalmente en la selección de una película que en el campo de los efectos especiales hubiera representado a los principales países que hacen uso de los efectos especiales en su narrativa cinematográfica, y entre ellos vislumbrar cómo se ha trabajado ese uso en el país venezolano, con la finalidad de entender cómo en éstas películas ha sido utilizada la metáfora detrás de los efectos y tratar de descubrir su significación. Por lo que nos detendremos a comprender los tipos de metáfora utilizada, y su consecuente sentido social. Se quiso dotar además la selección de películas en función de la riqueza expresiva de dichos efectos, por lo que se despliegan usos diferentes con propósitos diferentes, tratando de dar respuesta a la interrogante: ¿qué han hecho estos países a raíz de las posibilidades narrativas de los efectos especiales en sus cinematografías?

Otro criterio fue que la película tuviera sólo momentos de narración utilizando efectos especiales y no en continuo, o sea, alternando entre el 35 mm y la posibilidad digital.

Para ello aplicaremos los postulados de la semiótica y crítica de la cultura expresados por Manuel González de Ávila, Paolo Fabbri.

La metáfora como elemento innovador en la imagen

Una de las características más prominentes de los efectos especiales es la de ser la materialización de una metáfora, es por esto que la selección de los efectos especiales en las películas seleccionadas se hará en base a algunas de las metáforas más reiteradas a lo largo de la historia como son:



- La hipérbole
- La humanización
- La elipsis
- El imposible

Como la tesis está en construcción se están todavía escogiendo para fines de concordancia y evidencia, las diferentes metáforas tratadas en los efectos especiales, las cuales están todavía en discusión, por lo que lo aquí expresado es sólo un adelanto de las posibilidades que estaría generando la tesis.

ALGUNAS PRIMERAS CONCLUSIONES

Parece altamente probable como silogismo que si ya estos efectos han estado presentes en inicios del cine y en la historia del arte, lo más probable es que se sigan viendo como elementos espectaculares en los años a venir.

A pesar de las diferencias en el uso de los efectos especiales digitales de los países tomados en consideración para su observación, se nota que existe una profunda necesidad de contar, según la cosmovisión de los realizadores, historias adornadas de metáforas que ayudan a resaltar mensaje y submensajes dentro de la historia, elevando las posibilidades narrativas y apuntando hacia la generación de la emoción, signo de toda primeridad peirceana en el arte.



POR UN BUEN DÍA NACIONAL DEL CINE

Por: Yolanda Sueiro Villanueva

Fundación Villa del Cine

El 28 de enero, es el día nacional del cine. Quienes me conocen, sonrían: ahí viene el día nacional del cine. Pues sí, ahí va. Los venezolanos no sabemos por qué se celebra el día nacional del cine o al menos, no los que están a cargo de la prensa. Año tras año, ese día, discuto con buenos amigos, porque las instituciones donde trabajan – vinculadas con el cine o no- aseguran que el 28 de enero celebramos la primera proyección hecha en el país, o alaban a las muchachas se bañan en el lago, la grandeza del Gran Motel Europa o el talento de Manuel Trujillo Durán, que compró a Thomas Alva Edison un nuevo cinematógrafo e hizo las películas. He de reconocer que me exaspero con este tema, les digo que Manuel Trujillo Durán nunca fue amigo de Edison; que el equipo que tiene no es capaz de filmar; que en Venezuela se está viendo cine desde mediados de 1896; que el Gran Hotel Europa nunca fue un motel y que son muchachos los que se bañan en el lago, no muchachas. Cada vez, mis amigos me escuchan mudos, con la paciencia con que se oye a un loco, mientras se preguntan, a quién le importarán esas simplezas con tanta cosa importante por hacer.

No vengo hoy a leer estas páginas para avergonzar a mis amigos, ya saben ellos quiénes son y, la verdad, poco les afecta el anecdotario. Vengo a leerlas, porque encuentros como este guardan una memoria y estoy hambrienta de verdad histórica. En primer lugar, quiero despejar la duda y con ello descansar el próximo día del cine nacional. El 26 y 27 de enero de 1897, la prensa marabina anuncia como cierre del acto de la empresa Lambardi y Colombo, un Cinematógrafo, que ellos identifican como Vitascope perfeccionado. El 28, el aparato debuta mostrando los siguientes cuadros: *Un célebre especialista sacando muelas en el Gran Hotel Europa* (Maracaibo), *Muchachos bañándose en la laguna de Maracaibo*, *Los Campos Elíseos* (Paris) y *La Llegada del tren*, estos dos últimos de la casa Lumière. Al día siguiente, los comentarios de la prensa son bastante parcos, hablan de ruidosos aplausos a *Muchachos bañándose...* y poco más.

Los cuadros del Cinematógrafo nos parecieron buenos, muy particularmente el de los muchachos bañándose en el lago, que fue ruidosamente aplaudido. Con todo, se notó que el descorrer de la cinta adolecía de alguna irregularidad y que la luna que daba sobre el bastidor no parecía bien dispuesta: así se borraban o se confundían lastimosamente las figuras.⁵

5 *El Cronista*, Maracaibo, 29 de enero de 1897.



Más lo que sí hizo fiasco fue la exposición de los cuadros por el Cinematógrafo o Vitascope perfeccionado. El mejor, o el único que agradó, fue el de los muchachos bañándose en el lago de Maracaibo. Los demás franca y llanamente puede decirse que no sirvieron.⁶

De hecho, la indiferencia de la prensa nos hace pensar que ese es el único día de presentación para éste equipo. No aparece ni una nota más. En las que salieron, no se dice quién maneja el equipo en esta sesión, ni quién es responsable por las vistas. Si el equipo es, en efecto, un Cinematógrafo, en días previos ha debido llegar uno a Maracaibo, visto que hay filmación y posterior proyección de las vistas y es el único aparato capaz de hacerlo. Además, las cintas que se exhiben acompañando a las creaciones criollas, son obra de la casa Lumière: *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* y *Champs Elisees*. En ese momento, por diferencias técnicas, como el sistema de arrastre de la película y un manejo en franca competencia, los títulos Lumière no son compatibles con un equipo Edison. Digamos entonces que es un Vitascopio perfeccionado, Manuel Trujillo Durán no está en la ciudad, ha salido en gira con el aparato hacia Los Andes y Colombia a comienzos de año. Además, la cámara debe ser una filmadora y el dispositivo que maneja Trujillo Durán sólo está en capacidad de proyectar. No hay señas de ningún viajero que llegue a Maracaibo con una cámara, ni reseñas de filmaciones en días previos. Entonces, ¿cuál es la importancia de las películas? Es la primera vez que se consigue el calificativo *criollas*, junto al sujeto *cintas*.

En esa época, no es extraño conseguir películas exóticas que ostentan títulos nacionales, como *Disputa entre un rojista y un andradista* mostrada por la sociedad Ruiz Chapellín – Wolcopt en 1897; *Rochelas en el Río Guaire* y *Joropo de negros en el Orinoco*, exhibidas por Carlos Ruiz Chapellín en 1899 o *La muerte de un mosquito guaireño*, proyectada por la Compañía de los Hermanos Ireland en 1905. De éstas, se sabe que no son venezolanas, sólo son adaptaciones del título o criollizaciones, hechas por los exhibidores. Es decir, *Joropo de negros en el Orinoco*, mostraba una pareja morena bailando junto a un río; los Ireland proyectan *La muerte de un mosquito en el Magdalena* un par de meses más tarde en Colombia y en el caso de *Disputa entre un rojista y un andradista*, aprovechan imágenes de una pelea para ilustrar la disputa de las elecciones presidenciales, donde Ignacio Andrade y Juan Pablo Rojas Paul, entre otros, eran candidatos. Para entonces, lo más importante de ir al cine es disfrutar de la imagen en movimiento y ver cómo funciona el equipo. No hay ningún interés de los empresarios en engañar al público, sólo buscan nacionalizar algún elemento que pueda resultar interesante o jocoso y lo aprovechan para la promoción.

La diferencia entre éstas películas y *Muchachos bañándose...* y *Celebre especialista...*, es que aquellas nunca se anunciaron como cintas criollas. Y si fueron hechas en Maracaibo, ¿con qué equipo se filmaron? Es definitivo que no ha podido ser un Vitascopio perfeccionado y si es un Cinematógrafo, ¿de quién es? Tal vez en el caso de las vistas “hechas en Venezuela”, se trate de dos vistas fijas, criollas y quizá incluso estereoscópicas, que muchas veces se proyectaban junto a las primeras películas.

6 El Tipógrafo, Maracaibo, 29 de enero de 1897.

Manuel Trujillo Durán y su hermano Guillermo eran fotógrafos, es posible que tengan fotos como éstas. También es posible que su salida de Maracaibo se haya retrasado, pues tras anunciarla el 8 de enero de 1897, no volvemos a tener noticias suyas hasta mediados de febrero, cuando nos topamos con una función de cine fallida en San Cristóbal que es posible atribuirle y luego hasta el mes de agosto, cuando ofrece una función en Bucaramanga, Colombia. Es posible que estén en la ciudad el 28 de febrero, pero eso no explica que proyecten vistas Lumière y de hecho, no explica que proyecten filmaciones locales.

Quizás, sólo se trate de un cambio de título, pues sobran películas con niños bañándose en una bahía y también de dentistas, que era una profesión novedosa (acababan de separarse de la barbería). Lo que en definitiva resulta extraño, es que la prensa no reseñe la llegada de una filmadora a Maracaibo, pues el arribo de alguien con una cámara es todavía un evento destacado y que las vistas fueran filmadas por Trujillo Durán con un proyector, es imposible. En definitiva: el 28 de enero de 1897, en el Teatro Baralt de Maracaibo, se anuncia la proyección de dos vistas, aparentemente criollas, sin que hasta ahora sepamos quién o con qué cámara las filmó. Pero son las primeras de las que tenemos conocimiento y no saber los detalles del contexto no le quita ningún valor a *Muchachos bañándose...* y *Celebre especialista...*, por el contrario, le agrega sentido histórico. En ningún caso se trata de información insustancial, porque es nuestra historia, la historia de nuestro cine.

Historias como ésta abundan. Yo no me las sé todas, pero dan para pasar todo el simposio hablando y ya ven lo que me cuesta. Lo que me resulta realmente demoledor, es que gran parte de quienes aquí demuestran interés, terminan devastando a la historia del cine por menospreciarla, o por no tener idea de lo que es o por no querer tenerla. La asumen como una simple memoria de ídolos y como aquí no tenemos ídolos, ya ve usted, no tenemos historia. Nuestra identidad cultural, cuando menos en historia del cine, ya adolece de esa perenne apatía, con la edición de libros con errores imperdonables, publicación de efemérides inexactas y atribuciones erradas al sujeto equivocado. El célebre error de las muchachas bañándose en el lago o de Trujillo Durán como iniciador de nuestra cinematografía, se ha multiplicado en muchos textos publicados aún en fechas recientes, todo porque estuvo mal en la base de internet del gobierno nacional por mucho tiempo y algunas instituciones continúan con la data desacertada. Y nadie corre con la culpa, todos asumen que el problema es de otro. Por no concederle la trascendencia que merece, estamos cometiendo un crimen cultural con nuestra historia cinematográfica.

Las líneas de investigación en historia del cine, sólo las pueden saber quienes conocen la historia del cine, quienes han trabajado la historia del cine. Tan sencillo como eso. No es su compadre, ni el “dale que ella aprende”, hay profesionales en el área capacitados y disponibles. Por contratar constantemente a las personas equivocadas, no tenemos un libro general sobre historia del cine venezolano, ni panorámico ni académico. Es hora que aprendamos quién hace falta para investigar, quién hace falta para asesorar, quién hace falta para escribir historiografía y a quién llamamos para el departamento de prensa. Sólo avanzaremos si empezamos a contratar especialistas en cada área, si



empezamos a pagarles bien. No conozco ninguna Universidad que cancele a sus investigadores el sueldo que merecen, ni de la cuarta república ni bolivariana. Así mismo, no conozco ninguna institución verdaderamente preocupada por la historia del cine, ninguna. Vivimos en un limbo interminable, del que no veo cómo saldremos a corto plazo.

La importancia de la investigación en los centros universitarios, es que salgan investigadores bien formados. Gente joven que investigue y logre hacerse camino, con talento y vocación. Y desde la academia, deben conocer y estudiar las vertientes que hoy forman la materia: historia cultural, estética, técnica, política y económica del cine. Deben enterarse de lo último que se está hablando en el mundillo de la especialidad y para esto, deben contar con docentes que estudien, que lean las últimas publicaciones, no con gente que no tiene idea y que redacta el programa siguiendo lo que se sabía hace cincuenta años. No todo el mundo es profesor de historia del cine, pero en Venezuela pocos parecen saberlo. No hay un postgrado especializado en historia del cine en el país, no hay un componente docente serio donde conviertan al estudiante en maestro, ni siquiera se exige que tu tesis tenga relación con la historia del cine para dar clases en la materia. No hay un perfil claro para elegir al docente. Parece que si te gusta el puesto es tuyo y ahí justamente es donde empiezan los problemas.

La disyuntiva del profesor promedio, del profesor de verdad, es que está solo, carece de un grupo de iguales con quien conversar, con quién revisar temas que están en la palestra, con quien discutir; colegas que llaman. Sin posibilidad de conseguir libros actualizados, con serias limitantes en el campo de estudio y la capacidad para investigar acertada, la gente brillante emigra a otros puertos, muy lejanos de la enseñanza de historia. Se queda la especialidad, sin especialistas. Las universidades ocupan demasiado tiempo en discusiones políticas, las autoridades se plantean un diálogo de sordos, bien con el gobierno, bien con la oposición. Y el estudiante, mientras tanto, no estudia. Ya vienen tristemente mal formados, sin saber escribir y malamente les gusta leer. Sólo en un puñado de estudiantes por año, ve uno la chispa del interés que debe tener el joven profesor. Sólo falta que quiera serlo y apunte a la historia del cine, que no es poca cosa. Pero algo hay en las universidades, si no los cazan antes las televisoras internacionales o las becas al extranjero.

Los buenos libros de texto, es lo único bueno que tiene irse al exterior. Cantidad de temas, de sujetos, de argumentos están desarrollados en textos foráneos. Pero, ¿por qué no se escriben buenos textos de historia del cine aquí, si hay respaldo editorial? Es simple, no hay investigadores, no hay personas dedicadas al estudio de la historia del cine. Las consignas del plan de gobierno, han sido llevadas por gente que no sabe de la especialidad o que tiene otras prioridades. Todo el esfuerzo va hacia la divulgación, hacia la expansión del conocimiento, pero no hay qué difundir si no se produce nada en la academia. La idea no es sólo darle fuerza al texto difusivo, es hora de plantearnos la expansión universitaria y la investigación popular. La formación de núcleos en cada estado, con gente que indague y gente que escriba sobre historia del cine. Si se plantea escribir con palabras sencillas, puede hacerse también un texto académico, accesible a tod@s. Pero ya es hora de que haya investigadores que vivan de su sueldo y puedan



dedicar su tiempo a investigar, a pensar, a escribir. Los investigadores de historia del cine en Venezuela, están obligados al pluriempleo, a mendigar un salario. Y esto no es nuevo, hace mucho que vivimos así.

En cualquier proyecto que incluya investigación histórica, el sueldo de todos los implicados es mayor que el del investigador. Quien maneja los números, gana más; quien maneja las maquinas, gana más; quien piensa cuánto debemos ganar, gana más; y yo me pregunto por qué todos ganan más. La especialidad es menospreciada por todo el mundo, investigadores con alta capacidad trabajan junto a gente que han formado y ganan lo mismo, en ocasiones menos. Y no hay queja que funcione, pues si no lo haces tú, hay una cola atrás esperando. ¿Qué nos queda? A mí personalmente, poco, no sólo por las limitaciones físicas, sino porque estoy cansada. Pero a las nuevas generaciones las invito a pelear, a luchar por nuevos sueldos, nuevos trabajos, nuevos horizontes. Hay que darle un nuevo empujón a la historia del cine, como especialidad. Que se sepa que hay nuevos especialistas en la materia, que no van a aceptar sueldos desinflados ni trabajos que no supongan un reto. Ya basta de que nosotros mismos menospreciemos nuestra formación y lo que nos gusta hacer. Es hora que en Venezuela, alguien diga: mucho gusto, soy investigador de historia del cine y vivo de eso. Ese día pasaré muy feliz el día nacional del cine.

LCAV

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

II Simposio de Investigación y Formación Cinematográfica

Teresa Carreño
Mesas de Trabajo
27 y 28 de Julio 2012

UNEARTE
Sala Anna Julia Rojas
Plenaria
29 de Julio 2012

CNAC