

UNA MIRADA CRÍTICA AL CINE VENEZOLANO



Claritza Peña
José Peña

UNA MIRADA CRÍTICA AL CINE VENEZOLANO



© CLARITZA PEÑA Y JOSÉ PEÑA
© FUNDACIÓN EDITORIAL EL PERRO Y LA RANA, 2018 (DIGITAL)

CENTRO SIMÓN BOLÍVAR, TORRE NORTE, PISO 21, EL SILENCIO,
CARACAS - VENEZUELA 1010.
TELÉFONOS: (0212) 768.8300 / 768.8399

CORREOS ELECTRÓNICOS
ATENCIONALESCRITORFEPR@GMAIL.COM
COMUNICACIONESPERROYRANA@GMAIL.COM

PÁGINAS WEB
WWW.ELPERROYLARANA.GOB.VE
WWW.MINCULTURA.GOB.VE

REDES SOCIALES
TWITTER: @PERROYRANALIBRO
FACEBOOK: FUNDACIÓN EDITORIAL ESCUELA EL PERRO Y LA RANA

EDICIÓN
ALEJANDRO MADERO

CORRECCIÓN
NINOSKA ADAMES

DIAGRAMACIÓN
JOYCE ORTIZ

HECHO EL DEPÓSITO DE LEY
DEPÓSITO LEGAL DC2018000961
ISBN 978-980-14-4185-4

La Colección Armando Reverón

rinde homenaje a uno de los artistas más versátiles de nuestro país, cuya dilatada obra se encuentra al límite de lo telúricamente plástico, mágico, teatral y lo humanamente genial. En estas ediciones se recogen variadas y diversas propuestas en el campo de la creación artística y de la reflexión crítico-teórica, para delimitar una visión integral.

Esta colección es en esencia punto de encuentro para las obras que se destacan por su espíritu, capacidad de conmoción y comunicación, sin detenerse en consideraciones temporales o canónicas. Punto de encuentro que garantiza el testimonio de aquellos y aquellas artistas que han permanecido al margen de los grandes debates y de los espacios concebidos por las élites, en armonía con los importantes aportes al desarrollo artístico dados por y desde la Academia.

Se estructura en dos series:

Castilletes

Surge como homenaje al espacio creativo y vivencial donde trasciende la obra de Armando Reverón. Esta serie recoge y protege las voces y testimonios de quienes abordan desde el asombro y la mirada analítica, el hecho artístico, la imaginación y la inventiva del pueblo creador.

Playones

Muestra la infinidad de expresiones que desbordan por su luz y profundidad, desplegando los diversos matices que ofrecen las manifestaciones artísticas, desde las raíces más auténticas de quienes consagran sus vidas al oficio creativo.

UNA MIRADA CRÍTICA AL CINE VENEZOLANO

Claritza Peña
José Peña

COLECCIÓN
ARMANDO REVERÓN
serie *castilletes*

*A todos nuestros directores y sus equipos de trabajo
quienes naufragan en la aventura de recrear historias cotidianas o ficticias.
Son la pieza fundamental del cine venezolano.*

PRESENTACIÓN

Una mirada crítica al cine venezolano es una compilación de trabajos, artículos y entrevistas publicados en internet, en un blog titulado *Cine 100% venezolano*. Este nace el 15 de septiembre de 2008 como una necesidad de difusión de nuestra cinematografía nacional con el más sincero respeto a nuestros cineastas, la mirada argumentada y el esfuerzo por educar al público. Existen tres aspectos que pretendemos mitigar: a) el estereotipo de la crítica caracterizada por el detalle de piezas y trozos del lenguaje cinematográfico, imprecisiones conceptuales, apego y defensa del agotado Modo de Representación Institucional (MRI); b) la mala práctica de descalificación por parte de quienes se autodenominan críticos cinematográficos, adjudicándose el papel de eruditos e implacables fiscales del buen gusto.

En las líneas siguientes celebramos el auge del cine venezolano como parte de una memoria que no debemos borrar y a través de la cual es posible revisarnos y proyectarnos. Parte del compromiso de cinéfilos, estudiantes y espectadores en general, es acercarnos a las películas no solo para apoyar nuestro cine, sino también para comprenderlo e identificarnos en él. Esta intención está presente en cada uno de las secciones de este libro. Hablar de cine venezolano es hablar de compromiso, pues siempre resulta una experiencia significativa ver nuestros largometrajes. Nuestra labor no se limita a sobrevalorar o subvalorar, sino a un serio ejercicio hermenéutico.

Celebremos los avances del cine venezolano, la nueva generación de cineastas, los reconocimientos internacionales y el apoyo financiero.

LA ESCRITURA VISTA A TRAVÉS DE LOS OJOS DE UN APRENDIZ ESCRIBANO, EN *LA CIUDAD DE LOS ESCRIBANOS*.

Somos los ojos del rey y su palabra se expresa.
(Palabras del maestro-escribano al aprendiz)

La película *La ciudad de los escribanos* (2005), dirigida por José Velasco, narra los acontecimientos que desembocaron en la fundación del Seminario de San Buenaventura de Mérida en 1785, que posteriormente será la Universidad de Los Andes. A pesar de ser este su guion principal, su lectura nos remite a otras aristas. A través de la historia del joven (escribano aprendiz) se encuentra la importancia de la letra en la materialización de los intereses de la Corona.

Bajo la tutela de la Iglesia católica nace el Colegio San Francisco Javier de la Compañía de Jesús (1628), luego Colegio Seminario (1787), hasta llegar a ser la Real Universidad de San Buenaventura de Mérida de los Caballeros (1810) y por disposición de Guzmán Blanco (1883), la Universidad de Los Andes. La película *La ciudad de los escribanos* refleja la primera etapa de la educación ofrecida para aquel entonces, enfatizando el rol de escribano¹ al que no todos podían acceder.

Los escribanos del Colegio Seminario no ejercían ninguna administración de justicia. Su trabajo era visto como un oficio ejercido por profesionales de la letra. En tiempos de la Colonia eran reconocidos como un grupo de religiosos encargados de “dar fe de la palabra escrita, y por ello estaban encargados de legitimar la obtención

¹ En Mérida, los escribanos eran figuras públicas y con una formación elemental más bien práctica, no correspondía a un saber académico. De modo que en la película se les vincula a los orígenes de la Universidad de la Provincia.

y conservación de los bienes, esto es, la moderna transferencia de la propiedad”². Fuera de las horas de clases, las cartas enviadas del obispo a Carlos III³ daban cuenta de la administración del Colegio, los bienes adquiridos y por adquirir; así como las solicitudes respecto a las construcción de la universidad.

Para ejercer el oficio de escribano los sacerdotes debían alejarse de Dios⁴. Esta contradicción se muestra cuando el obispo cambia el contenido de las cartas por sus intenciones. En más de una ocasión ordenaba a los escribanos aprendices borrar algunas palabras para jugar con los significados.

El poder de la palabra y la palabra del poder son una dialógica que se intensifica cada día. La Corona y las autoridades de la Iglesia (representadas por el obispo y los sacerdotes de aquel seminario) constantemente intercambiaban correspondencias. Pero, dentro de esta diada aparece bajo su sombra la amenaza del gobernador de la provincia de Maracaibo quien no comparte sus mismos intereses.⁵

2 Rama, citado por Jaime Coaguila, Jueces, abogados y escribanos: recetario para una construcción relacional de la identidad arequipeña, *Revista de Antropología Social*, 2008, p. 359. <http://revistas.ucm.es/index.php/RASO/article/view/RASO0808110351A/9067>

3 “En la Real Cédula del 20 de marzo de 1789, se hace referencia a una carta del obispo Lora del 21 de abril de 1787, o sea, poco más de un mes antes de que se aprobara la fundación del seminario mediante la Real Cédula de Carlos III del 9 de junio de 1787”. Edda Samudio. “De la casa de estudios a la Real Universidad de san Buenaventura de Mérida de Los Caballeros”, *Boletín del Archivo Histórico*, 2010. <http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/32491/1/articulo2.pdf>

4 En el caso de Latinoamérica, hay algunas informaciones que apuntan a identificar vicios de los escribanos. En Perú, por ejemplo, se señala desde su literatura. Para mayor información se sugiere leer el artículo de Coaguila (2008).

5 El gobernador no compartía la idea de establecer el Colegio Seminario en Mérida, prefería que fuese en Maracaibo. Sus razones eran de corte político, económico y de salubridad.

EL APRENDIZ DE ESCRIBANO EN EL SEMINARIO: ¿FORMARSE PARA EL EJERCICIO DE PODER O SER UN HOMBRE LETRADO?

Para llegar al Colegio Seminario era necesario emprender un largo viaje por tierra a las provincias de Maracaibo a una tierra poco poblada (Mérida)⁶. Aquí se advierte la primera separación entre el próximo aprendiz y su estructura de acogida (la familia).

El joven ingresa al seminario por decisión del padre Dr. Esteban Duarte, quien trabajó como médico para el obispo⁷. Como parte de la admisión entrega una carta a uno de los sacerdotes. Tras enunciar que su hijo vendrá al seminario, los habitantes de aquella casa forjan expectativas de futuro en orden a las necesidades religiosas.

En el seminario funciona la figura del guardián-vigilante del claustro y de las normas internas concentradas en los maestros religiosos. Para que un joven pueda ingresar al recinto primero debe pasar por una pequeña prueba de admisión donde se le revisa la cabeza (para identificar piojos), los dientes, el tamaño de las uñas y una serie de preguntas para medir sus capacidades.

Si supera el examen físico e intelectual, se le informa sobre las prohibiciones: “No leerás novelas” y “La campana suena a las cinco”⁸. En la práctica esto comienza a generar en el joven su aceptación a medias. Asume una rutina de la escolarización: levantarse

6 Esta situación del joven, presentada en la primera secuencia de la película, es tan solo uno de los casos que ocurría a menudo. Es una constante que los potenciales estudiantes vivan la experiencia del viaje. Señala Samudio: “Al igual que en tiempos del colegio ignaciaño y de aquel curso de tres años de Artes o de Filosofía (...) concurrían a educarse no solo los jóvenes vecinos, sino de otras provincias”. Vicisitudes de una universidad de provincia: la Universidad de Mérida en el siglo XIX, *Revista Semestral de Historia, Arte y Ciencias Sociales*, 2005, p. 3. <http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/23147/2/catedra1-8.pdf>

7 La película hace referencia al obispo Ramos de Lora, fundador de esta casa de estudios.

8 El obispo acumulaba libros para crear una gran biblioteca de Derecho Canónico y Penal, de poesía, además de la novela *El Quijote*. Todos estos eran guardados en una de las piezas del colegio. Este dato apunta al espectador a revisar los nombres de las cátedras dictadas por la universidad, todas de corte religioso, por ejemplo, Historia Eclesiástica,

temprano (5:00 a.m.), estudiar, comer e ir a clases. Esto puede observarse cuando relata su experiencia ya de adulto (voz en *off* en la primera secuencia).

La estancia estaba sujeta a normas de tintes castigadores y de máxima supervisión-vigilancia. La educación estaba caracterizada por la pureza de pensamientos y sentimientos. Nadie que resida en el seminario puede caer en tentaciones carnales. En consecuencia, cualquier trasgresión a la moral predicada implicaba la expulsión.

La expulsión es considerada como castigo, escarnio público y una mancha ante la mirada de las autoridades religiosas. Mientras el aprendiz piense lo menos posible salir por esta vía, más tiempo de permanencia tendrá en el seminario. Como se advierte, se trata de una especie de condicionamiento, de estadía física y espiritual.

El problema que se le presenta al joven aprendiz supera cualquier lógica dentro del seminario. En primer lugar aprende a escribir como se le ha enseñado, solo que supera al promedio de estudiantes en el estilo y forma de escritura. Esto lo advierte su profesor y hace que opere un sistema de premiación que privilegia a la orden en cuanto a sus funciones de correspondencia con la Corona.

ACERCARSE AL MUNDO DE LOS ESCRIBANOS

El joven aprendiz es considerado el mejor alumno y pasa a formar parte del grupo de escribanos fuera de sus horas de clase. Aprende a escuchar el contenido de los dictados del líder religioso y a escribir de forma rápida⁹. El joven crea un estilo propio con la pluma y tinta que

Teología, Historia de los Concilios y los Grados. Luego la universidad incluiría Derecho Civil y Canónico. Para mayor información se recomienda leer el artículo de Artigas (2007).

9 Uno de los métodos de enseñanza era la copia a partir de los dictados (escolástica), el cual fue ampliamente criticado y luego superado en la historia de la pedagogía. La coincidencia del dictado en el aula y el oficio de escribano es una de las similitudes que se pueden encontrar en la película. El aprendiz, por medio de la escritura, se inserta en una malla de poder que opera a

llama la atención de los mentores más experimentados. En especial de su maestro.

El joven encuentra el hábito de escribir cada vez más placentero y va asumiéndolo como un arte. Crece su interés por la perfección al tiempo que comienza a gestar la necesidad de interpretar lo que está descubriendo cada noche: cuentas del seminario, solicitudes a la Corona, cambio de planes... agregados a su currículo escolar.¹⁰

La curiosidad propia del aprendiz por el objeto que atrae su atención, lo lleva a revisar los libros de sus maestros a sus espaldas. Se encuentra con que lo estudiado en clases es apenas una pequeña parte del universo de textos. Toma un libro de poesías y decide leerlo. Este representa su mayor descubrimiento. El mundo poético lo invita a imaginar mundos fuera de las paredes del seminario, jugar, enamorarse, experimentar sensaciones y sentimientos por primera vez... Sin miedo ha podido transponer un mundo lleno de prohibiciones.

Los textos sagrados no le permiten descubrir el mundo. Si antes la palabra lo vinculaba con la vida religiosa, ahora la lectura lo vincula con la vida (*bios*) y, más específicamente, con las emociones y los sentimientos.

Pero, como toda trasgresión a las normas poco se disfruta en soledad, decide compartir con sus compañeros un poco de su curiosidad (ya transformada en sed de saber). De esta manera, al leerles aquel libro de poesía pasa rápidamente a ser un intérprete del mundo prohibido.

través de una jerarquía claramente establecida dentro de la orden religiosa en la cual el obispo está a la cabeza y es seguido por los maestros-escribanos. Se advierte, además, la inexistencia de la escritura espiritual y de un ejercicio de la verdad en sí. Opera el ejercicio de la memoria y la traducción. Todo este tejido de situaciones que rodean el acto de escribir apuntan a privilegios sociales y económicos. En esa época solo las élites tenían acceso a la educación.

10 Para Samudio (2010), las cuentas del seminario (rentas y condición económica) y las ordenanzas para la administración las realizó el obispo Hernández Milanés en el año 1806.

A partir de entonces las horas de oficio religioso transcurren muy lentamente. No ve la hora de terminar los trabajos nocturnos para tomar lo prohibido y disfrutarlo. Su maestro empieza a sospechar cuando lo observa arreglando los objetos usados durante la jornada.

La exploración de lo prohibido culmina al salir del seminario. Se tropieza con la chica que tanto observaba y caen juntos a un río. Allí los encuentran besándose¹¹. El joven es encerrado en un calabozo del seminario por impuro y transgresor de las normas.

TESTADOR DEL OBISPO

Para el joven escribano ser elegido como testador del obispo implica la cúspide de un recorrido entre tonos dulces y amargos. Para este cargo hay que tener un dominio en la escritura de cualquier documento (incluyendo testamento) en cuanto a estructura formal y aspectos legales.

El joven testador ejerce este oficio de forma privada¹². El obispo estaba rodeado de los sacerdotes de la orden. Aquí es donde se vincula más directamente el oficio de escribano con el aspecto judicial. La última voluntad de aquel hombre se resume en la creación de la Universidad de San Buenaventura de Los Caballeros, que después pasa a llamarse Universidad de Los Andes.

ALGUNAS REFLEXIONES FINALES

La letra como testimonio de las acciones, constituyó, en el momento de la creación de la universidad, la única vía para consolidarse.

11 Comienza entonces la lucha por la fornicación, la moral del cristianismo encarnada en su maestro escribano.

12 De acuerdo a las revisiones del *Archivo General del Estado Mérida, protocolos, escribanías*; en las escribanías asistía un escribano y los testigos en la elaboración de testamentos. Quien atestigua consideraba necesario hacer algunos señalamientos. Si no dejaba herederos entonces se realizaba un "codicilo". El lector puede consultar algunos de los documentos transcritos en el portal <http://www.human.ula.ve/linguisticahispanica/investigacion/documentos/28.pdf>

El oficio de escribano, presentado en la ficción, probablemente nos acerque a aquella fusión entre experticia y saber.

Aquel aprendiz actualiza la imagen de un transcriptor o un potencial comunicador. Para él, la traducción lo lleva a indagar, acercarse y apropiarse de la escritura, además de volver común aquello que conoce y descubre cada día.

La ciudad de los escribanos invita al espectador a recuperar la libertad de escribir y dar fuerza al poder de la palabra.

UNA LECTURA A LA GENERACIÓN DEL 28 EN *FIEBRE* Y *LA CASA DE AGUA*

En la década de los setenta se produjeron un conjunto de películas asociadas con la efervescencia estudiantil. Esto nos deja la inquietud por revisar aquel contexto histórico. Filmes como *Fiebre* (1976) y *La casa de agua* (1984), llaman la atención por su intento de rescatar la imagen del estudiante comprometido con la transformación social. Esto nos da la impresión de que estamos ante unos supuestos de acción comunicativa o de legitimación de un discurso que permitió pensar en una generación de relevo.

Intentaremos aproximarnos a las ideas educativas de los movimientos estudiantiles a partir de las películas ya mencionadas.

Para ello nos serviremos del análisis del documento político elaborado y firmado por exiliados políticos en contra del gobierno de Juan Vicente Gómez, llamado *El plan de Barranquilla* (1931) y algunos artículos publicados por la Academia Nacional de Historia de Venezuela. Partiremos, además, de la idea del texto como “el lugar mismo donde el autor deviene”.¹³

Las Generaciones del 28 (el grupo de las boinas azules) y del 36 (abanderada en los preceptos religiosos) constituyen dos movimientos liderados por jóvenes que posteriormente se convertirán en presidentes de la república. Señala Rangel en *Los andinos en el poder* (1964) que la función de las generaciones de relevo es la de “airear las ideas justas sobre las cuales haya caído el polvillo de la inercia, inyectarle una renovada savia al tronco viejo”¹⁴. Desde luego, la dificultad era ha-

¹³ Paul Ricoeur. *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*, Fondo de Cultura Económica, México: 1986, p. 131.

¹⁴ *Op. cit.*, p. 233.

llar aquel “tronco viejo” y aparecer en el escenario con un conjunto de símbolos.

En *El plan de Barranquilla* se advierte el analfabetismo, las enfermedades, la penetración imperialista y la estratificación semifeudal que existía en nuestro país.

Fiebre presenta una denuncia a la situación petrolera de aquel entonces, y una búsqueda de un posible proyecto de país, situación que carecía de un esbozo ideológico concreto y de una estrategia a mediano y largo plazo.

En el filme se describe la barbarie, miseria, oscurantismo y muerte del período gomecista. La efervescencia estudiantil presenta una universidad dividida. Por un lado, aparecen los jóvenes que ponen en práctica la oratoria y los agradecimientos. Por el otro, los denominados “revolucionarios” o “insurrectos” que critican a los poseedores de concesiones petroleras, son aliados de otros movimientos en contra del régimen. Sufren el peso de las torturas, las acciones del ejército, el encierro y el castigo. El revolucionario e insurrecto alude a un individuo que trabaja por las rupturas y superación del oscurantismo político. La fórmula parece ser:

Oscurantismo + pobreza + ignorancia del pueblo + capitalismo extranjero = mantenimiento del gomecismo. La opción formulada está enmarcada en universitarios = luces de un pueblo + revolución = ¿beneficio común?

La revolución es definida por dos personajes en específico: Vidal y un trabajador. Para el primero, la revolución tiene un rostro: un caudillo; mientras que para el segundo debe comenzar desde el pueblo. Estas interpretaciones de la realidad social parecen diferenciarse. El discurso de un bachiller y el de un trabajador contienen distintos referentes.

Pudieramos pensar que esa realidad social es el texto que se presenta a aquel grupo de venezolanos trabajadores quienes se encargan, a la manera de Ricoeur¹⁵, de hacer una labor hermenéutica

¹⁵ *Op. cit.*

al mismo, es decir, de interpretación y comprensión. Todos pueden hacerlo de distintas maneras, pero un estudiante universitario con poco roce social difícilmente puede agudizar su lectura. La revolución surge del apoyo estudiantil a una masa consciente de su situación y lectora de los textos de una realidad.

La Generación del 28 no fue homogénea como la han tratado de presentar. Estuvo dividida. Estaban los que prefirieron la cárcel en contraste con aquellos que solo pensaban graduarse y casarse con una mujer adinerada. Se puede comparar la lectura societal de corte izquierdista con documentos de la época. La clase trabajadora aparece como protagonista de la revolución, pero esta es apenas una pequeña representación del Manifiesto del Partido Comunista al pueblo trabajador de Venezuela (1931)¹⁶.

Al revisar *El plan de Barranquilla* nos damos cuenta de que el ciudadano no figura, aunque quizá resulte atrevido hablar del ciudadano. El sujeto se puede definir como aquel que permanece atado a una pseudolibertad. Por un lado, es posible que acaben las represiones y, por otro, es difícil concebirse plenamente como un actor en cualquier esfera.

En *La casa de agua* de Jacobo Penzo encontramos nuevamente el gomecismo como móvil de lucha. El poeta Cruz Salmerón Acosta está representado en el personaje Cruz Elías, un universitario con deseos de ser una voz en “un país de difuntos”. Más allá de las dificultades experimentadas, lo que representa este joven es la posibilidad de mantener su memoria viva frente al olvido con el que la mayoría ha asumido la presencia de Gómez. La universidad ha sido cerrada y Cruz no deja pasar el momento para pensar en Manicuaire, su pueblo. Allí seguirá apoyando acciones insurrectas hasta ser encerrado y enfermarse de lepra. En esta película podemos identificar varios aspectos: los

16 *La lucha por el pan y la tierra. Manifiesto del Partido Comunista al pueblo trabajador de Venezuela*, (1-5-1931). <http://www.anhvenezuela.org/pdf/textos%20historicos/010046.pdf>

universitarios como centro de debate y compromiso social, desde la clandestinidad; el estudiante como comunicador de la realidad sociopolítica; la concepción invencible del pueblo; la tortura y trabajos forzados de un grupo de hombres, lo cual aparece como referencia en el Manifiesto del Partido Comunista al pueblo trabajador de Venezuela¹⁷ y la valoración de la cultura extranjera en contraparte a la local. Las personas prefieren al poeta nicaragüense Rubén Darío en lugar del escritor venezolano Rufino Blanco Fombona.

En ambas películas no se recrea el momento de la muerte de Gómez. Este hecho fue importante para el grupo de jóvenes estudiantes que consideró la situación como una oportunidad para dirigirse a la población venezolana. Del manifiesto que dirigieron los intelectuales al general Eleazar López Contreras a la muerte de Juan Vicente Gómez, ocurrida en 1935, destaca el llamado al orden público, la calma y la fe. Estos tres elementos nos dan una idea del estado de expectativa y convulsión que vivía el país en ese entonces. Ambos cineastas presentan al pueblo como una abstracción, lo cual no nos permite pensar en un resurgimiento. En *Fiebre* aparece tímidamente tras la sublevación de trescientos hombres. Son los estudiantes los cultivadores del espíritu de protesta luego de la introducción de la libertad e igualdad como derecho. Ambos personajes centrales, presas de la enfermedad, no logran alcanzar sus objetivos. Los universitarios manejan dentro de sus discursos la defensa del nacionalismo y un llamado a la vigilancia del pueblo. La intencionalidad sale de lo académico y se interna en una lucha política.

Revisando los documentos publicados en aquella época encontramos que la literatura era utilizada para dirigirse al pueblo. En *La casa de agua* observamos una muestra del lenguaje de los estudiantes. La poesía usada por Rafael, la literatura comunista leída

¹⁷ *Op. cit.*

por Chuíto y las dotes de poeta revolucionario de Cruz, son apenas representaciones de la Generación del 28.

ELECTOFRENIA VISTA A PARTIR DE CONCEPTOS DELEUZEANOS

En 1965 aparece en Venezuela un formato cinematográfico llamado super-8 que utiliza película de 8 mm de ancho en cartuchos de carga automática. En un principio dicho formato fue de uso doméstico, pero más tarde se utilizó profesionalmente para los filmes de ficción y los documentales. Para la historia nacional del cine super-8 Isabel Arredondo propone una selección de películas dentro del Festival Internacional del Nuevo Cine Super-8 en Caracas. El festival de Caracas tiene un marco histórico concreto: 1976 a 1989. Los artistas superocheros registraron *performances* y acciones en vivo, hicieron animaciones, ficciones y documentales. *Electofrenia* es un documental sobre las elecciones presidenciales de 1978, cuya dirección estuvo a cargo de Julio Neri, uno de los cineastas que dirigió el festival desde 1976 hasta 1981. Este filme se desmarca del tributo a Reverón y la bandera nacional a la manera de Diego Rísquez, Carlos Castillo y Carlos Zerpa. Si Zerpa o Rísquez dirigen su atención al *performance*, Neri y su *Electofrenia* apunta al documental en S8. Pero, ¿qué tiene en común *Electofrenia* con las demás películas venezolanas en S8?

Esta película se estrenó el 21 de noviembre de 1979 en el desaparecido Teatro Caroní de Caracas. Obtuvo el Premio Especial del Jurado en Biarritz, Francia, y una mención especial en Cartagena, Colombia en 1979. El diario español *El País* escribió: “A pesar de no cuadrar verdaderamente en la estructura del festival, *Electofrenia* fue distinguida con una mención especial por su originalidad y humor”.¹⁸

18 Triunfo del cine latinoamericano en el Festival de Biarritz, *El País*, 2-10-1979. http://elpais.com/diario/1979/10/02/cultura/307666815_850215.html

Electofrenia resume las palabras esquizofrenia electoral. Su filmación duró ocho meses (desde mayo hasta diciembre), correspondientes al período de duración de la campaña electoral presidencial.

Colaboraron en el proceso: Margarita Clavier, Mercedes Márquez y Chichú Olalde. Los títulos los diseñó John Moore y la musicalización fue responsabilidad de Alberto Slezinger.

En 1979 *Electofrenia* recaudó la suma de 79.536 bolívares¹⁹ representando el 0,61% de la taquilla anual del cine venezolano. Fue exhibida en formato de 35 mm.

En palabras de Arredondo: "El super-8 venezolano no se trata de un movimiento organizado con una filosofía propia, con un artista central y con un manifiesto que le dé cohesión al grupo"²⁰. El objetivo de este artículo es determinar las características en común que *Electofrenia* comparte con las demás películas venezolanas en S8.

EL CENTRO ES EL ARTE Y NO LA MERA COMUNICACIÓN

Deleuze en su conferencia *¿Qué es el acto de creación?*, señala que no hay relación alguna entre la obra de arte y el proceso de comunicación. La obra de arte no es un instrumento de comunicación porque no contiene la mínima parte de información. La idea del cine como arte y no como medio para transmitir parece ser la característica que comparten todos los filmes en S8 venezolanos. Esta idea también fue considerada por Arredondo y esbozada de la manera siguiente:

... Yo tomo mi definición de arte de la película *Fresa y chocolate* de Tomás Gutiérrez Alea (...) se acuerdan de Diego, el guapo este con un apellido vasco. Hay una escena en la que Diego está peleando

19 Estadística tomada de *Total de espectadores y recaudación por película venezolana 1976-2008*.

20 *Op. cit.*

con un escultor y nos da la siguiente definición de arte: “El arte hace pensar y sentir al espectador pero no sirve para transmitir, para eso está la radio”. Yo entiendo que al decir sentir, Alea se refiere, creo yo, a que se establece y esta es mi noción de cine: “Una relación fisiológica entre el espectador y los sentidos, es decir, entre el oído, el gusto, el tacto, la vista y el olfato”. Esta relación está al margen y es independiente de un proceso racional, o sea, que por una parte una concepción de cine de la que se puede deducir que aquí uno está viendo una película y tiene una comunicación no racional a través de los sentidos, del cuerpo del espectador (...) Si aplicamos la definición de Gutiérrez Alea a las películas que se muestran en el Festival Nacional del Nuevo Cine Super-8 la posición es que, en las películas venezolanas exhibidas hay muchas que cualifican como arte porque nos hacen sentir y pensar. Y, sobre todo, lo más importante, no transmiten (...) Es por eso que precisamente se trata de un cine eminentemente artístico que quiero escribir la historia del S8...²¹

Electofrenia muestra los distintos recorridos por el país de los candidatos Luis Piñerúa Ordaz, Luis Herrera Campins, José Vicente Rangel, Diego Arria, Luis Beltrán Prieto Figueroa, Héctor Mujica y Américo Martín durante sus respectivas campañas. Algunos pudieran aseverar que Neri con su *Electofrenia* buscaba transmitir una postura de rebeldía ante el sistema electoral democrático de entonces. Si se lee la película desde esta óptica es una simple comunicación²², más

21 *Idem.*

22 En sentido deleuzeano la comunicación es la propagación y transmisión de una información.

exactamente una transmisión²³ de una contrainformación²⁴. En realidad no es ni uno ni lo otro. Se asume, más bien, como un acto de resistencia²⁵. No es transmisión de información²⁶ ni contrainformación. Para decirlo en palabras más sencillas: si la información manejada en la sociedad venezolana de 1978 era la de un sistema democrático efectivo, con una diversidad de candidatos presidenciales, y la contrainformación, las limitadas opciones de candidatos que no conducirían al país a un rumbo diferente y se ameritaban, además, serias revisiones a la democracia, entonces Neri con *Electofrenia* logra un acto creativo, de resistencia, un cine como arte. No se queda en la contrainformación como sinónimo de denuncia o provocación. Coloca el arte por encima de la denuncia y la mera transmisión. Y puede leerse como arte en tanto juega con el humor, la sátira, la música, los desfiles, los disfraces, el ingenio de los venezolanos durante la campaña electoral y la posibilidad de múltiples interpretaciones.

La idea del arte por encima de la comunicación es apoyada de alguna forma por Rísquez cuando “valora la trascendencia de los festivales internacionales y las películas Super-8 en los que él y su grupo se involucraron porque representaron un elemento de ruptura con el ámbito audiovisual venezolano...”²⁷. Esa ruptura hace referencia a que se le atribuía más importancia al arte que al cine de denuncia, el

23 Para Deleuze la transmisión vendría a ser la circulación de un conjunto de palabras ordenadas de la información.

24 En sentido deleuzeano la contrainformación viene a ser lo opuesto a la información, dejando claro que ninguna contrainformación le ganó jamás a ningún sistema totalitario.

25 Acto de resistencia. En sentido deleuzeano, alude al acto de creación. La contrainformación no es efectiva más que cuando se vuelve acto de resistencia. El arte sobrevive, perdura, porque es un acto de resistencia, resistencia contra la separación de lo sagrado y lo profano. No hay obra de arte que no convoque a un pueblo que aún no existe.

26 La información, en sentido deleuzeano, es un conjunto de palabras de orden, de una sociedad determinada y en un momento determinado.

27 Analisse Valera. *Cuadernos Cineastas Venezolanos* (Caracas), Nº 5: Diego Rísquez, (2005), p. 23.

cual fue llamado por algunos: Nuevo Cine Venezolano, “fundado en 1973 y caracterizado por la crítica social y una clara postura política”.²⁸

Los argumentos anteriores fueron realizados en base a las ideas de Deleuze y haciendo una distinción entre arte, por un lado, y comunicación por el otro. Lo importante de las ideas expuestas en líneas anteriores es la posibilidad, al menos teórica, de agrupar las películas del cine S8 venezolano bajo una característica: la concepción del cine como arte.

Pero, ¿qué sucedería si se indaga en las concepciones de arte y comunicación de los supercheros venezolanos? Aquí se dificultaría el panorama. Sirvan de ejemplo las siguientes propuestas:

Indudablemente que le atribuyo un valor de 10 a la comunicación en mi propuesta; ya que si no hay comunicación o si esta es poca, mi propuesta la consideraría inexistente. Y si la clasificación en la escala es de 8 a 9 al instante la sometería a ajustes y mejoras para hacer una propuesta óptima (Carlos Zerpa).

Mi propuesta podría ser sintetizada en las palabras comunicación-acción (...) la creación del código se realiza tratando de llevar a cabo, a través de la comunica/acción, el anhelo de la tan maravillosa situación de la comunicación. Yo creo la posibilidad inmediata a esa ideal situación... (Carlos Castillo).

Mi propuesta podría ser sintetizada en las palabras libertad artística (Diego Rísquez).²⁹

28 José Peña. “Venezuela filmica. El país cinematográfico”, *CG Latin Magazine*, septiembre-octubre. Edición aniversario, (2009), p. 151.

29 Propuestas tomadas del libro *Acciones frente a la plaza. Reseña y documentos de siete eventos para una nueva lógica del arte venezolano*, de María Elena Ramos. Fondo Editorial Fundarte/Alcaldía de Caracas, Caracas: 1995.

MARIO BRICEÑO IRAGORRY ENCARÓ LA BATALLA POR EL BUEN CINE

En 1953 Mario Briceño Iragorry publicó una serie de artículos en un libro titulado *Aviso a los navegantes*. Entre estos, llama la atención el capítulo “La batalla por el buen cine”, el cual trata del deseo por parte de un grupo de personas de la década de los cincuenta de encarar una guerra contra el exceso de exhibición del cine hollywoodense. Al respecto escribía:

Extraordinario ámbito ha alcanzado la patriótica y noble idea de defensa del cine criollo (...) El problema (...) ha colocado en un mismo frente a los representantes de todas las fuerzas vivas de la capital. Desde el manso e ilustre arzobispo primado hasta el rojo agitador de barrio; desde el oligarca con recto sentido de la moralidad y de la patria hasta la sencilla maestra de escuela; desde el intelectual hasta el semianalfabeto; desde la empingorotada señora del Country Club hasta la obrera humilde que vive bajo los puentes o en la eminencia intransitable de los cerros, todos, todos han venido uniendo sus voces en pro de un sistema económico y de una regulación administrativa que modifique la actual situación de nuestras salas de cine.³⁰

El autor, además, señala al cine de vía de penetración y succión del capital financiero yanqui, escuela corruptora de la moral y de la política. Pero no es esta idea la más trascendental del artículo sino aquellas líneas donde describe cómo ha de ser la batalla contra este cine que ha monopolizado las salas del país. Han de reconocerse

30 Mario Briceño Iragorry, *Aviso a los navegantes*, Ediciones Edime, Caracas: 1953, p. 159.

como más provechosas las orientaciones ofrecidas, que el mismo contenido ideológico-político que sustentó el problema planteado. Esas orientaciones corresponden a que:

... el problema del cine debe ser encarado con energía y dignidad por pueblo y gobierno. Junto con promoverse una bien orientada industria nacional del cine, debe pensarse en el valor educativo de lo que se ofrece (...) Problema moral y problema económico, el del cine es ante todo –aunque huelgue el repetirlo– problema que atañe a la nacionalidad...³¹

¿A QUÉ SE REFIERE IRAGORRY CON NACIONALIDAD?

La nacionalidad descrita en *Aviso a los navegantes* está asociada con la tradición, la transmisión de valores o el legado a una generación. Así que antes de pensarse en la conciencia de sí (la individual), está la conciencia del pueblo (pensarse como nación). La identidad colectiva prevalece sobre la individual. No resulta extraño que ante la defensa de Briceño Iragorry por el mercado cultural-nacional, el sujeto colectivo sea invitado a adoptar el abanderamiento de la defensa cultural propia. Ello implica que, por ejemplo, ante la implosión del cine norteamericano, mejor aceptado hasta el presente que el cine nacional, el sujeto decida a favor de la fisonomía venezolana, como si se tratara de luchar contra el extranjerismo para descubrirse a sí mismo en “lo autóctono”. Para que la colectividad logre esto solo es posible con la enseñanza de la historia, entendida desde la perspectiva de “disciplina funcional (...) para elaborar las grandes estructuras que hacen la unidad concienical del pueblo”.³²

31 *Op. cit.*, p. 160.

32 Mario Briceño Iragorry. *Mensaje sin destino*, Monte Ávila Editores, Caracas: 2004, p. 90. (Fue publicado por primera vez en 1951).

Ahora bien, si para Iragorry el nacionalismo no es algo difícil de conseguir, tampoco debería serlo el carácter educativo del cine. Y aquí es preciso destacar que no se trata de la conducción de un cine nacional como un *cine panfletario* que bombardea con sus imágenes, sonidos o grafismos de modo directo o indirecto con ideas ya harto conocidas. Se trata más bien de convocar a un proceso de reflexión de ideas que toquen al espectador venezolano. Y tocar no es lo mismo que manipulación sentimentalista sino considerar al público inteligente.

UNA LECTURA AL PUEBLO CHALBAUDEANO DE *EL CARACAZO*

Román Chalbaud, cineasta venezolano, nacido en 1931, ha desarrollado una extensa producción cinematográfica que lo ha llevado a considerar sus películas por algunos cinéfilos como *cine de autor*. Sin embargo, esa etiqueta viene descrita tras la reducción del concepto al sello personal del cineasta. La cinematografía chalbaudeana posee más que “un estilo”, “una poética”.³³

Naranjo define el cine de autor de la siguiente manera:

... un producto donde, sobre la participación creativa de varios en una labor colectiva como lo es el cine, destaca especialmente y se impone la personalidad creadora de un artista. Esto quiere decir que un filme de autor es una creación original, que garantiza un planteamiento estético individual que pudo o no aparecer desde el mismo origen “escrito” de la obra (...) sin embargo es visible a través de todo su desarrollo en imágenes...³⁴

El concepto anterior es usado por Naranjo para definir la cinematografía de Chalbaud como *cine de autor*, pero obvia la poética del cineasta, entendida como aquella forma de disponer y manipular los elementos artísticos, los signos y sus significados. Un ángulo que se elige para abordar el filme; una visión del mundo plasmada en el hacer y el crear, una cosmovisión. Como dice Henry Agel en *Poétique du cinéma* (1973), una respuesta

33 Con poética no hacemos referencia a la poesía o al estilo poético, sino a la forma personal de creación.

34 Álvaro Naranjo. *Román Chalbaud, un cine de autor*, Fondo Editorial de la Cinemateca Nacional, Mérida: 1984, p. 27.

a ¿quién crea?, ¿cómo crea? y ¿cuáles son las condiciones esenciales del arte? Y, sobre todo, una diferencia clara del modo clásico de hacer cine. Rasgos clásicos que se encuentran en los filmes de Chalbaud: moraleja, enseñanza, melodrama, espectacularidad. La poética implica, además, una actividad reflexiva del creador (cineasta); en palabras de Honoré: una actividad "... de creación, de innovación (...) generatriz de nuevos símbolos, reveladora de nuevas percepciones"³⁵. El mismo autor la diferencia de la actividad reflectante como una actividad técnica de producción, discriminación y aplicación.

EL PUEBLO DE CHALBAUD EN ALGUNOS DE SUS FILMES

Un denominador común del pueblo representado en los filmes de Román Chalbaud es el del pueblo pobre, victimizado por los políticos, las instituciones gubernamentales, el contexto y la pobreza misma. De esta manera, en *Sagrado y obsceno* (1976) lo que empobrece, confunde, distorsiona y quebranta el cuadro de costumbres de los habitantes de una pensión caraqueña es la presencia de una víctima y de un victimario político³⁶. En *El pez que fuma* (1977) los niños de un barrio celebran con inocencia la llegada de colchones nuevos al burdel presidido por la Garza. En *El rebaño de los ángeles* (1979) Todos se solidarizan con un grupo de damnificados que van a ser desalojados por la policía de un liceo donde han encontrado refugio y comprensión. En *La oveja negra* (1987) es el pueblo el que habla, quien decide sus cultos, sus ritos, su moralidad, sus normas de convivencia, su derecho

35 Bernard Honoré. *Para una teoría de la formación*, Narcea, S.A. de Ediciones, Madrid: 1980, p. 133.

36 Rodolfo Izaguirre. *El rebaño de los ángeles y Sagrado y obsceno, Cuadernos Cineastas Venezolanos*, Fundación Cinemateca Nacional (Caracas), N° 6: Román Chalbaud (2006).

a la violencia³⁷, se trata de una comunidad imaginaria de pobres que se valen del crimen como trabajo y forma de vida.

EL PUEBLO EN *EL CARACAZO*

En *El Caracazo* (2005), Chalbaud recrea los sucesos del 27 y 28 de febrero de 1989, pero lo ficcionado y atrapado por la cámara nunca se asemeja a la realidad. La realidad chalbaudeana viene a ser una lectura y la lectura del espectador otra realidad.

El pueblo es el resultado de un guion y de algunos elementos consonos con el cine clásico. Una concepción de didactismo y moraleja. Un didactismo que se pone en evidencia en la palabra³⁸ y el melodrama³⁹. Se recrea el 27 F como una rebelión popular. El pueblo recreado es victimizado, humillado por el poder político y las demás instituciones del gobierno de turno. No escuchado y discriminado.

Según el sociólogo Rigoberto Lanz, lo “popular” tiene un fuerte sesgo estigmatizador cuando se mira desde un discurso elitescos: sea que el “pueblo” es figurado como el lugar de carencias y debilidades o que le atribuyen los sufrimientos y martirios, resultado de las formas históricas de ejercicio del poder. Siguiendo a este autor podemos decir que “lo popular se eleva míticamente como fuerza recóndita, como sabiduría, como entidad predestinada a las hazañas y misiones heroicas”⁴⁰. Pero el pueblo de *El Caracazo* es más bien la oportunidad

37 Fernando Rodríguez. “La oveja negra”, *Cuadernos Cineastas Venezolanos*, Fundación Cinemateca Nacional (Caracas), N° 6: Román Chalbaud (2006).

38 La palabra es uno de los elementos del estatuto o código semiótico del cine. Los demás elementos son la imagen, el ruido, la música, el grafismo y la digitalización.

39 Para Aumont y Marie (2001), el melodrama se caracteriza por la acción intensa, fundada en acontecimientos violentos y estructura narrativa simple.

40 Rigoberto Lanz. “Lo político transfigurado. Estrategias para entrar al mundo postmoderno”. *Lectura, ciudadanía y educación. Miradas desde la diferencia*. (Valera y Madriz, compiladores), Fundación Editorial El perro y la rana, Caracas: 2008.

de unos líderes, identificados desde “la no autoridad”⁴¹ para liderar. Un liderazgo representado por cuatro personas que habitan en la parroquia 23 de Enero. El pueblo sin dirección política, programa, táctica ni estrategia incita unas nuevas reglas de juego y una nueva configuración del espacio público.⁴²

Esas nuevas reglas de juego no están presentes en el filme *El Caracazo* y hacen referencia a la mirada de la fuerza constructiva que puede emerger de la sensibilidad popular instalada en las prácticas de la gente, sin importar la clase social y lejos de cualquier manera de populismo⁴³. El pueblo puede habitar por su cuenta el espacio de lo público, donde nunca ha estado verdaderamente. El pueblo de *El Caracazo*, ante todo, representa la evocación de lo que permanece irresuelto, de lo que vendrá y de la democracia que se alcanzará.

Habitar el espacio de lo público implica, en principio, dos aspectos⁴⁴:

1.- Ser pueblo en sí mismo. La búsqueda de una fisonomía propia, que tantas veces ha sido variada y mejorada al modo de los “magos” y “brujos” de cada momento: Guzmán Blanco, Betancourt, Gómez, Castro, los Monagas, Crespo. Fisonomía que en el filme *El*

41 Es posible el ejercicio del liderazgo desde la no autoridad. En este caso, el liderazgo surge por acciones específicas de quienes no tienen autoridad formal ni informal. Se caracteriza por la no identificación crucial de quien ocupa tal posición o al menos, si esa identificación es posible, es irrelevante a los efectos del sistema en el cual se desarrolla la actividad (Heifetz, Linsky y Martin, 2002).

42 Lanz, *op. cit.*

43 Hay teóricos que sí consideran el populismo como la vía real para entender algo sobre la constitución ontológica de lo político. Es el caso de Laclau, quien en su obra *On populist reason* “invierte el papel que generalmente se le asigna al populismo, pasando de ser un fenómeno aberrante e irracional en los márgenes de lo social, a ser el rasgo central y la racionalidad específica de lo político”, Oliver Marchart. “En el nombre del pueblo. La razón populista y el sujeto de lo político”, *Cuadernos del Cendes* N° 62, año 23, 2006. http://www.scielo.org.ve/scielo.php?pid=S1012-25082006000200003&script=sci_arttext

44 Aspectos obtenidos de la recontextualización de las ideas de Briceño Iragorry, expuestas en *Mensaje sin destino*, *op. cit.*

Caracazo se corresponde con la concepción de “pueblo protagonista y revolucionario”.

2.- La necesidad de un sistema de valores que guíe la reflexión y la pasión del pueblo, ya que las iniciativas de los grupos (a las que alude Lanz, por ejemplo) pueden convertirse en factores anárquicos y disociadores.

A esta dinámica, es necesario agregar un aspecto más, basándonos en las ideas de Ortega y Gasset en *La rebelión de las masas*:

Comprender que habitar el espacio público es habitar la vida pública. Y la vida pública no es solo política, sino, a la par y aún antes, intelectual, moral, económica, religiosa; comprende los usos todos colectivos e incluye el modo de vestir y el modo de gozar. En *El Caracazo* el pueblo se caracteriza esencialmente por su énfasis en la lucha y la rebelión.

MARÍA Y EL NUEVO MUNDO, DOCUMENTAL DONDE SE LEE MÁS QUE LA SIMPLE HISTORIA DE UNA MUJER

En esta película, la aproximación a la vida de personas marginadas por la sociedad, los llamados “recoge basura”, “zamuros humanos”, etc., es solo una excusa. El espectador queda prendado con la inocencia que se esconde en el mundo de María, el mundo de la pobreza, el mundo “del bote”. Por irónico que resulte, las reflexiones apuntan a la condición humana. ¿Cuánto creíamos conocer del mundo de María?, ¿somos inconformes de nuestra condición de habitantes ciudadanos o campesinos?, ¿María tuvo peor suerte en la vida que los demás o es cuestión del deterioro de las instituciones y estructuras económico-sociales? Pueden seguirse planteando interrogantes y un sinnúmero de respuestas, lo cual constituye un ejercicio para el espectador. Ejercicio que, claramente, no fue el objetivo del cineasta.

¿Qué hace George Walker Torres para adentrarse al mundo de María y realizar más que un simple registro? Muestra algunos breves planos de habitantes de la Colonia Tovar en 1991. Se apoya en la narración en *off*, y con la misma nos presenta, en 2008, a María en “el bote”. Esta presentación de María quizás peca de redundante. Lo mismo que narra la voz en *off* se muestra en pantalla. Sin embargo, una vez que María deja que se le conozca como hija, madre y trabajadora, la espontaneidad le brinda naturaleza a la dramaturgia de la imagen. Walker integra fotos de los primeros pobladores de la Colonia Tovar, comparándolas con la vida de María. “María no sabía que los primeros colonos también querían irse de estas tierras”. Aunque las fotos sean totalmente diferentes a los planos presentados en la historia de María, se logra cierta intertextualidad (más bien transtextualidad) y, sobre todo, una connotación oportuna. Un paralelismo entre la fantasía de un mundo ambicionado (montañas) y lo

desesperante de “permanecer allí” con deseos de volar a otro mundo. Una constante búsqueda de espacios para crecer y madurar. Con una historia de vida, quizá, similar a algunas mujeres de este país, la historia de María, en particular, resume la necesidad de buscar una libertad que no tiene y que, como dijera Kant, puede conseguirse en la educación: “Se le educa para que algún día pueda ser libre, esto es, para no depender de los otros”⁴⁵. La fuerza de la tradición y el deseo de experimentar lo nuevo la llevan a crear una ilusión de libertad. Vigilada por sus seres queridos, pero criticada y rechazada por su hija, María ve la vida desde la carencia y la ingenuidad.

45 Inmanuel Kant. *Sobre pedagogía*, 2000. elaleph.com

PARALELISMOS ENTRE *VENEZZIA* Y EL 16 DE FEBRERO DE 1942

Venezzia (2009), la ópera prima de Haik Gazarian, se enmarca en los sucesos acontecidos en costas venezolanas el 16 de febrero de 1942. En las siguientes líneas cumplimos una labor informativa y de comparación entre los hechos registrados por la prensa y el largometraje en cuestión.

TÍTULARES DE *EL UNIVERSAL*

“Petroleros hundidos en aguas nacionales...”; “el *Monagas* incendiado y a salvo el *Bolívar*”; y en la sección editorial: “La guerra alcanza aguas venezolanas”(Caracas, 18 de febrero de 1942).

El Universal reseñó el suceso el miércoles 18 de febrero de 1942, dos días después. El martes 17 de febrero de 1942 era feriado y no hubo publicación del diario. Justamente el hecho ocurre un lunes de Carnaval y tal celebración es recreada por el cineasta: *Venezzia* baja a los carnavales del pueblo a bailar tambores junto con Frank Moore.

¿CÓMO SE RESEÑARON LOS HECHOS EN *EL UNIVERSAL*?

El *Monagas* de la Mene Grande fue incendiado, y 19 supervivientes de su tripulación fueron recogidos. Otro buque, el *Bolívar*, se halla a salvo después de haber sido atacado (...) La acción se produjo a 40 kilómetros al noroeste de Punta de las Piedras donde la cañonera venezolana *General Urdaneta* está buscando a los sobrevivientes. Los buques *Monagas* y *Bolívar* son de matrícula venezolana y normalmente tienen tripulaciones de 36 personas (...) el *Monagas* (...) hasta la hora que escribimos esta información (...) permanecía ardiendo. Seis tripulantes (...) llegaron al puerto de Las Piedras (...) Los tripulantes de esta nave (...) informaron que dicha nave fue torpedeada por

un submarino no identificado a las tres y media de la madrugada del día 16 (...) Las informaciones de última hora indican que el número de marinos venezolanos que han perecido es de once. Las dificultades de orden militar y de otra índole nos imposibilitan con mucha razón el obtener noticias precisas o bien el confirmar los rumores que nos llegan. Sin embargo, permaneceremos alertas para informar al público de lo que tuviere siempre un cariz de verdad".⁴⁶

En la película de Haik Gazarian aparece, por breve momento, el rótulo "Monagas", en uno de los buques estacionados cerca del pueblo. Cuando ocurre el ataque a los buques es de madrugada. Un paralelismo con los hechos históricos.

¿QUÉ DECÍAN LOS EDITORIALES DE LOS PRINCIPALES PERIÓDICOS?

Gran sensación ha causado en todo el país la divulgación de los últimos acontecimientos bélicos que han tenido por escenario las aguas del mar Caribe situadas frente a las costas de los estados Falcón y Zulia (...) La presencia de la guerra frente a las costas venezolanas (...) piden del gobierno nacional, en franca colaboración con las naciones aliadas, la actitud serena y enérgica que tenemos que esperar tratándose de momentos en los cuales se ven tan inmediatos los efectos de la guerra en el continente americano...⁴⁷

Las noticias que ya conoce el público sobre los graves sucesos que acaban de tener por teatro aguas nacionales (...) donde han sido atacados por submarinos alemanes buques-tanques petroleros con bandera de Venezuela, demuestran que ya no son solamente las

46 *El Universal*. Caracas, 18 de febrero de 1942. Portada y página 4.

47 *El Universal*, 18 de febrero de 1942.

derivaciones económicas del conflicto las que nos lesionan, sino el conflicto mismo el que se nos acerca...⁴⁸

Se ha cometido, pues, un acto de guerra contra nuestro país, por parte de una de las potencias del eje (...). La actitud de Venezuela deberá ajustarse en el caso presente a lo previsto en los pactos interamericanos (...). todo acto de agresión contra un país americano llevado a cabo por una nación no americana será considerado como un acto de agresión contra todo el continente y se procederá en consecuencia.⁴⁹

La sangre venezolana, sangre de sus trabajadores ha sido derramada por el criminal, alevoso y cobarde ataque fascista (...). Son horas de serenidad (...) de contrarrestar cualquier posible intento de "guerra de nervios" (...) Estas medidas son claras: lucha contra la quinta columna. Campos de concentración para los sospechosos de simpatías con el "eje" sean nacionales o extranjeros. Nada de temporizaciones...⁵⁰

En el editorial de *Últimas Noticias* se contempla la idea de la existencia de espías nazis tras el ataque a los buques. En el largometraje *Venezzia* la idea del espionaje arranca desde la primera escena. En todo caso, la posibilidad de un espía no es infundada. Otro paralelismo con la historia.

Los editoriales de la prensa venezolana del momento señalaban, claramente, a las potencias del eje como las responsables de los ataques a los buques en aguas venezolanas. Exigen una posición firme contra ellas en colaboración con los aliados. Por su parte, el presidente

48 *La Esfera*, 18 de febrero de 1942.

49 *Ahora*, 18 de febrero de 1942.

50 *Últimas Noticias*, 18 de febrero de 1942.

Isaías Medina Angarita se mantuvo imparcial. No tomó partido por ningún bando de la guerra.

MEMORIAS DEL GESTO, UNA INTERPRETACIÓN DE SIGNOS Y SÍMBOLOS

El filme *Memorias del gesto* (2010) de Andrés Agustí es un ensayo intertextual de gestos, signos y símbolos, algunos naturales y otros artificiales en una muestra intencional de venezolanos de diferentes regiones del país. Sin embargo, no puede afirmarse que se trate de una mirada o expresión de la Venezuela actual. Hacer generalidades es arriesgado. Si bien, un antropólogo, o quien ejerce la función antropológica, parte de la colección de miniaturas etnográficas a descripciones más generales, esto no significa que lo particular da conocimiento del todo. Se estudia en el lugar (la comunidad) pero no el lugar. Más aun, en la antropología el objeto de estudio y el estudio del objeto tienden a unirse. No obstante, el documental del profesor Agustí no es un tratado de antropología y, de este modo, él mismo lo reconoce. Justamente lo que más tiene de antropología es lo etnográfico, lo cual no es improbable, ya que “La mayor parte de la etnografía se encontrará ciertamente en libros y artículos antes que en películas cinematográficas...”.⁵¹

Con una edición de gestos, signos y símbolos, en asociación o similitudes, y sin recurrir a títulos en pantalla, el cineasta muestra un gran número de planos detalles y algunos planos generales y medios. El centro es la imagen misma. No se agota su función en remitir a otra cosa sino que participa en el ser propio de lo que representa. Un gesto es una expresión corporal o facial, puede ser verdadero o fingido. Siguiendo a Gadamer en *Verdad y método*, un signo representa algo específico que generalmente está ausente. Un símbolo

51 Clifford Geertz. *La interpretación de las culturas*, Editorial Gedisa, Barcelona: 2003, p. 31.

remite a algo, está en su lugar, pero por sí mismo no dice nada sobre lo simbolizado.⁵²

Ejemplo de signo puede ser un conjunto de gaviotas que pasan volando mientras manejamos. Ellas sugieren que el mar está cerca, aunque de hecho el mar no se vea. Un ejemplo de símbolo es una paloma blanca que representa la paz. Se hacen estas distinciones porque *Memorias del gesto* no son solo gestos.

La edición hecha por Andrés Agustí y Alfredo Rugeles sugiere una sencilla interpretación del flujo del texto de “gestos, signos y símbolos”. Pero, la descripción etnográfica es, ante todo, hermenéutica, ya que los documentales “... son algo hecho, algo formado, compuesto...”⁵³. Sin embargo, realizar un documental como trabajo minucioso de antropología hermenéutica requeriría asumir los símbolos como estrategias para captar situaciones y “... entonces necesitamos prestar mayor atención a la manera en que las personas definen las situaciones y a la manera en que llegan a arreglos con ellas...”⁵⁴

52 Gadamer, *op. cit.*

53 Geertz, *op. cit.*, p. 29.

54 Geertz, *op. cit.*, p. 129.

DILEMAS ÉTICOS Y DECISIONES LÓGICAS EN *LIBERTADOR MORALES, EL JUSTICIERO*

Haciendo una revisión de las apreciaciones realizadas en la prensa a *Libertador Morales, el justiciero* encontramos un denominador común, una postura, explícita o implícita, de rechazo a la ficción del pueblo Fuenteovejuna. Cabría preguntarles a los autores de esas reseñas y apreciaciones si ¿están completa y absolutamente seguros de que nunca tomarían la justicia por sus propias manos? He aquí, entonces la definición de dilema ético.

Según Emeterio Gómez en *Responsabilidad social y ética*, un dilema ético se caracteriza porque las decisiones las imponemos nosotros. Tenemos la libertad de decidir y asumir. Imponemos nuestro espíritu sobre la realidad, nuestra conciencia sobre el mundo. Y los dilemas éticos irónicamente siempre operan en asuntos que van en contra de la vida, de nuestra condición humana. No podemos decir: “No haremos esto nunca”, si nunca hemos experimentado esa sensación de “no poder cambiar las cosas”.

Resulta fácil cuestionar y criticar a quienes toman la justicia por sus manos, pero definitivamente hay que estar en sus zapatos. Lo que sucede es que la civilización occidental, dentro de la cual vivimos, nos ha hecho creer que las decisiones son racionales. Pero no es así. La ética atañe al espíritu mismo, al alma directamente, a ella en cuanto tal y no a los valores convencionales que una determinada civilización, sociedad, época o cultura nos impone.

OTRO DILEMA ÉTICO EN *LIBERTADOR MORALES*

Cuando Libertador Morales descubre que una de las personas quien había participado en el robo a una pareja era su hijo: ¿qué debía hacer? ¿entregarlo o no? Finalmente decide que se lo lleve la policía,

aunque le duela la decisión. Charalambidis de esta manera presenta a un Libertador Morales cargado de dilemas éticos. Un personaje que se tambalea al momento de tomar decisiones.

Los dilemas éticos son diferentes a las deducciones o estructuras lógicas. Hay situaciones donde el mundo se nos impone, donde no podemos cambiar la realidad. Por ejemplo, si hipotéticamente, usted es médico y está en uno de esos partos difíciles en los cuales hay que salvar a la madre o al niño, y en eso llega una biopsia de la madre que usted había pedido. El resultado es positivo, el cáncer ya hizo metástasis y ella morirá, ¿qué hace usted? Pues a usted se le impone la necesidad de salvar al niño. Usted no debe decidir, sino que, lógicamente, se le impone la obligación de salvar la vida del bebé. En la película, una estructura lógica aparece cuando Daisy acepta el dinero de “El Chaparro” para operar a su hijo Junior, aún estando consciente de que era de procedencia dudosa. Daisy no tenía que decidir sino deducir. El mundo le imponía aceptar el dinero para salvar la vida de su ser máspreciado. Esta estructura lógica es cónsona con un personaje como Daisy, pero Charalambidis decide que “El Chaparro” caiga preso. Tal estructura lógica no siempre va de la mano con una fácil resolución.

Algunos compararon a Libertador Morales con Cyrano Fernández y se preguntaron: ¿qué pasaría si los personajes lo que consideran incorrecto fuera la homosexualidad o no toleraran a los que beben alcohol? ¿Qué pasaría si se dedicara a perseguir gays, lesbianas, borrachos en vez de combatir a los ladrones de los negocios? Pensamos que no pueden compararse problemáticas de diferentes dimensiones éticas. La comparación es como ese comercial donde un niño le dice a su papá: “Me saqué un veinte superpirata como tu película”. Son dos problemáticas diferentes enlazadas por un argumento tramposo. Ser gay o lesbiana se trata de una orientación sexual. Ser malandro es estar inmerso en el mundo de la delincuencia. En el caso de los alcohólicos se trata de una enfermedad que se le opone o impone a un ser humano

porque hay una presión, una realidad concreta o unas premisas que lo llevan en una dirección contraria a la que él quiere ir. Cuando el alcoholico bebe no está decidiendo nada. Simplemente está dejando que la realidad o el mundo se imponga sobre él. Si la corriente es muy fuerte, el esfuerzo que usted tendrá que hacer será mayor. Si la corriente es demasiado fuerte usted no tendrá chance de evitar ser arrastrado.

¿SWING CON SON, FILME PARA MELÓMANOS Y BILLÓLOGOS?

Resulta sorprendente que en Venezuela aún se realicen críticas cinematográficas bajo los mismos patrones de las décadas de los ochenta y noventa. Hay una insistencia por considerar al espectador como menos inteligente y en tratar de leer los filmes bajo los parámetros del modo de representación institucional (MRI). Si el cine cambia, la crítica también debe hacerlo, tal como afirmó Ángel Quintana en su artículo “No solo el cine cambia, la crítica también” (revista *Cahiers du Cinéma*, 2007). Dicho esto, citaremos unas líneas de Alfonso Molina a propósito de este documental:

El que espere una biografía completa del músico de origen dominicano echará en falta algunos datos que la película de Rafael Marziano dejó fuera del montaje (...) La narración da por sentado que el público conoce a los personajes y sus situaciones. Evita el uso de *inserts* con los nombres de los entrevistados. Quien no ha intercambiado opiniones con Naranjo o Pacanins, por ejemplo, se pregunta quiénes son esos señores que intervienen a menudo o merodean los lugares de encuentro (...) se trata de un film para melómanos y para “billólogos”, con ciertos niveles de erudición que desubica al espectador normal.⁵⁵

Esta manera de hacer crítica está apegada al MRI. Lo primero que puede inferirse es la defensa por la linearización. Se añora (aunque de manera no explícita) una biografía completa y “bien cuadrada”. Pero,

55 Alfonso Molina. “*Swing con son: Memoria musical de un hombre y su época*”, *Noticiero digital* (blog), 27-4-2009. <http://blogs.noticierodigital.com/alfonso/?m=200904>

las nuevas formas de postproducción pueden valerse del pastiche y la intertextualidad como soporte a parodias entre la realidad y la ficción.

En la primera parte, que es de carácter biográfico, se produce una saturación de información ordenada en unas etapas propuestas por el mismo Billo: “las repúblicas”. Se da más peso a la palabra que a la imagen. Tal vez, esto pueda adjudicarse al ambiente radial recreado y a una estrategia narrativa de experiencia sensorial. Pero la narración no tiene por qué explicar en palabras la llamada “psicología” de los personajes. Mucho menos usar grafismos o *inserts* con sus nombres. Esa es una antigua práctica. *Swing con son* está muy lejos de utilizar los juegos narrativos posmodernos, pero sí utiliza algunos planos secuencias y busca que el espectador vaya construyendo y completando los personajes. No es un prerrequisito, antes de observar el filme, haber intercambiado opiniones con Naranjo, Pacanins o cualquiera. Se trata de la actitud activa del espectador tras la identificación con Canelón, Galindo o la identificación con la cámara, el “yo espectadorial”. Para Blanco, en su artículo “Christian Metz: el sentido como energía” (1996), este tipo de identificación es el lugar donde el espectador se hace omnipercebiente y ubicuo. Mira a todos lados, se acerca, se aleja, espía.

La inclusión de citas o textos están presentes en el documental. Un programa radial es interrumpido por una transmisión en los medios del Gobierno. Se muestra en un televisor. Más adelante, tras colocar textos relacionados con la época de Pérez Jiménez, aparecen dos textos muy actuales en la memoria de todos los venezolanos: “El por ahora” del presidente Hugo Chávez y “Carmona autoproclamándose presidente”. Estos textos logran una digresión de la estética del documental. ¿Cuál fue la intención de ellos? Las interpretaciones pueden ser múltiples en un país polarizado.

Por otro lado, mostrar los errores en el rodaje del filme es un recurso que otorga bastante naturalidad y fuerza al relato. Cerrando

finalmente con un “mosaico Billo” que equivale a “la hora loca” de nuestras actuales fiestas.

Swing con son no es un filme para melómanos y billólogos y no se requiere de cierta erudición para verlo. El calificativo de espectador normal solo se corresponde con películas normales y críticos normales. En cierto modo hablar de normalidad es contraponerse a la normatividad, en el sentido que señala Honoré Bernard: “La normalidad es el enganche obstinado al conocimiento adquirido tal y como ha sido transmitido. La normatividad permite el rebasamiento de las normas adquiridas definiendo valores estéticos” .⁵⁶

56 *Op. cit.*

DES-AUTORIZADOS: AUTOR Y LECTOR

Explorar el mundo de un escritor es una tarea ardua. Escritores y otros cineastas lo han hecho a su modo. Sería interminable la labor de un arqueo exhaustivo al respecto. El caso de Elia Schneider y su película *Des-autorizados* (2009) es la confrontación entre el escritor, el personaje principal y los personajes entre sí. Se prefiere aludir a los personajes fílmicos y no a actores o actantes.

La confrontación se genera por la constante problematización entre el yo y el otro. ¿Qué tanto acontece en el sujeto (escritor) y cuánto desea que le acontezca al otro? El deseo por encima de la razón. El denominado por Elia “Mundo de besos”, con una lógica que rompe con el “Mundo de la razón”. El escritor se encuentra entre dos aguas: por un lado, la fuerza de sus emociones lo atrapan cuando diseña y da vida a un personaje y, por el otro, observa, describe, descubre, analiza y explora. Crea movido por el amor y por llegar a posesionarse de un objeto de interés. Pero, ¿qué tanto representa el personaje a cada mundo?, ¿qué prefiere el espectador en la oscuridad de la sala de cine?

No es tan simple referirse al autor cuando ya Barthes hablaba de la muerte del mismo⁵⁷. Precisamente *Des-autorizados* puede dejar al espectador la lectura de ello. No es tanto la referencia a quien escribe, sino qué lee aquel que está sentado en la butaca respecto a la cineasta y su guion, al escritor y su novela. Lo que pudiera leerse no está exclusivamente condicionado al argumento de la película. La alusión a la confrontación es apenas una lectura y un destino del texto fílmico marcado por la formación del intérprete. Es este elemento quien en

⁵⁷ Aquí se hace referencia al texto: *El susurro del lenguaje: Más allá de la palabra de la escritura*, de Roland Barthes.

definitiva determina la diferencia de las críticas, opiniones y comentarios formulados.

Probablemente, todas las críticas cinematográficas ya realizadas a *Des-autorizados* hayan estado marcadas por los niveles formativos del intérprete respecto al cine y al autor. ¿Cuánto se ha aproximado el espectador a las imágenes en movimiento creadas por un sujeto que ya perdió identidad (la directora)? Se asume la obra como un texto abierto que logra tomar unidad a través del intérprete. Pero si se está a la espera de esa unidad y en lugar de esta se encuentra la empatía con la autora, ¿qué sucede con ese intérprete?, ¿estará en cuestionamiento su formación o la interpretación?

LA FORMACIÓN ¿GRAN AUSENTE EN NUESTRA CINEMATOGRAFÍA?

Al revisar la cinematografía venezolana se advierte un hiato entre formación y educación. Aunque estén unidas cada una tiene una significación. Para este estudio se procedió a conceptualizar la idea de formación desde distintas visiones según los autores Gadamer, Hegel, Kant y Foucault. Considerando estas posturas se leyeron e interpretaron los textos de largometrajes venezolanos desde la década de los setenta hasta el año 2011.

Luego de la identificación en *Filmografía venezolana (1973-1999)* y portales de cine venezolano de los largometrajes de ficción con niños o adolescentes donde hay una breve presentación de la escuela se procedió a localizar las películas en la Cinemateca Nacional, el Archivo Fílmico y las salas de cine. A continuación se mencionan los títulos: *Hombres de mar* (1977); *El rebaño de los ángeles* (1979); *Pequeña revancha* (1984); *Ya-Koo* (1985); *A la salida nos vemos* (1986); *La canción de la montaña* (1986-1987); *Una vida y dos mandados* (1997); *El don* (2006) y *Una mirada al mar* (2011). De este total solo se escogieron cinco: *El rebaño de los ángeles*; *Pequeña revancha*; *Ya-Koo*; *Una vida y dos mandados* y *Una mirada al mar*. Entre los criterios de selección están: a) se mantiene de forma reiterativa al menos uno de los conceptos: formación, educación, crianza o *bildung*; b) el personaje principal es un niño, niña o adolescente y c) clara postura del cineasta.

FORMACIÓN, EDUCACIÓN, CRIANZA Y CULTURA: LECTURA A PARTIR DE AUTORES

Una de las primeras aproximaciones a la idea de formación⁵⁸ es la asociación directa con la forma. Al darse esto se está asumiendo la forma como la manipulación de un elemento o materia según la voluntad de un artífice, probablemente el llamado “formador” quien tiene la potestad de jugar con la naturaleza y moldearla.

Gadamer en *Verdad y método*, precisa las siguientes formas: *bild*, *vorbild*, *bildung* además de *cultura*. *Bild*, sustantivo y raíz de la palabra alemana *bildung*. Es quizá la más familiar en lo que respecta a su asociación. Corresponde a la imagen imitada, mientras que *vorbild* es el modelo a imitar, que en otros contextos se le señala como el ejemplo o aquello que implica la noción de lo especular.

Siguiendo nuevamente los señalamientos de Gadamer, se entiende desde cinco aspectos claros que no se centran en la imitación. Aunque como se desarrolló anteriormente la *bild* no se reduce a ello. Es un más allá de ver lo que interesa desde una mirada reposada. A diferencia de esto, la *bildung* implica: a) cultura asumida como patrimonio del sujeto y como resultado de la formación en los contenidos de una tradición, b) relación entre enseñanza y aprendizaje sin que ello implique lo escolar, c) desvinculación con objetivos, d) resultado del proceso de devenir, y e) apropiación completa en y de lo que el sujeto se forma y su acumulación. De acuerdo a estos aspectos se

58 La formación no es un acto de imitación ni tampoco la educación. Entonces, ¿dónde está la diferencia? en aquel que recorre por iniciativa en lugar de cumplimiento con una norma o tradición institucionalizada y en orden a una elevación intelectual y espiritual. En resumen, desde la participación del yo en lugar del tú. Aquí comienza la brecha con la educación. La educación contiene una mayor sistematización, en ella permanece la enseñanza como acto intencional, además de una transmisión heredada de una generación a otra, mientras que la formación está asociada al acto de reflexión y la necesidad de aprender. Clariza Peña. “Una aproximación a la idea de formación”. *Pensamiento Divergente* N° 1, (2010), pp. 161-191. https://revistapensamientodivergente.files.wordpress.com/2010/12/pd1_revista_pensamiento_divergente.pdf

trata de ver al sujeto desde una relación con el otro, su individualidad. Ciertamente, hay un peso importante en la transmisión y aquello que acumula a través del tiempo como resultado de la formación.

La idea del modelo a imitar remite a formas de relación que terminan en un aprendizaje. Desde la presentación que hace Foucault en *Hermenéutica del sujeto* deja clara la *parrhesia* como forma del discurso. *Parrhesia*, una clave de relación entre el sujeto de la enunciación y la conducta. A esto se le agrega un tercer elemento: el sujeto observador, aquel que modifica su modo de ser a partir de lo que está ante sus ojos. Claro está, esa imitación busca la conformación de un sujeto moral.

La acepción de Kant respecto a la *formación* está inmersa dentro de la educación como un componente y así lo indica: “La educación comprende: los cuidados y la formación”⁵⁹. Esto se advierte al ver la clasificación de la educación práctica: la formación escolástico-mecánica, la formación pragmática y la formación moral. Las tres apuntan a valores respecto a la especie humana. Y, ¿quienes forman? Kant prefiere la educación pública por dar mejor imagen al futuro ciudadano. Los formadores poseen conocimientos y conducen a un estado mejor a la especie humana a partir de la disciplina y la instrucción. Por tanto, la formación desarrolla la naturaleza humana adecuando el camino hasta que el hombre se conduzca por sí mismo (cuando pueda llegar a ser padre).

INGRID DE *EL REBAÑO DE LOS ÁNGELES* CUESTIONA LA EDUCACIÓN

En *El rebaño de los ángeles* (1979) hay una clara representación de la escuela y de las relaciones de poder. Los maestros del liceo Samuel Robinson están descontentos por los bajos salarios. Centran su acción en enseñar, cumplir los horarios de clases de literatura,

59 *Op. cit.*, p. 22.

teatro, matemáticas y educación física. Se quejan constantemente por la suerte de su profesión. La profesora Paula manifiesta en una de las escenas: —Yo no creo en esta mierda de sistema educativo.

La rutina dentro de la escuela (canto del himno, cumplimiento de horas de clases, realización de tareas) genera reacciones en los jóvenes aprendices. Recriminan la importancia del cumplimiento de programas de las asignaturas en lugar de un acercamiento a sus mundos. Nos habla de una ausencia de invitación al cambio del *modo de vida*⁶⁰ por parte del maestro/profesor.

El discurso del maestro se centra en el ejercicio de dominación: “Si te doy clases sobre Jorge Isaacs entonces debes leer su novela *María*”. Esa condición anula cualquier posibilidad de diálogo, lo cual se traduciría en “Compartamos la lectura de *María*”. Se advierte una brecha entre instrucción (mostrar-demostrar y señalar) y formación (diferencialidad, maduración y apropiación).

Los estudiantes tienen claras diferencias individuales. Por ejemplo, Ingrid, estudiante del quinto año “C”, queda marcada por la muerte de su madre. Debido a esto debe asumir la responsabilidad de cuidar a sus hermanos menores. Ella se encuentra, además, bajo la sombra de su padrastro (Asdrúbal, conductor de un camión de mudanzas). Ingrid despierta el interés de sus compañeros y maestros con conductas no esperadas dentro del recinto escolar.

Ingrid se siente incomprendida y esta incompreensión la lleva a aislarse del grupo y a expresar inconformidad ante las actividades escolares: tareas, canto al himno nacional y almuerzo en el comedor. Lo que podemos traducir como una clara expresión de resistencia a la uniformidad y a las relaciones de poder.

60 Este cambio se refiere a mirarse de modo reflexivo (mí, sí) a partir de situaciones dentro de un contexto social. Esta idea parte de *bios*, a la cual hace referencia Foucault en *Hermenéutica del sujeto*.

En este personaje observamos un cuestionamiento a la idea de educación desde el inicio hasta el final. Para Íngrid, educar es acercarse a la persona, acompañarla en su evolución y contribuir al cambio de su modo de vida. Esta idea es opuesta a la de los profesores para quienes educar es sinónimo de *certificación* y *escolaridad*.⁶¹

EL NIÑO YANOMAMI DE YA-KOO: “VUELVE A LO TUYO, VUELVE A LO VIRGEN”

Pepiwe al entrar en las misiones experimenta dos mundos en conflicto. Observa de las religiosas (modelos) el culto a un dios nuevo, presente en la eucaristía y para los feligreses (otros niños) adorarlo dentro de una capilla.

Los rituales de la misa tienen una intencionalidad expresa: la conversión. De modo que aquel espacio sagrado invita a aquel niño yanomami a aprender de modo vicario. Mientras observaba a los demás, se acercaba a otras experiencias que en lugar de “enamorarlos” lo distanciaban. Este ejemplo, representado en la película, pone en tela de juicio la idea de atractivo y recepción. Al no estar uno, el otro no existe. Aquella preponderancia visual (lo que ve) Pepiwe no la imita. Su postura es “platónica”, la de no imitar.

Ante la pregunta: ¿por qué el personaje es tan reactivo?, en vez de responder que es debido a que extraña su mundo yanomami, tomamos en consideración un elemento que vale explicar. A pesar de que el niño tiene presente las figuras de autoridad (padre y religiosas) no imita porque no las reconoce como tal. Su crianza tiene mayor peso que la educación que puedan ofrecerle en la escuela de las misiones. En este sentido el carácter de obligatoriedad

61 Con Dellors (1996) queda reformulada la idea de educación concebida como mera escolaridad o certificación, como algunos suelen asociar aquel paso del sujeto por una institución educativa. Tiene un alcance mayor e invita a repensarla desde un continuo en el que el hombre es su protagonista y fija sus propios límites al dejar que las posibilidades que están en su cotidianidad sean desapercibidas e ignoradas.

y gratuidad no tienen efecto si él mismo no reconoce y acepta la institución moderna: la escuela.

En la escuela de las misiones se debe realizar una serie de rituales: canto del himno, recitación en una clase y receso. Aquel mecanicismo asfixia el acercamiento a la educación y lleva al niño indígena a preferir su mundo.

Pepiwe al estar con una de las religiosas le expresa: “Quería ir a la escuela, saber lo que ustedes saben (...) extraño a mi gente”. El modo de vida silvestre le ha permitido madurar. Es capaz de buscar comida y prepararla, protegerse del frío y defenderse de los peligros. Ha sido criado con esas prácticas y se ha formado como un excelente pescador. Pero, llegar a esa formación no es fácil. Comprende una senda, que según Hegel, va de la no posesión de algo (llámese pescador, cazador) hasta la posesión total de ese algo, luego de pasar por algunos niveles. El elemento que permanece como una constante es la autonomía como activador (no la dependencia). Si le interesan las cosas que están en el mundo del yanomami y ve que le aporta más a ese “algo”, entonces preferirá seguir aprendiendo en su pueblo en lugar de ser educado por las misiones. Esta respuesta da cuenta de un desafío en aquella ficción y ¿por qué no, también en la realidad?

La escuela adquiere un papel secundario dentro de la película. Reduce su campo de acción a enseñar en lugar de formar. Las maestras-religiosas se esmeran por dar lecciones de Geografía y mostrar a través de un mapa un río, haciendo más ajena esta palabra a los niños yanomamis para quienes un río está asociado a las curiaras y a la pesca. Esa abstracción les impide a los aprendices comprender otra significación. Más allá de esta opción, están siempre conjugando en presente el verbo repetir en cualquiera de las otras actividades.

El canto del himno nacional es una de las actividades obligatorias de la escuela. Pero, formar a un ciudadano no se reduce a respetar los

símbolos patrios. Esto nos recuerda qué tan lejos se está de la concepción de *paideia*⁶². Hablar de *paideia* implicaría que el Estado debería adaptar sus recursos educativos de acuerdo a las propias necesidades y requerimientos de los niños yanomami. Esto no se advierte en la película.

La música utilizada en la escena final describe el deseo de Pepiwe: regresar a la selva y reencontrarse con su mundo. Esta decisión a los ojos del padre de la misión se traduce en el respeto por la libertad y en la dificultad del cambio de piel. En uno de los diálogos que mantiene con la maestra-religiosa, le dice: “Pepiwe ya aprendió lo que tenía que aprender”. “Vuelve a lo tuyo, vuelve a lo virgen”. Esta frase de la canción apunta a un claro desarrollo de facultades en Pepiwe para luego retornar a la naturaleza como nicho, pero ¿en qué contribuyó la escuela?, ¿realmente ha aprendido lo necesario y con esto puede vivir?

ROMER DE *UNA VIDA Y DOS MANDADOS* ¿SU ACERCAMIENTO A LA *BILDUNGSROMAN*?⁶³

La crianza ha sido asociada con la llegada de un sujeto a un nicho o primera estructura de acogida: *la familia*⁶⁴. En *Una vida y dos mandados*, Romer, el personaje principal, cuenta sus experiencias

62 Palabra griega que hace referencia al proceso de crianza de los niños, entendida como la transmisión de valores (saber ser) y saberes técnicos (saber hacer) inherentes a la sociedad.

63 Muñoz (2001) y Liang (2007) coinciden en un proceso de formación de un personaje masculino quien sortea toda suerte de obstáculos hasta finalmente realizarse personalmente o madurar. Pese a que estas posiciones son comprensibles, mientras que Telnes (2007) muestra la ambigüedad de las definiciones hasta ahora dadas por: a) remitir a definiciones generales, b) criterios cerrados y c) falta de precisión respecto al término desarrollo. Por lo general, las definiciones de *bildungsroman* apuntan a ello. La *formación* no es un proceso asociado a la biología de un organismo. No se trata de transitar una etapa evolutiva sino de una maduración que aparece en el sujeto que puede tener múltiples fuentes. Una de ellas es el viaje.

64 La familia y la comunidad están asociadas a procesos informales, mientras que la escuela emerge con una implicación más formal y de acuerdo a un saber científico y cultural, características que la diferencian de otras transmisiones de tipo tradicional y experiencial.

como niño en el seno de un hogar religioso en el estado Mérida al que fue enviado por su madre Ninfa, la que se sacrifica para que este asista al seminario, prepara y vende dulces para pagar la estadía del niño en el hogar religioso. Une a la familia y propicia en sus hijos el cambio de vida.

Romer en el seminario entra en contacto con los siguientes valores religiosos: debemos creer en los designios de Dios; todo niño está llamado al sacerdocio; la comunión promueve un acercamiento a Dios; la figura materna no posee santidad; el mal comportamiento se castiga (por ejemplo, golpes con la regla); la disciplina es una norma que se debe cumplir en todos los espacios (llámense baños, dormitorios y aulas); y que la familia debe estar alejada de sus hijos durante la estadía en la institución.

Lo interesante de este personaje es su evolución en pantalla, por eso se le ha asociado con una novela de formación (*bildungsroman*) por el cambio del personaje desde su niñez a la adultez y la introducción del viaje como el punto que marca un antes y un después. Parte de la historia es la narración de esos dos momentos. El viaje marca el inicio o el punto de referencia de un cambio. Sin embargo, dicho cambio no se genera por salir al encuentro de otros lugares, sino al tomar conciencia de los problemas del mundo.

En la película, el viaje y la metáfora de la vida están representados por el gran autobús que recorre aquellas curvas peligrosas, pero también lugares tranquilos.

El niño ingenuo, el adolescente trabajador y el adulto exitoso son presentados desde sus distintas acciones y escenarios. El personaje viaja del internado a Mérida para trabajar en un tarantín, luego a Caracas donde es mesonero; después viaja a los Llanos donde funge como maestro y termina siendo empresario.

ANA E. DE *UNA MIRADA AL MAR* Y LAS RELACIONES MAESTRO-APRENDIZ

En *Una mirada al mar* (2011) Ana E., a diferencia de los personajes de otras películas aquí mencionados, encuentra en la escuela cuidados y educación. La maestra Mauri, además de dar clases busca ser su tutora. Mientras las autoridades competentes deciden quién se hará responsable de la niña, la misma permanece en la casa de un pintor llamado Gaspar. Sin embargo, él muere y esta muerte representa la segunda pérdida que marca un giro en su vida.

En la escuela es clave la relación con el otro, es un espacio de convivencia con amor. La directora, el profesor de arte y la maestra conviven con los niños como si estos fueran sus hijos. Es una segunda estructura de acogida, en especial para Ana E.

Para la cineasta, el arte funciona como un vínculo afectivo y de comunicación. Mientras en la escuela el arte promueve la interacción y pone a prueba la lealtad en un concurso de pinturas, en casa de Gaspar genera un acercamiento entre el mundo del niño y el adulto mayor.

No se trata solo de pintar sino de expresarse por medio del arte. Llama la atención que mientras la mayoría de los niños pintan las casas del pueblo y la playa, ella pinta a su familia: Gaspar, Rufino, Mauri, pirata (el perro) y ella.

Esta representación de la escuela como un espacio de convivencia se aleja de las propuestas cinematográficas de los años setenta, ochenta y noventa. Se advierten cambios en la relación maestro-aprendiz. En un primer nivel podemos identificar: discurso oral, señalado por Foucault en *Hermenéutica del sujeto*, en el cual el poder del maestro está conferido por la formación y la franqueza (*parrhesia*). Para estar en esa posición necesita de experiencia, un modo de vida similar al enunciado verbalmente, y la identificación como autoridad.

Mientras el aprendiz observa y escucha, constantemente es invitado a cambiar su modo de vida (*bios*) a través de palabras y de representaciones (actos). En este caso, aparece una dialógica entre dimensión pública y privada. El ejercicio de una función pública debe arraigarse en la exigencia del conocimiento de sí mismo, del gobierno de sí mismo, ello implica la dimensión privada.

Aunque en el segundo nivel no entran las acciones de los niños en la escuela, sí aparece con insistencia la *acción parrhesica* que comprende la dependencia de sí, caracterizada por textos de acción y la constitución del sujeto moral. La lectura del texto viene dada por la coherencia entre palabra y comportamiento (ajustados a deberes y exigencias societales) ante los ojos de los intérpretes (sociedad)⁶⁵. Un ejemplo de ello se presenta cuando Ana E. reconoce que hizo trampa para ganar el concurso. Luego de reconocer su error ante Mauri y Rufino, decide pintar e ir a la exposición.

Partiendo de la lectura de las películas como textos y de las ideas de filósofos estudiados encontramos diferencias importantes respecto a la concepción de educación, formación y escuela. Un aspecto reiterativo es la ausencia de la idea de *bildung* y *paideia*.

El denominador común de las películas es la ausencia de una poética de formación a diferencia de otras filmografías y directores.

El rebaño de los ángeles presenta un discurso educativo aún vigente en estos tiempos respecto al magisterio y sus reclamos; *Ya-Koo* abre la discusión en los términos de educación e interculturalidad; *Una vida y dos mandados* se acerca a algunas de las características de la novela de formación que merecen ser estudiadas y

65 El intérprete no puede ser reducido al maestro. A través de los comportamientos del aprendiz en una sociedad se identificarán otros lectores (destinatarios).

comparadas con la literatura latinoamericana; *Una mirada al mar* idealiza las relaciones dentro de la acción educativa al tiempo que introduce una revisión respecto a la representación del maestro en la filmografía venezolana.

FORMACIÓN DE ESPECTADORES: UNA MANERA DE APROPIARNOS DE NUESTRO CINE

La formación al espectador en Venezuela ha sido un foco de atención tanto para algunos maestros así como para los cineclubes o en escuelas de cine. Así, por ejemplo, se encuentra que para el año 1936 había un especial interés por la educación visual (películas didácticas y su exhibición en escuelas, creación del Instituto de Educación Audiovisual), promovidas estas acciones por Rómulo Gallegos, tal como lo señala Acosta en *Rómulo Gallegos y el cine nacional*.

Como se advierte, al menos identificamos dos claras ideas. Primero: el interés por formar al espectador desde el terreno escolar, y segundo: aproximarnos al cine como un texto. Premisas nada novedosas si se observa en la actualidad la gran cantidad de talleres de cine para el público.

Es necesario acercarse a la labor del arqueólogo para develar cuánto le ha interesado al venezolano a lo largo de los años su propio cine como “instrumento para...”. Ciertamente, no es una tarea fácil, pero no deja de ser clave para acercarse a los estudios.

Basta recordar el nombre de algunas revistas que han marcado diferencias como *Cine Teatro* en los años sesenta, con sus secciones de lenguaje cinematográfico y crítica cinematográfica, así como *Cine 1* (también de los años sesenta), un órgano del cine club universitario de Maracaibo con sus debates de cine con los niños de las escuelas.

Y, al revisar nuestra filmografía, se identifica la película *El cine en la escuela* (2001) de Philippe Toledano, un documental que representa las experiencias de los niños con el séptimo arte.

Así, como estos ejemplos, hay muchos más que dan cuenta de una acción que ha permanecido en el tiempo.

Ahora bien, ¿cómo formar al espectador en cine venezolano? Es una interrogante que amerita entre múltiples abordajes, centrarse en el significado de los términos “formación” y “espectador”. “Estar como espectador en una sala no lo acredita como un ser en formación. Admitir esto significaría afirmar que el cine es un medio for-ma-ti-vo y que su discurso encuentra traductores inmediatos. Esto no es simple”.⁶⁶

Formar es una experiencia que implica maduración de un sujeto respecto a un objeto de interés. De modo que un espectador formado paulatinamente va apropiándose del cine como texto y es capaz de traducirlo a otros.

FORMACIÓN DE ESPECTADORES A PARTIR DE LOS CINE-CLUBES

Sorprende que en estos tiempos algunos antiguos cineclubes⁶⁷ aún estén funcionando, otros no han tenido la misma suerte y han pasado al olvido. En países europeos y latinoamericanos encontramos algunos ejemplos.

La experiencia en Latinoamérica es distinta. Cada país tiene sus particularidades respecto al cineclub. En Colombia⁶⁸ aparece antes que en otras regiones, en Bogotá, en 1949, y con una congregación activa de intelectuales, críticos de cine y cineastas. En definitiva: una escuela de formación. Para 1951 aparece el cineclub de Medellín en actividad y reaparece cinco años después hasta 1977, fecha en que cierra por razones de politización de foros, colaboración y costos. Para

66 Peña, *op. cit.*, 2010, p. 184.

67 Se encuentra una asociación entre élite intelectual y creación de los cineclubes. Por lo general, sus fundadores son personas con interés en el cine, amantes de la literatura y del arte. Esta característica pudiera calificarse como un denominador común. Adicional a ello se suma la preocupación por proponer algo distinto a las salas comerciales (cine selectivo) y un acercamiento a la apreciación cinematográfica a todo el público.

68 Véase el ensayo de Viviana Escorcía “Antecedentes del cineclubismo como programa pionero a nivel mundial en formación de público cinematográfico”, *Luciernaga Audiovisual*, Medellín: Año 1, N° 1, 2008.

1971 entra en el escenario el cineclub de Cali en el que participa Luis Ospina, y que desaparece en 1977. Ahora más que los nacimientos y ceses en varios puntos de Colombia, llama la atención que hay conformaciones de cinematecas y edición de revistas de cine para el público; se busca darle fuerza a la cultura audiovisual.

Cuando aparece el cineclub Mundo Universitario en 1974, se ha contado con una trayectoria importante de participación en otros cineclubes. En el año 1977 encontramos dentro de la historia colombiana el cineclub Ukamau de corte político y militante, con foros incluidos y revista vigente hasta 1984.

En Lima (Perú) para la década de los cincuenta, antes de existir los cineclubes, se exhibían películas con un sentido de enseñanza. Los trabajadores y la Iglesia de forma aislada se esforzaban por dar un sentido “formativo” al cine, en especial la Iglesia realizaba cine foros, también la Pontificia Universidad Católica de Perú incorpora dentro de sus cátedras la crítica cinematográfica.

Venezuela ha contado con diversos cineclubes, que aún en la actualidad se conservan, entre ellos el cineclub universitario de Maracaibo el cual ingresó en 1965 a la Federación Internacional de Cineclubes junto con la edición de la revista *Cine 1*.

¿QUÉ DEBE TENER UN FILME PARA EVITAR LA SANCIÓN DEL ESPECTADOR?

Sin ánimos de caer en un decálogo, presentaremos algunas ideas de autores. No hay acuerdos en cuanto al contenido de un filme, ¿qué debería tener? Al respecto cabe señalar algunas ideas de Lukács:

El film, por el contrario, tiene el deber de representar los aspectos positivos y negativos de la sociedad y, como en ese plano puede tener un relieve esencial, debe lograr que el hombre de la calle reflexione atentamente y con cuidado, ya que generalmente suele

tocar los temas por encima y sin reflexionar, reaccionando únicamente en el plano sentimental.⁶⁹

Esto nos permite darnos cuenta de que el director (cineasta) puede o no escoger el tipo de contenido. Lukács deja en la responsabilidad del director la necesidad de pensar, lo que Deleuze llama “cine cerebro”. Ahora, pareciera advertirse un “deber moral”, llevar al otro a la reflexión. Pero, ¿a cualquier espectador podemos invitarlo a reflexionar?, ¿será un deber moral del espectador reflexionar? y sobre todo ¿podemos hablar de una mirada cargada de ética del espectador?

Por lo general, las opiniones del espectador son más fuertes cuando una película tiene entre sus escenas sexo y violencia. Mientras se presente el sexo fuera de la normatividad se elevan voces de moralismo y moralidad. La censura ya no es de tipo estatal o institucional, sino a partir de la lectura y las morales de los espectadores. Esos filmes aún con cuestionamientos han sido objeto de estudios e investigaciones en áreas de la comunicación.

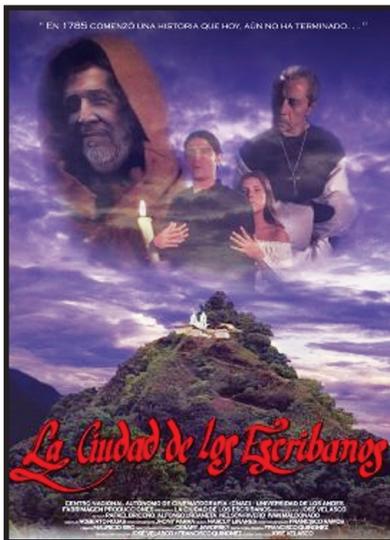
Dentro de los espacios de los cineclubes, salas comunitarias, proyecciones en espacios abiertos, cada vez crece más el interés por formar a nuestros espectadores, especialmente en nuestra cinematografía. Esta tarea implica compromiso con las comunidades y por ende con nuestro país.

Por último, quisiéramos señalar que a través de nuestro blog *Cine 100% venezolano*, hemos participado a través del Proyecto Formación de Espectadores (en 2011 y 2012), y a través de dos festivales de cine Festdivq y Festiverd, hemos contribuido a fomentar el espíritu crítico de espectadores en formación en las escuelas, comunas y

69 György Lukács. *Reflexiones sobre una estética del cine*, Península, Barcelona: 1971, p. 14.

universidades, así como en espacios virtuales. En todos estos espacios intentamos reforzar cada vez la lucha por la justa valoración de nuestro cine.

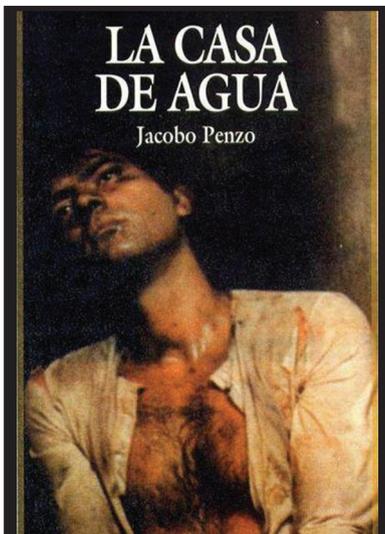
CINTAS CINEMATOGRÁFICAS



Director: José Velasco

Año: 2005

Película: *La ciudad de los escribanos*



Director: Jacobo Penzo

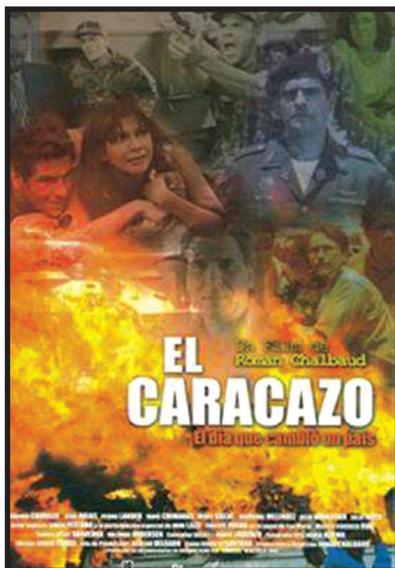
Año: 1984

Película: *La casa de agua*

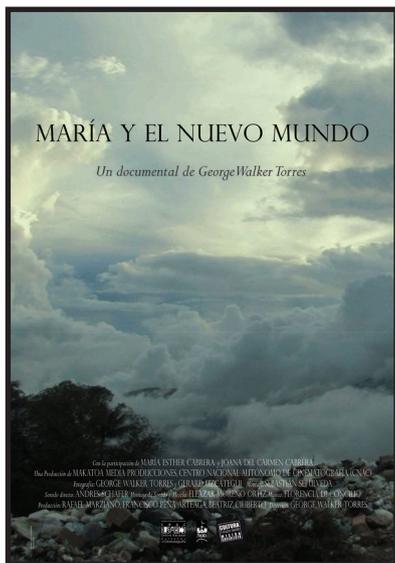
UN DOCUMENTAL
DONDE LOS ACTORES
SON LOS CANDIDATOS
Y UD.



Director: Julio Neri
Año: 1978
Película: *Electrofenia*



Director: Román Chalbaud
Año: 2005
Película: *El Caracazo*



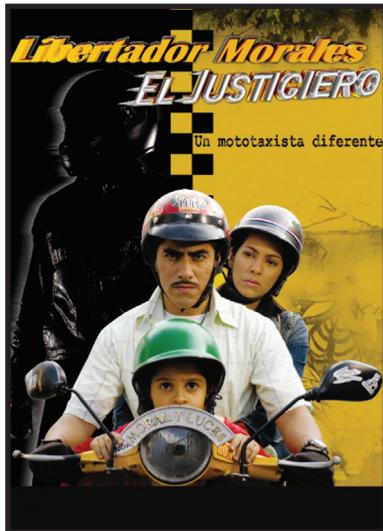
Director : George Walker Torres
Año: 2009
Película: *María y el nuevo mundo*



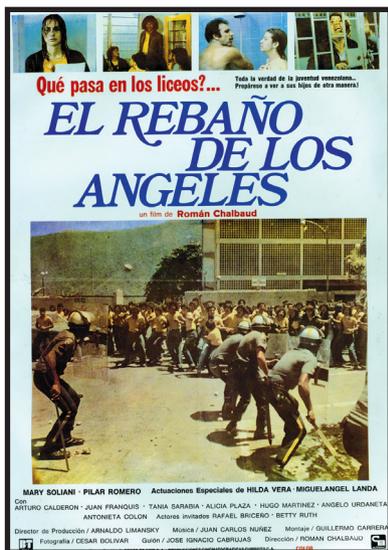
Director : Haik Gazarián
Año: 2009
Película: *Venezzia*



Director: Andrés Agustí
Año: 2010
Documental: *Memorias del gesto*



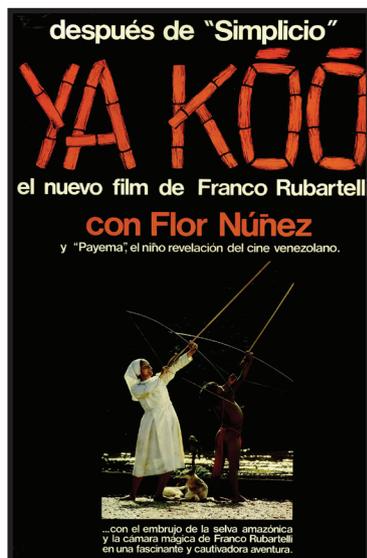
Director: Eterpi Charalambidis
Año: 2009
Película: *Libertador Morales*



Director : Román Chalbaud

Año: 1979

Película: *El rebaño de los ángeles*



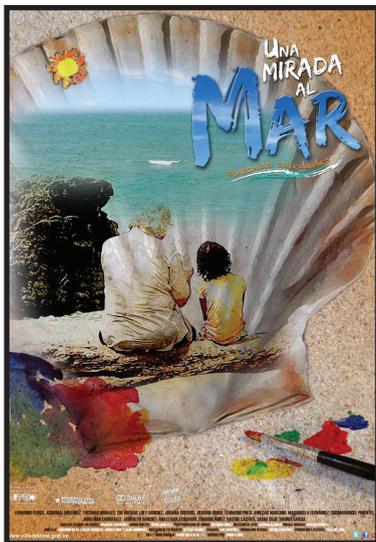
Director : Franco Rubartelli

Año: 1985

Película: *Ya-koó*



Director : Alberto Arvelo
Año: 1997
Película: *Una vida y dos mandados*



Director : Víctor Fernández
Año: 2011
Película: *Una mirada al mar*

BIBLIOGRAFÍA

- Acosta Fabelo, José Miguel. (2010). *Rómulo Gallegos y el cine nacional: Estudios Ávila (1938-1942)*. Caracas: Cinemateca Nacional.
- Agel, Henri. (1973). *Poétique du cinéma*. France: Éditions du Signe.
- Ahora* (diario). (18-01-1942). Editorial.
- Álvarez, Alexandra. (2008). *Poética del habla cotidiana*. Mérida: Consejo de Publicaciones de la Universidad de Los Andes.
- Archivo General del Estado Mérida, protocolos, escribanías* (16-3-1622) (tomo VII), ff. 211v-212v. Mérida: Codicilo de Antonio Ruiz. <http://www.human.ula.ve/linguisticahispanica/investigacion/documentos/28.pdf>
- Arredondo, Isabel. No se puede escribir una historia del Super-8 sin las películas. *Cine 100% venezolano* (blog). Caracas: www.cine100por100venezolano.blogspot.com
- Artigas, Yuleida. (2007). Rectores de la Universidad de Los Andes en Mérida (Venezuela): designación, elección y funciones, 1810-2008. *Saber ULA*. <http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/21040/1/articulo3.pdf>
- Aumont, Jacques y Michel Marie. (2001). *Diccionario teórico y crítico del cine*. Buenos Aires: Editorial La Marca.
- Blanco, Desiderio. (1996). Christian Metz: el sentido como energía. *Objeto Visual: Cuadernos de Investigación de la Cinemateca Nacional* (3), Caracas: Conac, pp. 97-121.
- Briceño Iragorry, Mario. (1953). *Aviso a los navegantes*. Caracas: Ediciones Edime.
- Briceño Iragorry, Mario. (2004). *Mensaje sin destino*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Fundación Cinemateca Nacional. (2008). *Total espectadores y recaudación por película venezolana: 1976-2008*. Caracas: Autor.
- Coaguila, Jaime. (2008). Jueces, abogados y escribanos: recetario para una construcción relacional de la identidad arequipeña. *Revista de Antropología Social*. Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid. <http://revistas.ucm.es/index.php/RASO/article/view/RASO0808110351A>

- Chalbaud, Román. (29-06-2009). La cultura por el carril del socialismo. *El Nacional*.
- Deleuze, Gilles. (s/f). *¿Qué es el acto de creación?* Conferencia dada por Gilles Deleuze en la Fundación Femis.
- El País* (diario español). (2-10-1979). Triunfo del cine latinoamericano en el Festival de Biarritz. http://elpais.com/diario/1979/10/02/cultura/307666815_850215.html
- El Universal* (diario). (18-1-1942). Editorial.
- El Universal* (diario). (18 y 19-2-1942). Centro de documentación de la Fundación Andrés Mata.
- Foucault, Michel. (2001). *Hermenéutica del sujeto*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Gadamer, Hans-Georg. (1991). *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Salamanca: Ediciones Sígueme.
- Geertz, Clifford. (2003). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Gehard, Cartay. (1987). *Caldera y Betancourt*. Caracas: Ediciones Centauro.
- Gómez, Emeterio. (2008). *Responsabilidad social y ética. Programa liderazgo para la transformación*. Caracas: Corporación Andina de Fomento.
- Heifetz, Ronald y Martin Linsky. (2002). *Leadership on the line: staying alive through the dangers of leading*. Cambridge: HBS Press.
- Honoré, Bernard. (1980). *Para una teoría de la formación*. Madrid: Narcea, S.A. de Ediciones.
- Izaguirre, Rodolfo. (2006). El rebaño de los ángeles y Sagrado y obsceno. *Cuadernos Cineastas Venezolanos* (6): Román Chalbaud. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional.
- Kant, Inmanuel. (2000). *Sobre pedagogía*. Buenos Aires. elaleph.com
- La Esfera* (diario) (18-1-1942). Editorial.
- La lucha por el pan y la tierra. Manifiesto del Partido Comunista al pueblo trabajador de Venezuela* (1-5-1931). Academia Nacional de la Historia. <http://www.anhvenezuela.org/pdf/textos%20historicos/010046.pdf>

- Lanz, Rigoberto. (2008). Lo político transfigurado. Estrategias para entrar al mundo postmoderno. En: Valera y Madriz (compiladores). *Lectura, ciudadanía y educación. Miradas desde la diferencia*. Caracas: Fundación Editorial El perro y la rana.
- Liang, Yan. (2007). *Estructura mítica en la iniciación moderna*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.
- Lukács, György. (1971). *Reflexiones sobre una estética del cine*. Barcelona: Península.
- Manifiesto que dirigieron los intelectuales al general Eleazar López Contreras a la muerte de Juan Vicente Gómez*. (21-12-1935). Academia Nacional de la Historia. <http://www.anhvenezuela.org/pdf/textos%20historicos/010099.pdf>
- Marchart, Oliver. (2006). En el nombre del pueblo. La razón populista y el sujeto de lo político. *Cuadernos del Cendes* (62), año 23, http://www.scielo.org.ve/scielo.php?pid=S1012-25082006000200003&script=sci_arttext
- Maturana, Humberto. (1998). *Da biología à psicologia*. (Juan Acuña Llorens trad.). (3ª ed.). Porto Alegre: Ed. Artmed.
- Mendoza, Eva. (2010). La religiosidad popular más allá de la muerte: los testamentos de los escribanos malagueños del siglo xvii, *Baetica* 32, pp. 371-393. <http://hdl.handle.net/10630/6464>
- Molina, Alfonso. (27-4-2009). Swing con son: Memoria musical de un hombre y su época, *Noticiero digital* (blog). <http://blogs.noticierodigital.com/alfonso/?m=200904>
- Muñoz, Ana. (2001). Mephisto, Roman einer Karriere como inversión de los criterios del Bildungsroman, *Revista de Filología Alemana* (9), pp. 131-142.
- Naranjo, Álvaro. (1984). *Román Chalbaud, un cine de autor*. Mérida: Fondo Editorial de la Cinemateca Nacional.
- Ortega y Gasset, José. (2004). *La rebelión de las masas*. <https://sociologedu.files.wordpress.com/2012/03/la-rebelic3b3n-de-las-masas.pdf>
- Peña, Claritza. (18-12-2010). Una aproximación a la idea de formación. *Pensamiento Divergente* (1), pp. 161-191. https://revistapensamientodivergente.files.wordpress.com/2010/12/pd1_revista_pensamiento_divergente.pdf

- Peña, José. (2009). Venezuela fílmica. El país cinematográfico. *CG Latin Magazine*, septiembre-octubre. Edición aniversario.
- Plan de Barranquilla*. (22-3-1931). <http://nancyarellano.files.wordpress.com/2014/03/plan-de-barranquilla.pdf>
- Quintana, Ángel. (2007). No solo el cine cambia, la crítica también. *Cahiers du Cinéma* (1), pp. 6-7.
- Ramos, María Elena. (1995). *Acciones frente a la plaza. Reseña y documentos de siete eventos para una nueva lógica del arte venezolano*. Caracas: Fondo Editorial Fundarte/Alcaldía de Caracas.
- Rangel, Domingo Alberto. (1964). *Los andinos en el poder. Balance de una hegemonía, 1899-1945*. Caracas: Talleres Gráficos Universitarios.
- Ricoeur, Paul. (1986). *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Rodríguez, Fernando. (2006). La oveja negra, *Cuadernos Cineastas Venezolanos* (6): Román Chalbaud. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional.
- Samudio, Edda. (2005). Vicisitudes de una universidad de provincia: la Universidad de Mérida en el siglo XIX, *Revista Semestral de Historia, Arte y Ciencias Sociales*. <http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/23147/2/catedra1-8.pdf>
- Samudio, Edda. (2010). De la casa de estudios a la Real Universidad de San Buenaventura de Mérida de Los Caballeros, *Boletín del Archivo Histórico*. <http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/32491/1/articulo2.pdf>
- Telnes, Anniken. (2007). Towards a Polythetic Definition of the Bildungsroman: The Example of Paul Auster's Moon Palace. *Revista de Literatura*, (49). http://www.literatura.ffv.u.lt/wp-content/uploads/2011/11/Lit_49_5_68-75.pdf
- Últimas Noticias* (diario). (18-01-1942). Editorial.
- Valera, Analisse. (2005). *Cuadernos Cineastas Venezolanos* (5): Diego Rísquez. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional.
- Villalba, Jóvito. (1928). Discurso en el Panteón Nacional. Academia Nacional de la Historia. Academia Nacional de la Historia: <http://www.anhvenezuela.org/pdf/textos%20historicos/010052.pdf>

REFERENCIAS CINEMATOGRÁFICAS

- Agustí, Andrés (Director). (2010). *Memorias del gesto* (Documental). Venezuela: CNAC.
- Arvelo, Alberto (Director). (1997). *Una vida y dos mandados* (Largometraje). Venezuela: Alexis Montilla Films.
- Ascanio, Haydee y De Barrera, Rose (Productores). Santana, Juan. et ál (Director). (1976). *Fiebre* (Largometraje). Venezuela: PPCA Cine.
- Avendaño, Ruby y Rubartelli, Luigi (Productores). Rubartelli, Franco (Director). (1985). *Ya-Koo* (Largometraje). Venezuela: Producciones Franco Rubartelli.
- Bonilla, María Teresa (Productora). Palau, Carlos (Director). (1986). *A la salida nos vemos* (Largometraje). Colombia-Venezuela: Cinematográfica Macuto, Angar Films, Compañía de Fomento Cinematográfico y Producciones Solsticio.
- Bustamante, Julio (Productor). Arvelo, Alberto (Director). (1986). *La canción de la montaña* (Largometraje). Venezuela: Asociación Regional de Cinematografía y Sociedad Suramericana de Cinematografía.
- Chalbaud, Román (Director y Productor). (2005). *El Caracazo* (Largometraje). Venezuela: Conac.
- Chalbaud, Román (Director y Productor). (1987). *La oveja negra* (Largometraje). Venezuela: Gente de Cine.
- Charalambidis, Efterpi (Directora). (2009). *Libertador Morales* (Largometraje). Venezuela: Fundación Villa del Cine.
- Demare, Lucas (Director). (1977). *Hombres del mar* (Largometraje). Venezuela: SBS Producciones.
- Escalona, Márluy (Productor). Marziano, Rafael (Director). (2008). *Swing con son* (Documental). Venezuela: Makatoa Media Producciones, Fundación para la Cultura Urbana y CNAC.
- Fernández, Víctor (Productor). Ríos, Andrea (Directora). (2011). *Una mirada al mar* (Largometraje). Venezuela: Fundación Villa del Cine.
- Gazarián, Haik (Director). (2009). *Venezia*. (Largometraje). Venezuela: Productora Delfina Catalá.

- Limonsky, Arnaldo (Productor). Chalbaud, Román (Director). (1979). *El rebaño de los ángeles* (Largometraje). Venezuela: Gente de Cine.
- Neri, Julio (Director). (1978). *Electofrenia* (Documental). Venezuela: Producciones Cinematográficas Latin Touch.
- Penzo, Jacobo (Director). (1984). *La casa de agua* (Largometraje). Venezuela: Producciones Cinematográficas Manicuaire.
- Rodríguez, Ruddy y Edgar Ramírez (Productores). Gazarian, Haik (Director). (2009). *Venezzia* (Largometraje). Venezuela: Alter Producciones y Fundación Villa del Cine.
- Rojas, Abigail y Walerstein, Mauricio (Productores). Chalbaud, Román (Director). (1977). *El pez que fuma* (Largometraje). Venezuela: Gente de Cine.
- Rubin, Hernán (Productor). Chalbaud, Román (Director). (1976). *Sagrado y obsceno* (Largometraje). Venezuela: Gente de Cine.
- Schneider, Elia (Directora). (2010). *Des-autorizados* (Largometraje). Venezuela: Ibermedia-CNAC.
- Schneider, Elia y Novoa, José (Productores). Novoa, José (Director). (2006). *El don* (Largometraje). Venezuela-España-Chile: Joel Films, Sahara Films Producciones S.A., CNAC y Avalon Productora Cinematográfica SL.
- Toledano, Philippe (Director). (2001). *El cine en la escuela* (Documental). Venezuela: Fundación Cinemateca Nacional.
- Quiñónez, Francisco (Productor). Velasco, José (Director). (2005). *La ciudad de los escribanos* (Largometraje). Venezuela: Universidad de Los Andes, CNAC y Fabrimagen Producciones.

ÍNDICE

PRESENTACIÓN	11
LA ESCRITURA VISTA A TRAVÉS DE LOS OJOS DE UN APRENDIZ ESCRIBANO, EN LA CIUDAD DE LOS ESCRIBANOS	13
UNA LECTURA A LA GENERACIÓN DEL 28 EN FIEBRE Y LA CASA DE AGUA	21
ELECTOFRENIA VISTA A PARTIR DE CONCEPTOS DELEUZEANOS	27
MARIO BRICEÑO IRAGORRY ENCARÓ LA BATALLA POR EL BUEN CINE	33
UNA LECTURA AL PUEBLO CHALBAUDEANO DE <i>EL CARACAZO</i>	37
MARÍA Y EL NUEVO MUNDO, DOCUMENTAL DONDE SE LEE MÁS QUE LA SIMPLE HISTORIA DE UNA MUJER	43
PARALELISMOS ENTRE VENEZIA Y EL 16 DE FEBRERO DE 1942	45
MEMORIAS DEL GESTO, UNA INTERPRETACIÓN DE SIGNOS Y SÍMBOLOS	49
DILEMAS ÉTICOS Y DECISIONES LÓGICAS EN <i>LIBERTADOR MORALES, EL JUSTICIERO</i>	51
¿ <i>SWING CON SON</i> , FILME PARA MELÓMANOS Y BILLÓLOGOS?	55
DES-AUTORIZADOS: AUTOR Y LECTOR	59
LA FORMACIÓN ¿GRAN AUSENTE EN NUESTRA CINEMATOGRAFÍA?	61

FORMACIÓN DE ESPECTADORES: UNA MANERA DE APROPIARNOS DE NUESTRO CINE	73
CINTAS CINEMATOGRAFICAS	79
BIBLIOGRAFÍA	87

EDICIÓN DIGITAL
MAYO DE 2018
CARACAS, VENEZUELA



Claritza Peña
 Doctora en Ciencias de la Educación (Unesr, 2010). Especialista en Dirección y Producción de Cine, Video y Televisión por la Universidad Politécnica de Cataluña (UPC, 2011). Es, junto a José Peña, investigadora del Programa de Estímulo al Investigador y coautora de los libros *Miradas a nuestro cine*, *Arcoíris tricolor*. *Producciones audiovisuales sexodiversas venezolanas (1982-2012)*, entre otros.

José Peña
 Magíster en Comunicación Social (UCV, 2013). Realizó estudios de Talleres Libres en la Escuela de Cine y Televisión de Caracas (2009-2011). Presidente del Festival Venezolano de Cine y la Diversidad y miembro investigador de la Red Iberoamericana de Narrativas Audiovisuales; y autor del libro *Arcoíris tricolor*. *Estereotipos de hombres homosexuales en el cine venezolano (1970-1999)*.

Una mirada crítica al cine venezolano

Este libro trata sobre un conjunto de textos cuyo propósito es evaluar y revisar nuestro cine desde una perspectiva filosófica-educativa. Para dicha interpretación, los autores no se restringen a filmes de una época en específico o de temáticas comunes. De la década de los setenta interpretan los largometrajes: *Fiebre*; *Electofrenia* y *El rebaño de los ángeles*, los cuales enmarcan una época de efervescencia social que vivía el país; pero también filmes posteriores: *La ciudad de los escribanos*; *Memorias del gesto*; entre otros. Además, buscan formar al espectador en los contenidos cinematográficos para que este pueda –más allá de saber si un filme es bueno o no– reconocer aquellos valores que le son propios y forman parte de nuestra idiosincrasia.

SERIE CASTILLETES

