



Y EL CINE VA...

Director

Marcelino Bisbal

Editores adjuntos

Humberto Valdivieso

Gabriela Arenas

Consejo editorial

Jesús María Aguirre

Marcelino Bisbal

Carlos Correa

Agrivalca Canelón

Andrés Cañizález

Gustavo Hernández

Carlos Delgado Flores

Humberto Valdivieso

Luis Carlos Díaz

Francisco A. Pellegrino

Honegger Molina

José Martínez-de-Toda

Consejo Fundacional

José Ignacio Rey

José Martínez-de-Toda

Francisco Tremontti†

Jesús María Aguirre

César Miguel Rondón

Marcelino Bisbal

Ignacio Ibáñez†

Epifanio Labrador

Colaboradores**del presente número**

Iria Puyosa

Sandra Orjuela

Gabriela Arenas

PROVEA

Fedosy Santaella

Margarita D'Amico

Lorena Rojas

Alfredo Calzadilla

Margarita González Guardia

Ricardo Azuaga

Arturo Serrano

Ignacio Urbina

Alexis Correia

Omar Rodríguez

María Gabriela Colmenares

El País

Juan Antonio González

Fundamedios

Tal Cual

CIC –UCAB

Argelia Ferrer

José Gregorio de Llano

Mario Di Giacomo

Revisión

Marlene García

Asesor Gráfico

Víctor Hugo Irazábal

Producción Editorial

Bimedia 21 Diseño Editorial

Impresión

Ex Libris

Suscripción

(4 números al año)

Venezuela: Bs. 200,00

Suscripción de apoyo: Bs. 400,00

Número suelto: Bs. 35,00

Forma de pago:

En Venezuela

- Pagando en nuestras oficinas
- Depositando, a nombre de:
Fundación Centro Gumilla,
en la siguiente cuenta:

BanESCO

Cta. Cte. N° 0134-0413-59-413101041-4

Para suscripciones del exterior
contactar a la administración
del Centro Gumilla

Centro Gumilla

Edificio Centro Valores,
local 2, esquina Luneta,
Altigracia. Apartado 4838
Caracas, Venezuela ZP 1010.
Teléfonos: 564.9803 - 564.5871
Fax: 564.7557

Redacción Comunicación:

comunicacion@gumilla.org

Redacción SIC:

sic@gumilla.org

Unidad de Documentación:

documentacion@gumilla.org

Administración:

administracion@gumilla.org

Depósito Legal

pp 197502 DF851

ISSN: 0251-3153

Comunicación no comparte necesariamente las opiniones vertidas en los artículos firmados que expresan, como es obvio, la opinión de sus autores.

Los textos publicados en la sección de Estudios de la Revista son arbitrados.

La revista *Comunicación* de la Fundación Centro Gumilla está indizada en la base de Datos Clase "A" de la Fundación Venezolana de promoción del investigador, al igual que en Latindex (Catálogo de revistas)

Visite nuestra página en la web:

<http://www.gumilla.org>

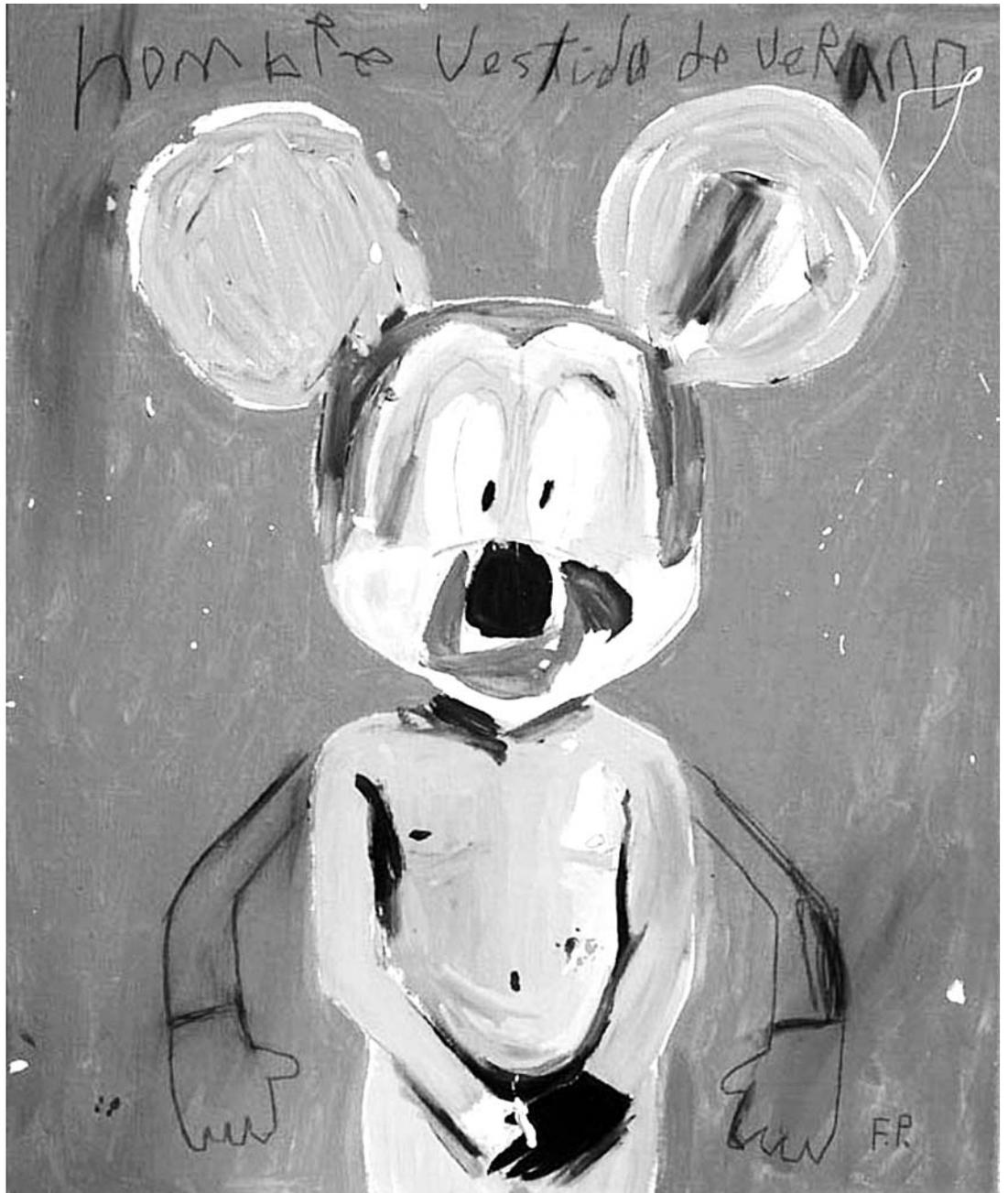
35
años

comunicación

Nº 157 • Estudios venezolanos de comunicación • CENTRO GUMILLA

Perspectiva Crítica y Alternativa • Integrantes de la Red Iberoamericana de Revistas de Comunicación y Cultura

PRESENTACIÓN	<i>Y el cine va...</i>	2
AGENDA PÚBLICA	<i>Derecho a la libertad de expresión e información</i> PROVEA	6
	<i>Pueblo, medios y libertad de expresión</i> Andrés Cañizález	18
PRE-TEXTOS	<i>El blog de Max, o lectura profunda contra el sonido y la furia</i> Fedosy Santaella	22
	<i>Rapsodia en Bit Mayor. ¿Cuánto le debe la música a las industrias creativas, la ciencia y la tecnología?</i> Margarita D'Amico.....	26
	<i>El sueño de la razón produce cine</i> Lorena Rojas	31
TEMA CENTRAL	<i>Cifras sobre el mercado del cine en Venezuela</i> Francisco Pellegrino	36
	<i>El cine que ya no tenemos</i> Alfredo Calzadilla	42
	<i>El cine como sistema de significación</i> Margarita González Guardia	46
	<i>Los géneros invertidos: Pandemónium</i> Ricardo Azuaga	54
	<i>El jesuita que (casi) inventó el cine</i> Arturo Serrano	60
	<i>NoMateria, el valor del diseño industrial</i> Ignacio Urbina	64
	<i>Tras la pista del chavismo pop</i> Alexis Correia	70
ESTUDIOS	<i>Estilos de crítica cinematográfica: el cine para leer y su crisis</i> Jesús María Aguirre	76
	<i>El revés de una mirada rota</i> Gabriela Arenas / Omar Rodríguez / Carlos Delgado Flores	82
	<i>Cine en el aula internacional</i> Gustavo Hernández Díaz	94
INFORMACIONES		104
VITRINA	<i>Libros, revistas, web</i>	109
ENTREVISTA	<i>Alfredo Roffé (1929-2011) y el pensamiento cinematográfico venezolano</i> María Gabriela Colmenares	115
	<i>Índice general de artículos 2011</i>	118



Galería de Papel. *Hombre vestido de verano*. Francisco Pinto (2011).

Y EL CINE VA...

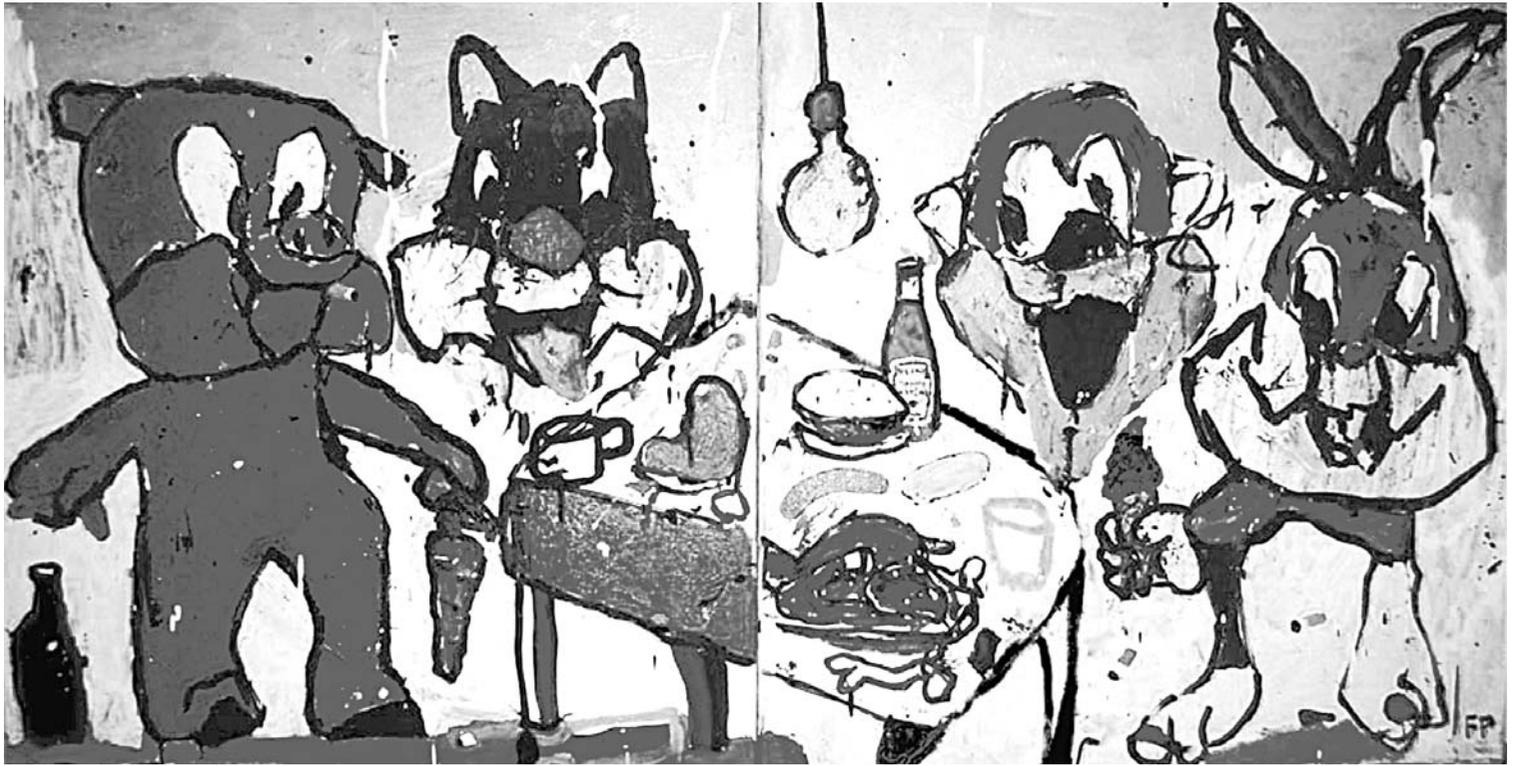
Federico Fellini realiza un salto prodigioso en los minutos finales del filme *Y la nave va*. Nos confronta visualmente a una maroma cinematográfica lanzada desde la estructura dietética –donde la estrafularia historia operática nos ha tenido atrapados hasta el momento– hacia el entramado del set de filmación. Une la historia con la estructura técnica que soporta lo narrativo. Lo hace a través de un movimiento de cámara que inicia en la ya caótica cubierta del barco y deja al descubierto en su recorrido, frente a la mirada del espectador, todo el aparataje que ha hecho posible el filme.

El gran maestro italiano al descubrir el conglomerado de cámaras, luces, cables y la gran plataforma que simula el movimiento del mar, no escapa de la diégesis; más bien la tensa hasta sus posibilidades más extremas. El vaivén que produce la subida y bajada de los enormes gatos hidráulicos bajo la plataforma es equivalente al movimiento inestable de las pasiones que vimos en la historia. Esa danza maquina y semiótica es un gesto metalingüístico –va del cine al cine– que podemos sintetizar en una frase arrancada al guión mismo: “En cuanto a mí tengo que darles una gran noticia: ¿sabían que el rinoceronte da una leche riquísima?”. Fellini el director-personaje, ubicado en un bote que intuimos está en el mismo mar artificial donde el crucero fue hundido por un acorazado, nos da una explicación insólita sobre el destino de los personajes y luego nos ofrece una noticia alucinante sobre un rinoceronte que lo acompaña en su travesía hacia ningún lado. Juego de ir y venir, de inversiones y tránsitos laberínticos que ya han ocurrido a través de lo narrado. Algo que, por ejemplo, vimos en la escena del acto improvisado de las divas del *bel canto* para los carboneros que trabajan en las calderas del barco. O bien, en el plano que nos conduce al lente de una cámara para dejarnos finalmente en la escena del bote y el rinoceronte. Transición que trastoca todos los códigos para cambiar el tiempo, lo cromático –del color al sepia– e incluso la textura: de la limpidez de la cinta al ruido del *edge filme*.

Y el cine va, número 157 de la revista *Comunicación*, parafraseando a Fellini, es por igual una vuelta a la complejidad de todo lo que el cine representa en la cultura contemporánea. Siguiendo el sentido de esa intención hemos dedicado el *Tema central*, la sección *Estudios* y parte de las otras secciones al séptimo arte. No obstante, la revisión de lo cinematográfico que proponemos en este número confronta distintas miradas hechas desde disciplinas que convergen o se alejan pero que, ciertamente, en su tejido de relaciones nos ofrecen un panorama sólido del tránsito que atraviesa el cine hoy. La economía y el mercado, el arte audiovisual, la educación, la historia, la tecnología en transformación, la integración y expansión a nuevos formatos digitales, los estilos de crítica y los sistemas de significación construyen en esta edición la trama que nos permite pensar el cine como industria creativa.

Otros temas fundamentales acompañan al cine en este número 157 de la revista. La *Agenda pública* pone el énfasis en los problemas sociopolíticos relacionados a la libertad y el derecho incuestionable que tenemos a la información. Se trata de un asunto de urgencia en una Venezuela signada por la tensión, permanente, del avance del poder del Estado sobre el derecho del ciudadano a la libre elección en la comunicación. *Pretextos* está alimentado por la investigación que hace Margarita D’Amico sobre la deuda que la música tiene con las industrias creativas, la ciencia y la tecnología en el mundo contemporáneo. El *Tema central* se expande por el trabajo de Alexis Correia sobre la imagen gráfica que el chavismo ha desplegado en las ciudades venezolanas y por la muestra No Materia donde Ignacio Urbina argumenta y muestra el valor del diseño industrial en Venezuela.

Dejamos en manos de nuestros lectores una aproximación interdisciplinaria y académica a fenómenos del siglo XXI que rechazan miradas conservadoras. Hemos abordado el tiempo que nos corresponde con las herramientas que le son propicias a una comprensión contemporánea de la comunicación social.



Galería de Papel. *La mesa está servida*. Francisco Pinto (2011).

● agenda pública



Galería de Papel. *Vagos y maleantes*. Francisco Pinto (2011).

Derecho a la libertad de expresión e información

Informe Provea

● 6

Pueblos, medios y libertad de expresión

Andrés Cañizález

● 18

INFORME PROVEA 2011

Derecho a la libertad de expresión e información

La libertad de expresión e información sigue siendo en la Venezuela del presente un tema de conflicto y de profundas amenazas no solo para los periodistas, sino también para la industria de los medios de comunicación. Una vez más, el capítulo dedicado a la “Libertad de expresión e información” del Informe de los Derechos Humanos en Venezuela 2010-2011, elaborado por el Programa Venezolano de Educación y Acción en Derechos Humanos –Provea–, nos presenta las cifras de violaciones a la libertad de expresión correspondientes a ese periodo.

Durante el período octubre 2010-septiembre 2011 continuaron presentándose mayores obstáculos para el ejercicio de la libertad de expresión e información, que se expresaron en un aumento del poder del Estado para controlar el contenido de los medios de comunicación privados a través de la reforma de leyes y promulgación de normativas para restringir aun más el libre flujo de información; también se registró un aumento de las agresiones físicas y verbales a los periodistas en la cobertura de eventos en la calle, así como de la aplicación de sanciones administrativas a medios de comunicación. Si bien es cierto que tales hechos no significan que en Venezuela no exista libertad de expresión, sí indican la existencia de crecientes limitaciones para su libre ejercicio.

En el último año, tanto el Ejecutivo Nacional como la Asamblea Nacional (AN) legislaron para endurecer las sanciones penales y administrativas a los medios de comunicación críticos a su gestión. En diciembre de 2010 la AN, con los votos de los diputados del Partido Socialista Unido de Venezuela (PSUV), aprobó las Reformas a la Ley de Responsabilidad Social en Radio y Televisión¹ y a la Ley Orgánica de Telecomunicaciones. Con la primera se incluyó a los medios electrónicos en las regulaciones que ya limitaban el contenido de la radio y la televisión, además de incrementar las sanciones a estas últimas por el incumplimiento de la Ley. En el Informe anterior, Provea mostró preocupación por acciones gubernamentales para controlar la información en Internet. Con esta reforma, el Gobierno

establece una base legal para sancionar administrativamente a los prestadores de servicios informativos y de opinión en la Web. La experiencia ha demostrado que este tipo de leyes han sido utilizadas en Venezuela para sancionar las críticas e informaciones incómodas para el Ejecutivo Nacional.

Con la reforma a la Ley de Telecomunicaciones se declaró a este sector como de interés público, y se redujo de 25 a 15 años el período de habilitaciones y concesiones para la explotación del espectro radioeléctrico por parte del sector privado. También se aumentaron las sanciones en caso de incumplimiento de la Ley. En diciembre de 2010 el Ejecutivo Nacional emitió la normativa de Clasificación y Tratamiento de la Información en la Administración Pública, mediante la cual se colocan serios obstáculos al derecho de los ciudadanos a acceder a la información en poder del Estado.

Durante el último año, el Ejecutivo Nacional mantuvo su política dirigida a “profundizar la democratización del espectro radioeléctrico”, según han denominado las autoridades del sector al proceso que se ha venido expresando en el retiro de concesiones y habilitaciones al sector privado, el fortalecimiento de la red de medios oficiales, así como en una apertura y apoyo para la consolidación de los medios comunitarios. Como parte del proceso de reasignación de frecuencias que lleva adelante la Comisión Nacional de Telecomunicaciones (Conatel) desde el año 2007, el 30.06.11 este organismo otorgó seis habilitaciones para operar frecuencias de radio en los estados Lara, Mé-

rida, Nueva Esparta y Anzoátegui². Las adjudicaciones para el uso del espectro radioeléctrico beneficiaron a colectivos de comunicadores sociales que han mostrado su simpatía con el oficialismo³.

Según informó el ministro del Poder Popular para la Comunicación e Información (Minci), Andrés Izarra, presente en el acto de entrega de estos títulos, el Estado venezolano disponía para ese momento de 22 frecuencias libres para ser asignadas a colectivos de periodistas que tuvieran proyectos en este sector. El ministro agregó que según las cifras de Conatel para el año 2010 había 61 concesiones privadas, 13 en manos de medios del Estado y 37 dedicadas a los medios comunitarios. Al referirse al proceso que adelanta el Estado para redistribuir las frecuencias, señaló: “Esto que hicimos es historia. Otorgar estas licencias directamente a periodistas implica de parte de todas y todos un compromiso para que este proceso que ha permitido democratizar la comunicación se perpetúe, se multiplique y muchos más actores puedan tener los beneficios y acceder al espacio radioeléctrico, como parte de un esfuerzo por ampliar la libertad de expresión”⁴.

Provea observa como positivo que el Ejecutivo Nacional fomente el nacimiento de nuevos medios comunitarios; sin embargo, considera que se deben mantener y propiciar con el mismo esfuerzo los espacios que ocupan los medios de comunicación privados. La diversidad de informaciones, opiniones y puntos de vista enriquece el debate democrático y promueve una cultura de pluralidad política.

Un hecho positivo a resaltar durante el período ocurrió el 01.12.10, cuando la Sala Segunda de la Corte de Apelaciones del estado Carabobo anuló la sentencia del Tribunal Quinto de Juicio de Valencia⁵, que había condenado al comunicador social Francisco “Pancho” PÉREZ a cumplir 3 años y 9 meses de prisión, lo multaba a cancelar Bs. 780 mil y lo dejaba inhabilitado para ejercer el periodismo, por los delitos de ofensa a funcionario público e injuria en contra del alcalde de Valencia, Edgardo Parra, del partido oficial PSUV⁶. Provea considera que esta decisión es cónsona con los principios de libertad de expresión, ya que la medida de detención, inhabilitación y multa para un periodista que había denunciado hechos de corrupción resultaba desproporcionada y sentaba un precedente negativo para la democracia, al penalizar a quienes hacen denuncias sobre hechos irregulares.



Toda persona tiene derecho a expresar libremente sus pensamientos, sus ideas u opiniones de viva voz, por escrito o mediante cualquier otra forma de expresión, y de hacer uso para ello de cualquier medio de comunicación y difusión, sin que pueda establecerse censura. No se permite el anonimato, ni la propaganda de guerra, ni los mensajes discriminatorios, ni los que promuevan la intolerancia religiosa.

La comunicación es libre y plural, y comporta los deberes y responsabilidades que indique la ley. Toda persona tiene derecho a la información oportuna, veraz e imparcial, sin censura, de acuerdo con los principios de esta Constitución, así como a la réplica y rectificación cuando se vea afectada directamente por informaciones inexactas o agraviantes...

Artículos 57 y 58 de la Constitución de la República Bolivariana de Venezuela

También se produjo la primera sentencia condenatoria para un civil por agredir físicamente a un comunicador social. Se trata del caso de la periodista Sara VARGAS, quien fue golpeada fuertemente por un desconocido cuando cubría el proceso electoral para escoger a los diputados a la AN el 26.09.10, en el colegio Khalil Gibrán, en El Tigre, estado Anzoátegui. El 23.07.11, el Tribunal Tercero de Control de El Tigre, a cargo de Eliana Rodulfo, condenó al ciudadano Erick Rodríguez a cumplir 6 meses de prisión, por las lesiones causadas a la periodista⁷. Esta decisión sienta un antecedente positivo contra las agresiones que sufren los comunicadores sociales en el desempeño de su trabajo. Cabe destacar, como se explicará

más adelante, que durante este último año las violaciones a la integridad personal de los periodistas resultaron ser las acciones más recurrentes para obstaculizar el trabajo reporterial.

Patrones de violaciones a la libertad de expresión

En este período se registraron 67 casos que sumaron 76 violaciones a la libertad de expresión, lo cual significa que ha habido una disminución con respecto a los datos reflejados en el Informe anterior, en el cual se registraron 81 casos y 98 violaciones. En opinión de Provea, esto no significa que exista un mayor respeto y aceptación de las opiniones críticas o del trabajo periodístico por parte de las autoridades. Por el contrario, la disminución de casos puede estar relacionada con el hecho de que cada vez son más los medios de comunicación que se autocensuran y menos aquellos que mantienen sus posiciones críticas frente a la gestión gubernamental, comportamiento que buscar evitar sanciones como cierres definitivos o temporales, así como multas millonarias, que amenazarían la permanencia del medio de comunicación. Los medios impresos han mantenido una línea crítica; sin embargo, su ámbito de influencia en la población es limitado. Ningún periódico de tiraje nacional sobrepasa los 300 mil ejemplares diarios. Por ejemplo, *Últimas Noticias* es uno de los diarios con mayor circulación en el ámbito nacional y su tirada diaria no supera los 320 mil ejemplares los fines de semana⁸.

CUADRO 1
Violaciones a la libertad de expresión por tipo

TIPO DE VIOLACIÓN	TOTAL	PORCENTAJE
Agresión física y verbal	24	31,58
Intimidación	13	17,11
Censura previa	9	11,84
Restricciones administrativas	8	10,53
Persecución judicial	6	7,89
Amenazas	4	5,26
Restricciones por vía legal	3	3,95
Ataque a sede de medio de comunicación	3	3,95
Situaciones de autocensura documentada	2	2,63
Hostigamiento verbal	2	2,63
Negativa de derecho a réplica	2	2,63
67 casos	76	100

Fuente: Elaboración propia con datos de Provea

Según se observa en el cuadro N° 1, las acciones que afectan la libertad de expresión más recurrentes en este período son las agresiones físicas y verbales. Éstas se dan en el contexto de la cobertura de noticias en la calle, como protestas, marchas, concentraciones y ruedas de prensa, y afectan principalmente a los equipos reporteros (periodistas, fotógrafos y camarógrafos) de medios de comunicación privados.

Después de las agresiones a la integridad personal, los actos de intimidación son las violaciones más comunes, con 17,11% de los casos. La intimidación son todos aquellos actos que buscan causar miedo en los comunicadores para así impedir el trabajo periodístico. Estas acciones van desde detenciones sin orden judicial, cuentas de redes sociales hackeadas e inspecciones no estipuladas por la ley, hasta amenazas con el uso de la fuerza policial⁹.

En el tercer lugar se encuentran los actos de censura previa, con 11,84% de las situaciones. En este renglón se incluyen todas aquellas acciones por parte de agentes estatales que prohíben previamente la publicación de información, como órdenes judiciales que impiden la circulación de un medio o la difusión de cierto tipo de información; las situaciones en que autoridades niegan el acceso a actos o sedes oficiales en virtud de la posición política del medio, y las acciones policiales para eliminar imágenes o videos tomados por los reporteros gráficos y camarógrafos.

En cuarto lugar dentro de los patrones de violaciones a la libertad de expresión se encuentran las restricciones administrativas, las cuales dejan como resultado el cierre definitivo o temporal de los medios de comunicación afectados por estas medidas o la imposición del pago de multas millonarias por parte de funcionarios del Ejecutivo nacional, regional o municipal. Desde el período anterior se han observado numerosas decisiones por parte de la Comisión Nacional de Telecomunicación (Conatel) en este ámbito y esa tendencia se mantiene en el último año. Las restricciones administrativas ocupan 10,53% de los ataques a la libertad de expresión y han dejado como saldo en este período: el cierre definitivo de 3 emisoras de radio regionales privadas y de un periódico regional privado; cierre temporal de un periódico regional privado y de dos canales de TV regional privados; la expropiación de un canal privado regional, así como apropiación por parte del Estado

de 20% de las acciones de un canal privado; y una multa por Bs. 9 millones de un canal de TV privado reconocido por su línea editorial de oposición.

La persecución judicial y sanción penal por emitir opiniones críticas o publicar información sobre presuntos hechos irregulares o de corrupción en la Administración Pública constituyen 7,9% de los casos. En este periodo se condenó a prisión a un dirigente de la oposición por las opiniones que emitió en un programa de TV de un canal privado.

Luego de la persecución judicial se encuentran las amenazas a los periodistas, con 5,26% del total de los ataques. La mayoría de éstas consisten en llamadas telefónicas, mensajes por Twitter o correos electrónicos para anunciar acciones contundentes como agresiones a la integridad personal. Además de estos patrones, continúan presentándose situaciones de restricciones legales (3,95%), que en el último año estuvieron principalmente dirigidas a la regulación de Internet, para imponer restricciones a los usuarios y prestadores de servicio en este ámbito; así como al endurecimiento de las sanciones penales y administrativas que se aplican a la radio y la TV.

También en el cuadro N° 1 se reseñan ataques a sedes de medios de comunicación (3,95%) y casos de autocensura

(2,63%). En opinión de Provea, en el país se han presentado muchos más casos de autocensura luego del efecto demostración que tuvo el cierre de RCTV en 2007 y la anulación de la concesión de las 32 emisoras y 2 canales de TV regionales el año pasado. Sin embargo, existen dificultades para documentar estos casos, debido al hecho de que la autocensura produce un silencio sin explicaciones explícitas.

Responsables

En materia de libertad de expresión el Estado tiene el deber de abstenerse de colocar obstáculos para la libre circulación de ideas y opiniones. Según se evidencia en el cuadro N° 2, el Ejecutivo Nacional, a través de la propia Presidencia de la República y Conatel, es el responsable de 26,79% de las situaciones donde están involucrados agentes estatales y encabeza la lista de Poderes Públicos que adelantaron acciones contrarias a los principios de libertad de expresión, como restricciones administrativas y actos de intimidación.

Luego del Poder Ejecutivo se encuentra la Guardia Nacional Bolivariana (GNB) con 10,71% de las agresiones. Estos agentes militares son señalados por incautar material periodístico y por obstaculizar el acceso al lugar donde se pro-

CUADRO 2
Violaciones a la obligación de respeto al derecho a la libertad de expresión por victimario

RESPONSABLE	TOTAL	PORCENTAJE
Ejecutivo Nacional	15	26,79
Guardia Nacional Bolivariana (GNB)	6	10,71
Poder Judicial	5	8,93
Asamblea Nacional	5	8,93
Funcionarios administrativos del Ejecutivo	5	8,93
Autoridades municipales	5	8,93
Ministerio Público	4	7,14
Policías Regionales	4	7,14
CICPC	1	1,79
Ejecutivo Regional	1	1,79
Policía Municipal	1	1,79
SEBIN	1	1,79
Ejército	1	1,79
VTV	1	1,79
Policía Nacional	1	1,79
Total	56	100

Fuente: Elaboración propia con datos de Provea

duce la noticia. Como se observa en el cuadro N° 2, luego de la GNB se encuentran el Poder Judicial, la AN, el funcionario administrativo del Ejecutivo y las autoridades municipales, con 8,93%, respectivamente. El Poder Judicial continúa con acciones que limitan la libertad de expresión como: el inicio de investigaciones penales, privativas de libertad de directores de medios, medidas dirigidas a cerrar temporalmente medios de comunicación o censurar la publicación de cierto tipo de información. Por su parte, la AN ha intensificado su política de impedir a los medios privados el acceso a la fuente. A la prohibición de ingreso al Hemiciclo se suma el impedimento de cubrir las sesiones de varias comisiones, cuyos presidentes son diputados que representan al PSUV, como las de Política Interior, Medios de Comunicación y Contraloría.

Por su parte el Ministerio Público (MP), con 7,14%, continúa iniciando investigaciones penales por opiniones o informaciones periodísticas que en su criterio constituyen la comisión de delitos, como daños a la imagen de un funcionario público, conspiración, instigación pública a delinquir y difusión de información falsa. Tanto el MP como los tribunales han ignorado abiertamente la jurisprudencia internacional que establece que los funcionarios públicos están más expuestos a la crítica pública en aras de garantizar “el principio fundamental de un sistema democrático que hace al gobierno objeto de controles, entre ellos, el escrutinio de la ciudadanía, para prevenir o controlar el abuso de su poder coactivo”¹⁰.

Por último, varios cuerpos policiales, como el Sebin, el CICPC, policías regionales y municipales son responsables de 1,79%, respectivamente, por el maltrato a periodistas en la calle, cuando éstos están cumpliendo con su labor. También se les señala por intentar incautar sin orden judicial cámaras fotográficas y de video, así como grabadores, a los reporteros y reporteras.

Con respecto a los casos donde se señala a particulares como responsables de generar obstáculos al trabajo periodístico, en el cuadro N° 3 se evidencia que en la mayoría de los casos (42,86%) no se ha identificado al agresor o los agresores. Por su parte, los civiles simpatizantes del Gobierno Nacional aparecen como los causantes de 38,10% de las situaciones. Estas personas acuden en grupos a actos públicos tanto del Gobierno como de la oposición; una vez allí hostigan verbalmente, y

CUADRO 3
Violaciones a la obligación de protección según victimario¹¹

RESPONSABLE	TOTAL	PORCENTAJE
Personas desconocidas /por identificar	9	42,86
Particulares simpatizantes del oficialismo	8	38,10
Particulares simpatizantes de la oposición	4	19,05
Total	21	100

Fuente: Elaboración propia con datos de Provea

CUADRO 4
Víctimas según el oficio o profesión

PROFESIÓN	TOTAL	PORCENTAJE
Periodista de medio privado	16	24,24
Reportero gráfico de medio privado	13	19,70
Dirigente político de oposición	8	12,12
Camarógrafo de medio privado	6	9,09
Columnista de periódico privado	5	7,58
Periodista de medio oficial	5	7,58
Director de medio privado	3	4,55
Locutor de radio/ Ancla de TV privada	2	3,03
Camarógrafo de medio oficial	2	3,03
Periodista de agencia internacional	1	1,52
Productor nacional independiente	1	1,52
Caricaturista	1	1,52
Fotógrafo independiente	1	1,52
Ciudadano	1	1,52
Periodista corporativo	1	1,52
Total	66	100

Fuente: Elaboración propia con datos de Provea

en algunos casos físicamente, a los periodistas presentes. Los particulares simpatizantes de los partidos de oposición han agredido a periodistas de los medios de comunicación públicos, alcanzando 19,05% de los casos.

Las víctimas

En este capítulo se incluye como víctimas a todas aquellas personas que buscan, procesan y difunden información u opiniones a través de los medios de comunicación públicos, privados y comunitarios. Según el cuadro N° 4, que clasifica a los afectados según su profesión, son los y las periodistas, fotógrafos y camarógrafos de medios de comunicación privados quienes se vieron más afectados por las acciones para coartar la libertad de expresión. Jun-

tos representan 53,03% de las 66 personas afectadas en el último año. Ellos son quienes enfrentan con mayor frecuencia agresiones físicas y detenciones arbitrarias, por el hecho de que son fácilmente reconocidos por portar sus equipos de trabajo.

Seguidamente están dirigentes políticos de oposición, quienes constituyen 12,12% de los agredidos. Luego se encuentran periodistas de medios de comunicación oficiales, quienes también son agredidos cuando están cubriendo eventos noticiosos que se desarrollan en la calle. Ellos constituyen 7,58% de los agredidos.

Además de periodistas y dirigentes políticos, en este período 18 medios de comunicación se vieron afectados por acciones para restringir la difusión de información. De éstos, 16 pertenecen al sector privado y sólo dos son de medios del Es-

tado, tal como se refleja en el cuadro N° 5. En este cuadro sólo se incluye a los medios que sufrieron restricciones directas; no se ha incorporado, por ejemplo, la lista de todos los medios de comunicación del estado Zulia a los cuales Conatel prohibió publicar información sobre el ex candidato presidencial Manuel Rosales¹² o a los medios privados que ven restringido su trabajo cuando no pueden acceder a los debates que se generan en la AN.

Agresiones físicas y hostigamiento verbal

De los 67 casos de violaciones a la libertad de expresión que reportan los medios de comunicación y las ONG que trabajan el tema, en 31,58% de los casos se registraron situaciones de agresiones físicas, acompañadas en su mayoría de insultos o agresiones verbales. Durante los últimos años se había observado una disminución de estas agresiones. Provea considera que esto se debe a que hay una relación directa entre la presencia de situaciones políticas álgidas y las agresiones a los representantes de la prensa cuando cumplen con su trabajo en la calle. Por ejemplo, Provea observó un importante aumento de agresiones físicas a periodistas durante los años 2002, 2003, 2004 y 2005¹³, cuando se celebraron un importante número de manifestaciones en la calle y varios procesos electorales y refrendarios.

Como se ha venido denunciado desde Provea, en el último año ha aumentado la conflictividad social, lo cual se evidencia en un significativo incremento de las protestas callejeras, y en ese contexto los comunicadores sociales también han quedado expuestos a las agresiones por parte de funcionarios policiales que “custodian” estos eventos, así como por parte de civiles involucrados en los mismos. En ese sentido, Provea recuerda que es un deber del Estado garantizar la integridad personal de los periodistas, reporteros gráficos y camarógrafos en el cumplimiento de su labor, así como iniciar investigaciones penales cuando éstos son víctimas de de esos hechos.

El 17.10.10, en medio de una agresión de seguidores del alcalde de Valencia (PSUV), Edgardo Parra, a miembros del Comité de Amigos de las Toninas de Valencia, quienes recolectaban firmas para rechazar el traslado de las toninas a un acuario de Corea del Sur, resultaron agredidas las periodistas Ketherine LEDO, de Notitarde, y Nohhana MORILLO, de El

CUADRO 5
Medios de comunicación afectados

	TOTAL	PORCENTAJE
Periódicos privados	6	33,33
Canales de TV abierta privados	5	27,78
Emisoras de radio privadas	4	22,22
Canales oficiales	2	11,11
Medios digitales privados	1	5,56
	18	100

Fuente: Elaboración propia con datos de Provea

Siglo, quienes recibieron golpes y cachetadas propinadas por mujeres que aseguraban que los diarios mienten sobre el traslado de las toninas. Por su parte, el fotógrafo Raúl GALINDO, de *Notitarde*, sufrió heridas en el brazo derecho con un objeto contundente¹⁴.

El 28.03.11, varios funcionarios de la policía regional del estado Bolívar golpearon al camarógrafo de Globovisión, José MEDINA, para arrebatarle el material que había grabado durante una manifestación pacífica de estudiantes universitarios frente a la plaza Monumento de Alta Vista. En el momento de la agresión, la reportera de Globovisión, Lorena CAÑAS, quiso intervenir para que dejaran de golpear a su compañero y exigir que no decomisaran el material audiovisual. Ella intentó recuperar el material y en el forcejeo un funcionario la golpeó en la boca¹⁵.

Por su parte, el periodista de Vive TV, Leonardo FERNÁNDEZ, denunció ante el Ministerio Público que fue golpeado y secuestrado, junto a integrantes de la Comuna Ataroa, por militantes del partido Patria Para Todos, cuando se encontraban esperando a las autoridades de Hidrolara para tratar un problema de aguas servidas en esta comunidad. Esto ocurrió el 20.05.11 en el municipio Iribarren del estado Lara. Según la denuncia, los militantes del PPT lanzaron piedras, botellas y otros objetos contundentes contra la comunidad y el periodista oficial¹⁶.

El 11.01.11, la presidenta saliente de la Cámara Municipal de Vargas, Miriam González, golpeó en el rostro a Luisa ÁLVAREZ, quien se desempeñaba como la periodista de esa instancia municipal, y le ocasionó un hematoma en el pómulo y un rasguño en la córnea. El hecho ocurrió durante la juramentación de las autoridades del Poder Legislativo Regional y luego de que la concejala González se negara a que

la comunicadora social le tomara declaraciones, acusándola de “traidora”¹⁷.

Intimidación

Los actos de intimidación buscan infundir miedo en quienes ejercen un periodismo crítico de la gestión gubernamental. Durante el último año se registraron diversas situaciones, entre las cuales destacan detenciones arbitrarias por parte de funcionarios militares, cuentas de redes sociales *hackeadas*, golpizas por parte de desconocidos y amenazas de expatriación.

El 07.04.11, la periodista Maolis CASTRO y el reportero gráfico Ernesto MORGADO, ambos trabajadores del diario *El Nacional*, fueron detenidos sin orden judicial por soldados y oficiales de la Fuerza Armada Nacional (FAN) en la entrada del Fuerte Tiuna en Caracas y trasladados hasta la Dirección de Investigación Criminal de la Policía Militar, con el supuesto propósito de “orientarlos” sobre el uso de las instalaciones militares y su ingreso. El equipo periodístico llegó hasta ese sitio porque estaba cubriendo una protesta en la avenida Intercomunal del Valle, en Caracas, que protagonizaban damnificados del refugio ubicado en la base castrense. Los manifestantes habían denunciado agresiones por parte de los funcionarios militares y además querían mostrar a la prensa la situación en la que se encontraba el refugio.

La detención arbitraria se extendió por más de cinco horas, tiempo durante el cual los funcionarios militares retuvieron los documentos de los periodistas, tales como cédulas de identidad y carnets del periódico. Nunca fueron informados de las razones de la detención y para quedar en libertad fueron obligados a firmar una causalión, que tuvo como testigos a funcionarios de la Defensoría del Pueblo, la Defensa

Pública y los propios oficiales que los detuvieron¹⁸.

Por otra parte, el 12.05.11 el columnista del diario *La Razón*, Manuel Isidro MOLINA, fue golpeado salvajemente por desconocidos cuando transitaba por la parroquia Coche del municipio Libertador, en Caracas. El periodista denunció el hecho y consideró que esta acción intimidatoria tendría que estar relacionada con las denuncias de corrupción que ha hecho en su columna de opinión, pues el agresor no se llevó ningún objeto de su pertenencia. Como consecuencia de la agresión el periodista requirió seis puntos en la ceja derecha, además quedó con el pómulo derecho inflamado, fuerte contusión en la mano izquierda y hematomas generalizados¹⁹.

El 18.05.11 varios funcionarios de Fundacaracas, acompañados de agentes policiales, se presentaron en las instalaciones de la imprenta del diario *El Nuevo País*, para notificar verbalmente que esa sede sería expropiada por la municipalidad de Libertador. El editor de este periódico, Rafael Poleo, consideró la medida como una advertencia por la publicación de una nota periodística sobre un presunto acuerdo entre Venezuela e Irán para construir una base de misiles. Los funcionarios se retiraron del lugar entrada la noche²⁰.

Durante septiembre, las cuentas de correo electrónico, Twitter y Facebook de Leonardo PADRÓN, dramaturgo; Jesús TORREALBA, conductor del programa de TV Radar de los Barrios; Ibéyise PACHECO y Berenice GÓMEZ, periodistas²¹; Eduardo SEMTEI, columnista; Rocío SAN MIGUEL, directora de la ONG Control Ciudadano; Julio César PINEDA, internacionalista²²; Julio César MONTOYA y William OJEDA, ambos diputados a la AN por el partido Un Nuevo Tiempo²³, fueron hackeadas por desconocidos que se autodenominaron como el Grupo Hacker #N33, quienes aseguraron ser militantes del partido de Gobierno, PSUV, pero que sus acciones no involucraban a organismos oficiales ni a funcionarios del Estado.

En el comunicado que fue publicado por varias páginas Web, este grupo justifica sus acciones con las siguientes líneas: *“La motivación no ha sido otra sino el indebido uso del Twitter por sus legítimos dueños bajo la excusa de la libertad de expresión. Desde estas cuentas, que suman algo más del medio millón de usuarios, se atacó de distintas formas la solemnidad de nuestras instituciones y más específicamente la del Jefe de Estado, cuya conva-*



Durante este lapso también se produjeron cierres temporales de medios regionales con posiciones críticas a la gestión gubernamental, con el alegado de la presunta evasión de impuestos.

*lecencia no ha sido causa suficiente para que estos personajes de oposición, y los relacionados a ellos, disminuyan su carga de saña y mala intención. Son pues, fuente de odio y división del país. Twitter, desde luego, permite estas actitudes con total fragancia y es allí donde aparecen estas individualidades representadas por nuestro contraataque”*²⁴. Estas acciones no sólo constituyen violaciones del derecho a la privacidad en las comunicaciones, también exponen a las víctimas de las cuentas hackeadas a fuertes agresiones verbales.

Censura previa

Durante este período se registraron 9 situaciones de censura previa. Una de las más visibles se relacionó con el caso del semanario 6TO PODER, el cual el sábado 21.08.11 publicó un fotomontaje en la portada de la edición N° 47, bajo el título *“Las Poderosas de la Revolución Bonita”*, donde se exponía como bailarinas de cabaret a la diputada Blanca Eckout, segunda vicepresidenta de la AN; Luisa Estela Morales, presidenta del TSJ; Adelina González, Contralora de la República (e); Gabriela Ramírez, Defensora del Pueblo; Luisa Ortega Díaz, Fiscal General, y Tibisay Lucena, presidenta del CNE²⁵. Junto a la medida de detención de la editora del semanario, ocurrida el 22.08.11, el Tribunal Noveno de Control del Área Metropolitana de Caracas también ordenó el cierre de este medio impreso. Ocho días después, el mencionado Tribunal levantó la medida de cierre y prohibió a este medio la difusión de textos o imágenes que puedan considerarse ofensivos en contra de algún funcionario público y

cuyo objetivo sea exponerlos al desprecio o al odio público²⁶. Con esta decisión se impide a este diario la publicación de cualquier denuncia sobre hechos irregulares, pues cualquier información podría ser considerada como ofensiva o dirigida a exponer al escarnio público a algún funcionario.

Por su parte, el presidente de Zuvisión, Rafael Urdaneta, denunció ante la ONG Espacio Público que el representante de Conatel en el Zulia, Marcos Hernández, convocó a los medios de comunicación de esa entidad con el objetivo de “sugerirles” que evitaran difundir información sobre el ex candidato a la presidencia, Manuel Rosales, quien era considerado “prófugo de la justicia”. En esa misma reunión, también “invitaron” a los directores de los medios a mantener el equilibrio informativo en su programación. A esta reunión asistieron los presidentes de los canales TELEVIZA, Calixto Rocca; NIÑOS CANTORES DEL ZULIA, Eduardo Ortigoza; ZUVISIÓN, Rafael Urdaneta; GLOBAL TV, Guido Briceño; ZULIANA DE TV, Gilberto Urdaneta; y de TELECOLOR y TELE N, Elvy Portillo²⁷.

En este período continuaron presentándose obstáculos para los periodistas de la prensa privada en el acceso a los actos oficiales y a las sedes de organismos gubernamentales. Por ejemplo, debido a una decisión de la presidenta de la Comisión de Política Interior de la AN, Cilia Flores, el 29.06.11 quedó restringido el acceso a las sesiones de los miércoles de esa instancia parlamentaria a los PERIODISTAS DE LOS MEDIOS PRIVADOS. Sólo ANTV, el canal oficial del Parlamento, mantiene acceso a esa instancia. Ya los periodistas tenían prohibido el acceso al Hemiciclo y a las comisiones de Contraloría, Medios de Comunicación y Defensa²⁸. A estas acciones de suma la negativa de la oficina de Prensa de la AN a acreditar al periodista de la emisora Tiempo 1200 AM, Mario RIBAS²⁹, y el retiro de la acreditación del reportero del canal privado Televen, Oliver FERNÁNDEZ³⁰.

También, el 26.06.11 un funcionario de seguridad del hospital Ruiz y Páez de Ciudad Bolívar informó al equipo reportero del diario *El Progreso* que las autoridades de este centro asistencial prohibirían la entrada de medios de comunicación a sus instalaciones a partir del 27.06.11, fecha cuando se celebra el Día del Periodista. El equipo de *Correo del Caroní* quiso confirmar la información, pero no obtuvo respuesta³¹.

Restricciones administrativas

En este lapso las restricciones administrativas como vía indirecta para limitar la libertad de difusión de información ocupan el cuarto lugar en cuanto a las más recurrentes, con 8 situaciones que representan 10,53% del total de acciones registradas. Conatel se mantiene como el órgano administrativo responsable de la mayor cantidad de medidas en este ámbito.

El 20.01.11 funcionarios de la Guardia Nacional Bolivariana (GNB) incautaron los equipos de transmisión y procedieron a cerrar por mandato de Conatel la emisora ONDA COSTERA 95.1 FM en Ocumare de la Costa, estado Aragua. Un representante de la comunidad que denunció el hecho, Vicente Arrechadera, informó que la alcaldesa del municipio Costa de Oro, Saida García, solicitó ante Conatel el cierre del medio debido a que en días pasados había difundido mensajes de texto donde informaban sobre la invasión de unas viviendas en la localidad. El operador de la radio, Juan Carlos Briceño, informó que el oficio de Conatel señalaba que la concesión estaba a nombre del medio y no de la razón social. También les suspendieron el servicio eléctrico.

El 18.02.11 Conatel ordenó el cierre inmediato y la incautación de equipos de la emisora CARABOBO STEREO 102.3 FM. José Ricardo Hernández, director de la emisora, consideró que el procedimiento fue excesivo y explicó que el 10.10.10 él mismo efectuó las denuncias relacionadas con la interferencia de su frecuencia por parte de la emisora 102.3 FM de Maracay y aseguró no entender cómo Conatel habilita a una nueva emisora para apropiarse de la frecuencia que ellos mantenían legalmente³³.

También, el 25.03.11 Conatel ordenó el cierre inmediato y la incautación de los equipos de transmisión de la emisora MUSICABLE 93.7 FM, ubicada en Higuero, estado Miranda. La orden fue ejecutada por funcionarios de Conatel y la GNB. El director de la emisora, Pedro Tartak, informó que Conatel alegó que ésta violó normativas por el uso indebido del espectro radioeléctrico. En su opinión, el cierre constituye un pase de factura, ya que la emisora era usada por los habitantes de la zona para exigir servicios públicos de calidad. El cierre dejó sin empleo a 15 trabajadores³⁴.

El 19.10.11 Conatel sancionó con el pago de una multa por 9 millones de bolívares al canal de noticias GLOBOVISIÓN. El órgano regulador de las telecomunicaciones



Provea considera excesivas y desproporcionadas las medidas que ordenan privación de libertad, y mucho más las sentencias que penalicen la opinión y la difusión de información.

municaciones inició este procedimiento administrativo (el séptimo contra este medio) en junio de 2011, con ocasión de la transmisión de los sucesos ocurridos en los alrededores del Centro Penitenciario Rodeo I y II, durante los días 16, 17, 18 y 19 de junio. Globovisión transmitió en vivo las escenas de los familiares de los internos desesperados por la falta de información oficial respecto a lo que ocurría dentro del penal, donde se escuchaban fuertes detonaciones y se había desplegado un operativo de toma del retén por parte de funcionarios de la GNB³⁵.

Pedro Maldonado, director de Conatel, argumentó que con ese contenido el Canal 33 había incurrido en varias de las infracciones establecidas en los artículos 27 y 29 de la Ley Resorte, tales como apología del delito, incitación al desconocimiento del orden jurídico, alteración del orden público, fomento de la zozobra de la ciudadanía e instigación al odio y a la intolerancia por razones políticas. Según explicó el funcionario, la multa corresponde a 7,5% de los ingresos brutos generados por el Canal 33 durante 2010³⁶.

Por otra parte, el 03.12.10 el Estado venezolano, mediante el Fondo de Garantía de Depósitos (Fogade), asumió el control administrativo de 20% de las acciones del canal Globovisión. La decisión se enmarca en la liquidación de la Sociedad Mercantil Ávila (ligada al Grupo Financiero Federal y propiedad del empresario Nelson Mezerhane), adelantada por la Superintendencia de Bancos y Otras Instituciones Financieras (Sudeban) y publicada en la Gaceta Oficial N° 39.566³⁷. Esta institución intervino a puertas cerradas el pasado 14.06.10 el Banco Federal, por presentar presuntos problemas de liquidez e

incumplir la exigencia del aumento de capital. Como parte del proceso que se sigue contra el mencionado banco, el Estado afectó otros bienes que también pertenecían al banquero, como este canal de noticias. Mezerhane se encuentra fuera del país desde la intervención de la entidad financiera.

Provea considera que todas estas acciones persiguen ahogar financieramente al único canal privado de señal abierta que mantiene una línea de crítica a la gestión gubernamental. En ese sentido, quiere recordar que la utilización del poder del Estado, expresada en diversas maneras, como la imposición de multas o la expropiación de canales, constituye un atentado contra la libertad de expresión.

El 14.03.11 culminó el procedimiento administrativo que la Alcaldía del municipio San Fernando, estado Apure, había iniciado en abril de 2010 contra el semanario NOTILLANOS PLUS³⁸ por supuesta evasión de impuestos municipales. A través de la Resolución N° 0014-2011, la Alcaldía ordenó el cierre definitivo y el pago de una multa por haber incurrido en fraude fiscal. Según informó la ONG Espacio Público, el director del impreso, Vladimir Hidalgo, denunció que conocieron la medida por un aviso oficial publicado en el diario regional Visión Apureña. El director catalogó la medida como una acción de represalia por las denuncias que se realizaban desde el semanario contra la gestión del alcalde del mencionado municipio, Jhon Guerra (PSUV)³⁹.

Durante este lapso también se produjeron cierres temporales de medios regionales con posiciones críticas a la gestión gubernamental, con el alegado de la presunta evasión de impuestos. El Servicio Nacional Integrado de Administración Aduanera y Tributaria (SENIAT) aplicó medidas de clausura temporal contra los medios LA VERDAD, GLOBAL TV y ZULIANA DE TELEVISIÓN porque supuestamente incurrieron en inconsistencias tributarias detectadas en los libros de compra y venta. El organismo informó en una nota de prensa que el cierre administrativo se ordenaba por 48 horas para La Verdad y Global TV y por 72 horas para Zuliana de Televisión, esta última por presentar reincidencia. También se aplicaron multas que ascienden a Bs. 900.724⁴⁰.

Hostigamiento judicial penal

Como se ha venido expresando en informes anteriores, se mantiene la tendencia



de penalizar la opinión y la difusión de información. El 21.08.11, funcionarios del Servicio Bolivariano de Inteligencia (Sebin) detuvieron por orden del Tribunal Noveno de Control a la periodista Dinora GIRÓN, directora del semanario 6TO. PODER, luego de que este medio impreso publicara un fotomontaje en la portada de la edición N° 47 del sábado 21.08.11, bajo el título “Las Poderosas de la Revolución Bonita”⁴¹. La detención se realizó luego de una denuncia presentada por la Contralora interina, Adelina González, ante el Ministerio Público. Durante la audiencia de presentación, la jueza Novena de Control, Denisse Boccanegra, otorgó medida cautelar sustitutiva e imputó a Girón por la supuesta comisión de los delitos de vilipendio, instigación al odio y ofensa por razones de género, esto último establecido en el artículo 53 de la Ley Orgánica sobre el Derecho de la Mujer a una Vida Libre de Violencia. Girón deberá presentarse cada 15 días al Tribunal, no podrá informar a los medios de comunicación sobre su caso y no podrá salir del país ni acudir a manifestaciones públicas.

El 29.08.11 el Tribunal de la causa revocó la medida cautelar de cierre temporal que estaba vigente desde el 23.08.11. El semanario quedó con la restricción de no abordar el caso ni hablar públicamente del mismo hasta que finalice la investigación⁴².

El 01.09.11 el Tribunal decretó una medida privativa de libertad contra Leocenis GARCÍA, presidente y editor del semanario 6to Poder. Éste se había entregado a las autoridades en el Comando Regional N° 3 del estado Zulia⁴³.

También durante este período el Tribunal 21 de Juicio del Área Metropolitana de Caracas sentenció al ex gobernador del Zulia, Oswaldo ÁLVAREZ PAZ, a cumplir dos años de prisión por el delito de difusión de información falsa. El dirigente de la oposición había declarado en marzo de 2010 en un programa del canal Globovisión que “Venezuela es un centro de operaciones para el narcotráfico”. El juez del caso, Alberto Rossi, acordó una medida sustitutiva para el cumplimiento de la pena en libertad, que incluyó la prohibición de salida del país. El juez descartó el delito de instigación a delinquir⁴⁴.

Sobre estos dos casos es importante destacar que si bien es cierto que la libertad de expresión no es un derecho sin restricciones y que se acepta la determinación de responsabilidades civiles ulteriores en los casos en que se afecte el orden público o la reputación de un tercero, Pro-

El 24.01.11 la caricaturista del diario El Universal, Rayma SUPRANI, fue amenazada de muerte por varios usuarios de la red social Twitter, entre los cuales se encontraba la cuenta @LinaNRonUPV, que presuntamente pertenecía a la dirigente popular Lina Ron

vea considera excesivas y desproporcionadas las medidas que ordenan privación de libertad, y mucho más las sentencias que penalicen la opinión y la difusión de información. Provea recuerda que un principio de la libertad de expresión señala que *“la protección a la reputación debe estar garantizada sólo a través de sanciones civiles, en los casos en que la persona ofendida sea un funcionario público o persona pública o particular que se haya involucrado voluntariamente en asuntos de interés público. Además, en estos casos, debe probarse que en la difusión de las noticias el comunicador tuvo intención de infligir daño o pleno conocimiento de que estaba difundiendo noticias falsas o se condujo con manifiesta negligencia en la búsqueda de la verdad o falsedad de las mismas”*⁴⁵. En ese sentido, se considera que las decisiones que persiguen restringir la libertad de expresión en los casos en que se critica la gestión gubernamental, sientan un precedente para que otros se abstengan de hacer denuncias sobre presuntos hechos de corrupción por temor a enfrentar juicios penales.

De igual manera, el 10.08.11 el diputado suplente al Parlamento Latinoamericano (Parlatino) por el PSUV, Pedro Lander, denunció por vilipendio a la periodista del diario El Universal, Sara Carolina DÍAZ, quien difundió por Twitter que este parlamentario había sido perseguido por peatones y un efectivo de la Policía Nacional, por supuestamente haber maltratado a un indigente⁴⁶.

Durante este período se reactivaron juicios que tenían más de cinco años paralizados en contra de comunicadores sociales. En este caso contra un periodista que

ya tiene una sentencia de cumplir una pena de 2 años y medio por el delito de lucro ilegal de la administración pública, en un juicio que se calificó en su momento como una represalia por las denuncias que presentaba en su programa de TV. Se trata del comunicador y presidente de UNT en Táchira, Gustavo AZÓCAR, quien el 16.12.10 recibió una citación del Tribunal Tercero de Juicio del estado Táchira, a cargo del juez Humberto Cáceres, donde se le notificó que debía comparecer a un juicio por presunta “difamación” que se inició por una denuncia presentada por el coronel Rafael Ángel González. Este militar introdujo una denuncia en el año 2005 por un reportaje aparecido en el diario *El Universal* el 12.09.04 y firmado por Azócar, en el cual el ex fiscal nacional de cedulación, Freddy García Niño, denunció ante el Saime presuntos manejos irregulares en la entrega de cédulas de identidad y mencionó a varias personas, entre ellas el coronel González, para aquel entonces coordinador de la Misión Identidad. En su momento el coronel pidió el derecho a réplica, el periodista se lo concedió pero, según declaró el mismo Azócar, los superiores no autorizaron al coronel a declarar sobre el tema.

El 13.01.05 el funcionario militar acudió a los tribunales a demandar al periodista por difamación. Casi seis años después se ha reiniciado el proceso y se ha convocado un juicio por esta denuncia⁴⁷. Provea considera que este caso puede tratarse de una situación de reiterado hostigamiento judicial, y llama la atención que los dos juicios en contra de Azócar se reactivaran cinco años después de que la denuncia fue intentada y en momentos cuando este periodista ha denunciado situaciones irregulares. Cabe destacar que Azócar presentó una apelación de la sentencia que lo condenó y tanto la Corte de Apelaciones como el Tribunal Supremo de Justicia rechazaron los recursos.

Amenazas

Durante este período se registraron 4 casos de amenazas que constituyen 5,26% del total de violaciones registradas. Estas amenazas estuvieron dirigidas en su mayoría a periodistas y reporteros gráficos de los medios de comunicación impresos y se presentaron por vía Twitter y correo electrónico. El 24.01.11 la caricaturista del diario *El Universal*, Rayma SUPRANI, fue amenazada de muerte por varios usuarios de la red social Twitter⁴⁸, entre los cuales

se encontraba la cuenta @LinaNRonUPV, que presuntamente pertenecía a la dirigente popular Lina Ron, quien falleció el 05.03.11. La agresión por el Twitter ocurrió como consecuencia de la caricatura que hizo Rayma sobre el anuncio gubernamental de la instalación de un cable para proveer Internet a Cuba. La caricaturista recibió tres mensajes amenazantes, uno de los cuales decía: “@LinaNRonUPV *Esa sogat la vamos a poner a ti X apátrida, X pitiyanqui, X desleal a Vzla y X Coño-emadre. ¡Viva Chávez-3099! @raymacaricatura*”⁴⁹.

El 24.01.11 el periodista Nilo JIMÉNEZ, secretario de Reporteros Gráficos del Sindicato Nacional de Trabajadores de la Prensa (SNTP), denunció ante la ONG Espacio Público que fue víctima en diversas oportunidades de amenazas, una de ellas de muerte, para que detuviera la recopilación fotográfica de las violaciones a la libertad de expresión en Venezuela, que se encontraba realizando con motivo del 65° aniversario del SNTP. Jiménez explicó que había recibido varias llamadas de una persona que no se identificaba desde el 27.12.10. Casi un mes después, el 20.01.11, la misma persona pero con un tono más agresivo lo amenazó de muerte, lo insultó y le advirtió que luego de la publicación del libro les tenía una sorpresa a él y a su familia. El reportero gráfico agregó que las llamadas fueron efectuadas después de enviar solicitudes mediante su correo electrónico⁵⁰.

El 12.02.11 la columnista del diario *El Nacional*, Milagros SOCORRO, acudió al MP a denunciar que había sido víctima en diversas oportunidades de amenazas enviadas por personas desconocidas a su correo electrónico. Además de amenazarla, en los mensajes criticaban su trabajo y aludían a los integrantes de su familia⁵¹.

Restricciones legales

En el Informe anterior Provea reseñó el incremento de los usuarios de redes sociales, así como el crecimiento de la popularidad de los portales digitales de noticias, lo cual se reconocía como una buena nueva para la libertad de expresión, en el sentido de que se estaban diversificando las fuentes de información y éstas permitían a los ciudadanos producir información, tal como lo hacen los medios y periodistas. De hecho, según el presidente del Bloque de Prensa Digital de Venezuela, Vladimir Gessen, existen 282



(...) en la categoría Confidencial se incluye la información sobre personal, clientes, información financiera, técnica, administrativa o de cualquier otro tipo que se considere “sensible” de la institución, entre éstas, por ejemplo, información sobre compras de equipos o licitaciones (artículo 15).

medios digitales en el país que son visitados aproximadamente por 3,8 millones de personas diariamente⁵².

También se llamaba la atención sobre lo que se consideró un intento del Ejecutivo y de la AN por perseguir y sancionar administrativa o penalmente a quienes usan Internet como el medio para expresar críticas y opiniones contrarias a la gestión gubernamental. Durante este período se materializó en una Ley la intención por parte del Ejecutivo y la AN de regular los medios electrónicos: la AN aprobó la Reforma a la Ley de Responsabilidad Social en Radio y Televisión para incluir a los medios electrónicos. En la Reforma, publicada en la Gaceta Oficial N° 39.579 del 22.12.10, se incorpora un artículo que especifica claramente las nuevas responsabilidades de los proveedores de medios electrónicos, entre las cuales se encuentra censurar la información de terceros que se considere “ilegal” dentro de los parámetros que establece esta Ley y además los hace responsables por todo el contenido que no hayan censurado a solicitud del ente regulador.

El artículo 27 establece textualmente:

“...deberán establecer mecanismos que permitan restringir, sin dilaciones, la difusión de mensajes divulgados que se subsuman en las prohibiciones contenidas en el presente artículo, cuando ello sea solicitado por la Comisión Nacional de Telecomunicaciones en ejercicio de sus competencias, en cuyo caso se aplicará el procedimiento previsto en el artículo 33 de la presente Ley. Los proveedores de me-

dios electrónicos serán responsables por la información y contenidos prohibidos a que hace referencia el presente artículo, en aquellos casos que hayan originado la transmisión, modificado los datos, seleccionado a los destinatarios o no hayan limitado el acceso a los mismos, en atención al requerimiento efectuado por los órganos con competencia en la materia”⁵³.

Las prohibiciones se especifican también en el artículo 27 y son las mismas que aplican para la radio y la TV. Se prohíbe el contenido y la información que “1. Inciten o promuevan el odio y la intolerancia por razones religiosas, políticas, por diferencia de género, por racismo o xenofobia; 2. Inciten o promuevan y/o hagan apología al delito; 3. Constituyan propaganda de guerra; 4. Fomenten zozobra en la ciudadanía o alteren el orden público; 5. Desconozcan a las autoridades legítimamente constituidas; 6. Induzcan al homicidio, y 7. Inciten o promuevan el incumplimiento del ordenamiento jurídico vigente”⁵⁴. El problema con estas prohibiciones es que su descripción resulta vaga y permite que cualquier información desagradable para las autoridades pueda entrar en estos parámetros y ser objeto de censura por parte del ente regulador.

Las sanciones previstas en caso de incumplimiento son:

“Parágrafo Primero: Los responsables de los medios electrónicos serán sancionados con multa desde cincuenta hasta doscientas Unidades Tributarias (50 hasta 200 UT), cuando violen cualquiera de las prohibiciones contenidas en el presente artículo. Parágrafo Segundo: Los proveedores de medios electrónicos que no atiendan las solicitudes realizadas por los órganos competentes a los fines de dar cumplimiento a las disposiciones de la presente Ley, serán sancionados con multa de hasta un cuatro por ciento (4%) de los ingresos brutos generados en el ejercicio fiscal inmediatamente anterior a aquel en el cual se cometió la infracción”⁵⁵.

El 01.06.11 la Relatoría Especial de las Naciones Unidas para la Libertad de Opinión y de Expresión, la Relatoría para la Libertad de Expresión de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos, el Representante de la OSCE para la Libertad de los Medios de Comunicación y Relatoría Especial de la CADHP sobre Libertad de Expresión y Acceso a la Infor-



mación emitieron una declaración conjunta sobre la libertad de expresión e Internet, en la cual se recomienda, entre otras cosas, que los intermediarios en Internet no pueden ser responsables por los contenidos emitidos por terceros: “Como mínimo, no se debería exigir a los intermediarios que controlen el contenido generado por usuarios y no deberían estar sujetos a normas extrajudiciales sobre cancelación de contenidos que no ofrecen suficiente protección para la libertad de expresión”⁵⁶. Según esta recomendación, el Estado debería adecuar la Ley Resorte y suprimir el artículo que hace responsables y sujetos de sanción a los proveedores por todo el contenido que se genere en su sitio Web.

Por otra parte, la Reforma de la Ley Resorte también endurece las sanciones previstas en casos de la radio y la TV, aumentando el monto de las multas a cancelar en caso de incumplimiento de la Ley, así como las causales previstas en caso de cierre temporal y suspensión de la habilitación. Por ejemplo, se reformó el artículo 29, que estipulaba la suspensión hasta por 72 horas continuas en los casos que se enumeran más adelante, para incluir a esta sanción una multa por 10% de los ingresos brutos causados en el ejercicio fiscal inmediatamente anterior, a quienes incurran en las siguientes infracciones: “a. Promuevan, hagan apología o inciten a alteraciones del orden público; b. Promuevan, hagan apología o inciten al delito; c. Inciten o promuevan el odio o la intolerancia por razones religiosas, políticas, por diferencia de género, por racismo o xenofobia; d. Promuevan la discriminación; e. Que utilicen el anonimato; f. Constituyan propaganda de guerra; g. Fomenten la zozobra en la ciudadanía o alteren el orden público; h. Desconozcan las autoridades legítimamente constituidas”⁵⁷.

En el mismo artículo se incluyen nuevas causales para la revocatoria definitiva de la concesión y la habilitación: “Los sujetos de aplicación de esta Ley, serán sancionados: (...) 2. Con revocatoria de la habilitación y concesión, cuando difundan mensajes que: a. Promuevan, hagan apología, inciten o constituyan propaganda de guerra; b. Sean contrarios a la seguridad de la Nación; c. Induzcan al homicidio”. Provea observa que todas estas reformas potencian el control que ya ejerce el Estado sobre los medios de comunicación privados e independientes y abren la posibilidad de que más medios se

(...) se eliminó la posibilidad de cesión o transferencia de las concesiones y habilitaciones administrativas para el uso y explotación del espectro radioeléctrico (artículos 17 y 73), disposición que legaliza de ahora en adelante las acciones que ya venía tomando Conatel en esta materia y que le permitieron sacar de aire 32 emisoras y 2 canales de TV

autocensuren por miedo a ser objeto de cierre temporal o definitivo.

La AN también reformó de la Ley Orgánica de Telecomunicaciones, la cual fue publicada el 28.12.10 en la Gaceta Oficial Extraordinaria N° 6.015. Entre las modificaciones más importantes se encuentra la disminución del período de duración de las habilitaciones y concesiones para el uso y explotación del espectro radioeléctrico, el cual anteriormente era de 25 años y pasó a ser de 15 años (artículos 21 y 73). Esta disposición le otorga un mayor poder de control al Estado sobre los operadores de radio y televisión, pues reduce el período para que se solicite la renovación de la concesión o habilitación.

También, se declaró como un servicio de interés público el sector de las telecomunicaciones en Venezuela, al señalar en el artículo 5 que: “Se declaran como de servicio e interés público el establecimiento o explotación de redes de telecomunicaciones y la prestación de servicios de telecomunicaciones, entre ellos radio, televisión y producción nacional audiovisual (...)”⁵⁸. Esto podría usarse como base legal para expropiar medios de comunicación privados en nombre del interés público o para que el Ministerio Público emprenda investigaciones.

Por otra parte, se eliminó la posibilidad de cesión o transferencia de las concesiones y habilitaciones administrativas para el uso y explotación del espectro radioeléctrico (artículos 17 y 73), disposición que legaliza de ahora en adelante las acciones que ya venía tomando Conatel en esta materia

y que le permitieron sacar de aire 32 emisoras y 2 canales de TV el 01.08.09, que presentaron este tipo de situaciones donde los titulares de las habilitaciones o concesiones habían fallecido o que los actuales titular no cumplían con los requisitos legales⁵⁹. En 2009 Conatel hizo uso de varias resoluciones administrativas para aplicar estos procedimientos⁶⁰.

Por otra parte, en el artículo 188 se establece que: “No se otorgarán habilitaciones administrativas o concesiones a personas naturales o jurídicas que hubieren ostentado una habilitación, concesión o permiso revocado, o hubieren sido sancionadas por realizar actividades de telecomunicaciones o usado y explotado el espectro radioeléctrico, sin contar con la respectiva habilitación, concesión o permiso, según sea el caso. Esta misma restricción aplica para los accionistas, socios, participantes o directivos de dichas personas jurídicas”⁶¹. Esto significa que las 32 emisoras y 2 canales de TV sancionados en agosto de 2009, así como los que han sido objeto de medidas durante los últimos tres años, no tendrán la posibilidad de volver a operar en el espectro radioeléctrico.

Por otra parte, el 21.12.10 la Superintendencia de Servicios de Certificación Electrónica, adscrita al Ministerio de Ciencia, Tecnología e Industrias Intermedias y responsable por articular, alinear y asesorar toda línea de seguridad informática en los organismos públicos, publicó en Gaceta Oficial N° 39.578 la Normativa de Clasificación y Tratamiento de la Información en la Administración Pública, que tiene por objeto “establecer los principios que deben regir la identificación, clasificación, tratamiento y protección de los activos de información en los organismos de la Administración Pública”⁶².

La Normativa enumera una larga lista de información que debe ser clasificada en cuatro tipos: estrictamente confidencial, confidencial, de uso interno y de uso público (artículo 13). Luego pasa a describir qué información comprende cada una de estas categorías. Por ejemplo, en la categoría Confidencial se incluye la información sobre personal, clientes, información financiera, técnica, administrativa o de cualquier otro tipo que se considere “sensible” de la institución, entre éstas, por ejemplo, información sobre compras de equipos o licitaciones (artículo 15). El divulgar este tipo de información es uno de los elementos indispensables para promover el control ciudadano sobre las actividades de la Administración Pública. Al

convertir en confidencial un proceso de licitación, por ejemplo, se podría fomentar la comisión de hechos de corrupción, pues se garantizaría que esta información nunca saldría a la luz.

Pero lo que más preocupa a Provea es el párrafo único del artículo 17, el cual señala textualmente: “*Toda información generada por la institución no podrá ser publicada o revelada al público en general sin la previa autorización debida y formal de la unidad responsable de la imagen institucional o de la máxima autoridad de la institución*”⁶³. Con esto se legaliza una práctica que se viene fomentando desde todas las instituciones del Estado para negar el acceso a la información y convertir todo dato en poder del Estado en información clasificada, cuya publicación depende de la máxima autoridad de cada ente gubernamental.

Esta normativa está en sintonía con la creación del Centro de Estudio Situacional de la Nación (Cesna), encargado de “analizar todas las informaciones que provengan del Estado y de la sociedad sobre cualquier aspecto de interés nacional”, para declararla “*de carácter reservado, clasificado o de divulgación limitada*”⁶⁴. Para finalizar, Provea quiere recordar que el acceso a la información en poder del Estado es un derecho fundamental de los individuos y los Estados están en la obligación de garantizar este derecho⁶⁵.

Notas

- 1 Pasó a llamarse Ley de Responsabilidad Social para Radio, Televisión y Medios Electrónicos.
- 2 José Luis Díaz: *Otorgan seis frecuencias de radio en Lara, Nueva Esparta y Anzoátegui*. En: *Correo del Caroní*, 01.07.11, pág. 3.
- 3 En Lara los comunicadores sociales Carlos Jiménez, Patricia Brolati, José Vargas y Venancio López operan la 90.7 FM; en Mérida, los periodistas Arturo Arce, Clori Angulo, Luis Guillermo García y Rocío Mejías operan la 103.1 FM y Arturo Mora, Ramiro Sánchez, Oberto Urbina y Andrés Navas operan la 104.5 FM; en Nueva Esparta, son Sandra García, Nosle Serrano, Anyinet Espinoza y Edwin Camacho quienes operan la 89.5 FM; y en Anzoátegui, José Cedeño, José Gregorio Bravo y Oswaldo Sifontes operan la 105.3 FM, y Vanesa Maita, Richard Ávila y José Sabaleta operan 107.1 FM.
- 4 José Luis Díaz: *Otorgan seis frecuencias de radio en Lara, Nueva Esparta y Anzoátegui*. En: *Correo del Caroní*, 01.07.11, pág. 3.
- 5 Reportero 24 [en línea] <<http://www.reportero24.com/2010/11/apelacion-revocada-sentencia-contra-periodista-pancho-perez/>> Consulta del 15.10.11.
- 6 Ver: PROVEA: *Situación de los Derechos Humanos en Venezuela*. Informe Anual octubre 2009-septiembre 2010. Pág. 310.
- 7 Colegio Nacional de Periodistas [en línea] <<http://www.cnpven.org/contenido.php?link=2&expediente=889>> Consulta del 16.10.11.
- 8 Wikipedia [en línea] <http://es.wikipedia.org/wiki/%C3%9Altimas_Noticias_%28Venezuela%29> Consulta del 15.10.11.
- 9 La privacidad de las personas y, específicamente, de las comunicaciones, es un derecho humano fundamental, como lo señala el artículo 12 de la Declaración Universal de los Derechos Humanos. Los Estados tienen la responsabilidad de garantizar este derecho: “*Nadie será objeto de injerencias arbitrarias en su vida privada, su familia, su domicilio o su correspondencia, ni de ataques a su honra o a su reputación. Toda persona tiene derecho a la protección de la ley contra tales injerencias o ataques*”. Las Tecnologías de la Información plantean retos importantes para los Estados en esta materia, y es por ello que muchos han buscado consagrar este derecho. Por otra parte, en el año 2011 la ONU declaró el acceso a Internet como un derecho humano.
- 10 Informe sobre la Compatibilidad entre las Leyes de Desacato y la Convención Americana sobre Derechos Humanos, OEA/Ser. L/V/II.88, doc. 9 rev., 17 de febrero de 1995, págs. 206-223.
- 11 El Estado se encuentra en la obligación de establecer mecanismos encargados de proteger y garantizar la seguridad de periodistas y trabajadores y trabajadoras de medios de comunicación.
- 12 Espacio Público [en línea] <<http://www.espaciopublico.org/index.php/noticias/1-libertad-de-expresi/973-conatel-sugirio-medidas-a-medios-zulianos>> Consulta del 01.10.11.
- 13 Ver: PROVEA: Informes Anuales 2002, 2003, 2004 y 2005.
- 14 Tibisay Romero: *Agredieron a valencianos que se oponen al traslado de toninas a Corea del Sur*. En: *El Nacional*, 18.10.10, pág. 6.
- 15 Cristóbal Pierluissi: Abuso de poder y violación de libertades en caso de corresponsal de Globovisión. En: *El Progreso*, 08.05.11, pág. 36.
- 16 Yajaira Iglesias: *Periodistas agredidos de Vive TV presentaron denuncia ante el MP*. En: *Correo del Orinoco*, 23.05.11, pág. 13.
- 17 Espacio Público [en línea] <<http://www.espaciopublico.org/index.php/noticias/1-libertad-de-expresi/959-concejal-de-vargas-agrede-a-periodista-luisa-alvarez->>> Consulta del 12.10.11.
- 18 Espacio Público [en línea] <<http://www.espaciopublico.org/index.php/noticias/1-libertad-de-expresi/1031-gremios-denuncian-abuso-de-autoridad>> Consulta del 12.10.11.
- 19 JRC. *Agredido columnista de La Razón*. En: *El Nacional*, 13.05.11, pág. C-12.
- 20 *El Universal* [en línea] <<http://www.eluniversal.com>> 20.05.11. Consulta del 12.10.11.
- 21 Periódico 24 [en línea] <<http://www.periodico24.com/ravell-respondio-a-la-amenaza-del-grupo-de-hackers-n33/noticia/3609/>> Consulta del 14.10.11.
- 22 Ídem.
- 23 *El Universal* [en línea] <<http://www.eluniversal.com/2011/09/27/diputados-denuncian-hackeo-de-cuentas-digitales.shtml>> Consulta del 16.10.11.
- 24 *RedPres* [en línea] <<http://redpres.forolatin.com/t1648-grupo-hacker-n33-se-pronuncia-y-se-atribuye-hackeos-a-cuentas-de-personajes-conocidos-en-twitter-venezuela>> Consulta del 18.10.11.
- 25 Edgar Zabala: *Sebin detuvo a directora de 6to Poder*. En: *Últimas Noticias*, 22.08.11, pág. 26.
- 26 Ingrid Bravo Betancourt: *6to Poder reaparece, pero condicionado*. En: *Últimas Noticias*, 30.08.11, pág. 16.
- 27 Público [en línea] <<http://www.espaciopublico.org/index.php/noticias/1-libertad-de-expresi/973-conatel-sugirio-medidas-a-medios-zulianos>> Consulta del 08.10.11.
- 28 Sara Díaz: *Aumentan restricciones a periodistas en el Legislativo*. En: *El Universal*, 30.06.11, pág. 1-4.
- 29 Espacio Público [en línea] <<http://www.espaciopublico.org/index.php/noticias/1-libertad-de-expresi/985-niegan-acreditacion-a-periodista-de-emisora-tiempo-1200-am->>> Consulta del 01.10.11.
- 30 Espacio Público [en línea] <<http://www.espaciopublico.org/index.php/noticias/1-libertad-de-expresi/982-periodista-de-televen-fue-vetado-en-la-asamblea-nacional>> Consulta del 01.10.11.
- 31 LC: *Prohíben la entrada de periodistas al Hospital Ruíz y Páez*. En: *Correo del Caroní*, 27.06.11, pág. C1.
- 32 Franlía Rodríguez: *Pobladores de Ocumare de la Costa denunciaron cierre de emisora radial*. En: *El Carabobeño*, 22.01.11, pág. D-5.
- 33 Mariana Rodríguez: *Emisora cerrada en Carabobo recurre a medida*. En: *El Universal*, 28.03.11, pág. 1-6.
- 34 Deivis Ramírez: *Conatel cierra e incauta equipos a radio en Higuerote*. En: *El Universal*, 26.03.11, pág. 1-3.
- 35 Ingrid Bravo: *Globovisión deberá preparar su defensa*. En: *Últimas Noticias*, 01.07.11, pág. 26.
- 36 Sara Carolina Díaz: *Multan a Globovisión con Bs. 9 millones por instigar al odio*. En: *El Universal*, 19.10.11.

- 37 AVN: *Estado asume control de 20% de acciones de Globovisión*. En: *Últimas Noticias*, 07.12.10, pág. 22.
- 38 Ver: PROVEA: Informe Anual octubre 2009-septiembre 2010. Pág. 317.
- 39 Espacio Público [en línea] <<http://www.espaciopublico.org/index.php/noticias/1-libertad-de-expresi/1008-prohiben-circulacion-del-semanario-notillanos-plus-en-apure>> Consulta del 10.10.11.
- 40 AVN: *Tres medios zulianos fueron clausurados*. En: *Últimas Noticias*, 18.12.10, pág. 22.
- 41 Edgar Zabala: *Sebin detuvo a directora de 6to Poder*. En: *Últimas Noticias*, 22.08.11, pág. 26
- 42 David Rosas: *Tribunal revocó medida de cierre temporal del semanario 6to. Poder*. En: *Correo del Orinoco*, 30.08.11, pág. 7
- 43 *Últimas Noticias*, 02.09.11, pág. 22
- 44 *En Caracas*, 14.07.11, pág. A-3.
- 45 Declaración de Principios sobre Libertad de Expresión. Comisión Interamericana de Derechos Humanos. 108° período ordinario de sesiones de 2 a 20.10.00. [en línea] <<http://www.cidh.org/Basicos/Spanish/Declaracionle.htm>>
- 46 Espacio Público [en línea] <<http://www.espaciopublico.org/index.php/noticias/1-libertad-de-expresi/1104-periodista-de-el-universal-acusada-de-vilipendio-por-diputado-de-an>> Consulta del 12.10.11.
- 47 Zulma López: *Enjuiciarán otra vez en enero a periodista Gustavo Azócar*. En: *El Universal*, 18.12.10, pág. 1-6
- 48 *El Universal* [en línea] <http://www.eluniversal.com/2011/01/26/imp_pol_ava_cnp-rechaza-ola-de-a_26A5051977.shtml> Consulta del 12.10.11.
- 49 Espacio Público [en línea] <<http://www.espaciopublico.org/index.php/noticias/1-libertad-de-expresi/957-la-caricaturista-rayma-es-amenazada-de-muerte-por-linanronupv>> Consulta del 08.10.11.
- 50 Espacio Público [en línea] <<http://www.espaciopublico.org/index.php/noticias/1-libertad-de-expresi/955-periodista-del-sntp-recibe-amenazas-de-muerte->>> Consulta del 08.10.11.
- 51 Espacio Público [en línea] <<http://www.espaciopublico.org/index.php/noticias/1-libertad-de-expresi/965-la-periodista-milagros-socorro-recibe-amenazas-a-traves-de-correo-electronico>> Consulta del 08.10.11.
- 52 *Últimas Noticias* [en línea] <<http://www.ultimasnoticias.com.ve>> Consulta del 29.10.11.
- 53 *Gaceta Oficial* N° 39.579 del 22.12.10.
- 54 Ídem.
- 55 Ídem.
- 56 COMISION INTERAMERICANA DE DE-RECHOS HUMANOS: Declaración Conjunta sobre Libertad de Expresión e Internet [en línea] <<http://www.cidh.oas.org/relato-ria/showarticle.asp?artID=848&IID=2>> Consulta del 15.10.11.
- 57 *Gaceta Oficial* N° 39.579 del 22.12.10.
- 58 *Gaceta Oficial* Extraordinaria N° 6.015 del 28.12.10.
- 59 Ver: PROVEA: Informe Anual 2008-2009. Pág. 275.
- 60 Ídem.
- 61 *Gaceta Oficial* Extraordinaria N° 6.015 del 28.12.10.
- 62 Scrib [en línea] <<http://es.scribd.com/doc/45854432/Normas-para-Clasificacion-y-Tratamiento-de-la-Informacion-en-la-Administracion-Publica-Suscerte-2010>> Consulta del 23.10.11.
- 63 Ídem.
- 64 Espacio Público [en línea] <<http://espaciopublico.org/index.php/noticias/1-libertad-de-expresi/945-dictan-normativa-de-clasificacion-y-tratamiento-de-la-informacion-en-la-administracion-publica>> Consulta del 23.10.11.
- 65 Declaración de Principios sobre Libertad de Expresión. Comisión Interamericana de Derechos Humanos. 108° período ordinario de sesiones de 2 al 20.10.00. [en línea] <<http://www.cidh.org/Basicos/Spanish/Declaracionle.htm>> Consulta del 12.10.11.



**Esquina Luneta,
Edif. Centro Valores,
P.B. Apartado 4838.
Telfs.: 564.9803
564.5871. Fax: 564.7557.
Caracas, Venezuela. ZP 1010.**

**Tarifas de suscripción Revista SIC
VENEZUELA**

Correo ordinario	Bs. 350,00
Suscripción electrónica	Bs. 175,00
Suscripción de apoyo	Bs. 700,00
Número suelto	Bs. 35,00

Para suscripciones desde el extranjero comunicarse con el Centro Gumilla



Buzones correo electrónico

REDACCION SIC / sic@gumilla.org

REDACCION COMUNICACION / comunicacion@gumilla.org

UNIDAD DOCUMENTACION / documentacion@gumilla.org

ADMINISTRACION / administracion@gumilla.org

Pueblo, medios y libertad de expresión

La Fundación Centro Gumilla presentó un estudio sobre valoraciones sociales al tema de la democracia en Venezuela. En dicho estudio se dedica todo un apartado a la libertad de expresión en correlación con los medios de comunicación social, y su devenir en el proceso político que vive el país. La investigación arroja algunos datos importantes que ayudan a entender las percepciones que tiene la gente sobre los medios y la libertad de expresión.

■ ANDRÉS CAÑIZÁLEZ

El tema de los medios y la libertad de expresión ha estado en la palestra pública largamente en la última década en Venezuela. Se han dicho muchas cosas desde el poder político y desde la esfera mediática, en no pocas veces, se han trastocado roles. Ya sabemos que la línea fronteriza entre medios y política, en la sociedad moderna, es prácticamente invisible. En particular, en Venezuela, el tema mediático es parte sustantiva del devenir político-gubernamental de los últimos años. Si bien están muy claras las opiniones y percepciones que existen sobre los medios y la libertad de expresión en el seno de la clase política venezolana, se sabe muy poco o casi nada sobre qué opinan los venezolanos *de a pie* sobre estos temas. Es por esa razón que saludamos de forma muy especial la aparición del estudio sobre valoraciones sociales hecho por el Centro Gumilla este año.

El estudio ha tenido enorme repercusión en relación con una serie de temas de envergadura y puede consultarse en Internet en <http://www.gumilla.org/democracia3>, mientras que en este espacio nos detendremos en lo relativo a la mirada del pueblo sobre los medios y la libertad de expresión en la Venezuela actual. La muestra que se tomó para esta investigación a nivel nacional fue de mil 200 personas de los sectores más pobres (clases E y D) y clase media baja (C-). Es, desde muchos puntos de vista, una excelente radiografía de lo que piensan, esperan y aspiran los venezolanos más pobres, el pueblo literalmente.

La investigación se paseó por algunos tópicos gruesos ya que se aproximó a valores como la libertad, la igualdad, la propiedad. La libertad de expresión y correlativamente los medios de comunicación (en tanto que son el espacio para que la expresión se haga pública), resultaron examinados.

En la presentación que hace Luis Salamanca del los resultados globales, que puede leerse en la dirección mencionada, se resalta que 59,4 por ciento de los venezolanos está de acuerdo con la libertad de expresión y manifestación. Resulta llamativo que mientras más se baja socialmente aumenta el desacuerdo con el valor que se le da a la libertad de expresión. Además, en este estudio ya se le otorga un valor utilitario a la libertad de expresión (que es una de las dos grandes maneras de entender este derecho humano básico) en la medida en que se le asocia con mecanismos para que se le resuelvan los problemas a los más pobres.

En el sector C- sólo 2,3 por ciento se dice algo en desacuerdo o muy en desacuerdo con la idea de que los ciudadanos deben contar con libertad de expresión. En el sector D la cifra llega a 12,6 por ciento y se ubica en 11,7 para los venezolanos del estrato E. Una primera constatación: no todos los pobres del país valoran positivamente la libertad de expresión, ni siquiera cuando se le asocia como mecanismo para resolver los problemas que le aquejan.

Cuando se le mira a partir de la filiación política de los consultados, la liber-



tad de expresión es mejor valorada por quienes se definen como independientes o no chavistas. Ya que 65,7 de los que se dicen independientes están de acuerdo con la importancia de la libre expresión y manifestación y 61,6 de los no chavistas comparten tal punto de vista. Los militantes del PSUV o aquellos que sencillamente se identifican como chavistas tienen niveles inferiores con 53,4 por ciento y 55,7 por ciento respectivamente.

Solo 12,9 por ciento de los venezolanos pobres dice estar satisfecho con la actuación de los medios de comunicación del país, mientras que 39,2 dice estar algo satisfecho. El nivel de insatisfacción, en relación con los medios de comunicación, crece en la medida en que aumenta el nivel socioeconómico. Así, solo 11,9 del sector E se manifiesta nada satisfecho con los medios del país, esto sube a 19,6 por ciento para el estrato D y salta de forma muy significativa a 41,4 por ciento en el sector C-. Otro dato llamativo: la insatisfacción está mucho más marcada en los venezolanos de los sectores pobres que no son chavistas. No puede obviarse un hecho, el permanente discurso crítico hacia los medios por parte del presidente Chávez no ha hecho a sus seguidores más insatisfechos hacia los medios de comunicación en general.

El estudio arrojó otro dato importante. Hay mayores niveles de desconfianza hacia los medios administrados por el Gobierno que hacia los medios privados. La sumatoria de las categorías de algo de desconfianza y mucha desconfianza llega a 55,4 por ciento en relación con los medios

oficiales, mientras que ambas categorías para los medios privados suman 41,9 por ciento. Aún cuando la diferencia es notable, las cifras globales lo que arrojan es una desconfianza marcada de los pobres hacia los medios de comunicación, lo cual es un asunto preocupante ya que uno de los valores principales para los medios es precisamente su credibilidad.

Como bien lo recoge Salamanca en su interpretación de estos datos, “el sector más desconfiado respecto de los medios públicos es el C- y es, al mismo tiempo, el más confiado en los medios privados. Los sectores D y E confían un poco más en los públicos que en los privados. Los seguidores del chavismo confían más en los medios públicos que en los privados y los no chavistas se inclinan más por los medios privados. Los independientes valoran más los privados y tienen más desconfianza de los medios públicos”.

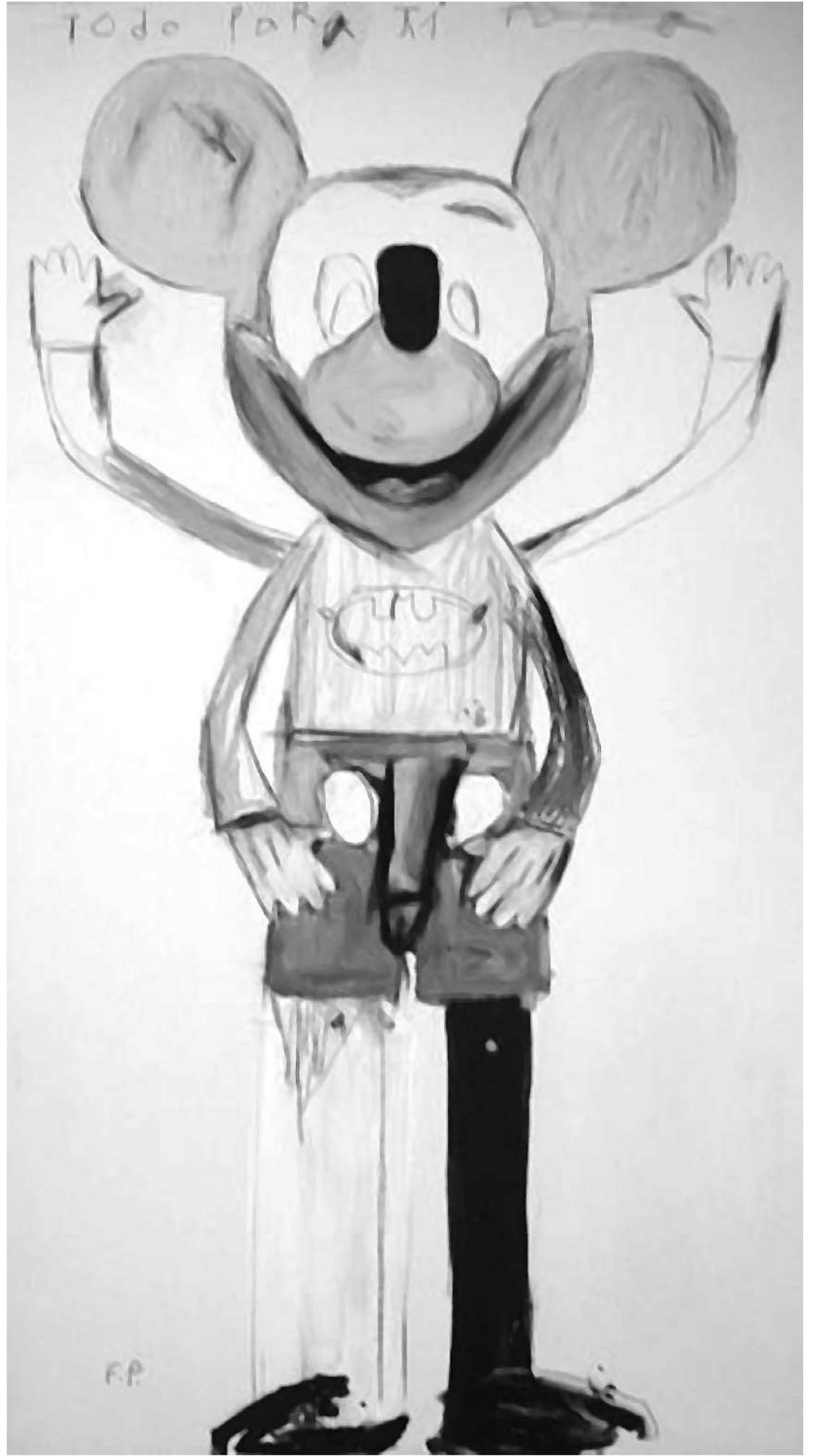
En otro aparte de la investigación se construye un índice de satisfacción con diversos aspectos de la vida nacional. En un cuadro general de baja o poca satisfacción es importante destacar que la actuación de los medios de comunicación aparezca en segundo lugar, solamente superada por la Misión Barrio Adentro, e incluso por encima de las misiones en general. Son asuntos sobre los cuales sin duda habrá que hacer segundas lecturas.

ANDRÉS CAÑIZÁLEZ

*Profesor e investigador del CIC-UCAB.
Profesor de Pregrado y Postgrado
en la UCAB. Miembro del Consejo de
Redacción de la revista Comunicación.*



No puede obviarse un hecho, el permanente discurso crítico hacia los medios por parte del presidente Chávez no ha hecho a sus seguidores más insatisfechos hacia los medios de comunicación en general.



Galería de Papel. Francisco Pinto (2011).

● pre-textos



Galería de Papel. *Mask*. Francisco Pinto (2011).

**El blog de Max,
o lectura profunda contra
el sonido y la furia**

Fedosy Santaella
● 22

**Rapsodia en Bit Mayor
¿Cuánto le debe
la música a las industrias
creativas, la ciencia
y la tecnología?**

Margarita D'Amico
● 26

**El sueño de
la razón
produce cine**

Lorena Rojas
● 31

El blog de Max, o lectura profunda contra el sonido y la furia

En este ensayo-crónica se nos dice que cada medio tiene su manera de funcionar. Así, el blog se ha convertido en un medio que está a medio camino entre el libro y la red 2.0. Desde esa perspectiva se nos describe el blog de Max que no solo habla de películas, sino que ha venido funcionando como un espacio en donde vamos a encontrar las temáticas y los fenómenos contemporáneos del cine de vanguardia, de autor, independiente, internacional y de culto.

■ FEDOSY SANTAELLA

Hamlet leyendo locura

Hay un momento de *Hamlet* en el que el joven príncipe entra en escena leyendo un libro. Va concentrado en la lectura, nada dice. Lee, pero al mismo tiempo está atento, escucha, observa. Su madre, la reina, al verlo exclama: “Pero mirad por donde viene tristemente el desgraciado leyendo un libro.” La distracción y la lectura, la locura y la lectura, el silencio y la lectura. El lector es un loco porque anhela el mundo donde las palabras son internas, donde las palabras se convierten en imágenes para permanecer allí adentro, o más bien, para viajar dentro del lector. La lectura es un acto silencioso, sereno, introspectivo, que nos lleva a una comprensión profunda de ciertas realidades conectadas. La lectura debería generar una proeza de asociación en el lector. La lectura debería ser, básicamente, un acto creativo cargado de memoria, de una memoria que permanece en lo escrito. Sócrates se preocupaba de que la escritura podría acabar con la remembranza, con esa oralidad que acumulaba conocimientos a través de la memoria pura. Platón, por su parte, desterró a los poetas de su República. Pero esos poetas no eran los mismos que conocemos hoy en día. Platón hablaba de los *memorizadores*, de aquellos que pertenecían por completo al universo de la oralidad, al pasado oral, a la esfera de Sócrates. Para Platón, esa *poesía* oral representaba lo antiguo, la tradición por vencer. Su encono no era contra la literatura, sino contra la tradición oral, contra la mera dependencia de la capacidad de memoria del ser humano. La literatura, lo escrito, su preeminencia era fundamental para Platón.¹ El acto de escribir que lleva al acto de leer.

La lectura que lleva a una comprensión profunda de la realidad. Dice Walter Ong en *Oralidad y escritura*: “El pensamiento analítico filosófico de Platón fue posible solo gracias al efecto que la escritura empezó a tener en los procesos mentales.” Los libros de Platón son una clara muestra del proceso de transición entre la oralidad y la escritura. Sócrates, mayéutico, habla en libros escritos por Platón. El alfabeto, la lectura, la escritura contra la capacidad limitada de la memoria, y finalmente, la lectura profunda y privada que nace de ese leer y releer, de esa calma que se tiene ante un texto, de ese silencio meditativo. Esta lectura silenciosa nos aparta del mundo, pero solo para conectarnos mejor a su totalidad. Allí va Hamlet, leyendo, aparentemente distraído, pero atento a la maldad que lo rodea. Hamlet ha leído el mundo: su tío es el asesino de su padre, su madre está casada con el asesino. Hamlet tiene la correcta lectura, y gracias a ella guarda silencio. Su madre dice que está loco. Según algunos pareceres, la lectura enloquece. El Quijote, por ejemplo, se volvió loco de tanto leer. ¿Pero qué lectura enloquece? ¿La que es profunda, la que nos vuelve eficientes y atentos, la que requiere una profunda concentración, la que nos permite separarnos por un momento del mundo y luego volver a él con nuevas conexiones de la realidad? ¿O la lectura superficial, fácil, que con nada nos conecta, que no nos permite asociaciones de altura? Recordemos que aquel hidalgo leía sobras, libros de caballería mediocres, y que muy pocos fueron los que se salvaron de las llamas del famoso escrutinio que hicieron el cura y el barbero. No es el acto de leer, es el acto de leer bien. No es el acto tampoco de hablar, de de-

volver la lectura a manera de respuesta. El aprendizaje, las asociaciones, se producen en lo interno, a fondo. Hamlet calla y deja que los demás le piensan loco porque no habla, porque no dice lo que sabe, su lectura es interna.

La urgencia 2.0

En el siglo XXI, a partir de la experiencia de la web 2.0, que tuvo sus inicios alrededor de 2005, ha venido creciendo con cada vez más fuerza la idea de la *interacción*. El usuario de la red debe hablar, debe dar su opinión, debe decir. Ese es su derecho: hablar, comentar, decir palabras por todos lados. Decir y decir, no parar de decir, de reclamar, de expresar lo que le gusta y lo que no le gusta, de exigirle a la marca, al producto, al servicio. El usuario 2.0 debe leer, pero sobre todo, hablar sin cesar para sacarse de encima el paradigma del loco, del tonto, del mentecato que se deja bombardear por una cantidad infinita e inútil de informaciones. Ese derecho a hablar me parece, a veces, más que un derecho, una obligación. Con frecuencia se olvida que el lector también tiene derecho a callar. Que el lector verdadero, que el lector inteligente, puede preferir el silencio, la meditación, el disfrute de la lectura, y sí, la confrontación de otras ideas con las suyas propias, pero sin necesidad de escribir, proferir o comunicar sus pensamientos. El lector inteligente suele hablar cuando algo está mal, y perdón por la falta de academicismo, pero el asunto me recuerda al niño que luego de cinco años en silencio, pide un día en la mesa que le pasen la sal. Los padres, asombrados de escucharlo hablar por primera vez —para colmo a la



No se niega el acto de escuchar, lo que se cuestiona, en todo caso, es el acto desesperado de la generación de un intercambio por el simple hecho de que estamos en la red 2.0, por el simple hecho de que así lo dictan las nuevas tendencias y las nuevas tecnologías, los gurús de los nuevos tiempos.

perfección—, le preguntan por qué no había hablado en todos estos años, y el niño responde: “Es que todo hasta este momento había sido perfecto”, y va y le echa sal a la comida. La inconformidad es la voz, el rechazo es la voz. Sin embargo, la interactividad, la interconexión sigue suponiendo el derecho —obligatorio— de generar voces en la red. Las compañías desesperan por *escuchar* la voz. Si bien Kevin Roberts, con su filosofía publicitaria de las *lovemarks*, habla de una economía de la atención, donde la atención es prestar oídos a lo que la gente dice, no debemos olvidar que de igual modo el autor se refiere a la atención como el arte de *llamar la atención*. Pero esta nueva forma de llamar la atención en los nuevos tiempos es diferente; es decir, no significa, necesariamente, caer en los lugares comunes de lo fáctico tradicional, como sexo, niños, cuerpos, animalitos o sentimentalismos baratos. La nueva economía del *llamar la atención* debe consistir en la creación de historias, intimidad y compromiso, según Roberts, pero por encima de todo, debe consistir en la concientiza-

ción y el mantenimiento de una inteligencia que busca empatía. No solamente hay que *escuchar*, sino también dar. ¿Cómo se puede dar sin escuchar? No se niega el acto de escuchar, lo que se cuestiona, en todo caso, es el acto *desesperado* de la generación de un intercambio por el simple hecho de que estamos en la red 2.0, por el simple hecho de que así lo dictan las nuevas tendencias y las nuevas tecnologías, los gurús de los nuevos tiempos. La red 2.0 no solo postula transferencia de voces, palabras, opiniones, exigencias; también permite la posibilidad de la producción de contenidos interesantes, de lecturas para la meditación, de información útil y creativa con la que el lector se pueda quedar sin necesidad de presentar la prueba de comprobación de lectura, su inconformidad, su conformidad o su encantamiento con la misma. El lector de la red 2.0 no tiene por qué temer si la reina de Dinamarca lo llama pobre loco por preferir el silencio de sus lecturas. Claro que tiene derecho a responder, a hablar, a intercambiar, pero no está obligado a hacerlo. El lector 2.0 puede, en todo caso, volver al lugar donde la lectura se le hace interesante, al lugar donde la lectura se le renueva, y donde el silencio da paso a un diálogo interno.

El blog no es un juguete roto

Esta tormenta 2.0 se ha traducido en un sobregiro desafortunado hacia Twitter y Facebook, siempre a la búsqueda de la interacción idílica. Según cierto entender, los blogs han pasado a ser una cosa del pasado, y cuando digo cosa, lo digo sin pobreza de lenguaje: un juguete roto es una cosa, ha dejado de ser un objeto definido al per-

der su utilidad e incluso su nombre. En el maremoto de las modas 2.0, el blog ha pasado a ser una cosa, un juguete roto. Cuando el blog se hizo luz en el mundo, todos aquellos ansiosos del contacto social y de la orgía cibernética, así como quienes acogían el sueño de convertirse en escritores abrieron sus blogs. Pero al blog le sobra espacio para las palabras, y escribir bien no es fácil, mucho menos mantener una rutina. La aparición de Facebook y Twitter facilitó las dinámicas. La rapidez, la comodidad, el breve espacio permiten lo mismo que daban los blogs, pero sin tener que fajarse a demostrar disciplinas y talentos escriturarios. La velocidad de los tiempos, la velocidad del medio. Todo esto está muy bien para la fiesta interminable; no obstante, si pensamos en el lector, el nivel de lectura se reduce y la pregunta de inmediato se produce: ¿Dónde queda el contenido que puede generar una lectura profunda? ¿Dónde queda el arte de la lectura? Justo hace unos días me encontré con un texto de Enrique Vila-Matas en *El País* digital que habla precisamente del tema, “Los viejos blogueros nunca mueren”². En alguna parte de su artículo, Vila-Matas dice: “Me acuerdo de cuando los blogs estaban de moda. Después, Facebook y Twitter los fueron arrinconando, aunque algunos de ellos, como *Vano oficio* (Iván Thays) o el tan justamente célebre *El lamento de Portnoy* (Javier Avilés), mantienen intactos su interés.” Y luego: “Es curioso: creíamos que Internet era un lugar temible para la calidad literaria y ahora incluso añoramos la antigua pujanza de los enlaces y contenidos de los blogs. En todo caso, los mejores resisten.” En Venezuela, un autor como Roberto Echeto se mantiene activo en su blog. Todavía se preocupa por expresar lo mejor de sus ideas, por proyectar su escritura en aquellas *páginas*³. Así lo dice: “Me gusta ese formato que puedo amoldar a mis gustos. Y además: creo que hay problemas que no se pueden despachar en 140 caracteres. Ni en medio del “ruido” que plantean Facebook y Twitter. El blog es un oasis personal que encima está abierto para quien lo quiera ver.”

Roberto Echeto está escribiendo, Vila-Matas habla de Iván Thays y de Javier Avilés. La grisalla y la marabunta originaria de los blogs se han ido depurando, lo que no quiere decir que la herramienta como tal esté en proceso de volverse obsoleta. El blog sigue estando allí, y su fuerza como lugar generador de contenidos para la lectura profunda, para la lec-



Lo que el Canal Max desea en este caso, es producir un contenido interesante, donde la asociación de ideas, experiencias y relatos den paso a un discurso diferente y, se espera, original. La modernidad, la posmodernidad, la literatura, el arte, la cultura pop y la alta cultura, todo acá tiene cabida.

tura meditada y serena se vuelve cada vez más interesante

El blog de Max no habla totalmente de películas

En otra área ya fuera de la literatura, el *Canal Max* ha comprendido que el blog es el lugar donde generar contenidos que permitan la lectura y el pensamiento en torno a las temáticas y los fenómenos contemporáneos del cine de vanguardia, de autor, independiente, internacional y de culto. En julio de 2010, el canal *Cinemax*, que hasta el momento era principalmente un canal de suscripción exclusiva, pasó a ser lo que se conoce como *canal básico*, es decir, pasó a formar parte del paquete más generalizado (junto con canales como *TNT*, *MGM*, *Discovery Kids*, *MTV*, entre otros) al que como mínimo pueden acceder los suscriptores de los servicios de televisión por cable y satelital. Esto llevó a que *Cinemax* se hiciera un canal con un perfil más comercial en cuanto a su programación. “Obviamente se convirtió en un canal dirigido a un target mucho más amplio, con el contenido *premium* y de calidad que caracteriza a las marcas HBO (incluyendo el producto original de Latam y NY⁴), además de los mejores *blockbusters* y algunas series y estrenos exclusivos”, explica Adelaida López, quien fuera *On Air and Marketing Director* de *Cinemax*, y que ahora se desempeña en el mismo cargo en el *Canal Max*.

Así, al mismo tiempo que *Cinemax* bajaba a básico, el grupo HBO creaba un canal exclusivo al que llamaron *Max*. Este

nuevo canal empezó a tener una organización de su espacio mensual de programación diferente a la de *Cinemax*⁵, trabajando principalmente en base a ciclos y con una concepción fílmica más parecida al *Cinemax* de los primeros tiempos. Explica Adelaida López:

Max se convierte en el canal destino si quieres disfrutar producciones de todas partes del planeta, que normalmente son de difícil acceso, pues a nivel de distribución no llegan a theatrical en nuestros territorios. Además es el espacio para un cine independiente, propositivo, de autor, que no está sometido a los parámetros de recaudación de Hollywood sino que quiere contar una historia, un punto de vista, una interpretación de la realidad. Éste es un cine que da espacio a la creatividad e individualidad y que va dirigido a una audiencia que no se conforma con lo habitual, que quiere participar e involucrarse, que tiene una postura.

Bajo estos parámetros de audiencia, resulta entonces lógico que el *Blog de Max* (<http://www.blogdemax.tv/>) se convierta en espacio de producción de contenidos intelectuales y creativos. Cada entrada o *post* del blog tiene que ver, evidentemente, con las películas del canal, pero el propósito no es hacer una breve ficha del film, contar su trama y simplemente promocionarlo; lo que el *Canal Max* desea en este caso, es producir un contenido interesante, donde la asociación de ideas, experiencias y relatos den paso a un discurso diferente y, se espera, original. La modernidad, la posmodernidad, la literatura, el arte, la cultura pop y la alta cultura, todo acá tiene cabida. Una entrada o *post* reciente sobre un film portugués titulado *O Estranho Caso de Angélica*⁶ de Manoel de Oliveira, da cuenta de la historia de la fotografía póstuma del siglo XIX, y de las definiciones de lo que es la fotografía según la célebre Susan Sontag en su libro *Sobre la fotografía*. Acá lo que se dice en el blog sobre la fotografía mortuoria:

Esto, cabe decir, no era extraño en el siglo XIX. La fotografía empezaba a popularizarse, pero no tanto como para que hubiera una cámara en cada casa. En aquel entonces, el proceso de fotografiar era lento, elaborado, y requería de la intervención de un profesional. Así que se pueden imaginar: un ser querido muere (la mayoría de estas fotos son de niños pequeños), y de pronto la familia se en-

cuentra con que no tiene una imagen para recordar, una imagen que no borre por completo la presencia del difunto en el mundo. Así de importante es la imagen, así de pasajero el recuerdo. Para paliar la presente ausencia de la voz, del cuerpo que se mueve y del brillo en los ojos —y luego la ausencia absoluta—, la familia contrata a un fotógrafo para que le tome fotos al muerto. Lo visten, lo acomodan, los escenifican. La muerte requiere una escena para que parezca vida.

Más adelante, Susan Sontag sirve de guía para el desarrollo de las ideas en el blog:

Siguiendo con la paradojas, Susan Sontag dice que toda fotografía es *memento mori*. 'Hacer fotografía es participar de la mortalidad, vulnerabilidad, mutabilidad de otra persona o cosa.' Y también dice: 'La fotografía es una suerte de énfasis, una copulación heroica con el mundo material.' Pero De Oliveira parece preguntarse: ¿Qué pasa cuando ya la cosa ha sido vulnerada, qué pasa cuando la cosa fotografiada ya ha muerto? ¿Qué pasa, precisamente, cuando lo fotografiado ya es el *memento mori*? Pareciera responderse entonces desde lo metafísico. No es lo material lo que registramos, es lo inmaterial, el más allá, la belleza que oculta el misterio de la muerte.

En otro texto también cercano en fecha⁷, se hace un recorrido por la historia literaria de las mujeres vampiros, y esto con referencia al film *The Hunger*, de Tony Scott. A partir de la magnífica introducción del Conde Jacobo Siruela a su antología de cuentos de vampiros⁸, se habla de Lilith, los *djinn* árabes, las *empusas* griegas y las lamias romanas. Se acude a Johann Ludwig Tieck con su cuento *No despertéis a los muertos*, en el que se habla de Brunhilda, difunta esposa que termina convertida en vampiro. También se hace acotación de *Carmilla* de Joseph Sheridan Le Fanu, otro cuento en el que la figura del vampiro está representada por una hermosa muchacha, «llena de fuego sexual y tierna al mismo tiempo», tal como dice el *post* del blog. Se hace así un recorrido por los orígenes y la historia de las mujeres vampiros, que sin duda tienen que ver con *The Hunger*, film en el que Catherine Deneuve es una muy sensual vampiresa que enfrenta los problemas de la descomposición corporal de sus amantes-esclavos. Nunca, en los dos casos que he nombrado, interesa contar la película,

sino más bien crear un contexto, disparar ideas, generar un contenido informativo e intelectual que lleve a la lectura profunda, a la reflexión en torno al film. El blog de *Max* funciona así como espacio cercano donde se produce, se forma (estamos hablando de un canal con dos años al aire) y se mantiene la personalidad de la marca. Lo voz que *escuchamos* a través de la lectura del blog y la *imagen* que intuimos en cada línea, es el personaje Max, su rostro, su identidad diferenciadora, la personalidad de la marca, a fin de cuentas.

En sus marcas, listos... a bajar la velocidad

Cuando vemos en estos días a las empresas emprendiendo una carrera hacia Twitter y Facebook en una búsqueda desesperada y confusa de *contacto*, otras como el *Canal Max* avanzan por partida doble. El canal abre, sí, sus espacios de red social que admiten y desean la brevedad y la prisa, pero al mismo tiempo sostiene la figura del blog para hacer, a fondo, un trabajo de personalidad de marca y también con el fin de mantener satisfecha a su audiencia tipo. Yo, como empresa, no debo salir corriendo ni hacer correr a mis clientes, cuando en realidad mis clientes no quieren correr. Es decir, yo empresa debo recordar que no debo apresurarme solo porque veo a otros en desbandada. Mientras aquellos corren a generar contenidos apresurados, breves y muchas veces torpes, el *Canal Max* se detiene a pensar. Y no es que Twitter y Facebook no puedan generar contenidos para pensar; pero en ocasiones, la prisa, precisamente la prisa por ocupar el nuevo medio (que no se entiende además por completo) vomita contenidos que dejan mucho que desear.

Con esto tampoco quiero decir que toda empresa deba tener un blog y que toda empresa deba producir contenidos para la lectura profunda. No obstante, en el caso del *Canal Max* la elección parece ser la acertada. En medio del torbellino, el oasis del blog, tal como lo expresa Echeto, es el escenario ideal para que el joven Hamlet se pasee tranquilo, en calma, con su libro por delante, loco-cuerdo en medio de la estulticia de estos tiempos desesperadamente 2.0.

Macbeth y sus breves conclusiones

Cada nuevo medio tiene su manera de funcionar. El blog, paradójicamente, pareciera

estar a mitad de camino entre la tecnología del libro impreso y la de la red 2.0. Es una herramienta flexible, dinámica, pero que al mismo tiempo permite (no en exclusiva) una producción de contenidos para la lectura profunda que no necesariamente se traduce en una avalancha de comentarios más o menos trascendentes.

Quizás, me digo, sea tiempo de repensar la función de los blogs, quizás sea tiempo de replantearse las ansias de los huracanes y de tanta teoría 2.0 con respecto a la panacea de la interactividad como estrategia. Quizás sea tiempo de escuchar lo que realmente se debe escuchar, esa verdadera necesidad de contacto íntimo que se da a través de los silencios adecuados, y no extraviarse en el griterío de la marabunta, que nada dice, que, cerrando de nuevo con Shakespeare, no son más que sonido y furia que nada significan.

FEDOSY SANTAELLA

Escritor. Profesor de Pregrado y Postgrado en la Universidad Católica Andrés Bello.

Notas

- 1 *The Shallows* de Nicholas Carr, de donde he extraído estas ideas sobre Platón y Sócrates, remata diciendo: "The 'oral state of mind' wrote the British scholar Eric Havelock in Preface to Plato, was Plato's 'main enemy'".
- 2 http://cultura.elpais.com/cultura/2012/02/20/actualidad/1329750663_524503.html
- 3 ROBERTO ECHETO presenta... <http://robertoecheto.blogspot.com/>
- 4 Se hace referencia a las producciones originales hechas en Nueva York (NY) y últimamente en Latinoamérica, como "Mandrake", "Hijos del Carnaval", "Alice", "Epitafios", etcétera.
- 5 Cinemax trabajaba con lo que se conoce como franquicias semanales, tales como Cinergia, en su mayoría películas de taquilla; Filmanía, o ciclos especiales de lo que se llama cine de colección; Real View, documentales; o Panorama, cine exclusivo de todas partes del mundo.
- 6 «O Estranho Caso de Angélica, o la fotografía, el amor, el arte y la muerte», 10 de febrero de 2012: <http://www.blogdemax.tv/post/2012/02/10/O-Estranho-Caso-de-Angelica-o-la-fotografia-el-amor-el-arte-y-la-muerte.aspx>
- 7 «The Hunger, mujer, estética y erotismo en las historias de vampiros», 7 de febrero de 2012. <http://www.blogdemax.tv/post/2012/02/07/The-Hunger-mujer-estetica-y-erotismo-en-las-historias-de-vampiros.aspx>
- 8 *Vampiros*, edición y prólogo de Jacobo Siruela. Ediciones Atalanta, S. L. Barcelona, 2010.

Rapsodia en Bit Mayor

¿Cuánto le debe la música a las industrias creativas, la ciencia y la tecnología?

La música, en estos tiempos, es de las tecnologías de comunicación (como diría McLuhan) que mejor aprovecha el mundo de las industrias creativas. Desde ahí se puede vivir esta expresión del arte como nunca antes, pues desde esas industrias la música no solo puede ser escuchada, sino vista, sentida, vivida y hasta leída, e incluso encerrada en aparatos que resultan casi mágicos. Por tal razón, la música del presente, en cualquiera de sus estilos, le debe mucho al mundo de las nuevas tecnologías de la información y comunicación.

■ MARGARITA D'AMICO

Si hay una forma de arte, una *tecnología de comunicación* –como hubiera dicho McLuhan– o un medio envolvente que aprovecha al máximo las industrias creativas, potenciadas por los avances científicos y tecnológicos, ese medio es la música. En todas sus manifestaciones, sistemas de producción y difusión, impacto emocional en el público y *showbiz*.

Influyen, en primer lugar, en la manera de hacer música: la estética de las obras, los contenidos expresivos, estructura, planos sonoros, interrelación de elementos. Luego en la forma de acceder a ella: discografía, conciertos, plataformas digitales en la Web, museos de arte y ciencia (reales y virtuales), ciudades de la música, parques temáticos, cafés musicales (*hear music coffee houses*) festivales, exhibiciones tecnológicas, eventos deportivos e innovaciones como espectáculo. Definen, pues, los nuevos procesos creativos y constituyen bases culturales importantes. No sólo eso.

Están presentes en la música para ser vista, vivida, sentida y hasta leída en insólitas partituras, o encerrada en pequeños y hermosos aparatos, *cada vez más reveladores de una cultura unificada*: el propio *mainstream* del siglo XXI. Todo un display de tabletas, pantallas de TV transparentes multiuso, teléfonos inteligentes con numerosas aplicaciones creativas, protagonistas de un universo sónico, donde también sobreviven los viejos CD y DVD y uno que otro disco de vinilo, objeto de culto, fuente de trabajo

de artistas discotequeros y demás. Con eso –lo nuevo y lo viejo convertido en arquetipo– logran maravillas. Hoy como ayer, y seguramente en los tiempos que vendrán.

Y es que, reconózcanlo o no, mucho le debe la música a las “industrias creativas”. Antes no se llamaban así, pero su existencia, su puesta en acción, su set de procesos activos, ha ido configurando un historial que bien podría arrancar desde que Pitágoras dividió la cuerda de su lira, sentando las bases de un ADN matemático para la música, hasta llegar a las joyas musicales de todos los tiempos instaladas en la *nube* (disco duro virtual) de 2011. Esa nube traspasó los límites de la W2.0, al punto que el creador del concepto W2.0, Tim O'Reilly, dijo que había que cambiarlo, tomando en cuenta la nueva realidad tecnológica y los avances computacionales. Hizo esa propuesta en la Quinta Edición del Foro Internacional de Contenidos, realizado en Madrid el 23 de noviembre de 2011.

Por supuesto que en el relato actual de esa historia, no pueden faltar las *aplicaciones interactivas* para iPod, iPhone, iPad, concebidas por músicos innovadores como Bjork, Peter Gabriel, Brian Eno, para tan sólo nombrar algunos entre los muchísimos que están altamente comprometidos con las nuevas tecnologías. Es usual ver en los medios la cantidad de aplicaciones que se crean diariamente. Para iPhone, iPod y el sistema Android se habían creado a principios de 2012, un millón de aplicaciones.

Publicidad
del iPod.



John Cage:
"Extracto de
M.", partituras
proyectadas
en transparencias.

Ese panorama también incluye las relaciones de alta creatividad entre la música y otros medios, situaciones y prácticas culturales: pintura, cine, teatro, danza, instalaciones, performances, infoestéticas, moda, publicidad, diseño gráfico, arquitectura, el entorno urbano, los espacios públicos, los laberintos de la mente.

En suma, la música tiene que ver con muchas cosas. Se mueve en terrenos donde todo es válido, siempre y cuando posea calidad y lo que Picasso llamaba "el fuego de los dioses". Por eso, en el quehacer musical contemporáneo nada es excluyente: lo académico y lo popular, la tradición y la vanguardia, veteranos y emergentes, *establishment* y alternativos, marginales y excéntricos, creadores de arte e investigadores del mundo científico.

La música también es una ciencia y es tecnología, con raíces que se remontan a los pitagóricos, para no ir más atrás. Según ellos, el principio de todas las cosas era el número, el ancestro más lejano del *bit*, término que viene de *binary digit* (dígito binario), tan *trendy* en el lenguaje computacional de hoy en día, pero que existe (la palabra, en el diccionario) desde 1961.

Hoy como ayer "todo es número"

Pura matemática, pues. Un día Pitágoras, mientras afinaba la cuerda de su lira, descubrió que con $2/3$ y $1/2$ de cuerda se obtenían respectivamente la quinta y la octava, superiores a la nota que daba la cuerda entera. Así llegó a establecer los valores numéricos de los intervalos entre las notas musicales.

Después de Pitágoras, los numeritos siguieron. Continuaron los cálculos, las funciones, progresiones aritméticas, progresiones geométricas, hasta llegar a los dígitos binarios, los códigos binarios que hacen posibles los sonidos digitales, portadores de una calidad expresiva única, y capaces de borrar cualquier elemento anacrónico.

Pero no se trata sólo de matemática y electrónica. Todo el instrumental musical, el aparataje, el hardware, procede de la

aplicación práctica de los conocimientos científicos. Leyes de la física aplicadas a la fabricación, uso y capacidad funcional de los instrumentos, sus sonoridades, los fenómenos acústicos de resonancia, vibración, reverberación y otros. Teoría de la óptica cuántica en la que se basan los discos láser. Alta ingeniería en la construcción de salas, auditorios, estudios de grabación.

Materiales producto de tecnologías científicas, como las fibras ópticas, que poco a poco han ido sustituyendo las cuerdas de acero de las guitarras eléctricas (que en 2011 cumplieron 80 años) y originan sonidos más puros. Transmisores de radio conectados a instrumentos, cámaras de video en teléfonos celulares, WiFi –Wireless Fidelity– móvil (Internet inalámbrica) y así sucesivamente con otras innovaciones.

Lo que pasa es que los músicos, al igual que artistas de otros medios, por lo regular, poco reconocen lo que directa o indirectamente toman o "saquean" de los adelantos científicos y tecnológicos.

El cellista y compositor venezolano, Paul Desenne, en su columna *Prestissimo*, en *El Nacional*, no tiene problemas en reconocer que entre las artes, la música es la que más cambió con la computadora personal.

Pero ¿será que lo hecho a mano es mejor?

"Hacia el año 90 se generalizó el secuenciador polifónico que abrió las puertas de

la composición a procedimientos mucho más intuitivos y espontáneos que los académicos; adió al lápiz y al papel de pentagrama: se podía experimentar y escuchar los más descabellados inventos rítmicos y orquestales en una Mac. Adió también a las consolas magnetofónicas, cuando la Mac se transformó en un estudio de grabación y edición no lineal, permitiendo el zurcido invisible, la eliminación del error humano, la producción casera, la confección de ficciones sonoras de todo tipo, engañosas o ingeniosas. Con el iPod dijimos adiós al CD y rápidamente llegó el adiós al negocio de producirlo" (Desenne, 2011).

Desenne celebra la fluidez creativa del secuenciador de música digital y todas sus posibles expresiones, pero al mismo tiempo señala que "irónicamente, la mayor enseñanza del libro de Jobs quizás sea la poderosa revalorización de lo irreplicable, de lo hecho a mano: la emoción de un concierto en vivo que nadie podrá clonar, el canto que está a punto de brotar de un pecho y no de un microchip" (Desenne, 2011).

En una nota similar hablaba el compositor Terry Riley, uno de los padres espirituales de la música electrónica, de cuyos patrones minimalistas aprendieron muchos en los años 70.

"Para la época tratábamos de crear un nuevo paisaje sonoro, usando en tiempo real instrumentos muy sencillos, como los grabadores de cinta magnética que hacíamos rodar hacia adelante y hacia atrás en varias velocidades. Hoy el mismo resultado se logra con una computadora y secuen-

cias digitales. Pero yo estoy convencido de que la calidad de lo analógico y la resonancia de los instrumentos es superior” (Dentice, 2006).

Para John Cage (1912-1992), uno de los padres de la vanguardia musical contemporánea, lo analógico y lo digital nunca representaron un problema, ya que según él todo sonido es música.

En 1937 lanzó su credo musical, resumido en tres grandes declaraciones:

1. Todo sonido es música, hasta el ruido y el silencio.
2. Creo que el uso del ruido para hacer música continuará y crecerá hasta que llegemos a una música producida con la ayuda de instrumentos eléctricos.
3. Si en el pasado el punto de desacuerdo estuvo entre disonancia y consonancia, en el futuro estará entre ruidos y sonidos llamados musicales.

Cage incorporaba a la música sonidos naturales de ambiente, como elementos de creación.

Pioneros que se reinventan

En 2012 la *vanguardia musical*, que unos prefieren llamar *investigación musical*, otros, *alteromodernidad*, se crece con proyectos de grandes creadores que no bajan la guardia. Peter Gabriel presentó su nuevo álbum *New blood*, de 14 canciones, donde no faltan temas emblemáticos como *Mercy Street*, *Red Rain*, *Digging in The Dirt*, *Dark*, con un nuevo tratamiento orquestal de 46 músicos.

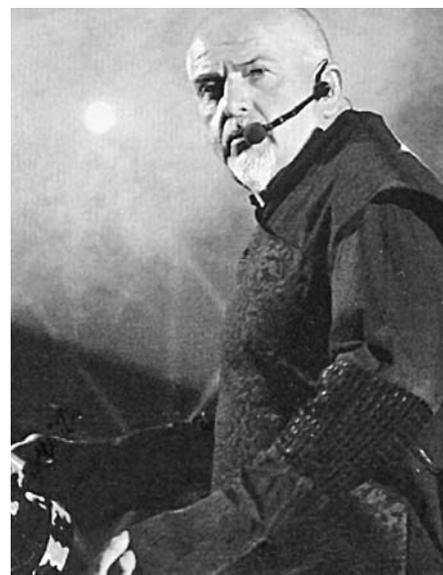
En 1998, el máximo propulsor de la *world music* y alquimista de nuevas sonoridades propuso un cambio radical en la manera de ver, escuchar y hacer música, con un trabajo de computadora, interactiva, que permitía al usuario convertirse en realizador. El proyecto se llamaba *Eve '98* (en víspera de). Sin embargo, ésa no era la primera incursión del ex vocalista de Génesis en proyectos musicales con tecnología digital.

Cuatro años antes, en 1994, Peter Gabriel y Brian Eno crearon el proyecto *XPLORA-1*, que convertía la música en imágenes procesadas electrónicamente. Imágenes en las que el rostro y el cuerpo de Gabriel se llenaban de tatuajes digitales.

En 2005 Gabriel y Eno lanzaron la plataforma digital MUDDA (*Magnificent Union of Digitally Downloading Artists*),



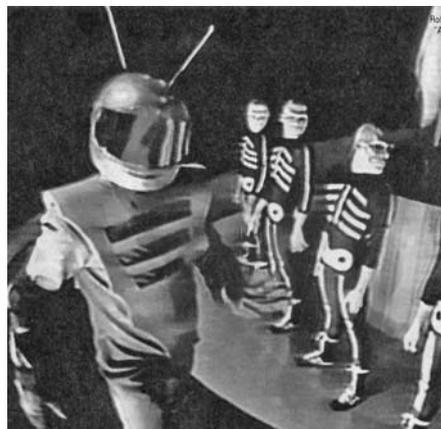
Brian Eno renueva su trabajo con aplicaciones iPhone. Peter Gabriel (derecha)⁶, alquimista de nuevas sonoridades, se reinventa en “New Blood”.



para controlar la música *online*, con un catálogo inicial de 10 mil artistas, 20 mil álbumes y 260 mil títulos.

En 2006 Brian Eno creó la obra *77 Million Paintings*, con *software* Graphic Intel Integrated Performance Primitive, aplicado en clave de arte generativo. Fue presentada en la Bienal de Venecia 2007, al tiempo que lanzaba su nuevo disco *Another Day in The Earth*, donde expande, dilata su voz, hasta convertirla en un elemento de su *ambientmusic*.

En los últimos años se ha reinventado con algunos trabajos realizados hace más de tres décadas, tales como *Oblique Strategies*, con Peter Schmidt, disponible como una aplicación iPhone. Igualmente Brian Eno y Peter Chilvers han sacado *Bloom*, otra aplicación interactiva iPhone, treinta y tantos años después de su *Música para aeropuertos*. Eno la describe como “*la music-box para el siglo XXI*” (Krokowski, 2008).



Vídeo musical de Daft Punk “Alrededor del Mundo”.

Un siglo que, aparentemente, celebra el talento de agrupaciones singulares, como Radiohead y Daft Punk, vigentes en el pre-milenio, y otros de la década en curso, como Sigur Rós, *artband* que viene de Islandia, considerados los nuevos Pink Floyd y cuya música se percibe cual si fuera “el sonido de Dios que llora lágrimas de oro en El Paraíso”. También expresan su torbellino hipnótico y monolítico en documentales de sus tours por Islandia, como *Heima*, que significa “en casa”.

Al lado de éstos y otros innovadores, hay toda una *estética musical retro*, con la *recuperación de lo analógico*, y el espíritu glamoroso de los 80. El Festival de Vanguardia Sonar, realizado en Barcelona, España, en junio de 2011, presentó propuestas nostálgicas.

Hay como una revisión también de la música de los 90, que más de veinte años después se manifiesta a través de películas visionarias, entre ellas *Electroma*, del dúo francés Daft Punk, vislumbrando el disco del futuro. El film narra la historia de dos androides que se preparan para desembarcar en La Tierra, en busca de una identidad que no logran conseguir en su galaxia.

Pero en nuestra galaxia, La Vía Láctea, el sentir de la música se bandea entre creatividad y *business*: una operación cultural en la que convergen los medios de comunicación, nuevos y viejos. Internet ofrece la posibilidad de tener acceso a la música de mil maneras. Con vínculo y sin vínculo. Se pueden descargar canciones sin costo alguno o pagando. De allí la necesidad de proteger la propiedad intelectual de las obras, que no es cosa fácil.

Tal situación ha dado origen a movimientos, unos contra la piratería y otros a favor de un software libre, sin restricciones y sin leyes. En enero de 2012, una acción de protesta mundial contra la ley antipiratería, *SOPA (Stop Online Piracy Act)* logró que el Congreso de los Estados Unidos desistiera de la aprobación de esa ley.

Pero también hay pensadores contemporáneos que quieren eliminar la propiedad intelectual en la Web (copyright, marcas, patentes). McKenzie Wark, profesor de Medios Culturales en New School for Social Research, de Nueva York, tiene argumentaciones para defender un software libre. Considera que todo lo que está en Internet es fruto del trabajo y el conocimiento de toda la humanidad y por lo tanto debería estar al alcance de todos, libremente.

De “hackers” y humanoides

En 2004 lanzó su *Manifiesto Hacker*, pero no se refería a los hackers que roban identidades o cuentas bancarias, que destruyen archivos, sino a la posibilidad de descargar cualquier información, sin tener que pagar por la propiedad intelectual. Sostenía que es necesario *inventar nuevas prácticas colectivas de cultura*, mediante una nueva clase productora de informaciones: los hackers. “La clase hacker, productora de nuevas abstracciones, se vuelve cada vez más importante para las clases dirigentes que van surgiendo, mientras dependa cada vez más de la información como recurso (...) La clase hacker surge de la transformación de la información en propiedad, bajo la forma de propiedad intelectual que incluye patentes, marcas, copyright y el derecho moral de los autores” (Wark, 2008).

¿Se cumplirá el sueño de McKenzie Wark? No se sabe. Lo que sí podemos vislumbrar es que muy pronto los sonidos musicales no sólo saldrán de fuentes naturales y microchips, sino también de *biochips*. De hecho desde mediados de los años 60 se están produciendo discos de música de ondas cerebrales y desde los 80, música sacada de los músculos (ver agenda sónica).

Es importante tener presente que –como lo señalan algunos científicos futurólogos– *la era digital va declinando*. Ya estamos en *la era de las biotecnologías*, con escenarios inquietantes a la vista. Empieza una especie nueva de *humanoides, combocreatures*, en los que los aspectos biológicos se combinan de una



Stephen Beck creó su propio sintetizador para hacer música y transformarla en imágenes.

manera simbiótica con los mecánicos (*organismos biónicos, androides, cyborg*), hombres cada vez más artificiales y robots cada vez más humanos. Hay mucha gente con prótesis, implantes, by-pass, marcapasos, biochips, etc. Una especie de humanos – post-humanos. Tema como para hacer otra rapsodia.

A lo mejor, para los lectores de *Comunicación* el título del presente trabajo pudo haberle resultado inverosímil. La explicación es sencilla: si poetas y novelistas pueden tomarse *licencias* de todo tipo en sus escritos ¿por qué a un periodista no le estaría permitido titular con una licencia ciber-sónico-lingüística?

Y ahora, si lo desean, pueden completar la rapsodia con un *valor agregado*: la cronología de los avances tecnológicos y estéticos más relevantes de la música en los últimos 135 años.

Agenda sónica: del fonógrafo al biochip

- 1887: Edison inventó el *fonógrafo*.
- 1888: El *primer disco plano* para fonógrafo fue presentado por su creador, Emile Berliner, en el Instituto Franklin de Filadelfia. Berliner también diseñó el micrófono.
- 1906: Transmisión de *voz y música en la radio*.
- 1907: *Dinamófono o Telharmonium*, un aparato creado por el Dr. Thaddeus Cahill, que producía sonidos de cualquier frecuencia e intensidad, y sus armónicos.

- 1924: Primer *tocadiscos* con motor eléctrico.
- 1927: Salió a la venta la *primera rockola*. En los años 50 las máquinas *jukebox* o *rockolas* se popularizaron.
- 1928: *Ondas Martenot*, creadas en París por Maurice Martenot. En esa época los compositores comenzaron a emplear fuentes sonoras hasta entonces desconocidas: pedazos de hierro, bloques de madera, tubos.
- 1942: Olivier Messiaen (1908-1992) aplicó *fórmulas matemáticas* en sus composiciones. Su orden armónico se basaba en el número 12 (2 x 6, 6 x 2, 4 x 3, 3 x 4).
- 1948: Nació la *música concreta*, realizada por el compositor Pierre Schaeffer y su grupo de la Radio Televisión Francesa, manipulando sonidos naturales grabados en cinta o disco y otros inventos técnicos de comienzos del siglo XX.
- 1951: *Primer grabador de sonido*. Según Schaeffer, podía producir sonidos, grabar sonidos naturales, repetirlos, transformarlos, perpetuarlos. A lo largo de la década *John Cage* (1912-1992) realizó proyectos de música para cinta magnética, fundó El Centro de Música Electrónica Columbia-Princeton; creó las performances de *música electrónica en vivo* y *obras conceptuales* con insólitas partituras en transparencias.
- 1962: Philips lanzó su primer *grabador de cassette*.
- 1965: Empleo de *sintetizadores electrónicos* en música.
- Años 60-70: Desarrollo de sintetizadores Boucla, RCA, Moog y de prototipos que permitían crear música y transformarla en imágenes de video. Nam June Paik y Shuya Abe, Stephen Beck, Bill Etra y Walter Wright, entre otros, crearon sus propios sintetizadores, que fueron usados por muchos artistas de video. En cuanto a los sintetizadores comerciales, el Moog de 1963 fue empleado por los Beach Boys en 1966 en su hit “Good Vibrations”. Tiempos de *computadoras digitales* que daban origen a hiperinstrumentos y performances musicales sintéticas. A finales de la década, el músico canadiense David

Rosenboom presentó la *brainwave music*, música de ondas cerebrales.

- 1970: Desarrollo del *cassette de audio* y *CD*. En la Expo 70 de Osaka presentaron el *videodisco*.
- 1971: Primer microprocesador (*microchip*) Intel 4004.
- 1972: Realización del *videodisco* de Philips.
- 1975: Transmisión del *primer videoclip* de la historia: *Bohemian Rhapsody*, del grupo Queen.
- 1977: Nació en París el *IRCAM* (*Institut pour la Recherche et Coordination Acoustique-Musique*), dirigido por Pierre Boulez. Combinaba la investigación científica con la psicología acústica, uso de computadoras para desarrollar música y performances de espíritu contemporáneo.
- 1979: Sony lanzó el *walkman*, de Akio Morita.
- 1981: Debut del *PC* (personal computer) de IBM.
- 1982: Nació *Internet*, pero el boom comercial de la red de redes comenzó en 1998. También fue el año de la aparición del *compact disc* de Philips y Sony.
- 1984: Apple presentó la *Macintosh*. Año estelar de la *video música* difundida por el sistema de *videoclips*.
- 1988: Primer *CD interactivo* de Sony y Philips.
- Años 80-90: *Estaciones de trabajo-MIDI* (Musical Instruments Digital Interface), sistema que permitía la conexión entre sintetizadores, samplers y otros aparatos. Había equipos más sofisticados, como el Medialink y los sintetizadores Fairlight, Synclavier y Roland, entre otros. Desarrollo del dispositivo *Biomuse*, en la Universidad de Stanford, para sacarle música al cuerpo humano.
- 1990: Auge del *CD-Rom*.
- 1991: Éxito del *karaoke*: un sistema por el cual cualquier persona podía cantar sobre una base musical, siguiendo el texto que aparecía en pantalla.
- 1992: Sony lanzó el *Minidisc*. Desarrollo del *DVD* y el *Digital Compact Cassette* de Philips y Technics. Primera transmisión de *audio y video por Internet*.



Cuidad de la Música en el Complejo Cultural La Villette de París.

- 1997: Presentación del *Mp3*. “Tom’s Dinner”, de Suzanne Vega, fue el primer tema grabado por el inventor del aparato en el Instituto de Investigaciones Fraunhofer, en Erlangen, Alemania.
- 2000: Introducción del *BlackBerry*. Desapareció el walkman, discman, y grabador de cassette.
- 2001: Steve Jobs (1955-2011), co-fundador de Apple, inventó el *iPod*, primer lector portátil de música digital, que cambió la industria de la música. Inicialmente costaba 400 dólares y almacenaba 1.000 canciones. Luego llegó a contener 7.500 temas. Revolucionó los mercados de los Mp3. Productos derivados: iPod Classic, iPod Touch, iPod Nano, iPod Shuffle.
- 2003: Apple inauguró su tienda de música *iTunes*, revolucionando la industria de las casas discográficas, puesto que ofrecía una plataforma sencilla y asequible para comprar canciones.
- 2004: *Año clave en la historia de la música digital*. En los primeros seis meses se descargaron de Internet 56 millones de temas pagados por los usuarios, y a finales de año más de 100 millones, gracias al regreso de músicos como Usher, Norah Jones y Prince.
- 2007: Steve Jobs revolucionó los teléfonos celulares con el *iPhone*, “colocando en manos de los usuarios un computador con interfaz que funcionaba con gestos multitoques de los dedos” (Mossberg, 2011).
- 2009: *Boom del Blue-Ray Disc, evolución del DVD*, que permite reproducir películas de alta definición. El disco tomó el nombre del color del láser empleado para la grabación.
- 2010: Lanzamiento de la primera tableta *iPad* con pantalla táctil, creada por Steve Jobs.
- 2011: *Appbox*. Un “genero” musical inventado por Bjork, mediante *apps* (aplicaciones) de iPod en su *Biophilia*. Este álbum de la cantante islandesa quiere sumergir al oyente en una experiencia musical audiovisual. Los ritmos de esa música son “como líquidos magnéticos, casi como planetas saliéndose de su órbita, si es que eso tiene sentido” (Bjork, 2011). En noviembre de 2011, la palabra más buscada en Google fue iPhone.
- 2012: *Un millón de aplicaciones* han sido creadas para el *iPhone*, *iPod*, y sistema *Android*. Google anuncia para finales de 2012 el lanzamiento de un sistema de reproducción de música para el hogar, fabricado por su propia marca.

MARGARITA D'AMICO

Profesora jubilada de la Escuela de Comunicación Social de la Universidad Central de Venezuela (UCV). Periodista e investigadora de nuevas tecnologías de comunicación y arte contemporáneo.

REFERENCIAS

- BJORK (2011): “Música con aplicaciones de iPad”. *El Universal*, Caracas, 11 de octubre de 2011.
- DENTICE, A. (2006): “Il gurú é sempre all’avanguardia”. *L’Espresso*, 26 octubre de 2006, Gruppo Editoriale L’Espresso SpA.
- DESENNE, P. (2011): “El libro de Jobs”. Columna “Prestissimo”, *El Nacional*, Caracas, 22 de octubre de 2011.
- KRUKOWSKI, D. (2008): “Music: Best of 2008”. *Artforum International*, diciembre de 2008. Edit. Artforum, New York. 73.
- MOSSBERG, W. (2011): “Dos décadas de innovación tecnológica en reseñas”. *El Nacional*, Caracas, 7 denoviembre de 2011.
- WARK, M. (2008): “The gifts shop at the end of history”. En: Smith, Enwezor, Condee (editores): *Antinomies of art and culture*. Duke University Press. 356-357.



Se trata del texto leído en la presentación del libro *El sueño de la razón produce cine*, que reúne una serie de bien pensados ensayos de Arturo Serrano. Si el libro de Serrano nos habla de cine, del culto a algunos directores y sus películas, esta reflexión en voz alta nos invita a su lectura, no porque sus variados ensayos nos ayuden a entender algunos detalles cinematográficos, sino porque hace que se remuevan “nuestras más íntimas fibras espirituales” como nos dice la articulista.

■ LORENA ROJAS

El sueño de la razón produce cine

Nos reúne en esta ocasión la *presentación en sociedad*, como se hacía en la alta burguesía hasta no hace mucho tiempo, en este caso de un bello libro que tiene un título muy sugerente: *El sueño de la razón produce cine*. Contestándole a Goya, así, “y no sólo monstruos”. Este libro reúne un grupo de ensayos que Arturo Serrano ha compilado a través de los años, macerando sus reflexiones, al punto de entregarnos sus líneas y sus cavilaciones en el momento preciso. Este tipo de acontecimientos nos recuerda, al menos en nuestro difícil contexto, que los milagros sí existen, y que la temporalidad creada por Dios tiene más piedad con nosotros que el antiguo titán enloquecido devorador de hijos.

El hilo conductor de nuestro texto es la reflexión sobre el cine desde perspectivas muy diversas. En otras palabras, hace lo que *hace* el cine: nos mueve la psique hacia un viaje interior, hacia un propio narrarnos, que probablemente de otra manera no ocurriría. Lo curioso es que nuestro autor lo logra *escribiendo, narrando*, no mostrándonos imágenes, lo que inevitablemente me recuerda a Platón *escribiendo diálogos* y haciendo que nuestras más íntimas fibras espirituales se remuevan. Así lo hemos visto en el sentido texto leído por el profesor Di Giacomo, que nos ha contado de viejas andanzas cinematográficas de una ciudad que nacía y veía nacer con ella la fuerza de las imágenes proyectadas. Cualquier tipo de introspección es buena, cualquier mirarse es ganancia, cualquier *itinerarium* suele tener al menos un viso de divinidad. Esas son las gracias del cine. El espacio con el que contamos no es suficiente para referirme con justicia a cada uno de los ensayos aquí

presentados. Por esto, haré referencia a tres de ellos, como abreboca para el futuro lector. Dos, porque son el amor y la compañía constante que tenemos los filósofos en el corazón, en este caso en el de Arturo: Scorsese y Tarantino. Y un tercero, que tiene para quien les habla un valor especial: porque lo presentó hace algunos años en un coloquio donde participamos juntos, y porque hace una estupenda alusión a *The Matrix* y –nada menos que– al *Filipo* de Platón. No quiero decir con esto que lo que pueda esbozar ahora haga justicia a los ensayos, pero sí, al menos, podré referirme a algunos de sus aspectos que, a mi juicio, son muy atrayentes.

Lo primero que quiero resaltar, por la propia afinidad que siento por ello, es el tono íntimo y honesto de los escritos de Arturo Serrano. Es una cavilación la que nos encontramos, menos preocupada por los rigorismos académicos, a veces tan paralizantes, que por la verdad que la Musa le devela a través de sus reflexiones. Cuando en su ensayo sobre *Carmen la que contaba 16 años*, escribe que solo planteará preguntas y que en realidad no busca responderlas, nos escribe como el filósofo que es. Sus preguntas sobre las *Carmina*, su conexión intercultural, la posibilidad de leer a la belleza caribeña desde la universalidad de la *Carmen* de Merimée o Bizet nos deja en ese espacio complejo pero muy hermoso que Cavell ha descrito así: “mientras más íntimo, más universal”. Lo recordé mientras leía la universalidad del caribe y del mundo andaluz porque, como sabemos, desde los inicios mismos de la reflexión filosófica, *todo es uno*. Es cuestión de saber penetrar en lo real. Pero de *Carmen*, podemos irnos a *The Matrix*, y no pasa nada: el cine y



nuestro autor nos llevan de la mano con suavidad. Y ya en los dos epígrafes que son el telón del ensayo encontramos unos pasajes insustituibles, más aún: no hay mejor manera de comenzar el texto. Me voy a permitir parafrasearlos: Sócrates dice que muchas veces tenemos placeres que proceden no de opiniones correctas, sino de alguna mentira. A lo que Protarco contesta que es cierto. Pero que lo que de ninguna manera es falso es el placer en sí. Como si fuera poco, Serrano lo complementa con esa escena sorprendente de *The Matrix*, en la que Cypher prueba un delicioso y jugoso bistec, en plena conciencia de que la Matriz le está diciendo a su cerebro que esas son las características del bistec. Y después de nueve años, dice, “me he dado cuenta de que la ignorancia –de esas cosas– es una bendición”. Eso es tan fuerte, que estremecería a Parménides, a Buda o a Platón. Me recuerda una pregunta que siempre ha rondado mi mente: ¿por qué Edipo insistió, hasta el final, en saber la verdad, al precio que fuese? Es curioso que Cypher sea el antihéroe, quien, como bien dice Serrano, debe ser despojado de las cualidades negativas que se le atribuyen, precisamente porque quiere volver a la Matriz –algo así como *a la mentira*–. Es seguro que escogería lo que quizá muchos de nosotros: volver al disfrute del placer en la más profunda ignorancia, comprendida ahora como una bendición. Se me ocurre pensar, con supina osadía, qué escogería Edipo si pudiera vivir esa oportunidad. El autor cita lo que dice Cypher a Neo que está pensando, tras desenchufarlo de la Matriz: “¿por qué demonios no me tomé la pastilla azul?” Habrá que responder a Morpheus la pregunta inicial: “¿qué es lo real?”. Y esa

“

La película es un testimonio de lo peligrosos que son esos héroes que se sienten bajo una luz especial que les muestra el bien y el mal, que se creen portadores de la espada, del arma, que ha de limpiar todo lo que ante los ojos de ese autoproclamado héroe, se muestra como basura.

pregunta es tan aterradora como los inicios mismos de la filosofía. De fondo nos estamos preguntando por nuestro afán por conocer la verdad. Aunque sea, al decir de Nietzsche, *fea*. Pero el tono de intimidad que he señalado en las reflexiones de estos ensayos está magistralmente plasmado en, como él cariñosamente lo llama, *su tío Martin*. Me refiero, por supuesto, a Martin Scorsese.

El mismo autor se encarga en su ensayo de dejar en claro que para el director hacer películas es un asunto *personal*, que solo así se hace un cine *auténtico*. En realidad, solo así somos capaces de despojarnos de *la bata blanca* con la que pretendemos ver el mundo y su acontecer,

como si realmente pudiéramos distanciarnos tan desgarradoramente de él. El cine de Scorsese, nos deja ver Arturo sin mediaciones, debe rendirse ante el ojo y la emoción de la audiencia, por extraña que resulte esa experiencia. Y ahí hay un encuentro maravilloso con *lo otro*, ante lo que podemos ser capaces de rendirnos y de reconocernos, en el mejor de los casos. Descubrirnos, abrirnos alguna puerta interior que nos ponga en contacto con otra manera de narrarnos, de sabernos, de vernos en el otro. Cuando algo nos atrae, o nos rendimos ante ello como dice Scorsese, recuerdo el viejo pasaje platónico –que algunos han hecho teoría– del espejo: lo que veo maravillado en ti, soy yo mismo; lo que tú reconoces en mí, eres tú mismo. Sócrates y Platón nos enseñaron que la filosofía se hace desde uno mismo; que la sorpresa, chispazo filosófico, está en el alma, y desde allí abrimos el compás para narrar el mundo, hacerlo problema, sin abandonarnos.

En este sentido, destaco ahora en el trabajo de Arturo Serrano su tino al tratar el complejo problema de la redención en Scorsese. Nos deja con el sabor de seguir adelante en la reflexión, que nunca tiene fondo. En *Mean Streets* la gruesa pregunta por la ayuda al otro recorre sin piedad toda la disertación: como lo vemos referido en el ensayo, Charlie afirma: “no pagas los pecados en la iglesia, los pagas en la calle”. ¿Se ayuda al otro por compasión o por sentirnos bien nosotros mismos mientras creemos que nos redimimos? Nos hemos preguntado nosotros, con Kant, ¿hay tal cosa como el altruismo? Recuerdo textos budistas que han tenido muy claro que la compasión es el sentimiento que nos hará felices: te ayudo porque tú quieres ser

feliz y yo también; porque ninguno quiere sufrir. Y sabemos de la tragedia de Charlie: su amigo Johnny Boy no reconoce prácticamente nada de lo que ha hecho por él y, como dice nuestro autor: “Charlie no ha redimido a Johnny Boy, sino al contrario: Johnny Boy ha condenado a Charlie”. Asimismo hallamos el argumento en *Taxi Driver*, tan duramente planteado. Y según sostiene Serrano, ahora la redención no es a uno mismo a través del otro, sino que “el único propósito es redimir al otro”. En efecto, “Travis no quiere ayudar a Iris como penitencia, sino que se ve a sí mismo como un héroe moral, alguien que sabe lo que es bueno y lo que es malo y simplemente está tratando de que las cosas funcionen bajo ese esquema”. La película es un testimonio de lo peligrosos que son esos héroes que se sienten bajo una luz especial que les muestra el bien y el mal, que se creen portadores de la espada, del arma, que ha de *limpiar* todo lo que ante los ojos de ese autoproclamado héroe, se muestra como basura. Desde su taxi y su imposibilidad de socializar se sienta a juzgar a la ciudad de Nueva York que parece haber estado a la espera de su proeza.

Pero Iris es como Charlie: no quiere que la ayuden. Es más, como prostituta parece que está mejor. Y eso, pienso, nos plantea unas preguntas muy inquietantes: ¿cuándo y por qué debemos ayudar? ¿por qué tenemos que ayudar a la prostituta de 16 años o a un tipo como Charlie? ¿Por qué *si no se nos ha pedido ayuda*, tenemos que ayudar? ¿Será que somos tan arrogantes como Travis que creemos que poseemos un esquema de lo bueno y de lo malo por el que *todos* deben ser medidos? Es muy importante cuando Arturo se detiene en el hecho de que Travis, como no sabe socializar, y quiere la compañía de alguien, este alguien –Betsy– es quien tiene que entrar en *su* mundo y no al revés. Es una ceguera de vida, de alma, de valorar al otro en todo su horizonte; finalmente un pánico a lo desconocido –a la vida– que solo puede acompañar a un espíritu que *se sabe* hacedor y vidente de lo bueno. Bien lo dice el autor: “Ahora, Travis se ha convertido en un ángel exterminador. Aunque a nuestros ojos Travis parezca nada más que un loco asesino, él se ve a sí mismo como alguien que limpiará las calles, un instrumento de purificación”. También hallamos una referencia a Scorsese muy atinada, en la que sostiene que Travis tiene las mejores intenciones, quiere limpiar su vida, su mente y su alma; que Travis es muy espiritual, dice,



Pero la seria y compleja redención por la violencia, en sus diversas facetas, toma un cariz notablemente distinto, como nos lo deja ver Serrano con mucha naturalidad, en el cine de Tarantino. La violencia ya no es como la del periódico, la real, la posible: ahora entramos en el terreno de la hiperreal

pero nos recuerda que en cierto sentido Charles Manson también lo era, lo que no quiere decir que fuese bueno.

Y nos hemos encontrado en todas las situaciones con redenciones mediante la violencia. Tan duras como el caso de *Raging Bull*. Pero con el agravante, en este caso, de que se interpone entre el presunto redimido y la redención, el horror de la *hybris*. Por eso, Serrano nos deja con el amargo de una cita a Michael Bliss, en la que nos dice que Jake queda en un *limbo espiritual*, ni condenado ni salvado, en una desgraciada “posición de darse cuenta de esto pero sin la sensibilidad o la inteligencia de pasar hacia la iluminación”. Probablemente sea ésta la peor de todas las situaciones antes descritas, lo que más dramáticamente se nos narra. Estar en el limbo es peor que estar en las garras de la nada, que finalmente es no ser, que no existe, como decía el eléata. El limbo de no ser salvado ni condenado debe ser un devenir espiritual eterno –mezcla horrible de ser y no ser– que terminará vomitado por el célebre personaje aquel del Apocalipsis, por *tibio*. La *hybris* no solo enceguece, paraliza y también embrutece.

Pero la seria y compleja redención por la violencia, en sus diversas facetas, toma un cariz notablemente distinto, como nos lo deja ver Serrano con mucha naturalidad, en el cine de Tarantino. La violencia ya no es como la del periódico, la real, la posible: ahora entramos en el terreno de la *hiperreal*, como él la llama, y entramos en

un terreno estético de la violencia. Yo no podría explicarlo ni parafrasearlo con la familiaridad de nuestro autor: pero nos remite a las comiquitas y a su efecto desarticulante y asombroso ante lo temible de la violencia real. Entramos en los complejos e inteligentes espacios de una violencia que da risa y, así, desactiva lo atemorizante. Usa el mejor de los ejemplos posibles para que lo podamos comprender: en *Pulp Fiction*, la escena del personaje interpretado por Travolta quien habla con Marvin, en el asiento trasero. Lo va amenazando con una pistola: el conductor, interpretado por Samuel L. Jackson, cae en un hueco y el arma accidentalmente se dispara y lo mata. Arturo se detiene en lo que ha llamado la *accidentalidad de la violencia*, y la distingue del cálculo de la agresión mafiosa, de la muerte horrible que resulta de un plan con maldad y alevosía. Amén de que el personaje de Travolta, una vez escapado el tiro accidentalmente, no muestra el menor remordimiento por haber asesinado a un inocente, tan solo le preocupa limpiar el carro. La gran conclusión del autor es que si percibimos la violencia como irreal, o hiperreal, poco plausible, ocurrirá el milagro del disfrute de la violencia en el cine. Y es el cine el que hace estos milagros. Años atrás, probablemente esto haya sido difícil de sostener, al menos en estos términos. Finalmente, porque el tiempo apremia, ojalá hayamos hecho una pequeña invitación a leer el libro de Arturo Serrano, amigo entrañable y querido, de quien me enorgullece presentar su libro, y de quien sé que seguirá siendo portavoz del susurro de la Musa que faltaba, la del cine. Estos son trabajos de largo aliento, de largas cavilaciones, de sorpresas que vive el alma en el silencio de su pensar, son atrevimientos que salen a la luz pública cuando se tiene coraje, asistencia predilecta del olimpo y arrojo para conmovir otras almas. El mejor de los éxitos para este libro, que ya tiene vida propia.

LORENA ROJAS PARMA,
Dra. en Filosofía, investigadora del Centro de Investigación y Formación Humanística de la UCAB.

Nota: *Texto leído en la presentación del libro de Arturo Serrano, El sueño de la razón produce cine, el 14 de noviembre de 2011.*



● tema central



Galería de Papel. *Felix the cat*. Francisco Pinto (2011).

Cifras sobre el mercado del cine en Venezuela

Francisco Pellegrino
● 36

El cine que ya no tenemos

Alfredo Calzadilla
● 42

El cine como sistema de significación

Margarita González Guardia
● 46

Los géneros invertidos: *Pandemónium*

Ricardo Azuaga
● 54

El jesuita que (casi) inventó el cine

Arturo Serrano
● 60

***NoMateria*, el valor del diseño industrial**

Ignacio Urbina
● 64

Tras la pista del chavismo pop

Alexis Correia
● 70



Galería de Papel, Francisco Pinto (2011).

Cifras sobre el mercado del cine en Venezuela

El venezolano es un ávido consumidor de cine. A pesar de varios obstáculos como un costo elevado de la entrada, una disminución relativa de las salas y el hecho de que “ya la cultura cinematográfica fue desplazada o mejor dicho absorbida por la videocultura” (Aguirre, p.99), las familias venezolanas van con periodicidad al cine a disfrutar de producciones, en gran medida norteamericanas, del género infantil.

La demanda de cine en Venezuela

Como promedio, todos los venezolanos asisten al menos una vez al año a una sala cinematográfica, siendo esta frecuencia la más elevada de Suramérica cuyo promedio, para el 2008, era de 0,55 (cuadro 1). Sin embargo, están obligados a desembolsar un precio medio por entrada a las proyecciones de 5,12 dólares norteamericanos, el más caro de la subregión en la cual se paga por admisión unos US\$ 3,75. Las cifras anteriores, más un aumento de 13% en el volumen de las entradas a los cinematógrafos desde 2008 hasta 2011, confirman que el cine sigue siendo el consumo cultural preferido del venezolano que, para 1998, invertía en este rubro 65% de cada bolívar dedicado a diversión (Aguirre, p.101). De ello se puede concluir que en Venezuela el cine sigue siendo la opción más económica frente a otros entretenimientos culturales, si bien su costo sea elevado en comparación con los restantes países latinoamericanos.

Ahora bien: ¿Qué películas demanda el espectador venezolano contemporáneo? La respuesta es cine *familiar* de producción *hollywoodiense* preferiblemente

en formato de tercera dimensión (cuadro 2). Lenny Durán describe así este comportamiento:

Las producciones cinematográficas infantiles fueron las favoritas en el mercado venezolano durante el año 2011. Las sagas de *Piratas del Caribe*, *Harry Potter* y la segunda parte de *Kung Fu Panda* lideraron nuevamente las preferencias de grandes y chicos (...) Aunque *Cars 2* y el *Gato con Botas* (películas de dibujos animados) no entraron al Top 5, están entre las 10 películas más vistas, con una recaudación de 4,57 millones de dólares y \$ 5,7 millones, respectivamente.

Bernardo Rotundo y Oscar Reyes, de Gran Cine, en su *Balance cinematográfico de 2010*, confirman lo anterior como una conducta de consumo que comienza a ser reiterada:

La tendencia de las preferencias del público venezolano que asiste a las salas de cine apunta, fundamentalmente, a la selección de obras cinematográficas de género infantil o juvenil; fantasías y co-

■ FRANCISCO PELLEGRINO



medias ligeras aptas para todo público. Las primeras posiciones de las 25 películas más vistas del año 2010 señalan que las películas infantiles como: *Toy Story 3*, *Shrek* y *Enredados* son las preferidas del público local. La familia hace planes para ir al cine. Y la razón podría ser que el cine continúe siendo una de las opciones más económicas de entretenimiento.

Todas las películas mencionadas en ambas referencias son *Made in USA*, lo cual denota que, adicionalmente a la predilección por los géneros infantil y de aventura, tanto de fantasía como de ciencia ficción, los gustos cinematográficos de los venezolanos son marcadamente transculturalizados, sesgados fuertemente hacia las producciones extranjeras. Desde 2005 los casi cinco estrenos semanales son todos principalmente norteamericanos y en menor medida europeos (cuadro 3), convocando en este lapso a casi cien millones de espectadores, mientras que durante ese mismo periodo, según el investigador Abdel Güerere, “se han exhibido más de 60 largometrajes nacionales que han sido presenciados por más de 6.500.000 espectadores”.

En síntesis, los seguidores del cine venezolano son una significativa minoría (cuadro 4), de tal manera que, según los datos provistos por el Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), la película venezolana con mayor taquilla de todos los tiempos *Homicidio culposo* (Cesar Bolívar, 1984) atrajo poco más de un millón trescientos espectadores (cuadro 5), siendo este record fácilmente abatable por cualquier producción norteamericana medianamente taquillera proyectada en Venezuela, como por ejemplo *Shrek 4: felices para siempre* (Mike Mitchell, 2010) y su millón 322 mil 789 espectadores según la Asoinci (Asociación de la Industria del Cine).

Finalmente, cabe destacar que en la lista de películas venezolanas más vistas no aparece ningún título de la estatal Fundación Villa del Cine, por lo que los cuantiosos recursos públicos aplicados en sus producciones, en general, y en el mercadeo de éstas, en particular, no han logrado una respuesta mínimamente favorable por parte de la demanda nacional. Demanda que además se mantiene completamente insubordinada a las recomendaciones de la crítica; afirman Rotundo y Reyes que “cuando contrastamos la opinión de la crítica especializada con las películas más taquilleras observamos que las coinciden-

Finalmente, cabe destacar que en la lista de películas venezolanas más vistas no aparece ningún título de la estatal Fundación Villa del Cine, por lo que los cuantiosos recursos públicos aplicados en sus producciones, en general, y en el mercadeo de éstas, en particular, no han logrado una respuesta mínimamente favorable por parte de la demanda nacional.

cias son mínimas. La crítica seleccionó 26 películas, coincidiendo en 5 con la tabla de las 25 películas más vistas”.

La oferta de cine en Venezuela

Desde la oferta, nuevamente Güerere, también director ejecutivo de la AVEP (Asociación Venezolana de Exhibidores de Películas), nos indica que para ir al cine se cuenta con “434 salas comerciales, 642 pantallas y 75 mil butacas en 40 ciudades, a las que asisten (casi) dos millones y medio de personas en promedio al mes”. Estos son unos números más que aceptables porque implican una pantalla por cada 42 mil 300 habitantes, lo cual coloca al país en segundo lugar en Suramérica, después de la Argentina con 37 mil habitantes por pantalla (cuadro 1). Sin embargo, en este orden de ideas, el panorama interno no es tan alentador respecto al progreso en la cantidad de las salas cinematográficas, ya que en 1975 existían suficientes sitios de proyección como para configurar un índice de una sala cada 15 mil 346 habitantes, mientras hoy en día esta cifra ha subido negativamente cuatro veces más hasta los 62 mil 600 habitantes por sala. En otras palabras, existen suficientes pantallas pero concentradas en un centenar de complejos cinematográficos, por lo general ubicados en centros comerciales, lo cual, con base en su distribución

geográfica podría evolucionar hacia un déficit de oferta de pantallas en alguna zona del país.

La propiedad de estas salas de exhibición está concentrada en más del 90% en dos circuitos comerciales: Cinex y Cines Unidos, quedando el resto en las manos de circuitos alternativos como Gran Cine o la red de salas de la Cinemateca Nacional. Aguas arriba en la hilera del negocio sigue el sector de la distribución el cual, para 2010, se repartía entre tres principales empresas: C.A. Cinematográfica Blancica con 52%, de igual forma Cines Unidos con 24% y The Walt Disney Company Venezuela con 23%; el poco material remanente va a Amazonia Films. Estos porcentajes señalan un incremento a favor de Blancica a expensas de Cines Unidos con base en las estadísticas de los años anteriores.

Para concluir, en el sector inicial de la hilera, junto a la ya mencionada y poco eficiente Villa del Cine, se encuentran las siguientes casas de producción: Bolívar Films, Cinesa, Cinema Sur, La Movida Films, Guakamaya Films, Primeras Voces y KINOKI.

FRANCISCO PELLEGRINO

Profesor de Pregrado y Postgrado en la Universidad Católica Andrés Bello. Miembro del Consejo de Redacción de la revista Comunicación.

Referencias

- AGUIRRE J.M. et alii (1998): *El consumo cultural del venezolano*. Caracas: Fundación Centro Gumilla
- DURÁN L.: “Películas infantiles, las más taquilleras en 2011”. En: <http://www.mercadode-dinerove.com/Economia/peliculas-infantiles-las-mas-taquilleras-en-2011.html> (07 febrero 2012).
- GUZMÁN C. (2004): *Economía Industria del Cine Venezuela*. Working Paper Series Innovarium en: <http://www.slideshare.net/Innovarium/carlos-guzmn-economia-industria-del-cine-venezuela-marzo-2004> (9 enero 2010).
- PELLEGRINO F. et alii (1999): *Los medios de comunicación social en Venezuela*. Caracas: Fundación Centro Gumilla.
- ROTUNDO, B. et alii (2012): “Balance cinematográfico de 2010”. Especial para *El Mundo Economía y Negocios*.
- SILVA J. M.: *¿Qué películas venezolanas ven los espectadores?* (1era. parte). En: <http://johnmanuelsilva.net/blog/que-peliculas-venezolanas-ven-los-espectadores-1era-parte/> (20 agosto 2011).

Cuadro 1
Comparación entre países suramericanos 2008

PAÍS	Población	Número de pantallas disponibles	Habitantes por pantalla	Frecuencia asistencia a las salas	Precio promedio de la entrada (US\$)	Entradas 2008	Entradas 2007	Variación % 2007-2008
Argentina	38.020.058	1.025	37.093	0,88	3,86	33.361.479	33.719.121	-1%
Bolivia	9.500.000	47	202.128	0,19	3,67	1.822.019	1.889.116	-4%
Brasil	195.000.000	2.290	85.153	0,45	3,96	87.617.000	87.914.000	0%
Chile	16.928.873	310	54.609	0,70	3,97	11.886.801	11.455.000	4%
Colombia	45.061.358	535	84.227	0,43	3,72	19.480.519	20.825.000	-6%
Ecuador	14.103.624	176	80.134	0,58	3,12	8.219.246	6.810.947	21%
Peru	29.837.000	282	105.805	0,62	2,60	18.602.963	16.315.000	14%
Uruguay	3.241.003	52	62.327	0,73	3,75	2.375.148	2.337.788	2%
Venezuela	27.150.000	642	42.290	0,93	5,12	25.341.721	23.813.989	6%
TOTALES	378.841.916	5.359	753.765	0,55	3,75	208.706.896	205.079.961	2%

Fuente: Bernardo Rotundo, presidente Gran Cine

Venezuela	Entradas	Variación % con 2008
2009	27.697.368	9%
2010	28.714.586	13%

Cuadro 2
Películas taquilleras 2011

PELÍCULA	PRODUCTORA	RECAUDACIÓN MILLONES US\$
<i>Kung Fu Panda 2</i> (dibujos animados)	DreamWorks	8,36
<i>Río</i> (dibujos animados)	20th Century Fox	8,13
<i>Los Pitufos</i> (también en 3D)	Columbia	7,57
<i>Harry Potter 7 y las Reliquias de la Muerte</i> , 2da. Parte (también en 3D)	Warner	7,52
<i>Piratas del Caribe 5: En costas extrañas</i> (también en 3D)	Disney	6,56

Fuente: Lenny Durán en Películas infantiles, las más taquilleras en 2011

Cuadro 3
Películas proyectadas en Venezuela según nacionalidad

PERIODO: DESDE 2005 HASTA 2010	NÚMERO DE PROMEDIO PROYECTADAS	PORCENTAJE DE PELÍCULAS	ESTRENOS DISTRIBUCIÓN ANUAL	ESTRENOS PROMEDIO SEMANAL
Norteamericanas	720	59%	144	2,67
Europeas	328	27%	66	1,21
Latinoamericanas	96	8%	19	0,36
Venezolanas	65	5%	13	0,24
Asiáticas	21	2%	4	0,08
	1.230		205	5

Elaboración propia. Fuente: Abdel Guerere AVEP

Cuadro 4
Espectadores del cine venezolano 2005-2010

AÑO	NÚMERO DE ESPECTADORES TOTALES	NÚMERO DE ESPECTADORES CINE VENEZOLANO	PORCENTAJE SOBRE EL TOTAL
2005	19.738.195	1.142.747	5,79%
2006	20.638.108	796.577	3,86%
2007	23.885.961	1.458.944	6,11%
2008	25.499.448	798.661	3,13%
2009	27.697.368	415.683	1,50%
2010	28.714.586	1.754.636	6,11%
TOTAL	146.173.666	6.367.248	4,36%

Elaboración propia. Fuente: Gran Cine

Cuadro 5
Las 25 películas venezolanas más vistas de todos los tiempos

PELICULA	ESPECTADORES	DIRECTOR	FECHA DE ESTRENO
HOMICIDIO CULPOSO	1.335.252	César Bolívar	27.06.1984
MACU. LA MUJER DEL POLICÍA	1.180.621	Solveig Hoogensteijn	24.06.1987
LA HORA CERO	941.857	Diego Velasco	08.10.2010
SECUESTRO EXPRESS	932.530	Jonathan Jakubowicz	08.12.2005
MANON	912.112	Román Chalbaud	23.04.1986
CON EL CORAZÓN EN LA MANO	894.249	Mauricio Walerstein	19.04.1988
MÁS ALLÁ DEL SILENCIO	830.966	César Bolívar	19.06.1985
GRADUACIÓN DE UN DELINCUENTE	802.238	Daniel Oropeza	15.05.1985
LA GENERACIÓN HALLEY	758.196	Thaelman Urgelles	07.02.1986
DE MUJER A MUJER	753.333	Mauricio Walerstein	10.01.1986
MACHO Y HEMBRA	614.522	Mauricio Walerstein	27.02.1985
COLT COMANDO	553.231	César Bolívar	14.03.1987
SALSERÍN. CON MUCHO SWING	546.356	Luis Alberto Lamata	02.05.1997
YA-KOO	527.854	Franco Rubartelli	23.07.1985
CANGREJO	502.439	Román Chalbaud	28.04.1982
RETÉN DE CATIA	480.619	Clemente de la Cerda	05.01.1984
SICARIO	458.856	José Ramón Novoa	26.04.1995
SOY UN DELINCUENTE	453.134	Clemente de la Cerda	30.06.1976
CANGREJO II	436.837	Román Chalbaud	07.03.1984
MUCHACHO SOLITARIO	414.904	César Bolívar	12.09.1998
ESTA LOCA. LOCA CÁMARA	402.384	Mario di Pasquale	24.07.1979
EL ATENTADO	395.649	Thaelman Urgelles	13.02.1985
HERMANO	380.767	Marcel Rasquin	02.07.2010
13 SEGUNDOS	377.023	Freddy Fadel	20.04.2007
RETÉN DE MUJERES	327.823	Carlos López F.	10.12.1988
TOTAL ESPECTADORES	16.213.752		

Nota: la data oficial publicada por el CNAC solo abarca las películas entre 1976 y 2009. No hay disponibilidad de cifras para estrenos previos a 1976, y la data para estrenos posteriores a 2010 es extra-oficial.



- Suscripción física**
de SIC para año 2012
(10 números al año)
- Número suelto:
Bs. 35
 - Suscripción anual por correo:
Bs. 350
 - Suscripción de apoyo:
Bs. 700

Suscripción electrónica
anual de SIC: Bs. 175
A través del correo
suscripcion@gumilla.org

Formas de pago

- Pagando en nuestras oficinas
- Depositando a nombre de Fundación Gumilla

Banesco cuenta corriente
No. 0134 0413 5941 3101 0414

GUMILLA

- ¿Qué somos?
- ¿Qué pretendemos?
- ¿Quiénes somos?
- El epónimo y el fundador
- Puntos de venta
- Ubicación
- Barquisimeto

ÁREAS

- Publicaciones
- Investigación
- Formación
- Comunicación y Redes
- Documentación
- Constructores de paz

ENLACES

- Jesuitas en Venezuela
- Jesuitas en América Latina
- Centros Sociales de los Jesuitas en el mundo
- Revistas de la Compañía de Jesús América Latina
- Otros Enlaces

RECURSOS



Centro de Investigación y Acción Social de los Jesuitas en Venezuela
Tendemos puentes para superar la exclusión

Home

Artículos
08/11/2011

Investigación: Redes Sociales, hábitos y usos en la UCAB
Estudio de Marcelino Bisbal y Nicodemo Pasquale publicado en la Revista Comunicación 154: Umbrales digitales

Los investigadores Marcelino Bisbal y Pasquale Nicodemo se sumergieron en el estudio exploratorio del uso de redes sociales entre los estudiantes de la Universidad Católica Andrés Bello, en Caracas. La muestra de 426 entrevistas con cuestionarios el pasado mes de abril pudieron dibujar un panorama de acceso y uso de tecnologías cobdiano para los jóvenes de esta universidad privada. El estudio se encuentra publicado en la Revista Comunicación número 154: "Umbrales Digitales", editada por el Centro Gumilla.

Facebook es líder de las redes sociales registradas como la más usadas por los entrevistados, que Twitter resultó ser la menos utilizada



Más >>>

Noticias | Artículos

INICIO

SIC SEMANAL

Sic Semanal

INVESTIGACIONES



MIRADA GLOBAL

Mirada Global.com

fundación **CENTROGUMILLA**

Edificio Centro Valores. Local 2, esquina de la Luneta.
Altagracia. Apartado 4838. Caracas 1010, Venezuela
Teléfonos: (0212) 564 9803 / 564 5871
www.gumilla.org

-  sicsemanal.wordpress.com
-  www.facebook.com/CGumilla
-  @CentroGumilla



Galería de Papel. *Mi super poderosa*. Francisco Pinto (2011).

EL CINE que ya no tenemos

Tengo que confesar de entrada que para mí el cine en San Félix eran el Cine Park, que quedaba en pleno centro, y el Cine Caroní frente al cual pasábamos todos los fines de semana pues quedaba en la vía para salir de la ciudad hasta Tumeremo. De ir, solo fui al Cine Caroní a ver *Viaje Insólito*, aquella película donde miniaturizan a Dennis Quaid y lo inyectan en el cuerpo de un mesonero muy torpe. Tendría yo como trece años. Recuerdo que ya para esa época, el Cine Park no se presentaba como una opción muy segura para ir de noche. Pero esa imagen de cines decadentes no reflejaba en absoluto el pasado cinematográfico –al menos desde la exhibición– del que gozó alguna vez la vieja San Félix.

Según Alcides Pereira el cine había llegado a San Félix una noche de 1928. El escenario habría sido el patio de la casa de Don Enrique Bello, uno de los más destacados comerciantes de la época, que quedaba en la calle Orinoco, casi al frente del mercado municipal. En esa época los cines se hacían en los patios de las casas, en los que podían caber unas cien personas; y al patio se entraba por un pequeño zaguán que llevaba a la casa de la familia por una puerta o al cine por otra. Ya para el cine que se instaló tiempo más tarde, en el patio de Ernesto Reyes, había una pequeña barda que separaba un espacio de Galería y otro de Palco. Básicamente la diferencia estaba en el precio de la entrada (a medio la Galería, a real el Palco) y, por consiguiente, la clase de gente con la que compartías. Las películas duraban apenas

un día en cartelera, con dos funciones diarias. Así sería hasta bien entrados los años 60.

Pero es en la década de los 50 cuando el cine se convierte realmente en una actividad social y comercial de considerable importancia para una ciudad de puerto, de casi cuatro mil habitantes. La mayoría de las familias vivían en lo que hoy conocemos como el *centro de San Félix*, no había todavía un parque automotor muy grande, todo quedaba bastante cerca como para moverse a pie, incluidas las idas al cine: el Cine Fénix, en la calle Orinoco, el Cine Piar en la misma calle pero del lado del río Orinoco, de manera que cuando este crecía se anegaba la zona de Galería. El Cine Principal, casi diagonal al Fénix pero hacia la calle Piar, el primer *gran cine* de San Félix, con 750 butacas con el suelo en desnivel. Eran tiempos donde las chucherías eran empanadas que vendían en locales vecinos, o bolsas de maní que un vendedor pasaba ofreciendo entre los puestos. Fueron tiempos en los que nos visitaron grandes artistas como Alfredo Sadel, Antonio Aguilar, Lea Griffith o *La Tongolele*, que ofrecían sus shows en los *intermezzos* de las películas. Sí, en San Félix. Tiempos de una sana rivalidad comercial entre los cines para asegurarse un público; los carteles de Rafael García, volkswagens *disfrazados* del Monstruo de la Laguna Negra.

Pero no solo los cines del centro; también aparecieron en San Félix *cines de vecindario*, más pequeños, de menor categoría, como el cine La Grúa, el Esequibo, el México, el Libertador, el Nasa (que

Texto nostálgico por lo que fue el cine en la ciudad de San Félix, allá en Ciudad Guayana, donde una noche de 1928 se estrenó la primera sala cinematográfica en el patio de una vieja casona convertido en sala de exhibición. Hoy en día ya no hay cine en San Félix, es por eso que el autor invita a reconquistar aquellos espacios para volver a disfrutar del cine que ya no tenemos.

■ ALFREDO CALZADILLA

ciertamente se llamó así *en honor* a la agencia espacial norteamericana). Tenemos en cuenta que en la naciente Puerto Ordaz, la vecina al otro lado del río Caroní, tan solo existía el cine del Centro Cívico que le pertenecía a la Orinoco Mining Company, y que no tendría una sala privada hasta bien entrados los 60, cuando en San Félix siguen inaugurando salas como el Cine Río, el Park, el Caroní. ¿Qué pasó con esa cantidad de cines? Asomo algunas especulaciones.

Rafael García, cartelista y proyeccionista del Cine Principal, me contaba que la unificación de las tarifas eléctricas contemplada en el IV plan de la Nación, durante el primer gobierno de Carlos Andrés Pérez, hizo impagables los costos de electricidad de esas pequeñas salas que tenían dos proyectores de 35mm, además de poco público. Aparte de esta razón económica, tenemos el crecimiento exponencial y desordenado de San Félix, producto del auge de las Empresas Básicas de Guayana. Las familias tradicionales del centro fueron mudándose a nuevos espacios urbanizados, dando paso a un centro netamente comercial, pero con una vida social mirando a otras zonas.



Ya para el cine que se instaló tiempo más tarde, en el patio de Ernesto Reyes, había una pequeña barda que separaba un espacio de Galería y otro de Palco. Básicamente la diferencia estaba en el precio de la entrada (a medio la Galería, a real el Palco) y, por consiguiente, la clase de gente con la que compartías.

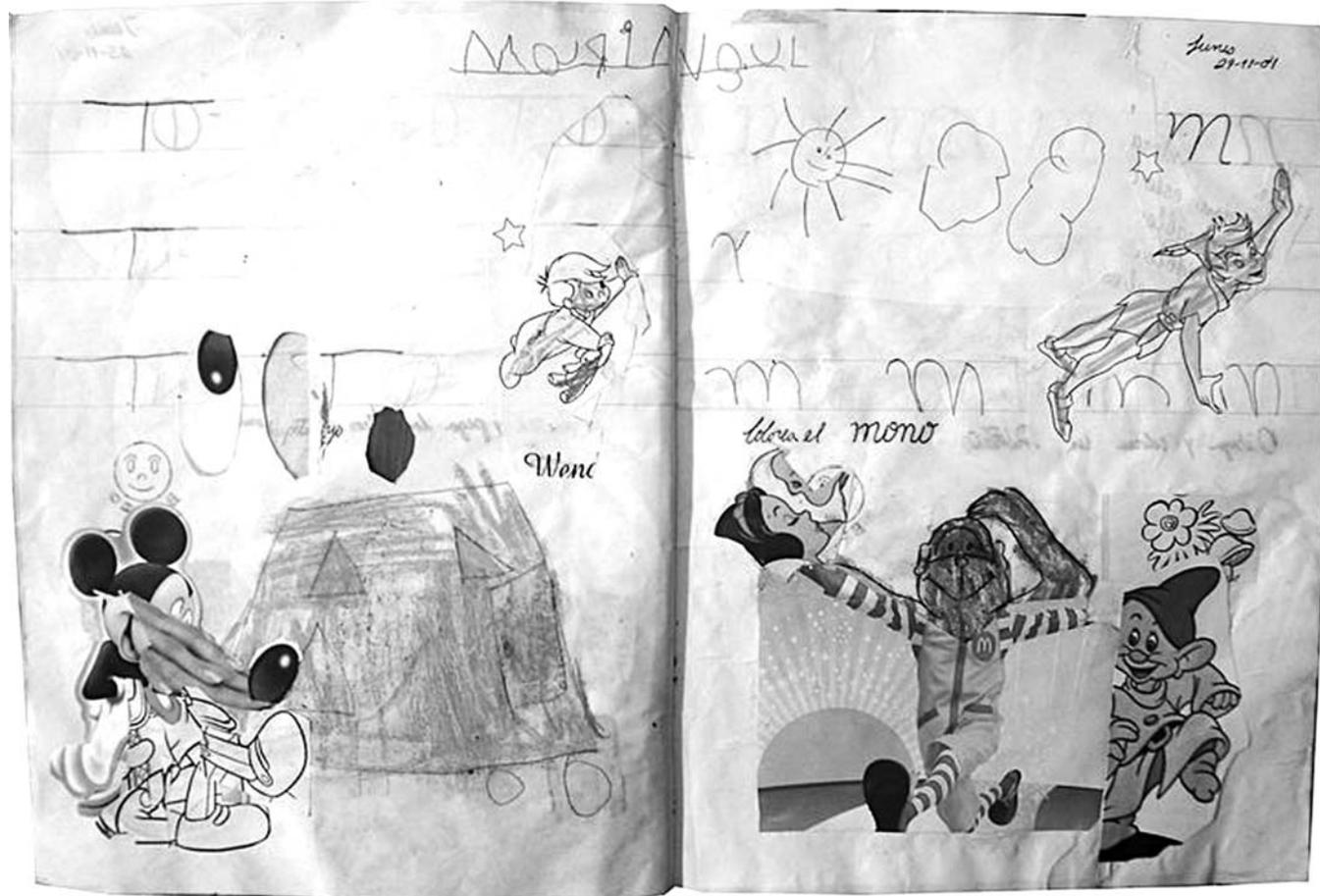
Añadimos a esto el tema de la infraestructura de la ciudad para estos espacios recreativos. Una ciudad en la que el transporte público estuvo concebido, desde el principio, como una solución laboral (y con grandes deficiencias hasta el sol de hoy), donde la mayor parte de sus habitantes se mueve en carros particulares y el tema del estacionamiento se vuelve fundamen-

tal. Los cines que más *aguataron* el paso del tiempo fueron los que pudieron lidiar con estos tres factores. Y eso fue, en el caso de San Félix, a finales de la década de los 80. Desde entonces no hay cine en la ciudad. Peor aún, pocas señas quedan de su existencia. Los que no fueron convertidos en templos evangélicos, fueron demolidos, convertidos en otros negocios, o simplemente allí creció el monte. En cualquier caso, quedaron prácticamente borrados de la memoria de las nuevas generaciones.

Recordar estos espacios sería más que un ejercicio nostálgico de un tiempo que no viví, particularmente. Me encantaría fuera un ejercicio colectivo para repensar nuestros espacios de manera más funcional—titánico si no hay voluntad política de la municipalidad y sus ordenanzas, y de la empresa privada para su planificación—; o tal vez reconquistar aquellos espacios, que no viejas estructuras y edificaciones, para que volvamos a disfrutar del cine que ya no tenemos.

ALFREDO CALZADILLA

Comunicador Social por la Universidad Católica Andrés Bello. Profesor de la UCAB, extensión Guayana.



... Abrimos un horizonte de posibilidades

La Universidad Católica Andrés Bello pretende afrontar estos tiempos de cambio como un reto formativo con claro compromiso social. Para ello, ofrece un Programa de Postgrados en Comunicación Social orientado a la formación de profesionales capaces de desenvolverse en los distintos ámbitos de la mediación comunicacional y cultural.

ESPECIALIZACIONES Y MAESTRÍAS

ESPECIALIZACIÓN EN PUBLICIDAD

Una oportunidad para aprender a gestionar los signos y entender que la publicidad es un medio de información, por tanto de significación.

ESPECIALIZACIÓN Y MAESTRÍA EN COMUNICACIÓN ORGANIZACIONAL

El espacio idóneo para entender que estamos en una sociedad de las organizaciones de allí, que queremos acercarnos a la forma de comunicación que allí se desarrolla.

ESPECIALIZACIÓN Y MAESTRÍA EN COMUNICACIÓN PARA EL DESARROLLO SOCIAL

El objetivo es orientar el estudio de las comunicaciones para potenciar el desarrollo. Los egresados obtendrán herramientas comunicacionales para auxiliar, asesorar y/o tomar decisiones dentro de este campo de aplicación.

Programas dirigidos a comunicadores sociales y también a egresados universitarios que deseen acercarse al mundo de las comunicaciones.

Modalidad para especializaciones y maestrías: presencial, dos tardes por semana de 6:00 pm a 10:00pm. • **Duración:** 4 semestres • **Lugar:** UCAB, Montalbán

PROGRAMAS DE ESTUDIOS AVANZADOS

PERIODISMO

Producto de la sinergia entre el diario *El Nacional* y la dirección de Postgrados en Comunicación Social

Modalidad: presencial, clases diurnas, dos días a la semana de 8:00 am a 11:30 am.

Duración: 4 trimestres. • **Lugar:** nueva sede del diario *El Nacional* en Los Cortijos de Lourdes.

COMUNICACIÓN Y POLITICA

Se desarrolla bajo la cooperación de la *Konrad Adenauer Stiftung* y el diario *El Nacional*.

Modalidad: presencial, dos tardes por semana de 6:00 pm a 10:00 pm.

Duración: 3 trimestres. • **Lugar:** nueva sede del diario *El Nacional* en Los Cortijos de Lourdes.

LIBERTAD DE EXPRESIÓN Y DERECHO A LA INFORMACIÓN

Se dicta conjuntamente con el centro de Derechos Humanos de la UCAB

Modalidad: Programa presencial y a distancia por Internet. **Duración:** 320 horas

Lugar: UCAB, Montalbán

PROGRAMAS DE ESTUDIOS TÉCNICOS AVANZADOS

En medios y comunicación estratégica. También en convenio con el Nacional, para Técnicos Superiores Universitarios.

Menciones: Publicidad integrada y Gestión de la Comunicación

Modalidad: Presencial, dos tardes de la semana, de 6:00 pm a 10:00 pm **Duración:** Tres trimestres
Lugar: UCAB, Montalbán.

El cine como sistema de significación

En el presente artículo se aborda el cine como sistema de significación, como lenguaje a partir del cual se generan textos o producciones lingüísticas, entendiendo que cada película es un texto autónomo, único e irrepetible, susceptible de análisis, interpretación y lectura. Para el abordaje del objeto de estudio seleccionado, se ha seguido una línea de investigación semiótica que nos permitió revisar los códigos y s-códigos operantes en el cine, para así comprenderlo como unidad comunicativa.

■ **MARGARITA GONZÁLEZ
GUARDIA**

Al preguntarnos sobre el cine como sistema de significación nos embarcamos en una tarea que asume la existencia de un lenguaje cinematográfico, y que procura comprender “cómo funciona el cine como medio de significación en relación a otros lenguajes y sistemas expresivos” (Aumont et al, 1983; 159). En su ensayo “El Cine: ¿lengua o lenguaje” (en Metz, 2002), Metz señala que si el cine no es un lenguaje se estaría en una sesgada y negativa posición porque el cine es, sin dudas, un hecho social de dimensiones y alcance extraordinarios.

El cine puede ser estudiado como objeto del lenguaje, como una producción eminentemente lingüística. También como lugar y objeto de representación en cuanto que los signos son representaciones, y el cine como artificio y construcción tiene la capacidad de representar otras cosas. Puede ser estudiado como un momento de narración pues el cine utiliza el lenguaje, representa cosas a través de la narración. Finalmente, podemos revisar el cine como unidad comunicativa pues no solo cuenta sino que también habla de otras cosas (remite a ideas y conceptos). En esta oportunidad nos interesa abordar el cine como sistema de significación, y para ello necesitamos revisar el cine como objeto del lenguaje y el cine como unidad comunicativa, a través de los códigos y s-códigos que específicamente operan en él.

En los textos de los primeros teóricos se asoma la expresión de *lenguaje cinematográfico* (en Aumont et al, 1983; 160). Ricciotto Canudo promueve el cine como arte total que se distancia de cualquier

analogía entre el cine y el teatro que, gracias a la multiplicación del sentido humano de la expresión por la imagen, formará una lengua verdaderamente universal. Abel Gance proponía que el cine había nacido de la necesidad de encontrar un nuevo lenguaje, cuyo carácter esencial fuese la universalidad, para así completar el sueño de un esperanto visual (en Aumont et al, 1983; 160). A estos autores se suman otros que buscaban el cine puro, como Jean Epstein, Louis Delluc y René Clair, en aquella etapa previa al 1930 en la que “el propio mutismo del film [...] aseguraba una protección automática frente a lo verbal execrado” (Metz, 2002; 75).

Béla Balázs, detractor del verbo, señala en su texto *El hombre visible* (1924) que el cine es un arte particular que emplea métodos distintos de los del teatro, y habla un lenguaje formal diferente, y propone cuatro principios que caracterizan el lenguaje cinematográfico: distancia entre espectador y escena representada, imagen total subdividida en planos de detalle, variación del encuadre y la operación del montaje. Apegándose al principio del montaje, los cineastas soviéticos como Pudovkin, Eisenstein, Vertov, reconocen unánimemente el papel preponderante del montaje —que Metz (2002; 58) cuestiona y aborda como principio soberano— que terminaron convirtiendo en sinónimo del cine.

Pudovkin declaró que el montaje es la creación fílmica en su totalidad, pues un plano aislado es solo materia prima, no llega a ser un fragmento de cine. Eisenstein, fanático obsesionado por el montaje, llega a encontrarlo en todas partes. Metz, *encarnizado*, indica que “Basta con que



LAM. XLV NINO DE PERFIL CON GORGUERA Worcester (Mass.) A11 M. Pinto (1952)

HA HA HA

Galería de Papel. Francisco Pinto (2011).



Dickens, Leonardo da Vinci o cualquier otro haya relacionado dos temas, dos ideas, dos colores, para que Eisenstein invoque al montaje: la yuxtaposición más obviamente pictórica, el efecto de composición más comúnmente admitido en literatura se convierte, si damos crédito a sus argumentos, en proféticamente precinematográficos. Todo es montaje.” (Metz, 2002; 59). Sin embargo, el teórico francés reconoce que el error resultaba tentador, a riesgo de ver el cine como lengua y no como lenguaje (volveremos sobre esto más adelante), creyendo que un film se entiende gracias a su sintaxis “cuando en realidad la sintaxis del film se entiende porque comprendemos el film, y sólo después de haberlo comprendido” (Metz, 2002; 67), ya que el cine es lenguaje *más allá de todo efecto particular del montaje* (Metz, 2002; 73).

Posteriormente, en Francia e Italia, a raíz del texto *Gramática del film* del británico Raymond J. Spottswode, surgen los trabajos que intentan descubrir y revisar las gramáticas del cine. Se trató de un momento que vio florecer una importante cantidad de manuales y libros didácticos que procuraban explorar las principales figuras o unidades (gramaticales) que conforman el cine. Estos trabajos se inspiran de las gramáticas de las lenguas naturales (Aumont et al, 1983; 168) y definen la gramática cinematográfica como aquella que estudia “las reglas que presiden el arte de transmitir correctamente las ideas por una sucesión de imágenes animadas, que forman un film” (Robert Bataille, en Aumont et al, 1983; 168). Así, equiparan el plano a la palabra y la secuencia a la frase cinematográfica.

Estas gramáticas del cine que, según Aumont et al fueron utilizadas como excusa ante cualquier intento de formalización del lenguaje cinematográfico durante el período dominado por las tesis bazinianas de la *transparencia*, se construyeron sobre la base de la *lingüística textual*. Poco tiempo más tarde, como preludio a la aparición de un enfoque semiológico del tema, algunos teóricos la rechazaron. Marcel Martin, en su libro *El lenguaje cinematográfico* (1955), se cuestiona la revisión y desarrollo de la técnica cinematográfica a partir del arsenal gramatical y lingüístico, y “une la aparición del lenguaje cinematográfico al descubrimiento progresivo de los procedimientos de expresión filmica” (Martin, 1955, en Aumont et al, 1983; 170). Esta concepción es compartida por Christian Metz y Jean Mitry, quienes consideran que “el len-

Marcel Martin, en su libro *El lenguaje cinematográfico (1955), se cuestiona la revisión y desarrollo de la técnica cinematográfica a partir del arsenal gramatical y lingüístico, y “une la aparición del lenguaje cinematográfico al descubrimiento progresivo de los procedimientos de expresión filmica”*

guaje cinematográfico está doblemente determinado, primero por la historia, después por la narratividad” (Aumont et al, 1983; 170).

Jean Mitry, en su texto *Estética y psicología del cine* (1966-1968) expande las bases de la discusión en torno al lenguaje cinematográfico. Tiene como punto de partida la noción del cine como medio de expresión “susceptible de organizar, construir y comunicar pensamientos, que puede desarrollar ideas que se modifican, se forman y se transforman”, y en definitiva es lo que puede denominarse *lenguaje*. Para el autor, el lenguaje es un sistema de signos o de símbolos y señala que el lenguaje verbal no es el único pues sí existe el lenguaje cinematográfico, y comprende que la falla de los postulados de teóricos anteriores ha sido equiparar o colocar en un primer lugar el lenguaje verbal sobre el lenguaje fílmico que es, sin dudas, diferente.

También en la línea francesa, encontramos el trabajo de Christian Metz, para quien el cine no era una o varias películas aisladas, sino la institución cinematográfica entendida desde una perspectiva global: evento sociocultural que reúne el *antes* del film (práctica significativa generativa), el film (el texto), el *posterior* al film (mecanismos de distribución, exhibición, impacto socio-político), y el *ajeno* al film (las salas de proyección, lo que Robert Stam denomina el ritual de asistir a la sala). El film, un film, es el discurso, un texto: no el objeto material contenido en una lata, sino el texto significante (Stam, 2001; 134). De esta manera, Metz logra distinguir lo fílmico en un nivel global y,

dentro de éste, lo cinematográfico, delimitando el objeto de estudio de la semiótica: revisar el discurso deslastrado del sentido institucional amplio, así como Saussure revisa la lengua en lugar del habla, por considerar esta última como “un objeto demasiado multiforme para constituir el verdadero objeto de la ciencia lingüística” (Stam, 2001; 134).

En este breve recorrido que hemos llevado a cabo hasta ahora, y que nos ha permitido identificar la aproximación que hicieron algunos teóricos al cine como lenguaje, como sistema de significación, han resaltado varios términos que debemos revisar y definir para, desde una perspectiva moderna, desmontar el cine como sistema de significación a partir de la dinámica que se establece entre los s-códigos y códigos de la lengua cinematográfica.

Partamos ahora de tres conceptos básicos, heredados de Ferdinand de Saussure, a saber: lenguaje / lengua / habla.

El lenguaje sirve para comunicarnos. Es una capacidad exclusivamente humana, aprendida no innata, que permite expresar ideas, conceptos, afectos, sentimientos, etcétera. Es humana en cuanto que solo los seres humanos son capaces de hacer conceptualizaciones y abstracciones y, en definición, todas las palabras son abstracciones, porque son una serie de sonidos dispuestos de una forma particular, que representan una cosa o un concepto por arbitrariedad (Saussure, 1945; 40).

Por lengua reconocemos los idiomas (el inglés, el español, el guarao, etcétera). Saussure (1945; 41), señala que “la lengua es la parte social del lenguaje, exterior al individuo, que por sí solo no puede ni crearla ni modificarla; sólo existe en virtud de una especie de contrato establecido entre los miembros de la comunidad”. En tal sentido, cuando hablamos de lengua nos referimos a un código casi perfecto que permite la comunicación. En el caso de la lengua española, la gramática es lo que representa la propia lengua: es el código que nos dice que la construcción básica del español debe contener un sujeto, un verbo y un objeto directo. No es perfecto porque puede ser perfectible, ya que la gramática evoluciona con el tiempo y se adapta a cada momento.

El habla, que según Saussure es siempre individual, es el resultado de la combinación que lleva a cabo el individuo del lenguaje y de la lengua: cuando ponemos en práctica o unimos la lengua y el lenguaje, realizamos actos de habla a partir de formas de uso del lenguaje, a través de su co-

dificación (la lengua) que nos permiten comunicarnos con el otro.

Ahora bien, ¿es el cine un lenguaje, un sistema de significación? Y no limitamos la pregunta solo al cine, sino a cualquier discurso audiovisual o multimodal, que se construya con base en imágenes en movimiento. Si partimos del acuerdo de que con el cine se transmiten ideas, nociones, conceptos, nos permitimos afirmar que el cine sí es un lenguaje. Si hablamos del cine como lenguaje, podemos hablar de cada película –en particular– como de un acto discursivo, de un discurso como señala Metz (2002), en cuanto que cada película es un texto distinto a cualquier otra producción audiovisual, y por tal es un acto nuevo respecto a todos los actos discursivos aparecidos con anterioridad.

Los actos de habla son irrepetibles, originales e individuales: nunca un acto de habla es igual al otro pues, aunque se procure imitar de manera exacta, el contexto de enunciación no sería el mismo. Si confirmamos que el cine, entonces, puede funcionar no solo como lenguaje sino también como lengua, pero no en un sentido restrictivo o normativo (pues no existe una gramática unívoca para la construcción cinematográfica, sino formas de uso del lenguaje –o actos discursivos–), estamos frente a un sistema de significación del que cada autor se sirve según su propia convención: no es una gramática fija, sino una serie de elementos del lenguaje del cine que pueden aparecer o no en una película, y pueden orientarse de un modo u otro, de acuerdo al interés de cada autor. No existe una norma ni una gramática para hacer cine, aunque algunas estén más socializadas que otras. De allí que hablemos de uso de la lengua cinematográfica.

Alfredo Roffé (1990; 124) señala que “el cine como lenguaje no es un producto social, sino que es lo que Barthes llama ‘logotécnico’, el producto de un pequeño número de individuos que posteriormente se socializa”, y defiende que “la lengua cinematográfica debe entenderse como el enorme conjunto de códigos y s-códigos interrelacionados que pueden ser utilizados en las sucesivas fases de la creación cinematográfica” (Roffé, 1990; 123).

Detengámonos en la definición de s-código y de código, establecida por Umberto Eco en su *Tratado de semiótica general* (1977), que nos permite revisar el cine como unidad comunicativa. El autor, sirviéndose como ejemplo de un embalse, y la construcción de un mecanismo que permite a los pobladores de una zona



“La lengua cinematográfica debe entenderse como el enorme conjunto de códigos y s-códigos interrelacionados que pueden ser utilizados en las sucesivas fases de la creación cinematográfica”

medir los niveles del agua y conferir a éstos posibles lecturas que indican estado de calma o de riesgo, construye un sistema de significación a partir de s-códigos regidos por una regla que reconoce como el código.

Define el s-código, o *structural code*, como “sistemas o estructuras que pueden perfectamente subsistir independientemente del propósito significativo o comunicativo que los asocie entre sí [y] se componen de un conjunto finito de elementos estructurados en oposiciones y regidos por reglas combinatorias por las que pueden generar ristas tanto finitas como infinitas” (Eco, 1977; 80). El s-código es un conjunto finito, tiene que existir un conjunto restringido de ellos. Si aceptamos la lengua española como un código, los s-códigos son las palabras que conforman la misma, que en número son finitas, aunque pudieran ser casi innumerables. Se rigen por normas de oposición en cuanto que cuando aparece un s-código no puede aparecer otro simultáneamente en su lugar: no podemos decir o escribir la palabra corre y camina a la vez, debe usarse una primero y otra después.

Así, y volviendo al caso del embalse, reconoce unos s-códigos que son señales reguladas por leyes combinatorias internas y que constituyen lo que denomina un sistema sintáctico. En otro nivel, identifica una serie de estados o nociones (sobre los estados del agua) que se transforman en contenidos (ideas) de una comunicación, al que denomina sistema semántico. En un tercer orden, reconoce unas posibles respuestas de comportamiento, y se sirve de Charles Morris (1946 en Eco

1977) para definir que “el significado no es otra cosa que una disposición a responder ante un estímulo determinado” (Eco, 1977; 79). Sin embargo, los s-códigos por sí mismos no producen ningún tipo de sentido, lo que nos obliga a revisar la noción de código.

El código queda definido, en palabras del autor, como una *regla* que asocia los elementos de un s-código a los elementos de otro o más s-códigos, en el caso del ejemplo del embalse. En síntesis, cuando se asocia un s-código sintáctico a uno semántico es cuando se produce sentido o significación y, “un código existe porque existen s-códigos y los s-códigos existen porque existe, o ha existido, o podrá existir, un código” (Eco, 1977; 95).

Si ponemos como ejemplo la arquitectura griega, encontramos que los órdenes clásicos dórico/jónico/corintio funcionan como un código, y los s-códigos son los elementos que aparecen según el caso elegido para conformar una basa, un fuste y un capitel acorde al orden o código que se elija. La regla, el código operante, señala que si una forma es dórica no deben aparecer allí sino s-códigos o elementos propios del dórico, y no así del jónico o del corintio.

La unión de varios s-códigos produce sintagmas y, a su vez, los sintagmas son producciones de sentido que se van dando en el tiempo de manera consecutiva, nunca de forma simultánea (ej: sujeto-verbo-O.D.). En un nivel paradigmático, podemos encontrar el conjunto finito de s-códigos posibles que guardan un elemento en común y de los que elegimos uno, pues no es posible que dos s-códigos ocupen el mismo espacio y lugar de representación en un momento dado (ej: todos los sujetos/todos los verbos/ etcétera, que existen en un idioma).

El autor luego explica que al unir un código elementos de un sistema transmisor con aquellos elementos de un sistema transmitido, “el primero se convierte en la expresión del segundo, el cual, a su vez, se convierte en el contenido del primero” (Eco, 1977; 99). De tal forma, nos encontramos frente a una función semiótica siempre que una expresión y un contenido tracen una correspondencia de la que cada elemento es funtivo de la correlación. ¿De dónde viene todo esto?

Según Saussure, un signo (lingüístico) une un concepto y una imagen acústica, un significado y un significante, y se caracteriza en primer lugar por ser arbitrario, ya que “por signo entendemos la totalidad resultante de la asociación de un signifi-



cante a un significado” (1945; 104). Un ejemplo nos bastará para entender esto; las palabras tienen un soporte físico, que es fundamentalmente el aire, y el significado es su contenido. La palabra *gato* es un soporte físico, y cuando reconocemos *gato* como más mamífero, más animado, menos canino, más felino, estamos reconociendo la palabra y tenemos claro el plano del contenido.

Posteriormente, con los trabajos de Jakobson y Hjelmslev, la propuesta de Saussure se complejiza al otorgarle al estudio del signo un nuevo matriz, al introducir las nociones del plano de la expresión y plano del contenido, que a su vez se dividen en sustancia y forma.

En palabras de Louis Hjelmslev (1943) “el signo es una *expresión* que señala hacia un *contenido* que hay fuera del signo mismo [...] y el signo es una entidad generada por la conexión entre una expresión y un contenido” (Hjelmslev, 1943; 73). Así, siempre que uno o varios elementos de un plano de la expresión se encuentren en correlación con uno o varios elementos de un plano del contenido, existe signo y estamos frente a una función semiótica que enlaza un nivel cenemático (una expresión) y un nivel pleremático (un contenido).

Siguiendo esta línea, Eco indica que la función semiótica se realiza al darse correlación mutua entre dos fúntivos, expresión y contenido, pero señala que “el mismo fúntivo puede entrar también en correlación con otros elementos, con lo que se convertirá en un fúntivo diferente que da origen a otra función” (Eco, 1977; 100). Los signos no son más que el resultado momentáneo de reglas de codificación que sientan las bases de correlaciones transitorias o provisionales “en las que cada uno de los elementos está, por decirlo así, autorizado a asociarse con otro elemento y a formar un signo sólo en determinadas circunstancias previstas por el código” (Eco, 1977; 100). Por tanto, no es equivocado entonces afirmar que el código es el responsable de establecer la correlación de un plano de la expresión con un plano del contenido.

La función semiótica puede ser denotativa o connotativa. Hjelmslev (1943) ha definido la función semiótica connotativa como aquella cuyo plano de la expresión está constituido a su vez por otra semiótica, mientras que la función semiótica denotativa es la correlación directa de un plano de la expresión y un plano del contenido. En la misma línea, Eco (1977; 112) explica que la diferencia entre deno-

Los signos no son más que el resultado momentáneo de reglas de codificación que sientan las bases de correlaciones transitorias o provisionales “en las que cada uno de los elementos está, por decirlo así, autorizado a asociarse con otro elemento y a formar un signo sólo en determinadas circunstancias previstas por el código”

tación y connotación se debe al mecanismo convencionalizador del código, de la fuerza de la convención codificadora, y que la connotación se convierte en fúntivo estable de una función semiótica cuyo fúntivo subyacente es otra función: “un código connotativo puede definirse como sub-código, en el sentido de que se basa en un código-base”.

Hemos visto hasta ahora que el film puede ser estudiado como texto o discurso (Metz, 2002), como signo y, visto como signo, puede ser analizado o revisado como productor de sentido en dos planos: el de la expresión y el del contenido. En el plano del contenido, se pueden producir dos tipos de sentidos, los sentidos denotados y los sentidos connotados. Por sentido denotado, entendemos lo que se cuenta, la historia que nos cuentan, mientras que a nivel del contenido en sentido connotado nos referimos a un plano más abstracto, un nivel conceptual en el cual se pueden leer ideas, conceptos, los valores que están presentes en un film.

Asimismo, y para su construcción, podemos identificar en el cine códigos filmáticos, que toma de otras manifestaciones, y códigos cinematográficos que le son propios. Para abordar su estudio y revisión, y comprender cuáles son, en particular, los códigos operantes al hacer uso de la lengua cinematográfica, algunos teóricos como Casetti y Di Chio (1991) y Carmona (2000), han propuesto ciertas clasificaciones o taxonomías que pueden

resultar muy útiles; sin embargo, preferimos desarrollar los códigos y s-códigos de la lengua cinematográfica a partir de los Materiales 7 desarrollado por los profesores del Departamento de Cine, Escuela de Artes, FHyE de la UCV.

Podemos reconocer tres grandes categorías de códigos y s-códigos de la lengua cinematográfica, a saber: los de la puesta en escena, los del registro de imágenes, y los del montaje.

Los códigos y s-códigos de la puesta en escena parten del concepto del teatro de *puesta en escena*, por lo que asumimos que muchos códigos y s-códigos presentes en el cine han sido tomados y adaptados del teatro. La puesta en escena puede haber sido construida para ser registrada por el cine, como también lo que de la realidad concreta e histórica se ha seleccionado con el mismo fin. Los códigos y s-códigos de la puesta en escena pueden abordarse como los que son propios *del actor* y los que se encuentran *fuera del actor*. Los *propios del actor* en cuanto a puesta en escena se agrupan en tres series: la *apariencia*, el texto dicho o la *voz hablada*, y los gestos y movimientos o la *voz gestual*.

La *voz hablada* incluye 1. la palabra: el diálogo, o el texto dicho en un nivel denotado, portador de una carga semántica en su plano del contenido; 2. el tono: las emociones e intenciones que el hablante imprime en lo dicho (rasgos paralingüísticos); 3. el timbre: las distintas modulaciones de la voz y las motivaciones que producen esos cambios; 4. el volumen: “la acentuación, la puesta en relieve, o la anulación de la voz” (Pavis, 2000; 144).

La *voz gestual* refiere a 1. la mímica: la “expresividad visible del cuerpo” (Pavis, 2000); 2. el *gesto*: que incluye las expresiones faciales que propone un actor; 3. los desplazamientos: que son los movimientos escénicos del actor a partir de una ubicación determinada respecto al espacio escénico, los demás actores en escena, la posición de la cámara.

La *apariencia del actor* (o del personaje) implica: 1. el vestuario: la ropa que viste el actor que, visto como elemento significante, puede expresar sentidos narrativos en relación a las características del personaje; 2. el peinado: usualmente considerado como una continuación del vestuario; 3. el maquillaje: aunque poco considerado por los teóricos del cine, junto con la mímica, ayuda a formar la fisonomía del personaje; 4. los accesorios: entre los linderos entre el traje y el decorado, es todo aquello que puede ser mani-

pulado por el actor, es una herramienta secundaria del personaje.

El *fuera del actor* incluye: 1. la escenografía y el decorado: entiendo que la escenografía se refiere a los inmuebles o paisajes naturales que representan el sitio o lugar, y el decorado visto como la ambientación del lugar donde se desarrolla la acción; 2. la iluminación: sirve para delimitar el lugar de la acción (el espacio escénico), marcar el momento del día (día, tarde, noche), destacar objetos o actores, escenografía, maquillaje; 3. el color: provisto de una fuerte carga emocional, de acuerdo a su elección y uso, afecta a distintos s-códigos de la puesta en escena y se relaciona y define por la iluminación, la escenografía, el vestuario y el maquillaje, principalmente; 4. la música: puede ser diegética o extradiegética y tiende a crear emociones y sensaciones en el espectador, y nos da información sobre los gustos del personaje; 5. el sonido: conformado por los diálogos, la música y los ruidos, entendidos estos últimos como los sonidos diferentes a la palabra o a la música.

Los códigos y s-códigos de registros incluyen: 1. encuadre: el marco que limita la imagen que selecciona lo que queda dentro y lo que queda fuera (fuera de campo) y sirve de base para la composición gráfica así como lo hace la pintura, pero con imagen dinámica; 2. escala: refiere a la proporción de los objetos tomando como parámetro el de la figura humana, respecto al campo; 3. angulación: queda determinada según la ubicación de los planos horizontales o verticales cuyo cruce es el eje óptico de la cámara en relación con los planos horizontales y verticales de la puesta en escena registrada; 4. dibujo óptico: es el grado de nitidez a partir de la capacidad de definición del lente y la sensibilidad de la película; 5. profundidad de campo: conjuga en la profundidad sugerida por la imagen lo que está en foco (plano anterior) y lo que está fuera de foco (plano posterior); 6. perspectiva: depende de la configuración de las líneas de fuga que se producen en la imagen, y obedecen en gran medida al lente y a la distancia focal del lente; 7. movimientos de cámara: pueden ser de desplazamiento o de rotación sobre un punto (panorámicas horizontal/vertical); 8. escrituras: todo lo que aparece escrito en la imagen como pictogramas, ideogramas o escrituras silábicas y alfabéticas (cuyos rasgos corresponden a sonidos concretos).

Los códigos y s-códigos de registros pueden sufrir modificaciones en una fase



El montaje, como arte de combinación y disposición (Aumont et al, 1983; 53), es el producto del proceso de selección, combinación y empalme del material filmado, que cumple tres funciones que se dan siempre de forma simultánea: funciones sintácticas, semánticas y rítmicas.

posterior y bajo condiciones controladas que aseguran el producto que se busca. En relación con la imagen: puede alterarse o modificarse la saturación y el brillo, se pueden producir sobreimpresiones, deformaciones, inversiones de movimientos (cronológicas), que apuntan en todos los casos a alteración o modificación de la imagen capturada. En relación con el sonido: cambios de intensidad, tono y timbre, de intensidad, inversiones de bandas de música o diálogo (cronológicas) y deformaciones.

Por último, encontramos los códigos y s-códigos del montaje. El montaje, en su definición amplia, “es el principio que regula la organización de elementos filmicos visuales y sonoros, o el conjunto de tales elementos, yuxtaponiéndolos, encadenándolos y/o regulando su duración” (Aumont et al, 1983; 62). El montaje, como arte de combinación y disposición (Aumont et al, 1983; 53), es el producto del proceso de selección, combinación y empalme del material filmado, que cumple tres funciones que se dan siempre de forma simultánea: funciones sintácticas, semánticas y rítmicas. 1. Funciones sintácticas: “asegura, entre los elementos que une, relaciones formales [a partir de] efectos de *enlace* [y] efectos de *alternancia*” (Aumont et al, 1983;67), siendo los primeros de disyunción, que subsume los efectos de puntuación y marcaje (fundido encadenado), y el segundo de linealidad (montaje paralelo). 2. Funciones semánticas: según Aumont et al (1983; 68) es la más importante y universal, y de ella se desprende la producción del sentido denotado (esencialmente espacio-temporal,

montaje narrativo) y la producción de sentidos connotados (los casos en que dos elementos diferentes se disponen de manera consecutiva para producir un efecto de causalidad, paralelismo, comparación, etcétera). 3. Funciones rítmicas: según Aumont et al (1983; 69) superponen y combinan los ritmos temporales (que han encontrado lugar en la banda sonora) con los ritmos plásticos (que pueden resultar de la organización de las superficies en el cuadro, de la distribución de intensidades luminosas, de los colores, etcétera).

Esta taxonomía que hemos descrito de forma resumida, permite al analista acercarse a cada film como un texto o discurso productor de significado, como un producto logotécnico o una proposición lingüística, y descomponerlo para una mejor comprensión de los códigos y s-códigos que lo conforman.

Conclusión

Aceptamos que el cine es un lenguaje, y por ende cada película es un acto discursivo distinto a cualquier otro. Reconocemos, además, que el cine puede operar no solo como lenguaje, sino también como lengua en un sentido amplio y no restrictivo (porque no existe una gramática formularia cinematográfica): los autores se sirven del cine como sistema de significación y construyen sus textos a partir de los elementos del lenguaje cinematográfico, por lo que nos apegamos a la noción del uso de la lengua cinematográfica.

Adoptamos la definición del teórico Alfredo Roffé (1990; 123) en la que reconoce que la lengua cinematográfica es un enorme conjunto de códigos y s-códigos que pueden ser empleados en las distintas fases de la creación cinematográfica. Para una mejor comprensión de esta definición, revisamos, según Eco (1977; 80), las definiciones de código y s-código; el primero, queda definido como la regla que asocia el segundo, y el segundo como los “sistemas o estructuras que pueden subsistir independientemente del propósito comunicativo que los asocie entre sí [y] se componen de un conjunto finito de elementos estructurados en oposiciones y regidos por reglas combinatorias por las que pueden generar ristas tanto finitas como infinitas”. Entendemos que el enlace de varios s-códigos produce sintagmas, y en un nivel paradigmático reconocemos el conjunto finito de s-códigos, pero la selección y construcción sintagmática se da a partir del código o regla.

Comprendemos que la función semiótica se da cuando un código asocia un elemento de un sistema transmisor con un elemento de un sistema transmitido; es decir, siempre que una expresión y un contenido tracen correspondencia nos encontraremos frente a una función semiótica.

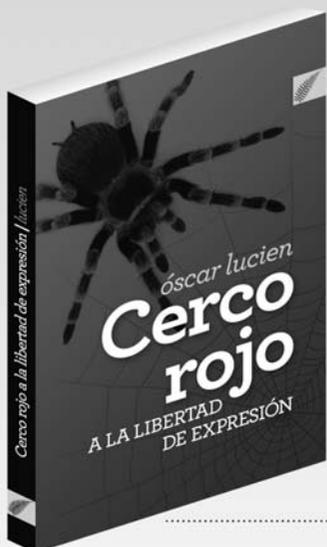
Por último, aceptamos que el cine como sistema de significación y codificación puede ser estudiado en su plano de expresión y su plano del contenido, a partir de la revisión de los códigos propios del lenguaje cinematográfico.

MARGARITA GONZÁLEZ GUARDIA
Profesora de la Universidad Central de Venezuela (UCV). *Magister Scientiarum en Estudios del Discurso, Discurso multimodal*

Referencias

- AUMONT, Jacques, BERGALA, Alain, MARIE, Michel y VERNET, Marc (1983): *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona: Paidós.
- CARMONA, Ramón. *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid: Cátedra.
- CASETTI, Francesco y DI CHIO, Federico (1991): *Cómo analizar un film*. Madrid: Cátedra.
- ECO, Umberto (1977): *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Editorial Lumen.
- HJEMSLEV, Louis (1943): *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- METZ, Christian (2002): *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)*. Barcelona: Paidós.
- PAVIS, Patrice (2000): *El análisis de los espectáculos*. Barcelona: Paidós.
- ROFFÉ, Alfredo (1990): "Una aproximación al análisis fílmico". En: Hernández, Tulio (Coord.). *Pensar en cine*. Caracas: Consejo Nacional de la Cultura.
- DE SAUSSURE, Ferdinand (1945): *Curso de Lingüística general*. Buenos Aires: Losada.
- STAM, Robert (2001): *Teorías del cine*. Barcelona: Paidós.

PENSAR A VENEZUELA



Cercos rojos

«El libro *Cercos rojos a la libertad de expresión* de Oscar Lucien es un documento muy valioso sobre los ataques y las agresiones al derecho a la libertad de expresión durante la actual década de gobierno en Venezuela (2000-2010). Este libro contiene un análisis completo, narrado de manera amena y accesible, sobre las diversas políticas gubernamentales, leyes, sentencias, vías de hecho y demás acciones emprendidas contra el derecho de toda ciudadana y de todo ciudadano en una sociedad democrática, a expresar su pensamiento y a recibir opiniones e informaciones de toda índole, sin censura previa y sin ser molestado a causa de ello. El libro nos enseña que la expresión si no es libre, no existe una verdadera libertad de expresión».

Carlos Ayala Corao



Oscar Lucien es sociólogo. Doctor en Ciencias de la Comunicación y de la Información. También es cineasta. Fue director del Instituto de Investigaciones de la Comunicación y Director-General y Presidente de la Fundación Cinemateca Nacional. Es columnista del diario El Nacional. Miembro co-fundador de la ONG Ciudadanía Activa, comprometida con la promoción de los valores democráticos y en la defensa de los derechos civiles y políticos de los venezolanos.

"Nos atrevemos a publicar lo que ustedes se atreven a leer"



De venta en
Tecniciencia libros
y Las Novedades

Nueva publicación del Centro Gumilla

BUENOS GOBIERNOS LOCALES

caminos para promover
una gestión pública
corresponsable



“El actual momento venezolano requiere de instituciones públicas modernas y eficientes, cuyos funcionarios cuenten con conocimientos y habilidades especiales para interpretar, analizar y entender estas complejas dinámicas así como plantear soluciones de acuerdo con la realidad del país”.



Adquiéralo ya a través de los números (0212) 564 9803 o al (0212) 564 5871

Los géneros invertidos: *Pandemónium*

El presente trabajo parte del análisis de los personajes y los registros de cámara del filme Pandemónium. La capital del infierno (Román Chalbaud, Venezuela, 1997) para reconocer el modo como el autor invierte las concepciones de género (masculino-femenino) y rompe con el placer visual que genera la imagen cinematográfica al fotografiar el cuerpo de la mujer como objeto de la mirada masculina. Esto permite reconocer, además, toda una visión del momento social, político, económico y cultural en el cual fue producido el filme.

■ RICARDO AZUAGA

Durante las primeras escenas de *Pandemónium*. *La capital del infierno* (Román Chalbaud, Venezuela, 1997), la cámara muestra al espectador situaciones como las que se describen a continuación: i) Demetria (*La Perra*, interpretada por Elaiza Gil) desenreda o despioja la descuidada melena de Adonai (Orlando Urdaneta), ii) Carmín (Amalia Pérez Díaz) alimenta a Atanasia (María Hinojosa), su madre decrépita; iv) Carmín se coloca una peluca y un traje de gala para ir a visitar a Radamés (Miguel Ángel Landa), su hijo corrupto; v) *La Perra* mantiene una conversación con Hermes (José Luis Márquez) y Onésimo (José Luis Useche) sobre la dotación sexual de este último, les vende unos besos, se queja porque intentan *meter la lengua* al besarla y se niega a mantener relaciones sexuales con ellos porque *eso no es para pobres*; vi) Adonai olfatea a *La Perra* en busca de rastros de otros hombres en el cuerpo de la muchacha; vii) *La Perra* baña a Atanasia con una infusión de sanguiñaria; viii) en una calle del barrio, *La Perra* participa en una caimanera; ix) conmovida por la muerte de la madre de Onésimo y Hermes, *La Perra* consueta a Onésimo masturbándolo, luego hace el amor con Hermes frente a la mirada complacida de aquél.

Ante todas estas acciones, no parece descabellado pensar que el sexo, la sexualidad, el cuidado del cuerpo y la forma como se asumen los géneros, resultan determinantes en la construcción de los per-

sonajes y en las proposiciones ideológicas presentes en *Pandemónium*.

En general, y hasta 1997, en los filmes de Chalbaud el costumbrismo suele ser una dominante que define los ambientes y las actitudes de sus personajes. Pero también esos filmes son producto y se insertan en los procesos sociales, culturales y económicos venezolanos característicos del período en el cual se han producido aquéllos.

Pandemónium no es una excepción. Por el contrario, se trata del filme de Chalbaud que con mayor nitidez muestra las tensiones existentes entre el autor, su obra y la sociedad donde ésta se ha producido. También es el trabajo más radical de Chalbaud en cuanto a sus postulados, tanto en el nivel del plano de la expresión como en el nivel de sus propuestas conceptuales.

Partiendo de estas consideraciones, el presente trabajo tiene por objeto reconocer los mecanismos utilizados en la construcción de los personajes de *Pandemónium* para revelar cómo las relaciones que se establecen entre ellos, consigo mismos y con el entorno, son producto de una situación social, cultural y económica que determina las concepciones relacionadas con el cuerpo, el sexo y el género. Esto con la finalidad de demostrar que, tanto los personajes como las concepciones que éstos representan, no son más que construcciones producidas, a través de un texto filmico, por un momento histórico concreto en una sociedad determinada.



Galería de Papel. Francisco Pinto (2011).



Para ello se recurrirá a algunos planteamientos expuestos por Foucault (1976) acerca de la concepción de la sexualidad; por Bajtin (1989) a la hora de hablar de cultura popular y lo grotesco; por Butler (1990) para tratar asuntos como sexo, género y deseo y por Rubin (1975) para hablar de la economía política del sexo.

En principio, es necesario hablar de los personajes principales: Adonai, *La Perra* y Carmín, y en torno a ellos, Atanasia, Onésimo, Hermes y Radamés.

Adonai, Carmín, *La Perra* y Atanasia forman una familia. Atípica como pocas, disfuncional como muchas. Carmín es la madre biológica de Adonai y ha adoptado, a su manera, a *La Perra*. Adonai no tiene pies, y aunque trata de inculcar sus principios a la familia, su condición le impide convertirse en *el hombre de la casa*. *La Perra* es la niña-mujer: joven, inconsciente, inexperta e ignorante. Frente a este panorama, solo Carmín, vieja, decadente, sin escrúpulos y ambiciosa, funciona como jefe de familia. Es decir, Adonai, en apariencia, es el protagonista de la historia pero está incapacitado para accionar mientras vive en un mundo de mujeres que sí acometen acciones.

1. Adonai: intelectual, poeta, tullido

Que Adonai no tenga pies puede parecer algo burdo como metáfora. Pero en la historia, su desempeño como escritor o poeta es nulo. Se refuerza así su rol pasivo. Inválido, improductivo e inútil, no logra superar los límites de su cama. Ni siquiera es un observador porque nunca ha visto hacia el exterior. Su actividad como locutor de radio es absolutamente individual y estéril. Adonai permanecerá en cama hasta la última escena del filme, lo que subraya su rol pasivo a lo largo de todo el texto.

2. Carmín: madre y ladrona sin escrúpulos

Foucault (Op. cit: 9) afirma que “todavía a comienzos del siglo XVII era moneda corriente (...) cierta franqueza (...) se tenía una tolerante familiaridad con lo ilícito. Los códigos de lo grosero, de lo obsceno y de lo indecente (...) eran muy laxos”.

La descripción de esa sociedad funciona para hablar de Carmín y de la familia que ella maneja. Y es que el personaje de Carmín está construido de manera tan ambigua como su propio aspecto físico. A través de las mediaciones del maquillaje y los accesorios, Carmín pasa de ser una mujer abatida por la tercera edad a adqui-

El personaje de Carmín está construido de manera tan ambigua como su propio aspecto físico. A través de las mediaciones del maquillaje y los accesorios, Carmín pasa de ser una mujer abatida por la tercera edad a adquirir el aspecto de lo que ella considera debe ser una mujer distinguida.

rir el aspecto de lo que ella considera debe ser una mujer distinguida.

En la historia, Carmín se instaura como madre y eso caracteriza al grupo de personajes como un núcleo familiar. Pero ella prefiere al hijo malo (Radamés) antes que al bueno (Adonai), aunque puesta a elegir, en realidad prefiere el dinero (Cfr. Marrosu, 1998). Es clara y soez. Está muy lejos de ser una madre abnegada. Ella representa muchas de las contradicciones de nuestra sociedad en aquél y, también, en estos momentos.

He aquí algunas de las líneas expresadas por el personaje que ilustran su carácter ambiguo: “no debes usar esas cosas (los servicios públicos) para tu provecho”; “¿tú sabes cómo me gustaría a mí que fueran los libros? En vez de páginas, billetes. Bastante billete para poder comprar de todo y ser feliz”; “la honestidad es para los pendejos”; “el alma es lo que me sale por detrás cada vez que voy al baño”; “a la gente hay que hablarle de las bellezas naturales. Háblales de la Isla de Margarita, de Canaima, de Mérida. Chico, hay que incentivar el turismo. Háblales de la belleza de la mujer nacional, que bastante que hay (...) Con tanta cosa bonita que hay en nuestro país y tú solamente te fijas en la mierda” y “...dólares, Adonai. Dólares. Washington, Lincoln. ¿Tú ves? Estas sí son caras bellas, no las de nuestros próceres”.

3. La Perra, niña-mujer

A diferencia de Carmín, *La Perra* es un personaje de una sola pieza. En ella no hay contradicciones morales o psicológicas. *La Perra* acomete acciones, decide

qué hacer con su vida y con su cuerpo con absoluta naturalidad.

Al inicio del filme, *La Perra* se está duchando. Su cuerpo desnudo es registrado frontalmente por la cámara y, mientras se ducha, tararea el tema musical de *La sirenita* (Clements y Musker, EEUU, 1989). Enseguida, cubre su desnudez con una toalla ilustrada con el personaje evocado por la canción y su cuerpo, sin artificios, juvenil e impúdico, es sustituido por el cuerpo artificioso, casi desnudo y falsamente pudoroso del personaje de Disney. *La Perra* es mostrada, entonces, como un hermoso ejemplar femenino, fotografiada de frente para hacerla deseable. Pero la aparición de la toalla y su ilustración la convierten en la niña que casi es y la mirada del espectador se torna extraña, culpable, pedófila.

La naturalidad con que *La Perra* asume su cuerpo y su sexo determinan el resto de sus actividades: puede desempeñarse como *catcher* o bateadora en un partido de béisbol, ejercer la curación del asma de Onésimo por medio de una masturbación, o actuar como novia y cura confesor al mismo tiempo en una iglesia abandonada.

Cuerpo, sexo y género

Esta descripción esquemática facilita el establecimiento de relaciones entre los personajes y algunos conceptos relacionados con el género. En primer lugar, la condición de mutilado y el aspecto físico de Adonai lo convierten en representación del cuerpo grotesco (Bajtin, Op. cit.) construido desde una perspectiva contemporánea.

Adonai es un cuerpo inacabado, interrumpido, si no abierto, de líneas indefinidas gracias a la túnica con que se cubre. Es un cuerpo excretador, comedor-comido al entregarse al sexo oral que práctica con *La Perra*, con un sistema de gestos que no se corresponden con el canon corporal dominante en nuestra sociedad.

La escena de la felación es un ejemplo de esa concepción. Tras la petición de Adonai, *La Perra* se introduce bajo la túnica y la silueta de Adonai evoca la de una mujer embarazada. La escena nunca alcanza una atmósfera erótica. Los gestos de Adonai están más cerca de aquellos propios del parto que de los que suelen asociarse con el acto sexual. Poco después, *La Perra* da por terminado su servicio y emerge de la entrepierna de Adonai. La imagen no es propiamente satírica. “La boca muy abierta, los



ojos desorbitados, el sudor, el temblor, la asfixia”, ciertos movimientos de las extremidades superiores así como la posición ginecológica de Adonai “son manifestaciones y signos típicos de la vida grotesca del cuerpo” (Bajtin,: 278).

En oposición a esto, y acentuando las paradojas que constantemente pone en juego el texto fílmico, se encuentra Radamés, el corrupto, pero también el cuerpo limpio, ese que hay que “cuidar, proteger, cultivar y preservar de todos los peligros” (Foucault: 153). Por ello, en dos de sus tres apariciones Radamés se presenta acompañado por su siervo, siempre con un impecable albornoz, recibiendo afeites y cuidados

Con su sexualidad parlanchina, su arrogante superioridad económica, sus cuidados corporales y cómodamente instalado en la celda de un sangriento retén, Radamés representa la corrupción de una esfera de la sociedad que siempre huele bien.

Pero la mutilación de Adonai produce otro efecto. Por tullido, el personaje se muestra como una clara contradicción con respecto a la representación del *varón* más institucionalizada. Adonai se alinea con ciertos patrones de feminidad-pasividad propios de cierto cine clásico (Cfr. Mulvey, 1988), está condenado a la inmovilidad, a la impotencia, a la espera (Colaizzi, 2001).

Por su parte, si bien Carmín y *La Perra* son presentadas como caracteres opuestos, son personajes complementarios. Ni Carmín ni *La Perra* mantienen relaciones tradicionales con los medios de producción y, en ese sentido, tampoco cumplen una función reproductora. Carmín logra su sustento gracias al dinero mal habido y *La Perra* no ejerce ninguna actividad productiva.

Carmín no está sujeta a Radamés, aunque reciba su dinero. Como mucho, depende del dinero pese a estar acostumbrada a vivir sin él. Carmín es una alienada en el sentido marxista del término y sus ambiciones son, por lo menos, ridículas: comprar vestidos en Roma, visitar al mismo Papa que recibió a Pinochet y a Castro, comprarse un título nobiliario en España y quitarse las arrugas.

Pero Carmín no deja de acometer acciones para lograr su objetivo: busca dinero; hace negocios; a su manera, extorsiona a Radamés; roba; saca cuentas y gerencia su hogar.

La Perra ejerce su sexualidad sin apego a convención alguna. Se presta a ciertos favores con Adonai; sin motivo aparente decide dejar de acostarse con un esbirro de Radamés; vende sus besos,

En síntesis, si “el género es los significados culturales que asume el cuerpo sexuado” (Butler, 1990: 39), entonces ciertos significados culturales representados por Carmín y La Perra parecen no estar en correspondencia con lo que suele considerarse institucionalmente aceptado como femenino por nuestra sociedad.

pero no cobra por masturbar-curar a Onésimo; se acuesta con los dos hermanos a la vez porque está enamorada de ambos; se opone al dominio de su madre-jefa-regenta y no participa en ninguna cadena de producción.

En síntesis, si “el género es los significados culturales que asume el cuerpo sexuado” (Butler, 1990: 39), entonces ciertos significados culturales representados por Carmín y *La Perra* parecen no estar en correspondencia con lo que suele considerarse institucionalmente aceptado como femenino por nuestra sociedad. El *sexo natural* de *La Perra* es casi *previo a la cultura* (Butler, Op. Cit.: 40) y sobre él esa cultura parece ejercer poca influencia. Y si bien el género de *La Perra* es *inteligible*, su sexo no suele manifestarse con demasiado apego a las prácticas reguladoras tradicionales.

En cuanto a Carmín, su conducta es aparentemente sancionada. Pero ella, amoral, sin sujeción alguna a lo socialmente aceptado, se entrega sin drama ni sacrificio a los brazos del diablo. Como madre, organiza los sistemas de parentesco entre un grupo que, a su vez, debería representar “formas empíricas y observables de sistemas de sexo-género” (Rubin, 1975: 106), pero sus sistemas no son precisamente los más adecuados para favorecer la estabilidad social y genérica que, en teoría, garantizan la familia y los aparatos ideológicos del Estado.

Mirada, deseo y extrañamiento

Otro aspecto pertinente en este análisis de *Pandemónium* es el modo como se lleva a

cabo la construcción de la mirada de la cámara hacia *La Perra*. Desde un comienzo es presentada como objeto de deseo y como objeto de la mirada por parte de los personajes masculinos y de la cámara respectivamente.

Ya se comentó cómo se mostraba a *La Perra* en la segunda escena del filme y el efecto que esto produce en el espectador. Existe otra escena donde se confirma esta hipótesis. Aquella donde es entregada en venta al viejo general amigo de Radamés. Carmín se esmera en exhibir su mercancía y el cuerpo semidesnudo de *La Perra* es registrado por la cámara de manera directa. Pero, al final, la cámara se convierte en el ojo baboso del militar y para el espectador la visión resulta, cuando menos, poco placentera, extrañada.

¿Placer visual?: la pobre pirueta dolorosa que nos devuelve a la realidad

El otro asunto relacionado con una forma de mirar tiene que ver con la escena final. Al escuchar el bullicio producido por los saqueadores, Adonai clama por ver y ésta es su única acción en la película: ver. Solo ver.

Ayudado por un artificio escenográfico, Adonai abandona la cama por primera vez y asciende del sótano hacia la azotea del edificio donde reside. Su ascenso es registrado frontalmente por la cámara, con planos que terminan reproduciendo su mirada. Adonai observa el acontecimiento a través de un agujero en la pared, y es entonces cuando el registro desafía toda convención cinematográfica ya que la imagen –en clara contradicción con el modo como los medios de comunicación difundieron los acontecimientos del 27 de febrero de 1989– “funciona a despecho de todo fundamento realista, tanto en la escala cuanto en un ángulo de toma plausible” (Marrosu, 1998: 3).

Así se muestra esa toma de conciencia, único contacto de Adonai con la realidad, y es esto lo que hace que la elección final de *La Perra* sea una elección moral. Esa experiencia es “una pobre pirueta dolorosa / que nos devuelve a la realidad”. Es decir, ya nadie quiere ir a Disneylandia ni conocer a La Sirenita.

Comentario final

Con *Pandemónium*, tanto en el plano de la expresión como a través de sus propues-

tas conceptuales, Román Chalbaud subvierte los modelos institucionalizados de la familia, su constitución y sus funciones; invierte el rol que los personajes femeninos han venido desempeñando en el cine más o menos clásico y, por tanto, el rol de los personajes masculinos. Invierte el modelo tradicional de las relaciones entre los hombres, las mujeres y el entorno en el cual interactúan. Es decir, invierte también la ciudad y el modo de mirarla. Y algo que debe destacarse, critica la institución cinematográfica venezolana y el papel que en ella han jugado intelectuales, artistas y las instituciones del Estado responsables de garantizar el financiamiento y la promoción del cine nacional al tiempo que el filme se juzga a sí mismo. Con todo esto, además, consigue reflejar un momento de la historia venezolana en el que nuestro país empezaba a acercarse a un estado de sociedad ingobernable y caótica a causa de una larga crisis económica y una insostenible pérdida de valores cuyas consecuencias aún padecemos.

RICARDO AZUAGA

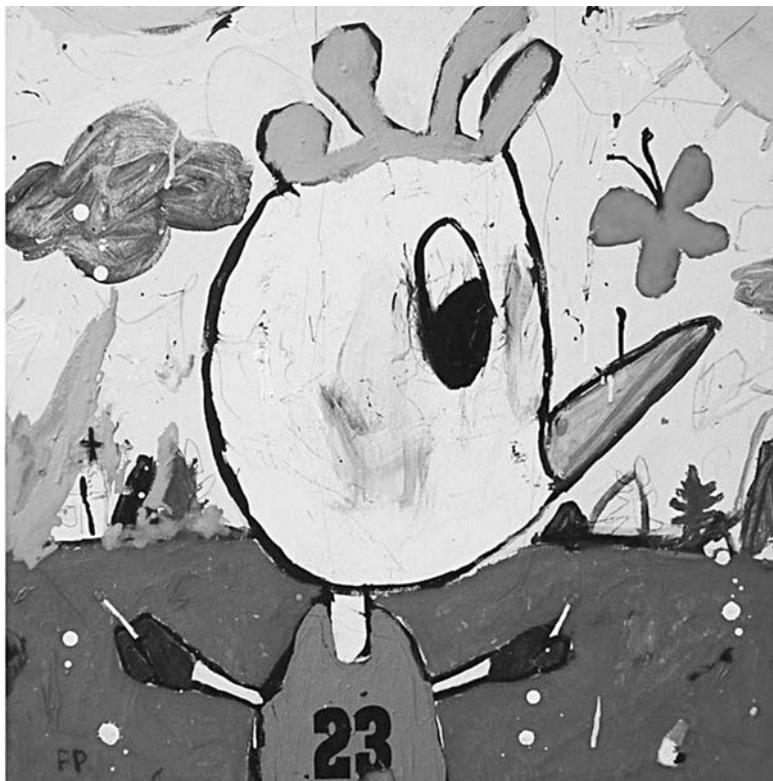
Profesor de la Escuela de Artes de la Universidad Central de Venezuela (UCV). Jefe de la Cátedra de Cine de esa escuela. Crítico cinematográfico.



Y algo que debe destacarse, critica la institución cinematográfica venezolana y el papel que en ella han jugado intelectuales, artistas y las instituciones del Estado responsables de garantizar el financiamiento y la promoción del cine nacional al tiempo que el filme se juzga a sí mismo.

Referencias

- BAJTIN, Mijail (1989 reimpresión): *Cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Madrid: Alianza.
- BUTLER, Judith (1990): "Subjects of Sex/Gender/Desire". En: Butler, Judith. *Gender trouble*. N.Y. Trad. al español: *El género en disputa*. México: Paidós/PUEG (2001).
- COLAIZZI, Giulia (2001): "El acto cinematográfico: género y texto fílmico". En: *Lectora: revista de dones i textualitat*, 7, iii-xiii. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- FOUCAULT, Michael (1976): *Historia de la sexualidad. 1- La voluntad de saber*. México: Siglo XXI.
- MARROSU, Ambretta (1998): "Pandemónium". En: *Cine-oja*, 29, 2-3. Caracas: Asociación Civil Cine al Día.
- MULVEY, Laura (1988): *Placer visual y cine narrativo*. Valencia, Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo, Fundación Instituto Shakespeare, Instituto de Cine y RTV, Department of Spanish & Portuguese, University of Minnesota.
- RUBIN, Gayle (1975): "The Traffic in Women: Notes on the 'Political Economy' of Sex". En: Reiter, Rayana (Comp.), *Toward an anthropology of women*. Monthly Review. New York, Monthly Review Press. Trad. al español: "El tráfico de mujeres: notas sobre 'economía política' del sexo". En: *Nueva antropología*, 30. México, Nov. 1986.





Galería de Papel. *Extasiada*. Francisco Pinto (2011).



Galería de Papel. Francisco Pinto (2011).

El jesuita que (casi) inventó el cine

En el año 1671 se publica en la ciudad de Amsterdam, la segunda edición del maravilloso libro *Ars Magna Lucis et Umbrae* (*Gran arte de la luz y las sombras*) que pretendía divulgar los últimos hallazgos en la ciencia llamada óptica, haciendo hincapié en las capacidades que tienen la luz y las sombras de crear imágenes sorprendentes para divertir y formar a las masas. El autor de este libro es un curioso personaje llamado Athanasius Kircher (1602-1680), sacerdote jesuita alemán cuya inquietud intelectual lo llevó a convertirse en *experto en todo*. Sus obras tocan temas tan variados como el magnetismo, la astronomía, la matemática, óptica, música, acústica, geología, historia natural, lenguas etcétera. Incluso llegó a desarrollar la teoría de que los jeroglíficos tenían una relación con el copto (lengua en la que Kircher era experto), por lo que publicó en 1643 el libro *Lingua aegyptiaca restituta* en el que traducía erróneamente varios textos egipcios.

De todos los capítulos que componen el *Ars Magna Lucis et Umbrae*, es el Libro X, “Magia Lucis et Umbrae” (“Magia de la luz y las sombras”), el que ha cobrado mayor relevancia pues es en él donde se hace, por primera vez, la descripción de cómo construir y usar una linterna mágica. El propósito de este capítulo es definido por el propio Kircher como el de “deleitar al lector curioso con alguna de las rarezas, curiosidades, paradojas y pro-

digios que se esconden bajo la oscuridad de la Sombra y de la niebla de la Luz, extrayendo de estos fenómenos utilidades raras y prodigiosas para los hombres”.

La palabra magia en el nombre del capítulo hace referencia a un tipo peculiar de fenómeno y no se refiere a esa magia *falaz, supersticiosa, impura, impía*, sino más bien a las maravillas de la naturaleza que se esconden. De todas las magias que hay (magia química, magia médica, magia matemática, etcétera) aquí se dedica Kircher a hablar de la magia de la luz y las sombras que divide, a su vez, en tres partes: a) magia horográfica “es decir, la de los prodigios en relojería”, b) magia parastática con la que se logran maravillas y prodigiosas operaciones con rayos tanto reflejados como refractados por medio de llamas, luces y colores varios” y c) magia catóptrica “en la que se trata de las variadas metamorfosis de unos elementos en otros con la ayuda de espejos”.

Aquí nos ocuparemos de las magias parastática y catóptrica y de uno de los inventos que Kircher relata en este apartado: la linterna mágica. La magia parastática es definida por Kircher como “aquella ciencia más recóndita de la luz y de la sombra, en la que, por medio de varias mezclas de luz y sombra, reflexiones catóptricas y refracciones, les serán mostrados espectáculos admirables a los oyentes”. Como podemos ver, esta definición que nos da Kircher pudiese ser usada para definir al cine sin mayor problema y

Un personaje curioso, quizás poco conocido, fue Athanasius Kircher (1602-1680) que escribió un libro, igualmente curioso, titulado Gran arte de la luz y de las sombras. Un texto en donde se habla de astronomía, matemáticas, óptica, música, historia natural... y de algunas cosas más. Esta crónica se detiene en uno de los capítulos del libro, que describe cómo construir y usar una linterna mágica. Allí está, de alguna manera, el intento de proyectar imágenes en movimiento; es decir, los inicios remotos de lo que hoy es el cine.

■ ARTURO SERRANO

hace referencia a uno de los aspectos más importantes de este arte: su capacidad de maravillar.

Kircher alaba este invento por su capacidad de maravillar al ser humano. En una lectura superficial se pudiera llegar a la errónea interpretación de que Kircher busca crear espectáculos maravillosos para entretener a quienes asisten a ellos. Pero no es así, porque la linterna mágica busca no solo maravillar, sino también ilustrar y formar a quienes la usan. Toda función, nos dice el propio Kircher, debe tener un propósito pedagógico y además debía estar precedido de la explicación de cómo funciona esta para así evitar que la gente confunda esta magia buena con la magia mala. Los ejemplos que nos da Kircher acerca de los usos posibles, tienden a una función pastoral en el contexto de la misión evangelizadora de la Iglesia. Por ejemplo, cuando habla de un invento que él llama *microscopio parastático* y que se parece a lo que hoy en día se llama View-Master (un aparato en el que poniendo los ojos a través de un visor el usuario puede ver de manera clara alguna imagen colocada a propósito dentro del aparato), nos dice que: “yo suelo exhibir con él la Pasión del Señor”.

Pero el ánimo de Kircher no está simplemente en exponer lo que él ha hecho, sino que va más allá y tiene la pretensión de que quien quiera que use este libro pueda construir cualquiera de esos aparatos por sí mismo. Él mismo afirma que ha construido cada uno de ellos en su taller para evitar así errores a la hora de armarlos.

Pero de todos los aparatos que describe el jesuíta alemán, el que ha pasado a la fama es la linterna mágica. Ocupa tan solo página y media, pero será la primera vez que alguien describa la construcción y el uso de un aparato cuyo propósito es el de proyectar imágenes en movimiento. Kircher repite una y otra vez que con un aparato de este tipo, se logrará impresionar a la audiencia de tal manera que nunca olvidarán lo visto, razón por la cual se le da el apelativo de mágica o linterna de taumaturgo.

Admito que preguntarse si Kircher pudiese haber inventado el cine es absurdo. Para que se inventase el cine eran necesarios una serie de inventos (la fotografía por ejemplo) inexistentes en el siglo XVII, por lo que estaba sencillamente fuera de las manos del jesuíta alemán.



Por primera vez alguien ve más allá del simple aparato y entiende que este crea una realidad que maravilla, una realidad distinta a la nuestra y que es superior a la de la mera trama de un libro o de la imagen sin movimiento de la pintura.

Aún así, un espíritu inquieto como el de Kircher no solo se adelantó a su tiempo en muchos campos, entre ellos el que se ocupa de la linterna mágica, sino que además realizó lo que pudiéramos llamar una primera teoría del cine (o para que quede claro a lo que me refiero, llamémoslo *teoría de la imagen en movimiento*). Por primera vez alguien ve más allá del simple aparato y entiende que este crea una realidad que maravilla, una realidad distinta a la nuestra y que es superior a la de la mera trama de un libro o de la imagen sin movimiento de la pintura.

ARTURO SERRANO

Profesor de la Universidad Católica Andrés Bello en el área de filosofía e investigador del Centro de Investigación y Formación Humanística de la UCAB.

Nota: *el Servicio de Publicacións e Intercambio Científico de la Universidad de Santiago de Compostela (España) publicó en el año 2000 una edición facsimilar del Libro X del Ars Magna Lucis et Umbrae junto con las traducciones al gallego y al castellano. Asimismo, incluyen dos excelentes introducciones, una sobre Kircher y la otra sobre el Libro X. Es una edición cuidada y elegante cuya traducción estuvo a cargo de Inés Verde y M^a Lilibiana Martínez, bajo la coordinación de José Luis Couceiro Pérez. Todas las citas de este artículo provienen de esa edición.*

Nuevos Temas de Formación Sociopolítica del Centro Gumilla



Adquiéralos a través de los números (0212) 564 9803 o al (0212) 564 5871



NoMATERIA, El valor del diseño industrial Experiencias de divulgación en medios digitales

Introducción

Las acciones de promoción y divulgación de disciplinas como el diseño industrial, particularmente en Venezuela, han sido siempre esfuerzos con poco aliento, provenientes de la difusión sobre las escasas actividades y eventos sobre el tema. Históricamente estas acciones han venido del sector privado conectado con la comercialización de productos, puntuales estrategias provenientes del Estado para la incorporación del diseño en el sector industrial y cultural y los innumerables casos de profesionales e instituciones que hacen avances desarticulados para este propósito.

Algunos espacios han sido recorridos en el posicionamiento de estos discursos para la promoción del diseño. En el sector cultural, donde las plataformas tradicionales de la prensa escrita y radial mantienen un frágil monopolio de la información, vemos cómo el diseño industrial ocupa de manera muy tímida los espacios dedicados a las artes y variedades. En algunos casos compartiendo información sobre arquitectura, pero nunca en las secciones de industria, tecnología o negocios, lugares donde pareciera tener mayor utilidad, aunque reconocemos que finalmente será en la cultura donde el diseño tendrá su aterrizaje.

“El diseño como una disciplina todavía sufre de una falta general de comprensión tanto de sus actos como de sus posibilidades”. (Antonelli, 2009)

El proyecto

A partir de este marco, muy general, de la situación del diseño industrial en Venezuela, particularmente de su promoción y difusión, en junio del año 2011 surge el proyecto *NoMATERIA: más divulgación, menos átomos*. Fue una iniciativa individual que buscaba conformar una imagen sobre las posibilidades reales del diseño industrial en Venezuela, de venezolanos haciendo diseño industrial.

La idea estuvo conducida con dos propósitos fundamentales: el uso de los medios digitales como herramienta para la difusión y la construcción de un inventario inicial de la producción de diseño industrial en el territorio.

NoMATERIA: más divulgación, menos átomos

El diseño industrial es una disciplina que conecta a la sociedad con los medios de producción, a la cultura con la industria. Se trata de una actividad de proyecto que debería estar presente en el ciclo de vida

Se trata de la descripción del proyecto NoMateria: más divulgación, menos átomos que narra lo que es el diseño industrial en Venezuela y sus posibilidades reales. Es la construcción de un inventario inicial de la producción de diseño industrial en el país.

■ IGNACIO URBINA



La ciudad ha dejado de ser el dominio de arquitectos y urbanistas, para convertirse en un espacio transdisciplinar que propone al diseño industrial problemas concretos y complejos.



completo del producto, desde su concepción hasta su destino final. Para la mayoría de las personas el diseño industrial se materializa en los objetos que utilizamos en la vida cotidiana, en los productos que adquirimos y usamos. Para la industria es una herramienta de innovación, optimización de procesos e ingreso seguro en los mercados. Para los países, una posibilidad real de desarrollo.

¿Qué se hace en diseño industrial en el país?, ¿cuántos diseñadores hay en Venezuela?, ¿qué industrias utilizan diseño industrial?, ¿dónde se están formando los diseñadores venezolanos?, ¿cuáles son los campos del diseño en este territorio?, ¿cuántos diseñadores venezolanos diseñan en el exterior o para mercados internacionales? Ante estas interrogantes, y con la excusa de producir alguna acción vinculada a la celebración del Día Internacional del Diseño Industrial (29 de junio), creado por el International Council of Societies of Industrial Design (Icsid), se propuso, desde Venezuela, esta sencilla acción.

NoMATERIA: más divulgación, menos átomos fue una propuesta que combinó la constante inquietud de los diseñadores sobre la falta de conocimiento y divulgación de la disciplina con el poderoso discurso de la sustentabilidad, conectándola directamente con la producción de objetos.

NoMATERIA: más divulgación, menos átomos fue una acción viral que pretendía explicar a la gente la importancia del diseño industrial. ¿Tu vecina sabe quién y cómo se diseña un producto?, ¿o el señor del abasto, o la tía o el médico de la familia? La utilización de los medios y la capacidad de las redes sociales para difundir esta idea, apareció como una posibilidad de bajo costo y alta visibilidad.

NoMATERIA: más divulgación, menos átomos fue también una exhibición digital sobre lo que, en una mirada rápida, se hace y produce de diseño industrial por diseñadores venezolanos.

Escenarios críticos para el diseño industrial

El desarrollo de productos se debate entre dos poderosos polos: el diseño de las formas y los paradigmas discursivos. Por un lado, diseñar objetos y desarrollar productos es la actividad conectada al proyecto que permite finalmente producir formas. Es en la práctica de esta actividad que encontramos los resultados concretos de las cosas. En el otro extremo, los paradigmas de pensamiento mueven el foco de la actividad del proyecto por derroteros insospechados, algunas veces con tal fuerza que dejamos de conocer el sentido del diseño.

Discursos como el de la sustentabilidad, la innovación, el diseño social, la comunicación o la tecnología, por nombrar los más conocidos, han impulsado históricamente a los diseñadores a recorrer y explorar espacios nuevos. Pero también el debate en la búsqueda de la hegemonía de cada una de esas líneas de pensamiento ha obligado al diseño a su reformulación constante, a su transformación y crecimiento. Aunque parezca un contrasentido, los espacios para el trabajo de los diseñadores están precisamente en el centro de las discusiones de esos discursos. El balance y dosificación de las fuerzas que ellos representan es la tarea más compleja que un diseñador tiene en el desarrollo de un producto.

El mundo cambia constantemente y se reacomodan los medios de producción.

Hoy se levantan las banderas del *diseño verde* y surgen algunas sospechas: ¿cuándo fue que el diseño dejó de velar por la optimización de los procesos o por el uso racional de los recursos y materiales?, ¿en qué momento el propósito del diseño abandonó la idea de crear productos novedosos, que ahora el discurso de la innovación reclama su espacio?, y, por último: ¿cuándo fue que las personas dejaron de ser el destino final de los productos, que ahora los proyectos necesitan tener algún componente social para su éxito en el mercado?

Este reacomodo de los medios también propone nuevos enfoques en las áreas de trabajo. La ciudad ha dejado de ser el dominio de arquitectos y urbanistas, para convertirse en un espacio transdisciplinar que propone al diseño industrial problemas concretos y complejos. El desarrollo ya no está conectado básicamente con la generación de industrias, el conocimiento es el principal indicador de este desarrollo. Nuevos sistemas de producción surgen para dar paso a prácticas colectivas en la generación de sustento e identidad.

El acelerado proceso de los avances en la tecnología demanda del diseño propuestas que permitan hacer comestibles y digeribles estos avances, buscando nuevas maneras de interacción con productos y objetos: diseño de interfaces. Finalmente, reconocer que el diseño es para la gente, no para la tecnología. Lo que en un principio se llamó usuario y que luego fue reformulado por el conocido discurso del *diseño centrado en el usuario (user centered design)*, “un diseño basado en las necesidades del usuario donde la estética de los productos es un aspecto secundario” (Norman, 1988), abrió el camino para que luego habláramos de productos amigables

“ La muestra pretende conseguir, con este mismo esfuerzo colectivo, otra edición para 2012. En esta, algunas otras premisas y principios de curaduría y selección han sido desarrollados para fortalecer su principal propósito: promocionar y divulgar el diseño industrial en Venezuela.



(friendly), y para que hoy se reencuentren estos aspectos en el diseño de la experiencia. Es tarea de los diseñadores reconciliarse con la disciplina y abandonar las posturas radicales o ingenuas en relación a los discursos, para diseñar mejores productos, más honestos, más eficientes e inteligentes.

La muestra

Los productos y objetos que aparecen en esta breve exhibición y publicación, fueron recopilados con una convocatoria digital y recibidos, para su edición, directamente de sus autores. Toda la muestra fue realizada en ocho días. Una de las premisas del proyecto fue publicar solamente productos fabricados o prototipos, átomos, donde se pudieran apreciar texturas de realidad. Se excluyó deliberadamente un gran número de productos, que por innumerables razones no han podido ser producidos o comercializados. Bien sea porque se trataba de proyectos académicos, o porque estaban en un estadio preliminar del proceso de diseño.

En esta mirada veloz del panorama del diseño en el país, en esta muestra viral, se pueden apreciar desde productos que abordan temas de frontera con la arquitectura —en los sistemas de iluminación o coberturas para espacios públicos— hasta pequeños sistemas de objetos que rozan los niveles más artesanales de la producción. Asimismo, se pueden ver productos que forman parte de los repertorios tradicionales y necesarios del diseño industrial, como piezas de mobiliario o artículos de uso cotidiano. Son venezolanos haciendo diseño industrial, “del cenicero hasta la válvula como un territorio posible” como describía Alberto Sato en el

texto de la exposición *Detrás de las cosas: el diseño industrial en Venezuela*.

Aunque hay industrias involucradas en la muestra, lo que predomina es un esfuerzo de jóvenes diseñadores industriales incursionando en el diseño y la producción de objetos, en los negocios, en la generación de perfiles de diseñadores empresarios. Pequeñas compañías lideradas por diseñadores, que se enfrentan a la difícil tarea de manufacturar y comercializar objetos de su propia autoría. Cada producto que aparece en la exhibición ha pasado un proceso de diseño y fabricación. Cada proyecto posee una memoria individual que relata sus antecedentes y condiciones de trabajo. Las fichas técnicas que acompañan los productos ofrecen la información necesaria para conocer a los diseñadores y a las empresas que están detrás de esta acción. La exhibición solamente los presenta. Los esfuerzos y estrategias de venta corren por cuenta de cada participante. La responsabilidad en la promoción y divulgación del diseño industrial es principalmente tarea de los propios diseñadores.

Conclusiones

Luce grato, aunque sea de forma incipiente, contar con un inventario de productos que hable sobre los campos posibles del diseño industrial en Venezuela. Un recopilación con espíritu de intercambio de información y generada por un trabajo colectivo de profesionales, que puede ser utilizada para cualquier acción futura, pública o privada.

La muestra se mantiene *online* en el portal DIconexiones, Diseño Industrial Conexiones Directas (www.ignacioubina.com/blog) donde se pueden ver los

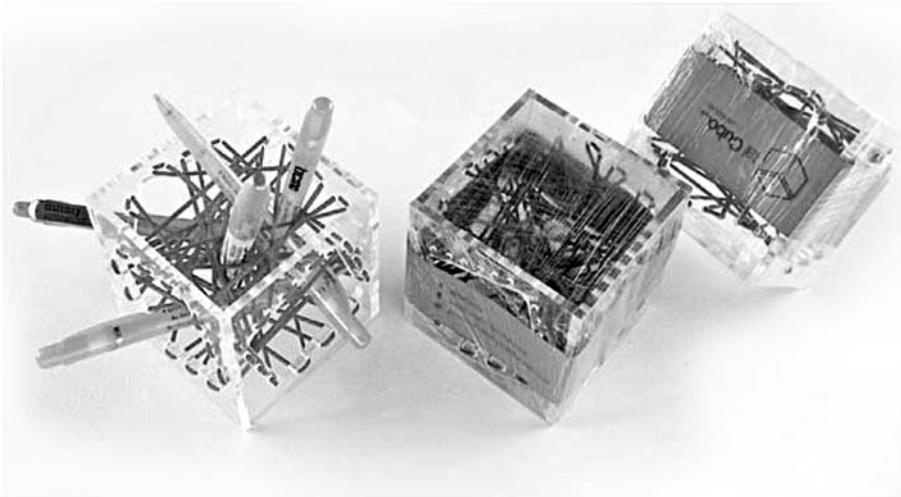
29 productos seleccionados, acompañados por una ficha técnica. Igualmente se produjo un material digital en forma de catálogo, en formato PDF y con versiones en español e inglés.

Por tratarse de una muestra *online* y de carácter permanente, se continúan recibiendo visitas diarias. Esta particularidad del medio permite una masificación del contenido, así como de un experimento en la realización de una exposición de la disciplina, inédita en Venezuela. Esto último cumple con una de las premisas del trabajo, por lo cual lleva su nombre *NoMateria*.

La muestra pretende conseguir, con este mismo esfuerzo colectivo, otra edición para 2012. En este segundo impulso, algunas otras premisas y principios de curaduría y selección han sido desarrollados para fortalecer su principal propósito: promocionar y divulgar el diseño industrial en Venezuela.

Por último, presentamos el contenido de la segunda convocatoria, que está en proceso de recolección de los trabajos y donde se recoge la actualización y nuevos criterios de la muestra para 2012:

Queremos mostrar al público en general, a la industria nacional, a las instituciones y al Estado venezolano los avances en una práctica que ha significado, para muchos otros países, una de las caras más visibles de una sociedad desarrollada. El diseño industrial, junto a la innovación, la ciencia y la tecnología, representa hoy en día una de las disciplinas más importantes en el desarrollo de un país. Una disciplina que cada vez más se preocupa por aumentar la calidad de las relaciones entre productos y personas. Relaciones que finalmente tendrán un importante impacto en los aspectos so-



ciales, ambientales, económicos y políticos.

La promoción del diseño industrial en Venezuela tiene que estar fundamentada en la capacidad real de producir respuestas de diseño, que permitan hacer una lectura de sus posibilidades como herramienta de resolución de problemas, de aumento de la calidad de vida y de sus beneficios en términos de competitividad e innovación. Por esta razón, NoMATERIA 2012, mediante la presentación de productos y proyectos, desea explorar en el país el Valor del Diseño Industrial.

En junio de 2011 tuvimos la oportunidad de realizar una exhibición virtual sobre diseñadores haciendo diseño industrial en Venezuela. NoMATERIA 2012 será una revisión más amplia del panorama del diseño industrial en el país.

En esta nueva edición de NoMATERIA, atendiendo un gran número de solicitudes, queremos mostrar no solamente proyectos realizados o fabricados en Venezuela y por venezolanos, como se pueden ver en los resultados de la muestra anterior, sino incluir también aquellos trabajos que por muchas razones se encuentran en un estado de proyecto. Estamos haciendo una convocatoria para postulaciones en dos categorías:

1. Productos

Productos, objetos y/o artefactos que estén en producción, en pequeñas o grandes series. Electrodomésticos, pro-

ductos de consumo, mobiliario, diseño-artesanía, empaques, envases, transporte, herramientas, mobiliario urbano, maquinaria, indumentaria o joyería. Las postulaciones de productos pueden ser realizadas por individuos o grupos.

2. Proyectos

De igual manera, los trabajos para esta categoría pueden atender cualquiera de los campos mencionados. Sin embargo, el proyecto debe presentar importantes aportes en términos de solución de problemas, uso de materiales, procesos de fabricación, usabilidad, sustentabilidad o participación. También, propuestas o conceptos donde la intervención del diseño industrial sea la clave fundamental del proyecto. Aquí pueden ser enviados proyectos académicos.

Con la finalidad de crear una mayor solidez en la selección de los productos y proyectos para esta nueva edición, así como para lograr una mayor visibilidad y validez continental, se propuso la conformación de un jurado de selección integrado por reconocidos profesionales vinculados al diseño de productos, la academia, la industria y la divulgación del diseño: Jorge Gómez Abrams (México), Federico Hess (Brasil), Gabriel Minicelli (Argentina), Luis Angarita (Colombia), Humberto Valdivieso (Venezuela) e Ignacio Urbina Polo (Venezuela).

Los resultados de ambas muestras tendrán que buscar espacios expositivos que permitan aumentar el propósito principal de promoción y divulgación de la disciplina en el país. La selección de estos es-

pacios deberá estar guiada por la comprensión de la naturaleza de la difusión de la muestra, así como la utilización del conjunto de productos como una herramienta para su inserción en los procesos de desarrollo de productos de la industria y vehículo para su difusión en los espacios culturales de la sociedad venezolana, más allá de un terreno para la contemplación de objetos.

IGNACIO URBINA POLO

Diseñador Industrial.

Master en Ingeniería de Producto

Referencias

ANTONELLI, Paola (2006): *Humble masterpieces: 100 everyday marvels of design*. London: Thames & Hudson.

SATO, Alberto (1995): *Detrás de las cosas: el diseño industrial en Venezuela*. Centro de Arte la Estancia. Caracas, Venezuela.

NORMAN A., Donald (1988): *The psychology of everyday things*. USA: Basic Books.





PUFF JIRAFÁ 2008
Diseño Luisa Sivoli Mujica | Sofía Ball
Fabricante Boing
Materiales: Lona impermeable, perlas de anime EPS (relleno)
 Mérida, Venezuela

+58 426 3270415
 +58 426 3272715
 +58 274 9354562
 Facebook Sena2 | Facebook Boing
 Twitter Sena2 | Twitter Boing

NUMATERIA 07



"NEFERTITI", LÁMPARA DE MESA 2010
Diseño Albert Humet
Materiales Base de madera de apamate torneada, pantalla de PVC y tela
Producción HuConcept Diseños, c.a.
 Pantatamp, c.a.
 Caracas, Venezuela

+58 212 9510750 +58 416 6393210

NUMATERIA 13



POLTRONA 2010
Diseño Andres Echandia | Carlos Luis Villarroel
 Maria José Partipilo
Fabricante Complemento Diseño
Materiales Cuero sintético (semicuero, cuerina)
 Estructura de madera
Descripción Mueble de un puesto
 Mérida, Venezuela

www.d-store.com.ve

complemento diseño

NUMATERIA 31



BOBI 2009
BUSINESS ORGANIZATOR & BUSINESS IDENTITY
Diseño D-factory Design Group c.a.
Dirección de proyecto Antonio José García Rico
Desarrollo Luis Lobo | Asesoría Salvador Guida
Cliente Franquicia Tequechongos
Fabricante Union Sign C.A.
Materiales Metal, madera y fibra de vidrio
 Caracas, Venezuela
 +58 426 5187770 +58 212 7632126
 www.garciantonio.wordpress.com

D-FACTORY[®]
 DESIGN GROUP

NUMATERIA 05



Galería de Papel. Francisco Pinto (2011).

Tras la pista del chavismo pop

El modelo era la película alemana *Good Bye, Lenin* (2003), que registra la persistencia de cierta sorprendente nostalgia por los símbolos estéticos marcados con fuego en la Europa Oriental sometida bajo el yugo del comunismo ruso durante casi toda la mitad del siglo XX. Sí: la hoz y el martillo también pueden ser iconos de consumo pop. ¿Bajo qué valores artísticos y de consumo popular será recordado el ya bastante extenso período de la historia de Venezuela que arranca luego de las elecciones presidenciales de 1998, si es que alguna vez se apaga la llama de la revolución? Un grupo de especialistas consultados coincide, de manera casi unánime, en que la producción cultural del chavismo carece de movimientos estéticos propios o de obras trascendentes o perdurables. Cierta *feísmo* parece caracterizar a iconos de estos tiempos como la *bayoneta* gigante de la plaza El Venezolano o la película *El Caracazo*. En todo caso, mal que bien, la revolución ya tiene un legado simbólico que la hace inolvidable.

URBANISMO *Monumento Bicentenario*

“Obelisco-minarete-misil-cohete-catalejo-bayoneta” intenta llamar la urbanista Hannia Gómez al monumento conmemorativo del bicentenario del 19 de abril de 1810 en la plaza San Jacinto (El Venezolano) de Caracas, de 47 metros de eleva-

ción y cuya estampa remite de inmediato a la tres veces más alta Torre Juche de Corea del Norte. Gómez considera particularmente grave la ubicación en que se colocó, pues la mencionada plaza es patrimonio histórico nacional desde 1977. Según Lucas Pou Ruan, el creador del *cohete ideológico* (como le definió Chávez), sus segmentos negros representan los períodos del colonialismo español y el puntofijismo. “Me da grima solo pensar que, al ir a la cuadra de Bolívar, tendría que ver ese esperpento”, declaró a *El Universal* el experto en restauración Graziano Gasparini, Premio Nacional de Arquitectura, quien también arremetió contra los colores chillones utilizados para repintar edificios del casco histórico caraqueño: “El correo de Carmelitas parece una tienda de Disney, y la iglesia de Santa Capilla, una fábrica de tomates”. El erudito en cultura pop y director de *Urbe Bikini*, Eric Colón, destaca al Museo Ambiental de la Pira, más conocido como las pirámides mayas o mágicas de la autopista Valle-Coche, una idea de Ana Barreto, hermana del ex alcalde metropolitano Juan Barreto: “Integra todos los elementos icónicos de la gestión de gobierno, es decir, mala planificación urbanística, misterioso proceso de construcción, pava, zamuros y palería como fundamento teológico principal de Estado y, por supuesto, el pésimo gusto. Es una de las obras más extrañas e innecesarias de la ciudad”. Además de las carpas verde oliva de la Guardia Nacional, otro emblema, no se sabe si de ingenio o

Especialistas en diferentes disciplinas de las bellas artes y el entretenimiento masivo intentan encontrar las claves del imaginario estético de un período que ya abarca doce años de la historia contemporánea venezolana

■ ALEXIS CORREIA

de caos, es un rascacielos convertido en barrio: la Torre Confinanzas en la avenida Andrés Bello.

ARTES PLÁSTICAS

Entre el grito y el silencio

“El visitante que llegue a Caracas en busca de una nueva estética cobijada por la revolución no encontrará creatividad, sino repetición de otros movimientos anteriores como el muralismo mexicano”, denuncia el especialista en artes plásticas y cine Roldán Esteva-Grillet, quien escoge dos obras como emblemáticas de este período: el cuadro *Llaguno N° 2*, del pintor de inspiración cubista y constructivista Ender Cepeda, y la escultura *Entre el grito y el silencio*, monumento a los caídos del 11 de abril de 2002 en Puente Llaguno. “Cepeda, un artista con una trayectoria propia que por lo menos se mantiene dentro del mercado artístico y hace exposiciones, tomó clichés picassianos para representar una tragedia en la que el visible victimario es una pantalla de televisión, mientras que Prada, con personajes desnudos al estilo de *La piedad* de Miguel Ángel, hizo un monumento que en sí no dice nada”. Esteva-Grillet se refiere también a la inundación muralista de artistas como Ernesto León, Régulo Pérez y Luis Chacón, “creadores que en la inmensa mayoría de los casos son producto del período democrático que comienza en 1958, no del chavismo; trabajan por encargo, no de manera espontánea; y recurren a las mismas caras indígenas y campesinos machete en mano del propagandismo de izquierda de siempre, e incluso a eslóganes como *PDVSA es de todos*, como si a la complejidad expresiva y simbólica del *Guernica* de Picasso hubiera sido necesario ponerle un cartel que dijera *Abajo los nazis*”. El crítico cinematográfico y artístico Sergio Monsalve cita como nuevo icono plástico cutre a *La Súper Heroica*, escultura del artista guateño Julio César Briceño de un cacique Guacaipuro, lanza en ristre, y suspendido en el aire en el Paseo Colón, cerca de donde antes estaba la derribada estatua del descubridor de América.

MÚSICA

El Libertador

¿Cómo es la banda sonora de la revolución bolivariana? Un CD de compilación de doce años del chavismo debería incluir



...La clase tiene el añadido de que está basada en una novela escrita por el propio Farruco Sesto. Carecen de contraloría de calidad. Por el otro lado, creo que rescataría a Taita Boves (2010) y Macuro (2008) como los productos más dignos relacionados con la Villa”.

clásicos como la changa *Diez millones de votos por el buche* (también conocida como *Palo por ese culo*); la vibrante percusión de *Militantes con Chávez* de Lloviznando Cantos (equivalente sonora de *Matador* de Fabulosos Cadillacs); *El corrido de la caballería*, pasaje llanero recitado por el propio Chávez; la denuncia metalera del imperialismo *Guaicaipuro Cuauhtémoc* del rockero Paul Gillman; y cualquier tema de los colectivos Dame Pa’ Matala, El Pacto o Son Tizón, o del trovador José Alejandro Delgado. Sin embargo, el gran himno de la revolución llegó de una banda española anarco-socialista de ska que hasta entonces solo era conocida por sus temas dedicados al equipo de fútbol Rayo Vallecano, primo pobre del Real Madrid. Ska-P compuso *El Libertador*, con el coro pro-chavista: *Adelante comandante, ponte al frente con honestidad, comienza a amanecer en Latinoamérica*. “En general, musicalmente hablando, la mayoría de los grupos que simpatizan con el Gobierno, muchos de ellos de ska y reggae, son más bien mediocres”, opina un crítico y productor de espectáculos musicales que prefiere mantener su nombre en reserva.

CINE

El Caracazo

“Antes que cualquier película, la Villa del Cine en Guarenas representa las contradicciones y problemas de la política de este Gobierno hacia el séptimo arte: una estructura arquitectónica de consumo ineficiente de energía, aislada de su entorno,

elaborada por constructores notoriamente vinculados al ministro Farruco Sesto y que produce películas zombies que sobreviven con la respiración artificial de la renta petrolera y mueren en la taquilla”, señala el crítico Sergio Monsalve, que por otra parte considera que las cintas *El Caracazo* (2005), *La clase* (2007) y *Zamora* (2009) son las más paradigmáticas de la administración chavista: “Generalmente forman parte de una campaña electoral y son mandatos directos del presidente Chávez, e incluso *El Caracazo* se impulsó desde una cadena presidencial. Todas parten del punto de vista histórico más ingenuo, maniqueo y patatero, con el objetivo de alimentar el culto caudillesco a la personalidad. Parten del pasado para dar legitimidad a la mitología de los nuevos fundadores de la patria. *La clase* tiene el añadido de que está basada en una novela escrita por el propio Farruco Sesto. Carecen de contraloría de calidad. Por el otro lado, creo que rescataría a *Taita Boves* (2010) y *Macuro* (2008) como los productos más dignos relacionados con la Villa”. Roldán Esteva-Grillet escoge a *El Caracazo*: “Arranca de la presunción de atribuirle al 27-F una aureola romántica que nunca tuvo y significa una vergüenza para su director Román Chalbaud, porque allí no hay absolutamente nada de su trayectoria anterior”.

LITERATURA

Don Quijote

La Misión Dulcinea, que consistió en la repartición gratuita, en 2005, de un millón de ejemplares de una edición especial resumida de *Don Quijote* editada por Alfaguara y con prólogo de José Saramago (se eliminó una introducción del acérrimo crítico del chavismo Mario Vargas Llosa que apareció en los textos del resto de los países latinoamericanos), podría resumir los alcances y fracasos de la política cultural de la revolución con respecto a la palabra. “La literatura sólo existe a partir de que comienza el debate sobre ella. No hay duda de que Monte Ávila Editores y el resto de la Plataforma del Libro han conseguido publicar a un precio extremadamente económico joyas como *Blanco nocturno* de Ricardo Piglia, pero ha faltado la otra pata de la mesa: la creación de espacios en los medios de comunicación y otros foros para la discusión de esos libros, donde se acepten visiones no necesariamente identificadas con el Gobierno”, admite un funcionario vinculado

a la política oficial de la cultura y la comunicación. “La principal política editorial de este Gobierno ha sido la ruptura del vínculo entre el escritor y el lector”, sentencia, mucho más contundente, un crítico literario situado en el otro extremo del espectro político, que admite su desconocimiento casi total acerca de los textos que se venden en la cadena Librerías del Sur. Cuesta encontrar una obra publicada en Venezuela, a partir de 1999, que sirva de referencia literaria para los partidarios de Hugo Chávez. Podría ser *Fatigas y fulgores*, la antología poética de Farruco Sesto, o *Los niños del infortunio*, de Tarek William Saab.

TELEVISIÓN *La Hojilla*

“Ha hecho del escarnio un género televisivo”; así definió a *La Hojilla* el articulista Tulio Hernández. Un programa ya devenido en rito de expurgación de las 11:00 de la noche en la pantalla de *Venezolana de Televisión*, que recientemente protagonizó una escaramuza judicial emprendida en su contra por el presidente-editor del diario *El Nacional*, Miguel Henrique Otero. Luego del *Gloria al bravo pueblo*, ya adentrada la medianoche, *La Hojilla* suele alcanzar sus cúspides sulfúricas, sin barrera de contención alguna. Sin embargo, negar su potencial para convertirse en futuro objeto de colección pop sería insensato: *La Hojilla* es también un espacio en el que la revolución revisa y denuncia sus propias contradicciones, entre sobada y sobada de la barba blanca de esa especie de Papá Noel de cargas eléctricas invertidas llamado Mario Silva, modelo de las mil y un cachuchas y difusor de la *World Music* de la lucha de clases, ahora acompañado, cual Batman y Robin, por el prometedor discípulo Jorge Amorín, émulo del look juvenil de Ilich Ramírez. Eric Colón agrega a *La Hojilla* toda la programación del canal TVES: “Un gran monumento a la nada, incómoda, escandalosa y monstruosa también para el Gobierno, que nos retrocedió 40 años en términos de entretenimiento luego de sustituir al canal más antiguo del país”.

ARTES ESCÉNICAS *Joaquina Sánchez*

En la prisa del torrente revolucionario, la política cultural del Estado ha dado prioridad a las disciplinas masivas y como una



El crítico cinematográfico y artístico Sergio Monsalve cita como nuevo ícono plástico cutre a La Súper Heroica, escultura del artista guatireño Julio César Briceño de un cacique Guacaipuro, lanza en ristre, y suspendido en el aire en el Paseo Colón, cerca de donde antes estaba la derribada estatua del descubridor de América.

de las principales damnificadas quedaron las artes escénicas. Apenas recientemente, en el remodelado Teatro Nacional del casco histórico, el Gobierno emprendió el intento de establecer una cartelera teatral en firme con el estreno de *Joaquina Sánchez*, obra histórica inspirada en la vida de la esposa del prócer preindependentista José María España, escrita por César Rengifo y dirigida por Ibrahim Guerra. Aunque no han sido piezas montadas bajo el paraguas oficialista, el crítico Carlos Paolillo destaca un puñado de obras que han representado la pugnacidad, el debate político y la preocupación por la pérdida de libertades públicas que han signado a la Venezuela posterior a 1999: la sátira *La reconstituyente* (1999), *El eco de los ciruelos* (2008) y *Actos indecentes* (2010), así como las más recientes *Petroleros suicidas* y *Camisas voladoras*, de Ibsen Martínez y Javier Vidal, en ese orden.

GADGETS Y CULTURA POP *Chavecito*

Un muñeco estilo G.I. Joe, de fabricación china y 51 centímetros de estatura, lanzado para la Navidad de 2005, que funcionaba con pilas doble AA para emitir un mensaje igualitario grabado y que seguramente cortejó a Barbie durante las madrugadas de los almacenes jugueteros, forma parte de los íconos fundamentales del imaginario pop y *hi-tech* chavista, junto con el teléfono inteligente Vergata-

rio ZTE 366, la minilaptop Canaima y el satélite Simón Bolívar. Eric Colón cita otros artículos de consumo masivo e intervenciones tecnológicas: “Cualquier retrato de Lina Ron, más importante que ninguna otra figura del Gobierno con excepción del propio Chávez. El chaleco de funcionario, con su respectiva gorra: en clásico rojo o color kaki, esta prenda de vestir ha sido el ícono de los atropellos y los abusos del poder. Es el atavío predilecto, no del que se identifica con el gobierno, sino del que trabaja para el Estado. Por alguna razón, es también la prenda más popular entre gestores y *guiseros* de oficio. La estética de las vallas de *Paga tus impuestos* del Seniat. Los más de 20 ministerios nuevos creados con el objetivo de mejorar, destruir, desvincular, desinstalar, dismantelar y desfalcar las arcas del Banco Central. Y la Trocha de la autopista Caracas-La Guaira, por simbolizar cierta filosofía de tomar atajos y escoger la vía rápida. Además es la obra cumbre de uno de los grandes motores de la revolución: la contingencia”.

ALEXIS CORREIA

Periodista. Colaborador de diversas publicaciones en el área de espectáculo, cine, televisión y demás especies de la cultura de masas. Redactor de Escenas del diario El Nacional.

Nota: una primera versión de este artículo fue publicada en agosto de 2011. Desde allá hasta esta fecha la estética del mundo chavista se ha enriquecido y estetizado siempre desde la contingencia.



● estudios



Galería de Papel. *Chicken*. Francisco Pinto (2011).

Estilos de crítica cinematográfica: el cine para leer y su crisis

Jesús María Aguirre

● 76

El revés de una mirada rota

Gabriela Arenas

Omar Rodríguez

Carlos Delgado Flores

● 82

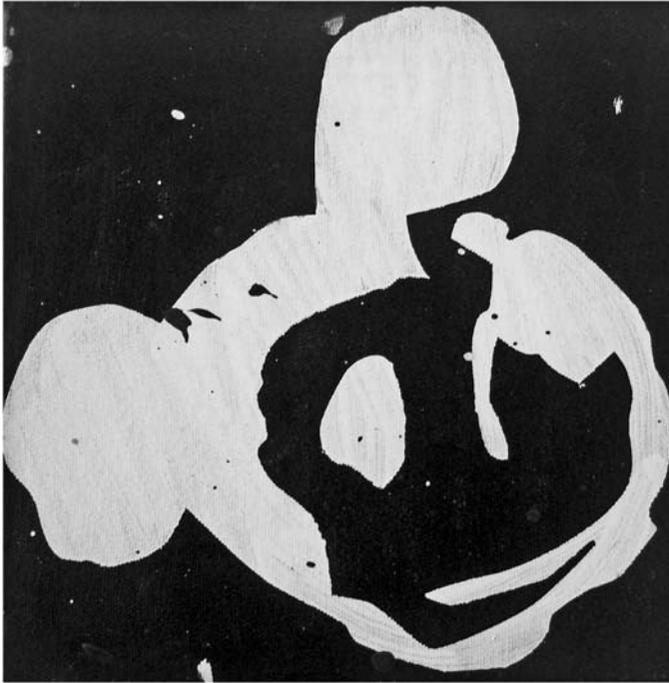
Cine en el aula internacional

Gustavo Hernández Díaz

● 94

Dedicado al maestro Luis Alberto Díaz

*En los 50 años de la Escuela
de Comunicación de la UCAB*



Abstract

An overview of what has been criticism of cinema in our country. We walk through the brightest stage review –late sixties and the decades of 70 and 80. Journals, now disappeared, and informative critical essays on Latin American cinema and a range of styles to criticism. The article is not content to describe and to make historiography, but it's analytical of what we understand by film critic.



Estilos de crítica cinematográfica: El cine para leer y su crisis

Bajo la superficie discursiva de toda crítica subyace el intento de definir lo clásico y, en definitiva la obra perdurable, la que es digna de conservación y en cierto sentido creativo, también de imitación.

La crítica cinematográfica tuvo sin duda su etapa más brillante entre finales de los años 1960, y las décadas del 70 y 80, cuando surgieron las revistas *Cine-teatro* y *Cine al día* y los diarios nacionales dedicaban preferentemente sus columnas al seguimiento de las novedades del cine nacional y latinoamericano. A las reseñas críticas de los filmes se sumaron los ensayos publicados en las revistas *Encuadre*, *Sic*, *Comunicación*, *Cuadernos del Ininco*...

¿Quién no recuerda las firmas asiduas de R. Izaguirre, O. Capriles, A. Roffé, A. Marrossu, J. Nuño, O. Lucien, C. Vilda, F. Rodríguez, A. Molina y otros, con sus análisis rigurosos, pero a la vez comprensibles, para los no especialistas! Filósofos, sociólogos, arquitectos, críticos de arte y periodistas, se convirtieron en los mejores maestros de la cultura cinematográfica nacional, extendiendo su magisterio del pequeño círculo de los asistentes a la Cinemateca Nacional, a la radio y a la televisión. Como culminación de esta etapa surgieron los análisis más sofisticados, pertrechados de las herramientas semióticas en las Escuelas de Arte o de Comunicación, que fueron vertidos en revistas como *Video-forum* y *Objeto Visual*, o en

publicaciones de carácter monográfico de las universidades, especialmente en el núcleo de la ULA en Mérida.

Frank Baíz, Rosaura Blanco, Luisela Alvaray, Julio Miranda, Ricardo Azuaga son algunos de los destacados analistas de la nueva generación. Ya en esta etapa hay una diferenciación creciente entre la investigación cinematográfica o la crítica especializada y el devaluado periodismo cinematográfico.

La etapa de decadencia en los años 90 tuvo que ver no solamente con la baja producción cinematográfica nacional sino con la reducción de los espacios de los medios impresos para el cine. Fuera de las informaciones sobre festivales y celebridades, no encontramos sino las habituales carteleras de cine, algunas reseñas que parecen más bien avisos y numerosos publi-reportajes. Apenas algunos colaboradores heroicos de quienes mantuvieron viva la tradición crítica de *Cine al día* a través del desplegable *Cine-Oja*, mantienen hoy una página en el diario *Últimas Noticias* y otros como náufragos, al estilo de Héctor Concari y Juan Antonio González, sobreviven en los intersticios de las páginas del diario *Tal Cual* y *El Nacional*.

En estos apuntes queremos destacar, principalmente, la crítica surgida a la sombra de unas revistas especializadas que marcaron estilos con perfiles muy definidos e incidieron en la construcción de un campo artístico con derivaciones académicas, en contraste con la dinámica

Todo un repaso de lo que ha sido la crítica del cine en nuestro país. Nos pasea por sus etapas más brillantes –finales de los años sesenta y las décadas del 70 y 80. Revistas especializadas, hoy desaparecidas, ensayos críticos y divulgativos sobre el cine nacional y latinoamericano, trabajos académicos y, en síntesis, toda una gama de estilos de hacer crítica. El artículo no se contenta con describir y hacer historiografía, sino que es analítico de lo que entendemos por crítica cinematográfica.

■ JESÚS MARÍA AGUIRRE

mercantil con su sistema industrial de estudios cinematográficos y *star system*, soportados por candilejas informativas y publicirreportajes.

Surgimiento de la crítica

Como ocurre en otros campos artísticos, por ejemplo la literatura o el teatro, también en el campo cinematográfico, si bien los recorridos genéticos son históricamente distintos, la progresión del discurso sobre el objeto artístico cubre unas etapas semejantes de acuerdo a los niveles de recepción lectora y crítica. Refiriéndose al campo literario, por ejemplo, Antonio López Ortega distingue tres niveles: “En el primer campo se envuelve lo que corresponde a audiencias o mercados; en el segundo, lo que corresponde a un segundo grado de elaboración: el de la crítica periódica (más propia de los suplementos, revistas o periódicos) y el de la crítica académica” (López, *El Nacional*, Papel Literario, 5-11-2011, p.2).

Para cuando nace el cine ya había madurado el periodismo industrial, y las carteleras con las reseñas periodísticas sobre el cine coexistían con la incipiente crítica de las revistas especializadas hasta que surgieron las academias con los análisis de investigativos, último escalón de la legitimación del arte. De alguna manera este escalón de reconocimiento marca para el cine el estatuto de Séptimo Arte.

En esta fase de madurez, los distintos niveles de acercamiento a los productos se conjugan sincrónicamente. Es decir, los avisos publicitarios con citas reactivas, la reseña periodística sobre las exhibiciones recientes, la crítica cinematográfica y la investigación académica, con sus ritmos propios coexisten con sus ofertas diferenciadas para los distintos tipos de espectadores y usuarios.

En el caso particular del cine en Venezuela, siguiendo este mismo proceso, el primer reflejo lo tenemos en las carteleras de cine y en las reseñas periodísticas que dan cuenta de las funciones y reacciones del público. En las páginas culturales hay una asunción progresiva de este nuevo arte, aunque con un estatuto menor que el de las páginas literarias.

Hay una segunda fase que corresponde a la visión crítica del hecho cinematográfico sea desde la vertiente moral o de la vertiente política. A nuestro entender, las perplejidades sobre el nuevo lenguaje y la consideración despectiva del intruso audiovisual, retrasaron una evalua-



Conscientes de las limitaciones de la actual investigación cinematográfica en el país, que apenas ha inventariado las películas y reconstruido su historia, queremos ofrecer algunas conjeturas sobre los discursos que han prevalecido dentro del género comúnmente llamado crítica de cine.

ción estética que superara los juicios meramente humanistas o socio-políticos hasta que hubo una teorización consistente sobre los nuevos códigos y una generación de espectadores audiovisualmente alfabetizados.

Tres modelos de crítica

Conscientes de las limitaciones de la actual investigación cinematográfica en el país, que apenas ha inventariado las películas y reconstruido su historia, queremos ofrecer algunas conjeturas sobre los discursos que han prevalecido dentro del género comúnmente llamado crítica de cine.

La primera cuestión remite a la presencia y valor del primer nivel; es decir, si hubo en los medios impresos, periódicos o revistas no especializados, columnas, artículos y otras secciones distintas de las carteleras, y cuál fue la calidad que alcanzaron. Así, por ejemplo, la revista *SIC*, nacida en 1938, ofreció las primeras columnas sobre cine en la década del 50, pues hasta ese momento las páginas de crítica cultural se ceñían a la literatura y el teatro. Como no había aún colaboradores con ciertas competencias para analizar las películas, se recurría al préstamo de otras revistas, especialmente españolas. Posteriormente, entre los 60 y 70 una nueva generación, que ya tenía experiencia de crítica literaria, incursionó en la crítica teatral y cinematográfica (José Manuel Ríos, José Ignacio Rey, Carmelo Vilda, Pedro Trigo, Jesús María Aguirre, Armando Rojas Guardia, etcétera).

En cambio, en la *Revista Nacional de la Cultura*, nacida el mismo año que *SIC*, el cine está prácticamente ausente, hasta que apareció la publicación *Imagen*.

Estas revistas y otras semejantes contribuyeron progresivamente a valorar el hecho cinematográfico como digno de las páginas culturales y a la altura de otras experiencias artísticas.

La segunda indagación tiene que ver con la aparición de las publicaciones especializadas, que asumieron el reto de abordar el tema cinematográfico como objeto de análisis y crítica. Entre ellas sobresalieron *Cine-teatro*, *Cine al día*, *Encuadre* y, más tardíamente, *Objeto Visual*.

En nuestra tipificación vamos a guiarnos por la tesis pragmática de Umberto Eco, expuesta en *Lector in fabula* (1987), considerando que el film es un texto, y que el crítico deberá prever un *lector modelo* capaz de cooperar en la actualización textual de la manera prevista por él y de moverse interpretativamente, igual que él se ha movido generativamente. Más aún ese crítico, como mostraremos, en ocasiones pretende determinar el *autor modelo* a partir de los criterios de elaboración de un *texto modelo*.

Cine-teatro: el film ideal

En una indagación sintomática a través de las publicaciones periódicas hemos descubierto que una de las primeras revistas con ese perfil fue *Cine-Teatro*. Los editores de esta revista, comandada por Luis Alberto Díaz y secundada por Alberto Arteaga, Alicia Alamo, Javier Blanco, Angel del Cerro, Gilberto García, Jesús Martínez, Fausto Masó, entre otros, abren la primera página del número 1 con un posicionamiento que reconoce la cara bifronte del cine como industria y arte.

Pero además anuncia los lineamientos que enmarcarán su orientación cuando señalan los aspectos que captan su interés: “tres ángulos poderosos de ese fantástico invento que lo mismo puede proporcionarnos dinero, risa o llanto; o que es capaz de enseñarnos a ser más humanos, más honrados, más patriotas o, todo lo contrario, más viciosos, salvajes o antisociales” (*Cine-Teatro*, 1964, N° 1, p.3).

Un síntoma de la superación de la vertiente solamente moralizadora de la guía cinematográfica de la Acción Católica, titulada “Censura de películas” (1951)¹, es que introduce ya un discurso más especializado a la altura del momento en que surge. Ya en el primer número encontra-



mos nada menos que un manifiesto del famoso director de fotografía Nestor Almendros, fechada en abril de 1964, donde da cuenta de las transformaciones operadas en la crítica desde las teorías iniciales lanzadas por Eisenstein, Pudovkin y Bela Balasz en la década del veinte hasta las propuestas por André Bazin, uno de los teóricos inspiradores de la nueva ola francesa.

A este cambio de perspectiva, situado en el contexto de la revisión católica marcada por el documento conciliar *Inter Mirifica*, se suma la preocupación por la pedagogía sobre el nuevo arte. Partiendo de la consideración de que no son suficientes los libros, revistas y conferencias para la formación cinematográfica, proponen el desarrollo de los cine-clubes, experiencia que dio frutos excelentes sobre todo en los países europeos.

En la justificación sobre la importancia de los cine-clubes se sintetizan las ideas que propalara José María Pérez Lozano, crítico de la revista *Film Ideal*: “Los cineclubs deben desarrollar en el espectador su sentido crítico, por la afinación del gusto y la elevación cultural. Deben enseñar a deducir a través del lenguaje mejor comprendido de las imágenes y de los argumentos, la proyección estética, intelectual y moral del filme, y por último enseñar a completar o rectificar el mensaje del film con la madurez de la reflexión” (*Cine-Teatro* 1964, N° 5, p. 4).

Esa capacidad incluso de completar o rectificar supone tener los criterios definidos sobre el texto modelo, es decir, los del mensaje de un *Film Ideal*, al que los autores deberían haberse subordinado.

Con este objetivo la revista incluye, juntamente con las clasificaciones morales, otras páginas para la enseñanza del lenguaje cinematográfico adecuado. Además, para apoyo de los cineclubistas se incorpora una ficha técnica de las películas más relevantes.

Nada más ilustrativo que el contenido de un Cursillo de Iniciación Cinematográfica para hacerse una idea de los propósitos de la revista (*Cine-Teatro* 1964, No. 3, p.29). Patrocinado por la AVEC (Asociación Venezolana de Educación Católica) y organizada por el CCF (Centro de Cultura Fílmica), filial en Venezuela de la OCIC (Oficina Católica Internacional de Cine), el cursillo ofrece cuatro sesiones sobre: el cine como fábrica de sueños, el negocio fabuloso del cine, el filme ideal y los específicos artísticos del cine moderno).

De manera semejante los fundadores de la revista Cine al día instauran desde el primer número de la publicación, en 1967, una forma de entender el cine y de realizar crítica con una perspectiva y actitud política y estética claramente definidas desde el inicio.

En la corta vida de la publicación son manifiestas las influencias de las revistas españolas, particularmente *Film Ideal* y de la francesa *Cahiers de Cinema*. En ese mismo periodo los boletines de la Oficina Católica Internacional del Cine y sus premiaciones servirán también para visibilizar las obras maestras según los criterios expuestos. La Universidad Católica Andrés Bello será el ámbito académico que amparará esta propuesta.

Todavía se percibe en la revista el lastre moralizante y la necesidad de ofrecer una orientación moral, pero ya ésta no prevalece en el conjunto de las reseñas que mes a mes comentan los estrenos y dan cuenta de las vicisitudes del cine y del teatro en el país, incluyendo aspectos económicos y jurídicos.

En resumen, en el discurso crítico sobre los filmes, aun considerando la vertiente estética se impone el canon del film ideal y se aplican los criterios para evaluar su función como instrumento eficaz de elevación, educación y mejora de valores humanos.

Cine al día: el film revolucionario

De manera semejante los fundadores de la revista *Cine al día* instauran desde el primer número de la publicación, en 1967, una forma de entender el cine y de realizar crítica con una perspectiva y actitud política y estética claramente definidas desde el inicio.

Editada por la Sociedad Civil Cine al día, el consejo de redacción está compuesto por Alfredo Roffé –director–, Oswaldo Capriles, Sergio Facchi, Ambretta Marrosu, Antonio Pasquali, Luis Ar-

mando Roche, Miguel San Andrés y Alberto Urdaneta. En el editorial sobre “Cine y cultura en Venezuela” se esgrimen las razones de un proyecto que pretende frenar una industria cultural *avasalladora y antihumanista* (*Cine al día*, 1967, núm.1, p.2).

Frente al industrial de la cultura, que es considerado como “el peor enemigo de la cultura”, que produce “sin la participación de los intelectuales”, se propone crear un frente que con el denominador común de un cine nacional aglutine a los actores vinculados al quehacer cinematográfico y a la inteligencia del país.

La participación de integrantes con cultura italiana de izquierda es la que va a marcar los derroteros ideológicos de la publicación. Una muestra fehaciente de esta marca de nacimiento es la publicación en su número inaugural de fragmentos seleccionados del primer capítulo del libro *La disolución de la razón: discurso sobre el cine* de Guido Aristarco, traducido del italiano por Antonio Pasquali. El título de esa selección expresa muy bien los derroteros del nuevo estilo discursivo y su encuadramiento estético-político: “La crítica según los hijos de Gramsci y Lukacs”.

El compromiso político, asumido desde la perspectiva del materialismo histórico, y sin concesiones al formalismo estético, hace del cine y de la crítica cinematográfica un instrumento de la praxis en la acepción gramsciana con objetivos revolucionarios, aunque se advierte que no se pretende hacer solamente crítica ideológica.

A dos años de la aparición de la revista, un tempestuoso cine foro en la UCV a propósito del film *La hora de los hornos* evidenció que los objetivos revolucionarios de la guerrilla cinematográfica para evaluar la película ante el *close up* final del Ché Guevara, eran no solamente diversos a los críticos gramscianos, sino antitéticos².

La revista se compone básicamente de ensayos, entrevistas y reseñas críticas, con el objetivo de ofrecer una visión complejiva del hecho cinematográfico. Con una visión militante también se incluyen noticias de festivales y promoción de actividades cineclubistas. La complicidad económica y académica de la Universidad Central de Venezuela será fundamental para fomentar esta modalidad.

Esta propuesta se verá progresivamente enriquecida por los nuevos aportes vinculados al cine de autor y al Tercer Cine, según la teoría del cine imperfecto del cubano Julio García Espinosa, y otras mixturas a lo largo de la historia de la revista.³

Llámase cine tercermundista, liberacionista, alternativista, sus ingredientes deben incluir la visión antiimperialista, una posición nacional revolucionaria y cierta dosis de realismo crítico, una vez devaluado el realismo socialista. Los festivales del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana, en contraste con los otros supermercados cinematográficos, se convertirán en la Meca de consagración de este cine según el modelo del film revolucionario.

Objeto visual: el film estético

La aparición de la revista *Objeto Visual* y su modo de encarar el fenómeno cinematográfico fue fruto de una larga decantación. En la presentación del primer número Tulio Hernández, avezado analista cultural, que migró por diversos centros de investigación y fundaciones culturales, ya como Director del Centro de Investigación y Documentación de la Cinematoteca Nacional, se propone dos objetivos fundamentales: preservar el patrimonio cinematográfico nacional e indagar en los mecanismos narrativos y semióticos que hacen posible el intercambio entre autores, filmes y público.

En torno a estos objetivos básicos se despliegan otras ramificaciones que tienen que ver con los múltiples aspectos de un medio que se mueve entre el arte y la industria (estética, economía, sociología de los públicos, etcétera).

De cara a nuestro propósito, centrado en la crítica, consideramos clave la ponderación del cine como un producto cultural, susceptible de ser analizado con los nuevos métodos del análisis artístico y no simplemente como objeto de consumo.

La crítica periodística, asociada al *marketing*, y los modelos discursivos, derivados de las concepciones del film ideal y del film revolucionario, estaban agotados. Bastaba con conocer el autor del texto para averiguar de inmediato el resultado de la apreciación fílmica. La retórica sobre los filmes parecía un pugilato artístico, basado en impresiones o posicionamientos ideológicos. Faltaban análisis y sobreabundaban descalificaciones.

Las visitas de Eliseo Verón, Christian Metz y otros expertos en semiótica a Caracas sirvieron para impulsar otros modos de acercamiento a los discursos audiovisuales. Desde la revista *Videoforum* y de la mano de Oscar Moraña y Manuel Bermúdez ya se habían lanzado algunas señales de cambio dirigidas principalmente al

campo televisivo, la nueva cenicienta de las artes.

En este contexto *Objeto Visual* recoge el reto de asumir con rigor académico el análisis del fenómeno cinematográfico y de los filmes, recurriendo a los avances ya consolidados de la semiótica textual, fruto de las corrientes estructuralistas, y de otras vetas del análisis cultural.

El plexo de escritos tan variados como el sincrético de Carlos Monsiváis y el analítico de Frank Baíz nos dan la idea de la apertura en la concepción y evaluación del cine. Mientras uno se pasea con chispa sobre las mitologías del cine mexicano, el segundo se adentra en las herramientas analíticas de la construcción de los personajes cinematográficos.

Este desbordamiento de los anteriores modelos, que privilegia como actitud crítica la experiencia del placer en la creación y recepción, es el que nos hace escoger la etiqueta de *film estético* para nombrar el modelo.

En esta perspectiva, no reductible al formalismo estético, implícitamente se reconoce que el cine es un hecho multifacético y que el crítico, cómplice de los espectadores, facilita el goce estético –sensorial e intelectual– sin convertir su intervención en un curso de didáctica o de propaganda política.

Esta dinámica multifuncional es la que posibilita conjugar análisis centrados en los aportes estéticos y autorales o a la vez utilizar sus mensajes como pretexto para “reflexionar acerca de las situaciones del país” (Alvaro Martín, 2007: 7, en *Objeto Visual*).

La desaparición de la revista y su discontinuidad, a pesar de estar hospedada en la web, nos recuerda que hay una interrupción de la crítica y que los críticos ya no son esa casta cerrada que impone los criterios y valoración de los filmes⁴.

En el nuevo contexto, fagocitado por redes sociales, asoman esporádicamente nuevas voces como la de Nenúfar Colmenares, autora de *Brillo póstumo. Lo religioso en Tarkovski* (2008) o la de Arturo Serrano, quien recientemente ha publicado *El sueño de la razón produce cine* (2011), en ese esfuerzo por producir académicamente un cine para leer sin pretensiones doctrinales.

Cuando la crítica, elevada al nivel académico, había llegado al cenit de su legitimación y se asentaba en las cátedras universitarias con aires autoritarios, ha sido subvertida por la nueva realidad de la web. Nunca ha habido tantos críticos como hoy con sus portales, blogs y, en general, comentarios alojados en comunidades vir-

tuales de intereses compartidos. La multiplicidad de discursos y niveles intertextuales ha estallado como una reacción atómica en cadena y nunca como ahora el experto tiene que entrar en interlocución con los usuarios.

Por eso en medio de la mortandad de cierto modo de hacer crítica, podemos gritar: ¡VIVA LA CRÍTICA DE CINE!

JESÚS MARÍA AGUIRRE

Director del Centro Gumilla. Profesor del Pre y Postgrado de la Universidad Católica Andrés Bello (UCAB). Doctor en Ciencias Sociales por la UCV. Miembro del equipo de redacción de la revista Comunicación.

Notas

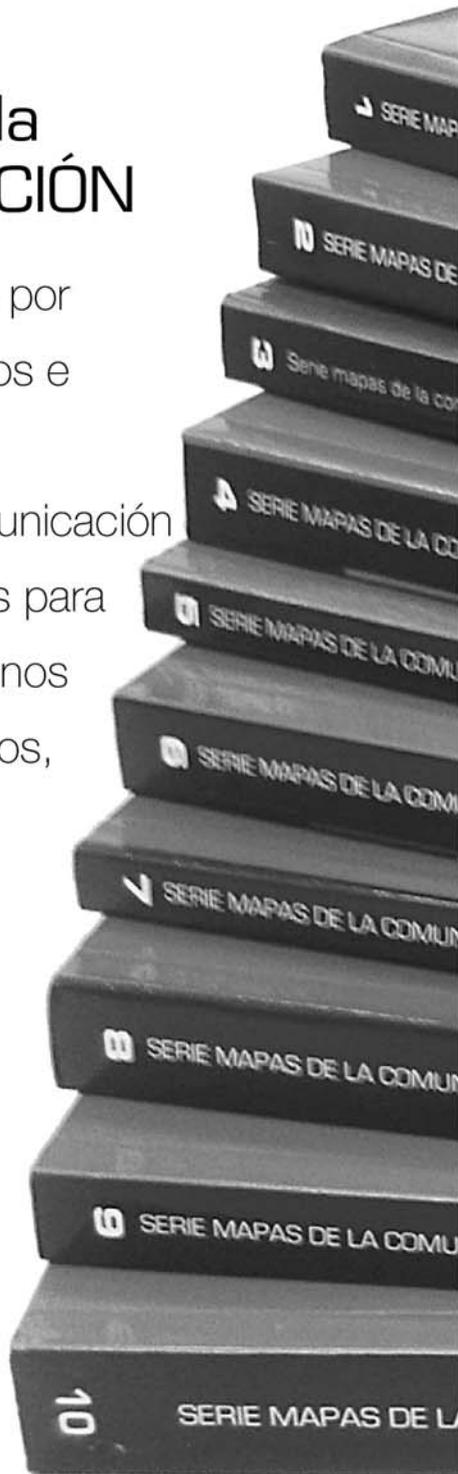
- 1 Este movimiento tuvo su impulso en el discurso sobre la película ideal, pronunciado por Pío XII, en dos momentos (21 de junio y 28 de octubre de 1955) y por la *Carta Encíclica Miranda Prorsus* del mismo Pontífice sobre la cinematografía, la radio y la televisión, publicada el 8 de septiembre de 1957.
- 2 “Barrenadores del sistema” / Jesús María Aguirre. En: *SIC*. (407-409) Caracas: Centro Gumilla. 32, 319 (Nov. 1969).
- 3 El nuevo cine debe ser “técnicamente imperfecto, dramáticamente disonante, poéticamente rebelde y sociológicamente impreciso”. Su propuesta es la de un cine alternativo, independiente y antiimperialista, más preocupado por la militancia que por la satisfacción del espectador. La principal diferencia con la autoría europea está en que ésta es vía de expresión de un sujeto individual y soberano, mientras que el Tercer Cine nacionaliza al autor, su expresión no se liga a una subjetividad individual, sino nacional. Recuperado el 12 de noviembre de 2011 en http://www.portalcomunicacion.com/uploads/pdf/39_esp.pdf.
- 4 El renacimiento de la producción cinematográfica nacional con el apoyo de la Villa del Cine ha tenido la fortuna de encontrarse con la estampida de Internet. Hoy contamos con excelentes blogs como el de Alfonso Molina y Carlos Caridad Montero, cuyos comentarios críticos mantienen cierta calidad y merecen una mención aparte: <<http://ideasdebabel.wordpress.com/2011/10/15/pablo-gamba-la-materia-de-la-desilusion/#more-17087>> <http://www.blogacine.com/2011/05/31/%C2%BFque-esta-pasando-con-el-cine-venezolano/>

Repertorio hemerográfico

- *Cine-teatro* (1964-1966).
- *Cine al día* (1967-1983).
- *Encuadre* (1984-).
- *C-CAL. Revista del Nuevo Cine Latinoamericano* (1985-1988).
- *Objeto visual* (1993-2007).

MAPAS de la COMUNICACIÓN

Textos producidos por profesores, alumnos e investigadores del posgrado de Comunicación Social, concebidos para mirar hacia dónde nos conducen los signos, su lenguaje y sus medios en este nuevo tiempo del conocimiento



Para fijar nuevos rumbos

 **Serie MAPAS de la COMUNICACIÓN**

1. VERSIÓN BETA. Tendencias de la prensa y el periodismo del siglo XXI en Venezuela.
Carlos Delgado-Flores (Coordinador)
2. Entre Comunicación y Periodismo.
Marcelino Bisbal-Jesús María Aguirre
3. Las Tres "T" de la comunicación en Venezuela.
Gustavo Hernández Díaz
4. Comunicación Digital y Ciberperiodismo.
Varios Autores
5. Integración cultural en la era de la globalización: Construyendo la nueva Babel.
Flavia Ranzolín
6. Tiempo de Cambio. Política y comunicación en América Latina.
Andrés Cañizález (Coordinador)
7. Rompecabeza de una obra: Antonio Pasquali y su utopía comunicacional.
José Fidel Torres y David De los Reyes
8. Entre nosotros. Prensa, democracia y gobernabilidad en la Venezuela actual.
Carlos Delgado-Flores (Coordinador)
9. De lo estatal a lo público. La radio y televisión pública en Venezuela hoy.
Andrés Cañizález (Coordinador)
10. Desmemorias de un publicista veterano. Una historia muy incompleta de la Publicidad en Venezuela.
Alfredo Maldonado
11. Medialidades. Convergencia digital y transformaciones de la comunicación social en la Venezuela actual
Carlos Delgado-Flores (Coordinador)
12. Cómo hacer un proyecto de Investigación en comunicación 
Gustavo Hernández Díaz

Galería de Papel. Don gato y Donald Francisco Pinto (2011).



Abstract

In this study, authors explore some change's variables in the construction of the film story of violence in Venezuelan cinema films from two "flagship" films: Brother and The Zero Hour, compares the results of a reading of representations of poverty and violence on both productions in the context of the national film industry, with the discussion about them performed their audiences on social networks, and then interpret this dialogue in the prospect that perhaps the contingency's context and the effective development of mediation intercultural takes the venezuelan society to make new meanings of his conception of own daily violence

El revés de una mirada rota

Cambios en el modo de construcción de la representación social de la violencia a partir del relato cinematográfico venezolano contemporáneo

I. Introducción

Las líneas que siguen constituyen un primer informe de investigación de lo que apunta a constituirse en una línea de trabajo enfocada en el estudio de las manifestaciones del imaginario social como ámbito de construcción del sentido común, desde las perspectivas propuestas por la sociología del conocimiento europea, el pragmatismo filosófico contemporáneo y los estudios culturales abordados desde la perspectiva latinoamericana. Se trata en esta primera versión de revisar, a partir de la comparación de dos tipos de relato, el fílmico y el dialógico, efectuado a lo interno de redes sociales, cómo *traducen* (cabe decir, interpretan) las audiencias, de manera deliberada, los contenidos de las películas en tanto productos culturales consumibles, y cómo esta traducción se relaciona con un contexto interpretativo que da cuenta de la realidad que esta doble dinámica –traducción, deliberación– conforma para las prácticas socioculturales.

El tema a revisión es la violencia: el modo en que estas audiencias la representan a partir, a su vez, de una representación, en un contexto social y cultural donde la violencia real –el referente– ha pasado a ser extremadamente significativo. Hemos elegido dos relatos fílmicos: *Hermano* (Marcel Rasquin, 2010) y *La hora cero* (Diego Velasco, 2010), considerando que ambas constituyen un momento clave en el proceso de cambio en la representación de la violencia cotidiana en Venezuela, a partir del cual pueden in-

terpretarse algunas claves de aproximación. Preguntas como: ¿son los filmes seleccionados para este estudio, significativos de un cambio en el modo de representación de la violencia? ¿Qué cambia en el discurso cinematográfico? ¿Qué cambia en la construcción de representación social por parte de la audiencia? ¿Desde qué contexto describimos este cambio?, nos orientan en esta investigación exploratoria, de corte cualitativo, en la cual se han encontrado relaciones interpretativas entre las películas, los testimonios de las audiencias vía redes sociales (Twitter y Facebook principalmente) y un cuerpo de teorías y observaciones relevantes para la construcción del contexto de interpretación.

II. Lo que hay en el relato

De lo privado a lo público: representaciones de la pobreza y la violencia en el cine venezolano contemporáneo

En una entrevista hecha por el periódico madrileño *El país*, Marcel Rasquin afirma que su película, *Hermano*, no buscaba ser una crítica social sino una crítica humana (Belinchón) enmarcada en la miseria de los barrios pobres de Caracas. El espectador seguramente tendría problemas en hacer efectiva esta separación, sin embargo, en el contexto del cine venezolano sobre la pobreza, el comentario de Rasquin apunta hacia un cambio de dirección que, si bien ha tenido algunos preceden-

En este estudio, los autores exploran algunas variables de cambio en la construcción del relato fílmico de la violencia en el cine venezolano, a partir de dos películas emblemáticas: Hermano y La hora cero; comparan los resultados de una lectura de las representaciones de pobreza y violencia de ambas producciones en el contexto de la filmografía nacional, con la discusión que sobre ellas realizaron sus audiencias en las redes sociales, para luego interpretar este diálogo en la perspectiva de que acaso el contexto de la contingencia y el desarrollo eficaz de la mediación intercultural lleva a la sociedad venezolana a resignificar la concepción que tiene de su propia violencia cotidiana

■ GABRIELA ARENAS
DE MENESES

■ OMAR RODRÍGUEZ

■ CARLOS DELGADO FLORES

tes en la cinematografía nacional, parece haberse cimentado en la última década. Cuando el director discrimina entre lo social y lo humano, suponemos que hace referencia a un cambio de énfasis que traslada el drama del ámbito público al privado. En este movimiento, debemos esperar que el conflicto dramático de la narración se aleje de los elementos políticos, económicos, culturales e ideológicos y que la atención del espectador se mantenga gracias a los conflictos íntimos de los personajes; esto es, la narración colocaría los aspectos sociales como el fondo sobre el que se desarrolla un drama personal. En las líneas que siguen exploraremos esta tendencia a partir de dos películas recientes y exitosas en la taquilla; la ya mencionada *Hermano* y el filme de Diego Velasco, *La hora cero*.

El cine venezolano siempre ha estado interesado en la representación de la pobreza, en especial de la pobreza urbana. Desde sus inicios, con películas como *Araya* y *Caín adolescente*, pasando por célebres filmes de las décadas de los setenta y ochenta como *Soy un delincuente*, *El pez que fuma* y *Macu, la mujer del policía*, el cine de la miseria se afianza como un género muy productivo de la cinematografía nacional. De hecho, la evidencia anecdótica indica que el público venezolano percibe el cine nacional como un cine de malandros y prostitutas.¹ A pesar de que esta percepción no se ajusta adecuadamente a la realidad (solo un pequeño porcentaje de películas venezolanas tratan este tema como se observa en el trabajo de Ruiz (77) y en las estadísticas publicadas con el CNAC), no es una impresión arbitraria si consideramos que las películas más taquilleras y memorables son representaciones de los márgenes pobres de la ciudad.

En la mayoría de estos filmes, *Macu* es una excepción importante, la representación dramática de la pobreza se organiza a partir del contexto social. Incluso en cintas con una estructura basada en el melodrama como *Caín adolescente* o *El pez que fuma*, el drama se establece como un conflicto del personaje con su entorno. En estas dos películas los personajes principales, Juan y Jairo respectivamente, luchan por conquistar un lugar en el espacio público. En el caso de *Caín*, Juan debe renunciar a su pasado campesino para poder ocupar el nuevo entorno urbano incluso si esto implica atentar contra su integridad moral. La estrategia no impide que lo personal salga a la luz; de hecho, la película está marcada por el espacio doméstico de



La organización del drama alrededor de lo público, tendencia que en buena parte se nutre del Cinéma Vérité, el neorealismo italiano y el Cinema Novo brasileño, es un esquema narrativo que representa la mayoría de las producciones venezolanas sobre la violencia y la pobreza urbana durante el siglo veinte.

Juan y la relación con su madre. Pero, la trama no gira en torno a esta intimidad; al contrario, los problemas de la migración del campo a la ciudad dominan la narración. Jairo, por su parte, lucha por controlar el burdel de *La Garza*. Como en *Caín*, hay un elemento íntimo en *El pez*, pues la estrategia de Jairo es conquistar el corazón de la matrona. Sin embargo, el burdel deviene en alegoría de la Venezuela opulenta y corrupta de los setenta y en este sentido, la intimidad es solo un mecanismo narrativo siempre subordinado al entorno social de los personajes. Otro ejemplo notable es el filme de Clemente de la Cerda *Soy un delincuente*. El personaje principal, Ramón, va aprendiendo las mañas de la calle, primero en centros juveniles y luego en la cárcel hasta llegar a ser el jefe de una temida banda. Similar a *Caín* y *El pez*, la dimensión personal de Ramón está presente en la caracterización del personaje, pero es su lucha por dominar el espacio público lo que mueve el desarrollo del filme.

Esta tendencia, por supuesto, ni es monolítica ni está exenta de deficiencias narrativas. Por un lado, *Macu* es un buen ejemplo de un filme que recurre a lo privado como modo de acercarse a la crítica social. Por otro, la focalización en lo social y el descuido de la dimensión personal con frecuencia resulta en personajes superficiales y estereotípicos. Sin embargo, la organización del drama alrededor de lo público, tendencia que en buena parte se nutre del *Cinéma Vérité*, el neorealismo italiano y el *Cinema Novo* bra-

sileño, es un esquema narrativo que representa la mayoría de las producciones venezolanas sobre la violencia y la pobreza urbana durante el siglo veinte. Es por ello que películas como *Hermano* y *La hora cero* indican una ruptura importante con respecto a la manera de contar las historias marginales de la ciudad.

Tanto *Hermano* como *La hora cero* presentan al espectador historias que giran en torno a los dilemas morales de sus personajes principales. En el caso de *Hermano*, el filme comienza con una escena que define el tono íntimo y personal de la trama. Un niño de unos seis años, Julio, descubre a un recién nacido que llora entre bolsas de basura en la calle. La madre de Julio duda ante la perspectiva de hacerse responsable del niño, pero finalmente, y a pesar de sus limitaciones económicas, decide adoptar informalmente al infante. A partir de este momento la película establece la relación entre Julio y Daniel, nombre que le dan al recién nacido, como el núcleo dramático de la trama. *La hora cero* comienza con una *voice over* sobre imágenes ralentizadas del personaje principal, *La Parca*, cargando a una mujer (*Ladydí*) que ha sido herida de un balazo. La trama se desenvuelve enmarcada en una huelga general de médicos que impulsa a *La Parca* y a sus hombres a asaltar una clínica privada, tomar a sus ocupantes como rehenes y obligar a los médicos a tratar a *Ladydí*. Este escenario, que se filma empleando mecanismos típicos del cine de acción dominante (edición frenética, planos dinámicos, sonidos hiperbólicos, etcétera) da paso al conflicto central de la historia: el conflicto personal que une a *La Parca* y a *Ladydí*.

En ambos casos el entorno socio económico condiciona la caracterización de los personajes y ayuda a mantener la tensión dramática de la trama. Por ejemplo, el hecho de que Julio y Daniel son pobres determina en gran medida las decisiones que toman. Julio es parte de la banda de Morocho, un traficante de drogas del barrio, porque es la única manera de mantener a su madre y asegurarse de que Daniel no abandone la escuela. La escena en la que Morocho le fractura la mano a Julio ilustra el cerco social al que está sometido el personaje. Julio se debate entre su sentido de pertenencia a la banda y la frustración por la muerte de la madre. La actitud del personaje indica que es consciente de la ambigüedad moral de su posición, pero el peso del entorno lo mantiene anclado al crimen y la violencia. De modo similar, la huelga de médicos de *La hora*



zero (situación real y recurrente en el sistema de salud venezolano) es el catalizador para que los criminales secuestran la clínica. Una vez dentro de ésta, el filme utiliza la tensión entre secuestradores y secuestrados para dibujar un panorama de las tensiones socioeconómicas de la sociedad caraqueña. Este tipo de tensión se ilustra claramente con la cadena de eventos que precipita el conocimiento de que Ladydí es la amante embarazada del gobernador del estado: las diferencias socio-culturales entre los rehenes y la gente que va llegando a la clínica, la actitud del primer médico secuestrado, el rol de los medios de comunicación, la simpatía que despierta *La Parca*, la presencia de la *miss* de belleza entre los secuestrados. Así, tanto secuestrados como secuestradores están sujetos a fuerzas sociales que desconocen o que simplemente no pueden controlar.

Sin embargo, estas interacciones con el ámbito de lo público no son más que coyunturas narrativas que mantienen la trama en movimiento e incrementan la ilusión de realidad al conectar las historias con el contexto socio-histórico de la ciudad. Al examinar las motivaciones narrativas que impulsan las acciones de los personajes nos encontramos siempre con que los conflictos personales, la intimidad transgredida, amenazada o frustrada de los personajes son los núcleos dramáticos alrededor de los cuales se organizan los significados de las historias contadas.

En la obra de Rasquin, ya desde el título el filme dirige nuestra atención hacia la esfera de lo privado. A pesar de las implicaciones sociales de la pobreza y marginalidad de los personajes, no hay duda de que el aspecto dominante de la narración es la relación filial entre Julio y Daniel. El elemento *aspiracional* del filme, el deseo de jugar en la liga profesional de fútbol, difícilmente se puede adscribir al contexto de la pobreza y la marginalidad debido a su universalidad. En términos narrativos, es un dispositivo que logra tres objetivos estructurales: primero, es el arco anecdótico que enmarca los eventos del film, luego, es el fundamento del lazo afectivo entre Julio y Daniel, y por último, es el elemento sobre el que se basa el suspenso de la trama. A través de la anécdota futbolística se establece la tensión de la competitividad entre los dos personajes principales. El espectador se encuentra con frecuencia a la espera de una confrontación violenta entre los hermanos. Tensión que se va alimentando no solo por las diferencias físicas obvias entre Julio y

Es justamente en la frustración del conflicto filial donde el filme se apoya para exponer lo que Rasquin define como crítica humana: la tolerancia como mecanismo de resolución de los conflictos creados por las diferencias personales.

Daniel, sino también por sus diferencias morales. La escena recurrente de los hermanos practicando uno contra el otro, resume y afianza esta tensión. Julio es mostrado como el modelo de Daniel, su entrenador de facto, su consejero. Julio es seguro de sí mismo, independiente, atrevido con las chicas. Y Daniel anhela ser como su hermano. Este deseo de imitar al hermano mayor también responde a la inocencia que define al personaje. Daniel desapruueba las actividades criminales del hermano, pero prefiere tolerar la realidad a enfrentarla. Es la misma actitud tierna, comprensiva, incluso pasiva que asume con la chica que le gusta. Parece como si Daniel sabe lo que debe hacer, pero no es capaz de actuar. Quien actúa es Julio. La acción, contrapuesta a la inocencia tolerante de Daniel, es el rasgo que define al hermano mayor. Julio es consciente de su trasgresión al orden social, pero justifica sus acciones sobre la base de la necesidad y la falta de otras opciones. Se crea entonces un juego binario que explota las diferencias entre Julio y Daniel para armar una expectativa de conflicto que nunca se materializa. Es justamente en la frustración del conflicto filial donde el filme se apoya para exponer lo que Rasquin define como crítica humana: la tolerancia como mecanismo de resolución de los conflictos creados por las diferencias personales. El final trágico, la muerte de Daniel, apunta a la ambivalencia creada por el juego semántico de ir de lo personal a lo social.

Las dudas que siente Daniel acerca de las actividades criminales de su hermano alcanzan el clímax dramático cuando el joven presencia la muerte de su madre. A partir de este momento, Daniel debe en-

frentar el laberinto moral que implica delatar al asesino. No solo su propia vida estaría en peligro dado que el asesino es un pandillero de la banda de Morocho, sino que además es amigo de Julio y la delación sería vista como una traición. Por otro lado, Daniel sufre con la idea de dejar la muerte de su madre impune. El tormento de Daniel suministra el espacio donde lo íntimo y lo público hacen contacto. Si Daniel mantiene la posición tolerante, que ha hecho posible la relación con Julio, fuera del ámbito personal, no habrá justicia para su madre. Y si la rompe, su vida y la relación con el hermano corren peligro. Debemos tomar en cuenta, sin embargo, que la muerte de la madre fue un accidente: un disparo que se le escapó al pandillero. Por lo tanto, desde una perspectiva estructural la muerte de la madre no es nunca un conflicto. Pero el filme necesita resolver una trama que ha planteado un acercamiento a lo global, lo humano, a través del mundo íntimo y particular de los personajes. Así, en un giro muy cercano al melodrama, el personaje es incapaz de asumir la naturaleza accidental de la muerte de la madre. Con solo la motivación narrativa de darle un final con significado al filme, pero vacío de cualquier justificación dramática, Daniel ataca al asesino y muere en la pelea. Es la única salida con la que cuenta la película para mantener la cohesión del mensaje sobre la importancia de la tolerancia: si la tolerancia define la inusual pero hermosa relación entre Julio y Daniel, también debe aplicarse al espacio público (humano) incluso cuando la violencia parece justificada. A pesar de la retórica del director, *Hermano* intenta un comentario social que parte de la intimidad de los personajes. El leve conflicto personal está limitado a la relación entre Daniel y Julio. Esta limitación crea un obstáculo en el momento en que el filme intenta expandir su mensaje el espacio público. De este modo la crítica humana queda encajonada dentro de los parámetros de la vida doméstica de los hermanos.² La resolución del filme enfatiza esta visión doméstica, incluso melodramática, de la narración. A pesar de la muerte de Daniel, o tal vez a causa de ella, Julio se convierte en jugador de fútbol profesional. Este final, si bien no es el típico final feliz, es un final con significado: la muerte de Daniel no ha sido en vano. La decisión de terminar la película en este tono esperanzador anula, o al menos disminuye, el impacto que podría implicar la muerte del joven y aleja la representación de la pobreza y la violen-

cia de ser un comentario sobre la miseria humana, llevándola hacia algo muy cercano a la manipulación emotiva.

En el caso de *La hora cero*, la ruta que nos lleva a apreciar la centralidad de lo íntimo adquiere matices estilísticos distintos pero estructuralmente muy parecidos a los de *Hermano*. Las secuencias iniciales de la película de Velasco marcan el ritmo vertiginoso de la película de acción. Una edición magistral de imágenes y sonidos nos lleva por las escaleras de un barrio pobre hasta el secuestro de un médico y de allí, en un taxi frenético, desde las alturas del barrio hasta una apacible clínica privada de Caracas. Al ubicarse en un género preciso, la película de acción, *La hora cero* crea una serie de expectativas sobre los personajes principales: ¿quién es el héroe?, ¿quién es la víctima? Las primeras escenas nos sugieren que estos roles los ocuparán *La Parca* y *Ladydí*, pero a medida que se desarrolla la trama, las impresiones iniciales se van desdibujando y recomponiendo a medida que los personajes muestran la complejidad de una moral ambivalente.

La historia está plasmada contra el fondo histórico de una huelga médica que ocurrió en Venezuela a finales de 1996. Y, automáticamente, la esfera de lo público se convierte en el marco referencial. Así como el fútbol define la anécdota de *Hermano*, la huelga es el entramado narrativo sobre el que se hilvanan los eventos de la historia. A diferencia de *Hermano*, la incidencia de los elementos sociales domina la estructura narrativa de la primera parte del film. Evidentemente, esta dominación no excluye la dimensión personal. Hay tensión personal entre *La Parca* y *Buitre*, su mano derecha, por haber secuestrado la clínica a causa de *Ladydí*. Hay tensión entre el jefe de la policía, algunos de sus subordinados y, más tarde, el gobernador. También hay tensión entre la reportera, sus jefes y los secuestradores. Todas estas pequeñas guerras íntimas, sin embargo, están subordinadas a la crisis médica y por lo tanto dependen, en principio, de los elementos económicos, políticos y culturales asociados a la huelga.

Esta relación de subordinación va incrementándose a medida que *La Parca* descubre su poder como *líder popular* al obligar a los médicos a atender a cualquiera que se aparezca a las puertas de la clínica. El despertar de *La Parca* en este rol inesperado no es inmediato. Ocorre paulatinamente y a expensas de sus relaciones personales, primero con *Buitre* y después con la propia *Ladydí*. Mientras el



Si la mayoría de las películas del siglo pasado partía de la esfera pública para armar el comentario sobre lo social, los nuevos filmes prefieren dar la vuelta y concentrarse en el conflicto del individuo con sus dilemas íntimos y sus limitaciones personales.

perfil público de *La Parca* aumenta, el gobernador del estado se involucra directamente en las operaciones estratégicas de la policía alegando presiones políticas por resolver el secuestro cuanto antes. No obstante, poco a poco el espectador comienza a conjeturar que el gobernador tiene un interés personal en solucionar rápidamente la crisis. En este punto el filme toma un giro que, como en el caso de *Hermano*, es sutilmente melodramático. La trama pasa a estar dominada, casi de inmediato, por las esferas privadas de los personajes que de pronto están involucrados en un triángulo amoroso involuntario. Los *flashbacks* que han puntuado el filme hasta ahora con imágenes arbitrarias de la infancia de *La Parca* y *Ladydí* adquieren una función más allá de la simple biografía del personaje. De hecho, todo el filme cobra un nuevo significado y se reorganiza en torno a este núcleo dramático. La dimensión social que desde el principio había dominado la narración pasa a depender del plano personal y en retrospectiva, a medida que nos acercamos a la resolución, es evidente que siempre ha sido la dimensión íntima lo que ha impulsado la historia.

Así, lo que en principio parece un comportamiento desinteresado de *La Parca* se revela como un acto desesperado por salvar a la mujer amada. *La Parca* había sido contratado secretamente por el gobernador para eliminar a su amante embarazada; sin conocer la identidad de quien lo contrata ni la identidad de su víctima, el asesino irrumpe en una vivienda y le dispara a una persona. En una típica operación melodramática que consiste en relacionar emotiva o consanguíneamente a todos los personajes principales de la

trama, la amante del gobernador resulta ser *Ladydí*. Paralelamente a la estructura narrativa de *Hermano*, *La hora cero* concibe el conflicto personal a partir de un accidente. Es más, todo el episodio que da pie a la historia, el atentado contra la chica, no es congruente con la caracterización del personaje de *La Parca* y solo es posible enfocarlo como un mecanismo funcional, es decir, no como parte orgánica de la historia sino como mera motivación para el desarrollo de la trama. El espectador debe aceptar que un asesino a sueldo nunca habría visto el rostro de su víctima y, en este caso particular, a pesar de vivir en el mismo barrio, no identificaría o no conocería la vivienda de la mujer que ama. Estos hechos descubren que la fuerza dramática detrás de todos los acontecimientos del filme es el mundo íntimo de los personajes. En el intento de traslación de la crisis pública de los rehenes y la huelga al conflicto personal de *La Parca*, el filme encuentra las mismas limitaciones semánticas de *Hermano*. Lo social se diluye en lo doméstico y el final enfatiza la resolución melodramática de la historia. La película termina con una recompensa a los justos e inocentes (el jefe de policía, *Ladydí*) y el castigo sin redención de los transgresores (el gobernador, *Buitre*, *La Parca*).

El tratamiento de la violencia y la pobreza en estas dos películas contemporáneas indica un cambio de sensibilidad, un giro en el énfasis dramático con respecto a la tradición del género en el cine venezolano. Si la mayoría de las películas del siglo pasado partía de la esfera pública para armar el comentario sobre lo social, los nuevos filmes prefieren dar la vuelta y concentrarse en el conflicto del individuo con sus dilemas íntimos y sus limitaciones personales. Esta estrategia no impide que los elementos sociales desaparezcan de las historias; claramente se perciben las condiciones limitantes del entorno y las tensiones que los factores económicos, políticos y culturales ejercen sobre los personajes. No obstante, se puede observar cómo lo social queda relegado al trasfondo que da contexto al drama personal. Este desplazamiento ha permitido una exploración más compleja de las ambigüedades morales del personaje bajo la premisa de que en el individuo reside la experiencia humana. La crítica producto de esta valoración sería entonces más inclusiva, más descriptiva, incluso más efectiva que la social. El obstáculo que enfrenta esta subordinación de las complejidades del tejido social a las circunstancias pri-

vadas del personaje, en el caso particular de estas películas, es una representación que implica la preponderancia de las decisiones del individuo, separado de su entorno, para evitar la pobreza y la violencia. Se corre el riesgo, entonces, de abordar la miseria con las estructuras narrativas reduccionistas de la telenovela o las películas de acción.

III. Lo que dice la gente

La hora cero y Hermano: reacciones a la violencia representada en el cine

De acuerdo con las estadísticas proporcionadas por el Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC)³ *La hora cero*, primer largometraje del director Diego Velasco, se ubicó en el número siete del *ranking* de las películas más vistas durante 2010, superada únicamente por películas animadas y producciones multimillonarias como *Shrek Forever After*, *Toy Story 3*, *Alicia en el país de las Maravillas*, *Enredados*, *Harry Potter 7 y Eclipse*.

Con 941 mil 857 espectadores, la historia de *La Parca*, un sicario que secuestra una clínica durante una huelga de médicos para salvar al *amor de su vida*, se convirtió en la tercera película venezolana más vista en la historia del cine nacional. Solo la superan *Macu*, de Solveig Hoo-gesteijn, con 1 millón 180 mil 621 espectadores, en 1987; y *Homicidio Culposo*, de Cesar Bolívar, con 1 millón 335 mil 252 espectadores, en 1984.

Por su parte, *Hermano*, de Marcel Rasquin, fue la vigésimo tercera película más vista en los cines venezolanos en 2010 con 380 mil 767 espectadores, y se ha consolidado como una de las producciones venezolanas con más reconocimientos en el extranjero incluyendo Mejor Película, Premio de la Crítica y el Premio del Público en el Festival de Cine de Moscú; Premio de la Audiencia en el Festival de Cine Latino de Los Ángeles; George de Oro en The Public Choice Award; Colón de Oro en el Festival de Cine Iberoamericano de Huelva; Mejor Película en el Festival de Cine de Cataluña; Mejor Largometraje y Premio del Público en la Semana de Cine Iberoamericano de Villaverde en España y, Mejor Opera Prima en el Festival de Cine de La Habana.

El impacto de *Hermano* y *La hora cero* va más allá de las taquillas y los festi-



El impacto de Hermano y La hora cero va más allá de las taquillas y los festivales internacionales, ambas producciones se ubican como la primera y segunda película venezolana con más seguidores en las redes sociales.

vales internacionales. Ambas producciones se ubican como la primera y segunda película venezolana con más seguidores en las redes sociales. Seguidores que además de recibir y reenviar la información sobre las salas donde se encuentran proyectándose las películas, sus logros internacionales y demás elementos relacionados con la promoción de las cintas, también han participado activamente en discusiones acerca del tratamiento que *Hermano* y *La hora cero* dan a la violencia.

Para algunos seguidores estas películas son otra demostración de la inclinación del cine venezolano por representar la violencia y la delincuencia en el país; para otros, son un reflejo de la realidad que se vive a diario en las barriadas venezolanas y, lo fundamental, no es la violencia representada en las cintas sino las interacciones sociales que están más allá del discurso asociado al conflicto y la agresividad. Sin embargo, aparece también un tercer grupo de seguidores para el cual comienza a desdibujarse la línea entre la representación y la realidad.

En la cuenta oficial de *La hora cero*, @lahoracero, la cantidad de seguidores asciende a 12 mil 924, ubicándose en el puesto mil 605 de los *twitteros* con más seguidores en Venezuela. Posee un *klout*⁴ de influencia de 36 en una escala de uno a cien, ubicándose en el puesto 3 mil 784 entre las cuentas más influyentes, con un promedio de 150 tweets por mes desde el 26 de febrero 2010, fecha en que se creó la cuenta.

La página oficial de Facebook de *La hora cero*⁵ tiene 20 mil 537 seguidores, la película registra 21 videos en youtube.com que sobrepasan las 657 mil visitas, once de ellos están incluidos en su canal oficial⁶ y el resto corresponde a en-

trevistas, tras cámaras y fragmentos de la producción.

Para sus directores, estas producciones son un reflejo de los hechos sociales que se viven en Caracas. De acuerdo con Diego Velasco, director de *La hora cero*, “la película se desarrolla en Caracas porque en Caracas ocurre un fenómeno interesante: todo el mundo interactúa en el día a día, pero muchas de las personas...viven en una burbuja y siempre que sucede un evento particular se rompe esa burbuja”⁷.

En el micro *Detrás de La hora cero-capítulo I*, producido por el documentalista Carlos Beltrán, un grupo de estudiantes señalan el parecido que existe, según ellos, entre *La Parca* y el Presidente Hugo Chávez. Dicen que se trata de un personaje que actúa “según sus necesidades” a quien “no se le puede creer, porque las bases de donde parte no tienen sentido”, “impone sus reglas, es lo que él diga, y a donde va se hace lo que él manda”⁸.

Para otros, la película más que reflejar personajes que pueden ser extraídos de la realidad nacional, refleja la situación de Caracas, una ciudad “profundamente violenta, no solamente violenta desde el punto de vista de los malandros o de los asaltos. Una ciudad donde somos violentos entre nosotros mismos”⁹.

Para el usuario de la cuenta de YouTube identificado como Venezolano1976, *La hora cero* es “la cruda realidad en nuestro país, tiene su parte dramática, triste y cómica a la vez”, para @rmirandayopo “nos muestra la realidad que nos negamos a ver”, mientras que UCV024 considera que no deja ningún mensaje positivo colocando a los malandros como los buenos. En el extremo contrario se encuentran comentarios como los de Ganja-Rich, que exaltan el contenido violento en la película y lo comparan con sus supuestas realidades, “en Venezuela lo que manda es el malandreo, el secuestro, violación y drogas, más nada, las películas buenas son de malandros... esta película nos representa a los que somos el hampa seria”¹⁰.

De acuerdo con Harry Pross¹¹ “la violencia hace mella en aquellos grupos que presentan un déficit de autopresentación en sus propias comunicaciones (y –podríamos añadir– un déficit de representación social). Se trata, en primer lugar, de los jóvenes; en segundo lugar de los excluidos del rito del trabajo; y en tercer lugar: los condenados a la monotonía del rito del trabajo, o sea, a los deformados en el trabajo industrial”.



Dependiendo de la formación previa del espectador y de sus costumbres de consumo de los medios, algunos autores señalan que estos podrían contribuir a reforzar, o bien a rechazar, el establecimiento de una agenda que incluya constantemente la violencia representada en los medios.

Esto puede contribuir para entender por qué gran parte de los comentarios a favor de los hechos violentos representados en *La hora cero* provienen de los seguidores más jóvenes que tiene la película en las redes sociales, seguidores que, además de los comentarios que hacen a la película, tienen en sus perfiles videos con contenidos cargados de violencia que toman como propios para tratar de establecerse como personajes que forman parte de esas interacciones violentas en la realidad. Sin embargo, los comentarios de otros usuarios y el contenido de los propios videos desmienten su relación con los hechos violentos representados.

En cuanto a este fenómeno es propicio el cuestionamiento de Casas (1998) al preguntarse “si la representación mediática del crimen y el delito está ‘educando’ a los receptores en conductas criminales y suscitando más violencia de la que actualmente existe en la sociedad”.¹² Cuestionamiento que es válido aún cuando se trate de violencia representada y no de violencia real.

Según Gérard Imbert, este planteamiento se relaciona con lo expuesto por Halloran al señalar que “cuando la gente tiene pocos conocimientos directos de los delitos violentos, es probable que dependa de los medios de comunicación para obtener la mayor parte de su información”¹³.

Los medios de comunicación representan la violencia, nos dan luces sobre interacciones sociales que a priori es difícil ver en nuestro entorno inmediato, pueden concientizar sobre situaciones de exclusión e injusticia social, pueden contribuir a configurar nuestras percepciones de la violencia e incluso redibujar los límites de lo que puede ser socialmente aceptable o no.

Este planteamiento encuentra soporte en lo planteado por los estudios realizados por Rebollo (1998) sobre los contenidos de violencia en la televisión uruguaya. Este autor señala que “la violencia que transmite la televisión está originando un tipo de espectadores que, además de ser incapaces de distinguir entre la realidad y la ficción, se están socializando en diversas conductas delictivas aprendidas de la televisión”¹⁴.

Dependiendo de la formación previa del espectador y de sus costumbres de consumo de los medios, algunos autores señalan que estos podrían contribuir a reforzar, o bien a rechazar, el establecimiento de una agenda que incluya constantemente la violencia representada en

los medios. Quienes contribuyen al reforzamiento de esta tendencia suelen, con regularidad, configurar sus propios universos simbólicos a partir de lo que observan en las pantallas, llegando la representación a influir en las interpretaciones previas que tenían de la violencia o incluso llegando a configurar opiniones en aquellos que no las tenían.

Como complemento a estos planteamientos se ubica lo expuesto por Rey (1998), al plantear que la relación entre los diversos grupos que conforman la sociedad y la violencia no está únicamente condicionada por la cantidad de exposición que se haga de la misma en los medios, también está influido por lo que estas interacciones le permiten descubrir y contrastar con su propia realidad. Por ende, para el autor, tienen mucha más importancia “los rituales, las formas y estrategias de uso y de consumo que tienen las audiencias; por lo tanto interesa lo que los medios significan como referencia de las transformaciones que están ocurriendo en la sensibilidad y el entendimiento de los espectadores”.¹⁵

Transformaciones que parten de una violencia real que existe en la sociedad a raíz de las condiciones económicas, políticas y culturales pero que al verse expuesta en los medios como violencia representada “provoca respuestas, forma parte de un juego de interacción social y puede incluso, en casos límite, inducir a su vez a la violencia... También puede producir fenómenos miméticos o algunas conductas anómicas... Violencia real y violencia representada no siempre coinciden. Pueden variar de acuerdo con el tra-

tamiento formal que dan los medios de comunicación a la realidad, lo que plantea el problema de los efectos de los medios de masas y la parte del imaginario colectivo que interviene en ello”.¹⁶

En el caso de *Hermano*, es interesante cómo la representación que el director hace de la violencia produce respuestas contrapuestas a las generadas por *La hora cero*. Según su director, Marcel Rasquín, *Hermano* intenta mostrar con honestidad y sin prejuicios las dificultades que existen en los barrios venezolanos: “Yo no entro a idealizar el mundo del barrio, a decir que aquí vive la mejor gente del mundo, pura gente solidaria, los oprimidos... pero tampoco entro a satanizar el barrio a decir que aquí vive pura gente mala, aquí lo que hay es delincuencia y pistolas y malandro; no, yo lo que corroboré y traté de comunicar es que esas dos cosas conviven a diario”.¹⁷

Esto es más que evidente si revisamos los comentarios de los 14 mil 900 seguidores en *Twitter de @hermanofilm*; cuenta que se ubica en el puesto mil 449 de los *twitteros* más seguidos en Venezuela con un *klout* de influencia de 32, lo que ubica la cuenta, como la 8 mil 136 con más influencia en Venezuela, posición destacada entre los 3 millones de usuarios de *Twitter*, calculados por *SemioCast*¹⁸ en el país.

La página oficial de *Facebook* de *Hermano* alcanza los 134 mil 899 *me gusta*, mientras que el canal oficial de la producción, las entrevistas y videos oficiales en *youtube.com* sobrepasan las 250 mil producciones.

La historia que plantea *Hermano*, aunque está cargada de violencia y de un ritmo frenético de enfrentamiento que se sostiene sobre la competitividad del fútbol, narra la historia de una relación entre hermanos, quienes a pesar de separarse por las dificultades y los retos que representan la vida en el barrio continúan persiguiendo un sueño, un ideal de superación. Aquí la pregunta no es la que plantea Velasco en *La hora cero*, “¿qué pasaría si alguien muy malo, hace algo muy bueno para el beneficio de otra persona que no fuera él mismo?”. En *Hermano* el objetivo es mostrar que a pesar de las circunstancias y de la violencia que rodea a los personajes, siempre pueden encontrarse otras salidas dentro de la vida en el barrio.

Por esto es interesante cómo la mayoría de los comentarios de los seguidores de *Hermano* en las redes sociales obvian la representación de la violencia que contiene la película, y dirigen su atención

hacia la calidad de la producción, las interacciones entre los personajes, hacia la dinámica social del barrio e incluso hacia lo que el fútbol representa para los personajes. Por ejemplo, comentarios como los de @Lauritav19, “me encanta cuando mis amigos hombres dicen que lloraron al ver @HermanoFilm demuestra que nos mueve a todos”, o @IsaRamirez16 “Desde que vi @HermanoFilm veo hacia los cerros de manera diferente. Gracias”.

Los seguidores de *Hermano* en las redes sociales mantienen la discusión entre lo beneficioso o perjudicial que es para el cine venezolano representar constantemente las situaciones de violencia que se viven en el país, pero en ningún caso se logró encontrar comentarios que aplaudieran la violencia y la tomaran como propia, esto muy probablemente está relacionado con el hecho de que los seguidores de esta película son mayores y en muchos casos tienen más formación que aquellos que participaron en las discusiones en torno a *La hora cero*.

Como escribe Harry Pross, “lo ordinario es la paz, lo extraordinario es el escándalo, pero al acumularse lo extraordinario en la pantalla, se invierte la relación; lo extraordinario, a saber, la acción y el escándalo, se convierte en lo ordinario y el orden pacífico queda fuera de consideración. En apariencia el mundo consta únicamente de actos violentos y accionismo manifiesto. La información transmite la validez mundial de la violencia. Junto a eso no vale nada una vida humana”.¹⁹

IV. Lo que dice el contexto

La violencia y los cambios en el dispositivo de la sensibilidad. Notas para una revisión del consumo cultural del cine nacional

Partimos de un hecho estadístico y no una sensación: Venezuela es el cuarto país más violento del mundo, solo antecedido por El Salvador, Honduras y Colombia, y sucedido por Guatemala y Belice, naciones latinoamericanas todas, asediadas por fuertes asimetrías sociales. El diario *El Universal* en su edición del 28 de octubre de 2011 ofrece, citando el informe de la Secretaría de la Declaración de Ginebra sobre Violencia Armada y Desarrollo²⁰ algunos datos elocuentes: 8 mil 839 homicidios ocurrieron en el país de enero a junio de 2011 según el Cuerpo de Investigación Científica Penal y Criminalística



Así pues, puede advertirse una tensión entre la representación estereotipada de la violencia social, que el cine venezolano produjo en períodos anteriores y la que producen, más compleja, ahora, las comunidades.

(Cicpc); la tasa de homicidios del primer semestre 2011 se ubicó en 33 caídos por cada 100 mil habitantes a nivel nacional; Caracas es la ciudad más violenta de todo el territorio nacional: en el primer semestre de 2011 murieron mil 427 caraqueños, lo que lleva la tasa a 44 por cada 100 mil habitantes; la mayoría de los asesinados son jóvenes, menores de 25 años, de los estratos I y II de pobreza (niveles socioeconómicos D y E). El observatorio Venezolano de la Violencia estima en 155 mil 447 los homicidios ocurridos en Venezuela en el período 1999-2011, siendo el pasado año el de mayor ocurrencia, con 19 mil 336. Investigaciones de opinión pública recientes muestran la tendencia, acentuada desde 2001, de la disposición a emigrar al exterior por parte de jóvenes de los estratos V y VI (niveles socioeconómicos AB y C) desplazados por el temor a la violencia, justificado en buena parte por estas y otras estadísticas similares.²¹

Estos datos son del conocimiento público por vía del relato periodístico consuetudinario, el cual se entrecruza con las narrativas desarrolladas a través de las redes sociales, las cuales, a su vez, han venido recientemente a articular las percepciones, tanto individuales como comunitarias, de este fenómeno como más o menos próximo al espacio vital de cada quien. Podría pensarse que en esta complejización del diálogo social desde el paradigma de la sociedad de masas, hay un factor que incide en la necesidad de replantearse la idea de la violencia social en el país, más allá de escudriñar los estereotipos que estas mismas narrativas emplean como vínculos para la construcción de espacios de significación común, a sa-

biendas de que, como afirma Pablo Cristoffanini:

Los estereotipos constituyen una forma de representar a los Otros inadecuadamente. Primero, porque aíslan ciertos compartimientos y conductas, algunas inclinaciones, las arrancan de su contexto histórico y cultural y se las atribuyen a todos los individuos de un grupo social. En segundo lugar, ignoran o soslayan aspectos centrales de la identidad de los grupos víctimas de la estereotipización, de su cultura y de su vida social. Finalmente ‘congelan’ la representación de los Otros impidiendo formas alternativas de verlos y comprenderlos. En este proceso los medios de comunicación tienen un lugar central en las sociedades occidentales contemporáneas. Ellos representan metonímicamente a ciertos grupos étnicos, los demonizan, contribuyen a su marginación e ignoran a otros. (2011: 8)

Porque estos estereotipos, si bien no sustituyen la categorización que un sujeto puede hacer, a efectos de construir un cuerpo de significaciones con los cuales representar y representarse el mundo, tienen utilidades narrativas convenidas dentro de los contextos de acción comunicativa de las comunidades de habla (Habermas, 1984), donde opera la mediación como competencia simbólica, productividad y estrategia discursiva del receptor (Martín Barbero, 1987) y las poéticas de lo cotidiano: sus tácticas, trayectorias y retóricas (De Certau, 1999).

Así pues, puede advertirse una tensión entre la representación estereotipada de la violencia social, que el cine venezolano produjo en períodos anteriores y la que producen, más compleja, ahora, las comunidades. A la denuncia crítica de la violencia como *conducta impuesta* por la hegemonía, la sustituye una violencia *naturalizada*, hasta cierto punto consensuada en una significación amplia, como telón de fondo para la ocurrencia de historias donde se media la subjetividad, donde se explora un juego de significaciones mucho menos estandarizadas. Y ello tiene una lógica de sentido que puede distribuirse desde la cotidianidad más próxima a la corporalidad individual, hasta el espacio mediador por excelencia de la representación del otro, que es el espacio público.

O dicho de otro modo: si las redes plantean la emergencia de un espacio público intersubjetivo (Arendt, 1993 Habermas)

mas, 1984), el diálogo que tiene como telón de fondo a la violencia es el diálogo de los proyectos de vida, que van desde lo subjetivo/privado hacia lo público/objetivo. De allí que relatos fílmicos como *Hermano* o *La hora cero* resulten de éxito más allá de la taquilla o la crítica, como referentes para ilustrar la discusión del fenómeno dentro de las comunidades.

Ahora bien, cabe la pregunta por la identidad de los dialogantes, por su disposición a asumirse dentro del contexto sociopolítico venezolano bajo la identidad de la ciudadanía, en el entendido de que esta, la ciudadanía, es una identidad política, construida como parte sistémica de la identidad cultural. Y puesto que conseguimos ciudadanos dialogantes capaces de producir significaciones a partir de experiencias de consumo cultural, cabría suponer que estos mismos ciudadanos dan cuenta de un cuerpo de transformaciones en la cultura venezolana contemporánea, tanto en lo que tiene que ver con su promoción institucional, como en lo que comprendemos como dispositivo de sensibilidad (*sensorium*, *habitus* y *mediación*).²²

Hablamos entonces de una sociedad matrisocial (Hurtado, 1998), que ha privatizado el espacio público por sucesivas generaciones desde casi el origen mismo de la República, pero que en los últimos diez años ha visto reducirse la tasa de crecimiento de las familias monoparentales extendidas (matrilineales) y, al mismo tiempo, ha visto crecer las familias nucleares biparentales, especialmente en aquellos grupos que el Instituto de Investigaciones Económicas y Sociales de la UCAB tipifica como *emancipados*; es decir, modernizados o en proceso de incorporación a la modernidad. (UCAB, 2009: 179-191)

Hablamos además de una sociedad que se ha modernizado principalmente por la oralidad secundaria que generan los medios de comunicación social, (Ong, 1997) que posee como referente estético el que genera la hegemonía del realismo conceptual; que al modernizarse exhibe el desplazamiento de sentido que va de lo rural a lo urbano, de lo figurativo a lo abstracto, de lo religioso a lo político y de lo telúrico a lo moderno (Delgado-Flores, 2007: 64). Una sociedad de sujetos contingencialistas y voluntaristas, que por la misma privatización del espacio público y por el déficit de democracia ciudadana que al igual que en toda la región reporta el estudio *La democracia en América Latina* del Programa de las Naciones Unidas



Hablamos además de una sociedad que se ha modernizado principalmente por la oralidad secundaria que generan los medios de comunicación social, que posee como referente estético el que genera la hegemonía del realismo conceptual

para el Desarrollo (2004),²³ evaden la precaria institucionalidad y se adaptan, afiliándose a los mecanismos de cooptación y corporativización con que buena parte de las sociedades políticas han construido la gobernabilidad en el último medio siglo en la región.

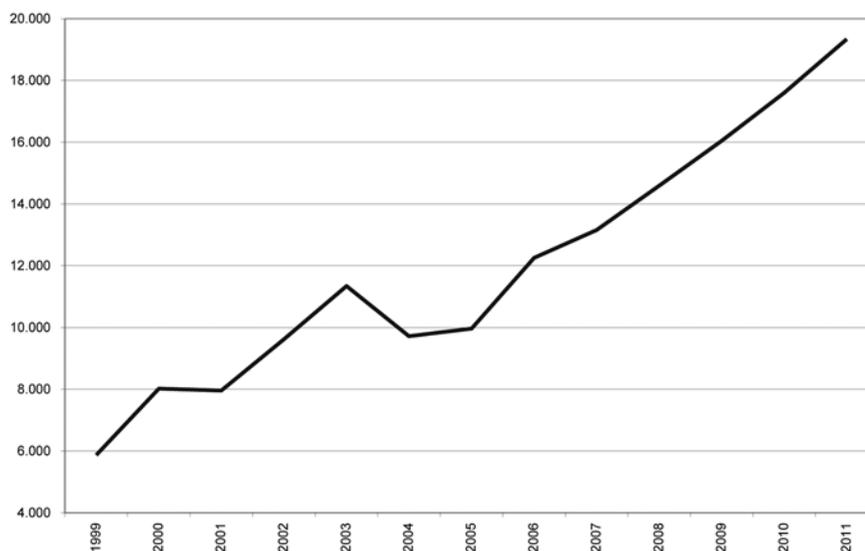
Una sociedad que comienza a deliberar en redes pero que no es ilustrada, que construye conocimiento y sentido común pero de la cual, al menos 8 millones de personas, entre 15 y más de 65 años solo tienen siete años de escolaridad. Una sociedad con 10 millones de usuarios de Internet, donde prácticamente cada uno

posee teléfono celular y manda mensajes de texto, pero con un ancho de banda de conexión a Internet muy por debajo del estándar mínimo global de 10 mbps. Una nación con un Producto Interno Bruto superior a los 315 mil millones de dólares, con notables asimetrías de redistribución del ingreso. Un país, el cuarto más violento del mundo, que no tuvo en el siglo XX experiencias similares a las guerras civiles centroamericanas o al conflicto colombiano, pero que ha puesto en una década, la primera del siglo XXI, más muertos que las guerras en los Balcanes.

Una parte de esta sociedad hace visible las rutas de sentido que construye en la elaboración de representaciones de la violencia, mientras que otra, más grande y menos elocuente, intenta sobrevivir a ella desde estrategias más privadas, pero no por ello menos contingentes. Y podría decirse, con ánimo de síntesis, que la falta de un *nosotros* ciudadano, institucionalizado y proyectivo revela la condición de nuestra violencia cotidiana como una originada por la precariedad del diálogo, como producida por el accionar de una escasa subjetividad.

Cabe preguntarse por los acuerdos en el diagnóstico que pudiera haber entre la realidad social de nuestra violencia fáctica y la inteligencia de los creadores cinematográficos, que en esta etapa de la filmografía venezolana asumen el tema de manera distinta. Aquí hemos esbozado algunos elementos que pudieran considerarse;

Gráfico 1. Homicidios en Venezuela 1999 - 2011



Fuente: los autores a partir de datos del Observatorio Venezolano de la Violencia, 2011

faltaría saber si hay una disposición estética en el Centro Nacional Autónomo de Cinematografía que los lleve a evaluar favorablemente los proyectos susceptibles de financiamiento desde otro criterio, menos polarizado e ideologizante, dado que el rediseño institucional del sector incrementó el poder de decisión del Ejecutivo en la ejecución de la política pública de promoción de la producción de cine nacional.²⁴ Y principalmente, falta en el ámbito académico una perspectiva que actualice la comprensión de los procesos de comunicación en la formación de matrices culturales. (Barbero, 1990) ahora que surgen diálogos en el revés de una mirada rota: la de la violencia cotidiana y sus formas de expresión.

GABRIELA ARENAS DE MENESES

Candidato a Magíster en Comunicación Social (UCAB). Profesora de la Universidad Católica Andrés Bello.

OMAR RODRÍGUEZ

Profesor e investigador del Departamento de Lenguas Modernas de la University of Lethbridge, Canadá.

CARLOS DELGADO FLORES.

Magíster en Comunicación Social. Coordinador académico del Postgrado en Comunicación Social (UCAB). Miembro del Consejo de Redacción de la revista Comunicación.

Referencias

Filmografía

- Araya. Dir. Margot Benacerraf. Caroni Films C.A., 1959. Película.
- Caín adolescente. Dir. Román Chalbaud. Allegro Films, 1959. Película.
- El pez que fuma. Dir. Román Chalbaud. Gente de Cine, 1977. Película.
- Hermano. Dir. Marcel Rasquin. A&B Producciones, 2010. Película.
- La hora cero. Dir. Diego Velasco. Blague Studios, 2010. Película.
- Macu, la mujer del policía. Dir. Solveig Hoogesteijn. Cinearte C.A., 1987. Película.
- Soy un delincuente. Dir. Clemente de la Cerda. Proyecto 13, 1976. Película.

Videos

- Canal oficial en youtube de la película *La hora cero*. Disponible en: http://www.youtube.com/user/lahora?ob=0&feature=results_main. Recuperado el 16 de febrero de 2012.
- Documental *Detrás de La hora cero* – Capítulo I, producido y dirigido por Carlos Beltrán. Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=4HfbA9w6XLg>. Recuperado el 16 de febrero de 2012.
- Entrevista a Ana María Simon en el documental *Detrás de La hora cero* – Capítulo 2. Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=okwqBXzid6o>. Recuperado el 16 de febrero de 2012.
- Entrevista a Diego Velasco director de *La hora cero*. Disponible en: www.youtube.com/watch?v=jbS2teD15mM&list=UUYkkFu37W6rFoA4Uy1qE9w&index=7&feature=plcp. Recuperado el 16 de febrero de 2012.
- Entrevista al director de la película *Hermano*, Marcel Rasquin. Disponible en: www.youtube.com/watch?v=B47DX8dspsQ
- Comentario del usuario Venezolano1976 en el trailer oficial de *La hora cero* en youtube. Disponible en: http://www.youtube.com/watch?v=9t3qgt8PL_Q. Recuperado el 13 de febrero de 2012.

Libros, artículos y documentos

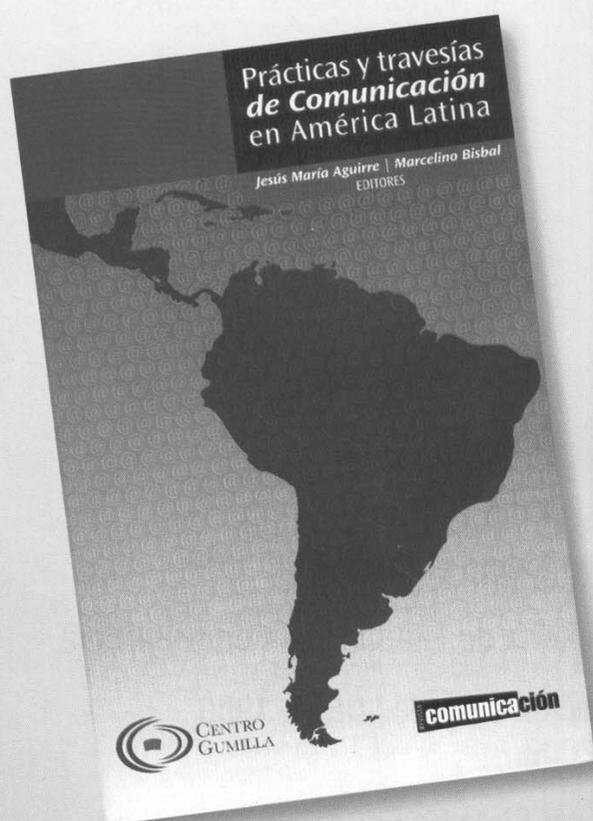
- ARENDDT, Hannah (1993): *La condición humana*. Barcelona: Paidós.
- BARBERO, J (1990): *Procesos de comunicación y matrices de cultura: itinerario para salir de la razón dualista*. España: Felafacs – Gustavo Gili.
- BELINCHON, G. (2011): “Cuando el fútbol sirve para dejar atrás la pobreza”. En: *El país*. 23 junio 2011. Internet. 24 febrero 2012.
- BONILLA Y TAMAYO (2007): *Las violencias en los medios, los medios en las violencias*. Bogotá: Centro de investigación y educación popular – Cinep, Colciencias, Pontificia Universidad Javeriana y Universidad Eafit.
- CNAC (2012) “Estadísticas nacionales de cine.” *Centro Nacional Autónomo de Cinematografía*. Gobierno de Venezuela. Internet. Recuperado en febrero de 2012.
- CRISTOFFANINI, Pablo R. (2011): *La representación de los Otros como estrategias de construcción simbólica*. Universidad de Aalborg, Dinamarca. Documento en línea disponible en http://www.hum.aau.dk/~projforsk/SyD3/SyD3_cristoffanini.pdf. Recuperado en febrero 2012
- DE CERTAU, M. (1999): *La invención de lo cotidiano*. México: Editorial de la Universidad Iberoamericana (2 vol.)
- DELGADO-FLORES, Carlos (2007): “Tres problemas para una sociología venezolana del gusto”. En: revista *Comunicación*, número 138: *Reacomodos culturales*. Caracas: Centro Gumilla

- El Universal (2011) “Venezuela es el cuarto país más violento del mundo”. Documento en línea, disponible en <http://www.eluniversal.com/internacional/1111028/venezuela-es-el-cuarto-pais-mas-violento-del-mundo>. Recuperado en febrero 2012
- HABERMAS, Jürgen. (1984) *Teoría de la acción comunicativa*. España: Taurus.
- HURTADO, Samuel (1998): *Matrisocialidad: exploración en la estructura psicodinámica básica de la familia venezolana*. Caracas: UCV.
- IMBERT Gérard (1992): *Los escenarios de la Violencia*. Barcelona: Icaria Editorial, S.A.
- Klout.com (2012): índice de influencia. Disponible en: <http://klout.com/corp/kscore>. Recuperado el 13 de febrero de 2012.
- LLAMOZAS, Rodrigo (s/f): “Cine Venezolano, ¿cine de barrios y malandros?”. En: *Actuemos.net*. Internet. 24 febrero 2012.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús (1987): *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México: Gustavo Gili.
- ONG, W. (1997): *Oralidad y escritura, tecnologías de la palabra*. México: Fondo de Cultura Económica.
- ORTIZ VIDAL, Paula (s/f): “El rumor de las piedras.” *Revista dominical de Últimas Noticias*. s.f. Internet. 24 febrero 2012.
- Página oficial de Facebook de la película *La hora cero*. Disponible en: <http://www.facebook.com/Lahoracero>. Recuperado el 16 de febrero de 2012.
- PNUD (2004): *La democracia en América Latina, hacia una democracia de ciudadanas y ciudadanos*. Documento pdf. [En Línea]. Disponible en: <http://democracia.undp.org/Informe/Default.asp?Menu=15&Idioma=1> Recuperado el 01 de agosto de 2007
- PROSS, Harry (1983): *La violencia en los símbolos sociales*. Barcelona: Editorial Anthropos.
- REY, Germán (1996): “Los enfrentamientos sin gesto”. En: *Signo y Pensamiento*, N° 29. Bogotá: (Departamento de Comunicación, P.U.J.), segundo semestre.
- RUIZ, Carmen (2009): “Tolerancia y cine: el cine venezolano como texto de cultura”. En: *Revista Mexicana de Sociología* 71.1 (2009): 47-82. Texto impreso.
- Semiocast (2012): *Estudio para la geolocalización de cuentas de usuarios twitter en el mundo*. Disponible en: http://semiocast.com/publications/2012_01_31_Brazil_becomes_2nd_country_on_Twitter_supersedes_Japan. Recuperado el 18 de febrero de 2012.
- UCAB (2009): *Detrás de la pobreza. Diez años después*. Instituto de Investigaciones Económicas y Sociales. Universidad Católica Andrés Bello. Luis Pedro España, Editor.

Notas

- 1 Dos artículos recientes en Internet ilustran esta percepción (Ortiz Vidal; Llamozas).
- 2 Esto podría tomarse como una alegoría de la situación política de Venezuela, pero el director opta por oscurecer el simbolismo.
- 3 Estadísticas nacionales de cine registradas por el CNAC. Disponibles en: http://www.cnac.gob.ve/?page_id=236. Recuperado el 13 de febrero de 2012.
- 4 Las mediciones realizadas por Klout.com estiman la influencia que tiene un usuario sobre otro en base a la capacidad que tiene para conducir la acción, la puntuación Klout se mide en una escala del 1 al 100 considerando el verdadero alcance de una cuenta, su ampliación y el impacto que tiene sobre la red. Disponible en: <http://klout.com/corp/kscore>. Recuperado el 13 de febrero de 2012.
- 5 Página oficial de Facebook de la película La hora cero. Disponible en: <http://www.facebook.com/Lahoracero>. Recuperado el 16 de febrero de 2012.
- 6 Canal oficial en youtube de la película La hora cero. Disponible en: http://www.youtube.com/user/lahora0?ob=0&feature=results_main. Recuperado el 16 de febrero de 2012.
- 7 Entrevista a Diego Velasco director de La hora cero. Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=jbS2teD15mM&list=UUOYkkFu37W6rFoA4UyIqE9w&index=7&feature=plcp>. Recuperado el 16 de febrero de 2012.
- 8 Documental *Detrás de La hora cero – Capítulo I*, producido y dirigido por Carlos Beltrán. Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=4HfbA9w6XLg>. Recuperado el 16 de febrero de 2012.
- 9 Entrevista a Ana María Simon en el Micro Detrás de La hora cero – Capítulo 2. Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=okwq BXzid6o>. Recuperado el 16 de febrero de 2012.
- 10 Comentario del usuario *Venezolano1976* en el trailer oficial de La hora cero en youtube. Disponible en: http://www.youtube.com/watch?v=9t3qgt8PL_Q. Recuperado el 13 de febrero de 2012.
- 11 Pross, Harry (1983): *La violencia en los símbolos sociales*. Barcelona: Editorial Anthropos.
- 12 Bonilla y Tamayo (2007): *Las violencias en los medios, los medios en las violencias*. Bogotá: Centro de investigación y educación popular-Cinep, Colciencias, Pontificia Universidad Javeriana y Universidad Eafit.
- 13 Imbert, Gérard (1992): *Los escenarios de la Violencia*. Barcelona: Icaria Editorial, S.A.
- 14 Bonilla y Tamayo (2007): *ob.cit*
- 15 Rey, Germán (1996): “Los enfrentamientos sin gesto”. En: *Signo y Pensamiento*, N° 29. Bogotá: (Departamento de Comunicación, P.U.J.), segundo semestre.
- 16 Imbert, Gérard (1992): *ob.cit*.
- 17 Entrevista al director de la película Hermano, Marcel Rasquin. Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=B47DX8dpsQ>
- 18 Estudio para la geolocalización de cuentas de usuarios twitter en el mundo. Disponible en: http://semiocast.com/publications/2012_01_31_Brazil_becomes_2nd_country_on_Twitter_superseds_Japan. Recuperado el 18 de febrero de 2012.
- 19 Pross, Harry (1983): *ob.cit*.
- 20 <http://www.eluniversal.com/internacional/111028/venezuela-es-el-cuarto-pais-mas-violento-del-mundo>. Sobre el informe de la Secretaría de la Declaración de Ginebra Global Burden of Armed Violence 2011 ver <http://www.genevadeclaration.org/measurability/global-burden-of-armed-violence/global-burden-of-armed-violence-2011.html>
- 21 <http://www.venelogia.com/archivos/1802/> recuperado en febrero de 2012. Cabe decir que 2001, al factor de inseguridad física, se le sumaba la apreciación por parte de jóvenes del nivel socioeconómico E de la necesidad de emigrar por falta de oportunidades económicas para el desarrollo de proyectos de vida en el país. La tendencia registrada es que han sido los jóvenes de los niveles alto y medio quienes han logrado emigrar más eficazmente.
- 22 Sobre este particular ver Delgado-Flores, Carlos (2007): “Tres problemas para una sociología venezolana del gusto”. En revista *Comunicación*, número 138. Disponible en http://gumilla.org/biblioteca/bases/biblio/texto/COM2007138_56-67.pdf
- 23 La distinción democracia ciudadana es útil para caracterizar las dimensiones de la carencia de democracia como problema cultural. El informe *La democracia en América Latina* define ciudadanía como “un tipo de igualdad básica asociada al concepto de pertenencia a una comunidad, que en términos modernos es equivalente a los derechos y obligaciones de los que todos los individuos están dotados en virtud de su pertenencia a un Estado nacional” (PNUD, 2004: 60). La pertenencia, por su parte, implica la identidad y ésta la significación de lo cultural en el contexto de las prácticas cotidianas.
- 24 Sobre este particular, ver Guenni, Andreina (2011) “Luces, cámara, revolución”. En: *Comunicación, Número 143* http://www.gumilla.org/biblioteca/bases/biblio/texto/COM2008143_65-73.pdf

Prácticas y travesías de Comunicación en América Latina



Presentamos el nuevo libro del Centro Gumilla, realizado por el equipo de la Revista Comunicación sobre investigaciones en el complejo mundo de la comunicación.

Diversas perspectivas interdisciplinarias han sido cubiertas por los profesores de la Universidad Católica Andrés Bello y de la Universidad Central de Venezuela a través de las siguientes secciones:

1. Ciencias de la comunicación en América Latina: puntos de partida.
2. La economía de la comunicación en América Latina.
3. Los profesionales de la comunicación social.
4. Del análisis de medios a las representaciones mediáticas.
5. Estudios latinoamericanos en recepción y audiencia mediática.
6. Sensibilidad, medios y cultura: reflexiones desde el consumo cultural.
7. Comunicación organizacional en América Latina: retrospectiva, voces y horizontes.
8. La comunicación para la democracia. Una travesía latinoamericana.
9. La marcha hacia las sociedades del conocimiento: 30 años de nuevas tecnologías.

Aunque los diversos capítulos son desiguales en su desarrollo, pues contribuyen autores de dos generaciones con experticias disímiles, no cabe duda de que es una publicación que cubre un vacío en el estado del arte sobre las investigaciones latinoamericanas en comunicación. Incluye una lista de direcciones electrónicas de las revistas especializadas de la región con un índice de autores de contenidos analíticos.



Galería de Papel. Francisco Pinto (2011).

Abstract

An extensive and well thorough review of what the author, in a research line very ours and Latin American, called the educommunication or media education, but this time in the field of cinema, since he reminds us: education in film is to educate media; that is to learn to think the production process and significance of messages and cinematic discourses in order to relate and / or weight them, critically and constructively with daily life. Finally, he offers a state of the art about film education from a group of countries: EU, UK, France, Spain, Italy, Netherlands, Belgium, Canada, Finland, Mexico, Brazil, Colombia, Chile, Cuba and Venezuela.

CINE EN EL AULA INTERNACIONAL

1. Educar en cine es educar en medios: rutas teóricas

En las décadas de los setenta y ochenta, la educación en cine y la enseñanza de los medios, en general, estuvo asociada a notables cambios teóricos experimentados por la investigación en comunicación y educación, a partir de la asunción de enfoques críticos (Escuela de Frankfurt, semiótica, estructuralismo y comunicación alternativa) que marcaron distancia epistemológica con el funcionalismo sociológico y psicológico; *mainstream* que monopolizaba reflexiones sobre modelos informativos y comunicacionales (Lasswell y Schramm), tecnologías de punta, industria cultural y efectos de mensajes en la sociedad¹.

Estos cambios, por supuesto, repercutieron en América Latina con el surgimiento de la *comunicación alternativa* cuyos planteamientos generales, aún vigentes, se basan en la educación crítica de los medios, en la democratización de los medios masivos y en el acceso y participación de los ciudadanos en el sector cultural y comunicacional.

José Ignacio Rey² señala, con lucidez, que la comunicación alternativa: “Se trata de un proyecto transformador de las relaciones mismas, en y desde sus expresiones comunicativas. Pretende poner en

marcha, en el seno de las clases populares, un sistema de comunicación social paralelo, participativo y originalmente autóctono³”.

A tenor de lo dicho, la *educación en cine* es una modalidad educativa que se apoya en los principios teóricos de la *educomunicación* y que además forma parte de un modelo de enseñanza integral denominado *educación en medios de comunicación*³.

Examinemos estos tres conceptos:

Primero: la *educomunicación* es un campo del saber de carácter inter-pluridisciplinario en virtud de que es subsidiaria de la ciencia de la educación y la comunicación. Este enfoque pedagógico provee de sustento teórico-metodológico a la educación formal y no escolarizada, así como a modos de enseñanza que utilizan tecnologías con propósitos educativos o que centran su objeto de estudio en los medios. A partir de esta definición se requiere estudiar, extensa y profundamente, las vinculaciones filosóficas, sociológicas, psicológicas, jurídicas, culturales y económicas que existen entre la disciplina educativa y comunicacional con el fin de:

1. Consolidar su validez y pertinencia en las ciencias sociales.
2. Reafirmar principios, recursos, estrategias y prácticas.

Un extenso y acabado repaso acerca de lo que el autor, dentro de una línea de investigación muy nuestra y latinoamericana, denomina la educomunicación o educación en medios, pero esta vez en el campo del cine ya que, nos recuerda: educar en cine es educar en medios; es decir, aprender a pensar el proceso de producción y significación de mensajes y discursos cinematográficos con el propósito de relacionarlos y/o ponderarlos, de manera crítica y constructiva, con la vida cotidiana. Finalmente nos ofrece el estado del arte de la educación en cine a partir de un conjunto de países: Unión Europea, Reino Unido, Francia, España, Italia, Holanda, Bélgica, Canadá, Finlandia, México, Brasil, Colombia, Chile, Cuba y Venezuela.

■ GUSTAVO HERNÁNDEZ DÍAZ

3. Fortalecer enfoques teóricos que giran en torno a la educación y diversas formas de enseñanza, que emplean como unidad de estudio los medios masivos, las mediaciones sociales y las tecnologías de información y comunicación.
4. Convocar a una visión crítica sobre el hecho educativo para evitar prácticas meramente instrumentales en contextos escolares, universitarios y ambientes no formales de enseñanza.

Segundo:

La *educación en medios* proporciona metodologías para interpretar, de manera reflexiva y constructiva, tanto los medios masivos (cine, radio, televisión, impresos e Internet) como las mediaciones sociales (familia, escuela, grupos de amigos, etcétera). El *Manual latinoamericano de educación para la comunicación*, indica que este tipo de enseñanza fomenta los siguientes aspectos:

—Comprensión del proceso de producción de mensajes y signos, con vistas a *la apropiación del lenguaje de los medios y de la sociedad*.

—Confrontación entre la conciencia del sujeto receptor y su universo simbólico con la gama de valores transmitidos por los diversos medios de comunicación (...) Reforzamiento de la conciencia de grupo para obtener un compromiso de cambio del proceso de comunicación, *promoviendo la creación de canales alternativos* de comunicación en la sociedad y en el ámbito en que se ejecutan las experiencias (escolar, comunitario, sindical, etc) ⁴.

Tercero:

La *educación en cine* capacita a estudiantes en métodos de lectura crítica y creativa de películas que se difunden en diversos formatos (ficción, reportaje y documental), y que se interpretan desde mediaciones múltiples: cultural, semiolingüística, inter-mediática, institucional y tecnológica (Orozco⁵ y Hernández Díaz⁶). Precisamente, estas mediaciones hay que considerarlas de manera integral en prácticas de análisis fílmico y cinematográfico. Veamos, seguidamente, algunos intereses temáticos de estas mediaciones:

1. *Cultural*: estudia la relación que establece la audiencia con el cine y con el resto de sus mediaciones sociales y videotecnológicas. Este tipo de mediación valora la autonomía de pensa-



La educación en medios proporciona metodologías para interpretar, de manera reflexiva y constructiva, tanto los medios masivos (cine, radio, televisión, impresos e Internet) como las mediaciones sociales (familia, escuela, grupos de amigos, etcétera)

miento, fortalece la interculturalidad y promueve la socialización del saber. Conocer a las audiencias es el paso fundamental para diseñar propuestas educativas cónsonas con la experiencia mediática de los sujetos.

2. *Semiolingüística*: se propone articular los aportes teóricos de la semiótica y de la lingüística con la finalidad de estudiar de manera interdisciplinaria los sistemas de sentido de la comunicación humana y colectiva. Este enfoque analiza tanto los discursos lingüísticos que se manifiestan en la expresión oral y escrita como en los sistemas de significación extralingüísticos de carácter audiovisual. Sobre esto último, la semiolingüística se encarga de comprender, entre otros aspectos, la estructura temática-narrativa y los componentes estético-formales de los discursos cinematográficos y televisivos.
3. *Inter-mediática*: se estudia la relación entre el cine y los medios masivos para comprender las implicaciones semióticas y económicas de carácter intertextual. El estudio *del cine en la programación televisiva* y en portales de Internet (*e-cinema*) indudablemente enriquece el concepto de *educación mediática*, ya que el objeto de análisis es el cine en los medios de comunicación. Se configura entonces, una *narrativa intertextual* que hace más complejo el estudio del discurso cinematográfico desde la semiótica y la economía de la comunicación. No es lo mismo ir a la sala de cine, por iniciativa personal o colectiva, que acceder a películas en In-

ternet o ver películas difundidas en televisión generalista, temática o por suscripción; esto sin mencionar la programación audiovisual que se transmite en soportes digitales y tecnologías móviles, como los celulares.

4. *Institucional*: el cine es una institución social, constituida como empresa cultural y mercantil que, obviamente, está orientada a obtener máximas ganancias dentro del circuito tradicional del mercado audiovisual: producción, distribución, exhibición y consumo. Esta institución se hace más compleja cuando se articula con la Internet o cuando establece asociaciones interinstitucionales con industrias de medios nacionales y globales. El cine también es una institución social mediada por comunidades de apropiación y de interpretación simbólica (amigos, familia, escuela, movimientos sociales, medios masivos, Iglesia, etcétera) en donde el espectador comparte puntos de vista con dichas comunidades. Siendo así, el cine como industria cultural (o como industria infomediática según Aguirre⁷), no es la única fuente de sentido social, ya que la audiencia hace uso de este medio tomando en cuenta repertorios culturales de tipo personal y colectivo para realizar una lectura propia y diferente de los mensajes.
5. *Tecnológica*: examina la influencia económica y política de las tecnologías de la información y la comunicación en los procesos de producción, almacenaje, digitalización, distribución y exhibición que conciernen a la industria cinematográfica y medios masivos en general. En más de cien años de cine, la mediación mecánica/química (*cine celuloide*) y la mediación digital (grabación, distribución y proyección) conviven en el mercado globalizado con tensiones y rivalidades motivadas por la libre competencia y la diversificación de servicios.

En síntesis:

- 1) La educomunicación, en términos globales, se apoya en el paradigma de la complejidad de Edgar Morin, en planteamientos constructivistas del aprendizaje de Ausubel, Novak, Piaget, Vygotski, Bruner, entre otros, así como en semióticas y métodos cualitativos y cuantitativos para conocer

qué opinan las audiencias de los medios y mediaciones sociales.

- 2) Este enfoque pedagógico, desde los noventa hasta hoy en día, se plantea conocer a la audiencia de medios, a partir de la teoría de las mediaciones (Martín Serrano, Martín Barbero y Orozco), con el fin de diseñar currículos desde la experiencia del sujeto. De lo contrario, los planes y programas de estudio estarán divorciados de la realidad y de proyectos de aprendizaje significativo.
- 3) La *educación en medios* y, por ende, la *educación en cine*, consecuente con el enfoque educomunicacional, rechaza posturas dogmáticas, cerradas y apocalípticas que nieguen la relación entre medios y mediaciones sociales.
- 4) La *educación en cine* radica en *aprender a pensar* el proceso de producción y significación de mensajes y discursos cinematográficos con el propósito de relacionarlos y/o ponderarlos, de manera crítica y constructiva, con la vida cotidiana. Esta modalidad educativa incentiva el diálogo, la problematización y la participación activa. Por lo tanto, la criticidad no se decreta sino que se ejercita intersubjetivamente mediante el aprendizaje mutuo entre educador y educando. Hasta aquí, estamos tratando los principios de la *educomunicación alternativa* que se expresan, en lo esencial, en la pedagogía mediática de Mario Kaplún⁸, en la comunicología de Antonio Pasquali⁹ y en la educación crítica de Paulo Freire¹⁰.

2. Educación en cine y en medios: panorama internacional

Analizamos el estado del arte de la *educación en cine* a partir de un conjunto de países: Unión Europea, Reino Unido, Francia, España, Italia, Holanda, Bélgica, Canadá, Finlandia, México, Brasil, Colombia, Chile, Cuba y Venezuela. Asimismo, clasificamos esta modalidad educativa según estos aspectos: a) institución auspiciante, b) temas de estudio, c) área curricular y d) actividades¹¹.

2.1. Unión Europea¹²

■ **Institución auspiciante:** la Comisión Europea adoptó una serie de directrices



En algunos países se han creado diversas entidades (departamento ministerial, compañías públicas) para hacer consciente el uso de las TIC y de la educación en medios en el sistema educativo. También se han diseñado campañas para la promoción de la alfabetización mediática.

políticas, en agosto de 2009, para que los estados que integran la Unión Europea promuevan el uso de las tecnologías de la información y comunicación (TIC) y la educación en medios de comunicación en esta organización internacional.

■ **Temas de estudio:** estas son las recomendaciones que presenta la Unión Europea a los países signatarios:

- 1) Impulsar políticas públicas de alfabetización mediática. En algunos países se han creado diversas entidades (departamento ministerial, compañías públicas) para hacer consciente el uso de las TIC y de la educación en medios en el sistema educativo. También se han diseñado campañas para la promoción de la alfabetización mediática. Aparejado a esto, existe una *agenda digital* para la enseñanza de los medios en currículos escolares; es el caso del Reino Unido, España, Francia, Finlandia, Italia y Portugal.
- 2) Promocionar la alfabetización mediática y digital con el fin de fortalecer la participación de los ciudadanos y el sector económico en telecomunicaciones.
- 3) Involucrar la educación digital con el sistema educativo y otros actores sociales (familia, profesionales, asociaciones de medios).
- 4) Alfabetizar en medios para traducir nuevos lenguajes y nuevas herramientas tecnológicas en comunicación. De este modo la alfabetización coadyuva en la transformación del sistema educativo y en formas de comunicación que median entre los ciudadanos.

2.2. Reino Unido¹³

■ **Institución auspiciante:** el British Film Institute (BFI) ha desarrollado una importante labor en la enseñanza del cine gracias a su departamento de educación; desde esta instancia se ha implementado una serie de estrategias para que los estudiantes profundicen en la comprensión y disfrute del cine en la educación secundaria y universitaria. “El BFI es el organismo responsable del desarrollo de la conciencia y la imagen pública de los medios (...) fundado por el gobierno británico en 1993, según un edicto real”¹⁴.

■ **Área curricular:** la asignatura cine se incluye en *Historia*, y *Lenguas modernas* con el objeto de incrementar la popularidad de estos programas universitarios. El cine se estudia desde tres dimensiones: sociocomunicacional, artístico y económico. Afirma Bazalgette¹⁵ que las políticas públicas en materia de educación determinan el desarrollo de la alfabetización mediática. Sin estas políticas es imposible planificar la enseñanza con criterios pedagógicos y de pertinencia social. El desarrollo de la educación mediática ha resultado del esfuerzo de los profesores mismos, con resultados positivos y muchas veces de calidad variable. Las principales barreras de la educación en medios en el Reino Unido son: ausencia de acuerdo curricular y falta de coherencia y dirección estratégica en torno al trabajo en equipo, debilitándose el impacto social del trabajo desempeñado.

■ **Temas de estudio:** los programas de educación mediática contemplan los siguientes aspectos: influencia de los estereotipos, control de los medios, efectos de los mensajes, relación de la imagen con el contexto cultural, características del expresionismo alemán y de movimientos cinematográficos, la historia del servicio público de emisión británica, entre otros.

■ **Actividades:** se elabora un *storyboard* (guion fotografiado o dibujado) que no rebase 25 planos diferentes y que dé cuenta de un sistema narrativo, expresado mediante diálogos, acción, composición, música y sonido. En otros casos, se realiza un video de entre uno y dos minutos, entre 10 y 25 planos.

2.3. Francia¹⁶

■ **Institución auspiciante:** el Ministerio de Educación Nacional y Cultura, desde

la década de los ochenta, ha fomentado la enseñanza del cine como materia opcional en los niveles primaria y secundaria. *École et cinéma*, *Collège au cinéma* y *Lycéens au cinéma* son programas que han capacitado a estudiantes en métodos de lectura crítica de películas. Por otra parte, instituciones públicas como el Centro Nacional de Cinematografía han coadyuvado en la defensa de la cultura cinematográfica a partir de propuestas dirigidas a la educación secundaria.

■ **Área curricular:** hoy en día la educación en cine se desarrolla en escuelas y universidades. Por ejemplo, la enseñanza secundaria propone siete asignaturas opcionales: 1) artes aplicadas, 2) artes plásticas, 3) danza, 4) historia de las artes, 5) música, 6) cine y 7) audiovisual y teatro. El estudiante debe aprender a examinar sus gustos y preferencias así como reforzar valores humanos y democráticos.

■ **Temas de estudio:** la enseñanza del cine se organiza en tres componentes: práctico, cultural y técnico-metodológico. Práctico: consiste en realizar un trabajo audiovisual en equipo. Cultural: se estudia el lenguaje del cine, historia y movimientos cinematográficos. Técnico-metodológico: se examinan aspectos técnicos del medio y problemáticas de orden cultural.

2.4. España¹⁷

■ **Institución auspiciante:** España es uno de los primeros países en Europa en desarrollar la enseñanza del cine en las universidades, a través de la cátedra Valladolid, en disciplinas como la psicología, la semiótica y la filmología. El padre jesuita C.M Staehlin Saavedra es quien consolida esta cátedra de prestigio académico. Adicional a esto, el padre Staehlin destaca en su obra por ser el fundador de la docencia en Historia de la Cinematografía en la Universidad Complutense. Según Gisbert¹⁸, la incorporación del cine en la enseñanza es una necesidad expresada por docentes y estudiantes sensibles a la comunicación y cultura audiovisual, razón por la cual se requiere aprovechar las posibilidades didácticas de los films; fomentar la práctica de lectura crítica de los discursos audiovisuales, a partir de componentes semióticos, estéticos y expresivos; iniciar a los alumnos en las teorías comunicacionales mediante el estudio de los efectos de los medios en la sociedad y alentar la formación ciudadana.



Pese a la ausencia de apoyo estatal las escuelas italianas, desde hace décadas, han introducido el cine como materia de estudio a partir de tres aproximaciones: enseñanza, promoción y producción.

■ **Área curricular:** la cátedra imparte historiografía y teoría cinematográfica; organiza cursos de cinematografía y desarrolla una modesta actividad editorial a través de la revista *Cuadernos cinematográficos*, editada por la Universidad de Valladolid. La difusión de esta publicación es irregular y su periodicidad discontinua. Esta institución universitaria cuenta con un máster en Historia y Estética de la Cinematografía. Otras universidades, en alianza con la Escuela Oficial de Cine, se han sumado a la enseñanza del cine. Estas son: Murcia, Santiago de Compostela y Barcelona. La ley General de Educación de 1970, mediante Real Decreto de 13/08/1971, sienta las bases para que se imparta en las facultades de Ciencia de la Información la enseñanza del cine y la televisión. Hoy día, la Universidad Complutense sobresale en el campo de Ciencias de la Imagen Visual y Auditiva.

2.5. Italia¹⁹

■ **Institución auspiciante:** en 1999, el Ministerio de Educación financió el *Plan nacional para la promoción de la didáctica del lenguaje cinematográfico y audiovisual* bajo los auspicios de Lino Micciché (Universidad Roma III), y en asociación con entidades nacionales. El Plan, que estaba organizado para tres años, dejó de operar en el sistema escolar por la falta de apoyo del Estado italiano. Concretamente, no hubo renovación curricular.

■ **Temas de estudio:** pese a la ausencia de apoyo estatal las escuelas italianas, desde hace décadas, han introducido el cine

como materia de estudio a partir de tres aproximaciones: enseñanza, promoción y producción. En *enseñanza* se utilizan obras de ficción y documental para ilustrar contenidos de las asignaturas. En *promoción* y *difusión* se realizan *cineforum* para motivar reflexiones sobre diferentes temáticas. Y en *producción* se realizan audiovisuales para fomentar el uso consciente del cine, partiendo de estas dimensiones: lenguaje, estética, técnicas y desarrollo argumentativo. Por otra parte, el Plan implementó programas para el análisis de películas y audiovisuales, basándose en estos tópicos: elementos semióticos, culturales, estéticos y semánticos, sin perder de vista el sentido cultural, histórico y social de los films.

2.6. Holanda²⁰

■ **Institución auspiciante:** desde la década de los noventa, las universidades holandesas desarrollan la enseñanza del cine. Sin embargo, el análisis de la televisión y de los *nuevos medios digitales* dominan la atención de educadores y estudiosos en comunicación.

■ **Área curricular:** en el sistema universitario holandés, la educación en cine se desarrolla en las facultades de Ciencias Sociales (Ciencias de la Comunicación) y Humanidades (Historia del Arte, Media y Artes, Letras, etcétera). Esta enseñanza, hasta los momentos, se ha considerado una asignatura complementaria en materias de teatro y televisión.

2.7. Bélgica²¹

■ **Institución auspiciante:** desde 1995, el Consejo de Educación en Medios y tres centros de investigación, agrupados en centros de recursos, implementan la educación en medios en el sistema escolar. El Consejo aporta ideas sobre: proyectos en educación mediática, articulación entre enseñanza audiovisual y currículo escolar así como la manera de adaptar el tema de los medios en asignaturas obligatorias.

■ **Área curricular:** la enseñanza de los medios en el sistema escolar presenta tres carencias: 1) pese a que es un tema transversal, como puede serlo la educación cívica o la salud, no resulta interesante para muchas escuelas; 2) se requiere de contactos internacionales para motivar investigaciones en materia de educación mediática; y 3) el componente didáctico se ha abordado muy poco.



■ **Temas de estudio:** los programas de enseñanza se inspiran en la teoría educativa de Len Masterman y en los estudios de audiencias. De este autor se estudian estos aspectos: lenguaje de los medios, representaciones psicosociales de los mensajes, el productor y sus retos, los públicos de las culturas; resignificación de los mensajes masivos y grado de interacción entre público-producto y productor.

■ **Actividades:** la educación en cine utiliza el DVD (disco versátil) con el fin de almacenar películas y discutir las en clase; esto ocurre, gracias a la *Ley de excepción pedagógica* que autoriza la proyección de obras audiovisuales, desde mayo de 2005. Esta Ley también permite la divulgación de herramientas metodológicas y de análisis de mensajes. Este tipo de actividad se ha implantado en Francia, Gran Bretaña y Escandinavia. Los alumnos se pueden iniciar en la experiencia denominada *expresión-comunicación para la imagen* para que sean emisores de contenidos. Una eficiente educación en medios une estos dos aspectos: análisis y producción, esto es, *emisores y receptores críticos*. Programas de este tipo apoyan a jóvenes en la escritura de guiones, tomas de video, escritura de ensayos de ficción, montaje y adaptación de un texto escrito.

2.8. Canadá²²

■ **Institución auspiciante:** en el Canadá francés, Quebec, el Ministerio de Educación declaró, en octubre de 1987, que la educación primaria y secundaria tiene que hacer frente a los retos del siglo XXI. Uno de esos retos educativos consiste en formar ciudadanos inteligentes y racionales en el uso didáctico-crítico de la comunicación social.

■ **Área curricular:** no se ha planteado una disposición oficial que indique la necesidad de incorporar la educación en medios en el currículo canadiense. Pese a esta situación, profesores, por iniciativa propia, han elaborado materiales didácticos y los han incorporado en programas del sistema escolar. Por ejemplo, en secundaria se estudia los medios de comunicación y su relación con las tecnologías a partir de cuatro módulos, en los cuales se enseña: 1) fotografía tradicional y digital y publicaciones electrónicas; 2) animación tradicional y por ordenador; 3) gráficos tradicionales y por ordenador y 4) tecnología del video y digital.

En el Canadá francés, Quebec, el Ministerio de Educación declaró, en octubre de 1987, que la educación primaria y secundaria tiene que hacer frente a los retos del siglo XXI. Uno de esos retos educativos consiste en formar ciudadanos inteligentes y racionales en el uso didáctico-crítico de la comunicación social.

■ **Temas de estudio:** se adopta el marco conceptual de la educación mediática desarrollado por Masterman, McMahon, Quin, Duncan, Bazalgette y Buckingham. Esta enseñanza contempla estos objetivos: 1) comprensión crítica de los medios mediante trabajo práctico y analítico; 2) comprensión de formatos, convenciones y tecnologías; 3) conocimiento de instituciones mediáticas y su papel social, cultural y político; 4) conocimiento de la relevancia de los medios en la vida cotidiana. 5) analizar y producir mensajes sin perder el sentido del disfrute. Asimismo, en la secundaria el alumno debe demostrar su comprensión hacia los siguientes temas: a) el proceso de comunicación; b) naturaleza y función del lenguaje; c) tipos de discurso mediáticos; d) discursos: oral, escrito y visual (el alumno debe demostrar su habilidad para construir estos discursos y exponer puntos de vista).

2.9. Finlandia²³

■ **Institución auspiciante:** en Finlandia, el Ministerio de Educación y el Consejo Nacional de Educación han apoyado la educación en medios a través del fomento de múltiples proyectos. En los noventa, este Consejo elaboró un proyecto especial para promover experiencias y habilidades cívicas en el marco de la sociedad de la información. En este proyecto participaron escuelas, municipios, medios de comunicación, la Sociedad Finlandesa en Educación, administraciones centrales y universidades. La alfabetización mediática in-

cluye la Web 2.0, blogs, YouTube, juegos digitales, entre otros aspectos.

■ **Área curricular:** la educación en medios, en la actualidad, se vincula con especial referencia al *idioma finlandés, literatura y arte pictórico*. En la educación básica y en bachillerato se imparten *Comunicación y habilidades en medios de comunicación* así como *Comunicación y maestría en medios de comunicación*, respectivamente. El Ministerio de Educación ha financiado proyectos para formar profesores en medios, en la Universidad de Leland. Otras universidades se han sumado a esta iniciativa como la de Tampere, institución que ofrece a través del departamento de periodismo y comunicación de masas, la carrera de enseñanza de los medios, en tres años, con la entrega de un proyecto de investigación.

■ **Temas de estudio:** la educación mediática se plantea la *investigación de medios de comunicación* desde el punto de vista multidisciplinario. Los temas de interés investigativos son: 1) la cultura de los medios de comunicación; 2) influencia de los medios en la sociedad y sector político; 3) estudios de audiencias; 4) escrutinio de las relaciones entre medios masivos y escuela; 5) ética de la educación en medios de comunicación; 6) relación de la educación en medios con la psicología social, literatura y economía; 7) vinculación del cine con las tecnologías. 8) alfabetización en Internet.

2.10. México²⁴

■ **Institución auspiciante:** el sistema educativo oficial mexicano desarrolla cursos de actualización con el propósito de formar docentes en materia de medios audiovisuales. Por su parte, el Instituto Latinoamericano de Comunicación Educativa (ILCE), desde la década de los setenta, ha diseñado programas didácticos sobre medios y nuevas tecnologías en el campo de la educación.

■ **Área curricular:** el objetivo de la educación en medios consiste en incentivar la reflexión crítica y creativa en emisores y receptores de mensajes, en ambientes escolares y familiares. Otros cursos que se realizan: *Multimedia de educación para los medios* coordinado por la Universidad Pedagógica Nacional (1994), y el programa *Educación para los medios desde una visión crítica*, a cargo de la SEP (1997).

■ **Temas de estudio:** la teoría de los medios de Guillermo Orozco representa una de las influencias más notables de la educación en materia de comunicación en México y en la región. Para este autor la recepción en medios es un proceso mediado por instituciones sociales. Los medios no operan en el vacío. De allí que el principio de *causalidad múltiple* sugiere que para poder conocer la influencia de los medios es necesario examinarla en términos holísticos, desde abordajes metodológicos. Algunas de estas mediaciones son: sexo de los sujetos, edad, ubicación territorial y cultural, competencias comunicativas, entre otras.

2.11. Brasil²⁵

■ **Área curricular:** el Ministerio de Educación está iniciando una reforma curricular en los estudios en pedagogía, motivando a profesores para que impartan programas sobre educación mediática. Recientemente se ha logrado incorporar a los currículos de pedagogía, de universidades federales, estos temas: *Medios y tecnología, Comunicación y educación y Educación y cultura de los medios*. No obstante, la educación en medios, en Brasil, acusa problemas importantes: carencia en la formación de docentes; falta de articulación entre la escuela y la universidad y ausencia de políticas públicas nacionales de educación mediática. Pese a esta situación, existen iniciativas particulares orientadas a la producción de medios en escuelas y comunidades, como una manera de fomentar la diversidad cultural.

■ **Temas de estudio:** los programas de estudio contemplan una serie de vertientes pedagógicas y líneas de pensamiento con el fin de reflexionar sobre la investigación en educación mediática. Destacan en estos programas los siguientes tópicos: 1) teoría de la educación como práctica social de Paulo Freire (que propone el diálogo entre comunicación y cultura); 2) aportes de la Unión Cristiana Brasileña de Comunicación (UCBC) en la formación para el análisis crítico de los medios; 3) pedagogía del Lenguaje Total, propuesta por el educador costarricense Francisco Gutiérrez; 4) teoría latinoamericana de las mediaciones culturales de Néstor García Canclini, Guillermo Orozco y Jesús Martín-Barbero; 5) planeamientos educativos de los británicos David Buckingham y Cary Bazalgette; y 6) teoría de los medios de los norteamericanos de Henry Giroux, Peter McLaren y Douglas Kellner.



Si bien es cierto que la reforma curricular chilena contempla el eje Medios de comunicación como parte esencial del plan de estudios de Lengua Castellana y Educación, no existe un rendimiento curricular persistente que propicie el avance de la enseñanza de los medios desde el preescolar hasta la educación superior.

2.12. Colombia²⁶

■ **Institución auspiciante:** el Ministerio de Educación Nacional de Colombia está implementando varios proyectos con el fin de formar a profesores y estudiantes en el área de las tecnologías de la información y medios de comunicación.

■ **Área curricular:** en lo que atañe a la enseñanza del cine en escuelas y colegios, el Ministerio de Educación ha creado el proyecto *Maletas de cine* con el propósito de capacitar a gestores de cine y docentes de instituciones educativas, de los municipios del país. Este proyecto traza las siguientes líneas de acción: 1) formar ciudadanos capaces de reconocer valores y de leer de manera crítica los medios masivos; 2) apreciar el cine latinoamericano y nacional; 3) valorar el cine como medio de comunicación; 4) reflexionar sobre historia y temáticas propias de las comunidades; 5) crear estrategias pedagógicas que vinculen la enseñanza del cine con lectura y análisis de textos. Estas son las entidades que intervienen en jornadas de capacitación en cine: Biblioteca Nacional, Fundalectura y la Dirección de Cinematografía del Ministerio de Cultura. Estas jornadas duran tres días y se dirige a bibliotecarios, comunidades y maestros. En *Maletas de cine* se abordan estos aspectos: derechos de autor, construcción de un relato cinematográfico, programación de cine foros, entre otros.

2.13. Chile²⁷

■ **Institución auspiciante:** el Ministerio de Educación de Chile incorpora la asignatura *Lenguaje y comunicación* en la educación básica y media, para que los alumnos evalúen discursos audiovisuales de manera crítica.

■ **Actividades:** el programa *Lenguaje y comunicación de educación media-formación general* señala entre sus actividades el análisis de la confiabilidad y el impacto de un reportaje o artículo periodístico:

Los estudiantes leen tres artículos sobre un mismo tema, presentes en diferentes medios de comunicación. Verifican cuáles son los más confiables, analizando: lenguaje utilizado, personas entrevistadas (quiénes son, sus conocimientos del tema y sus opiniones sobre este), distinción entre hechos y opiniones, intereses del diario o periodista al escribir la noticia. Luego, en parejas, realizan un cuadro comparativo en que constatan estos aspectos e identifican la línea editorial de los periódicos seleccionados. Escriben una conclusión en la que fundamentan cuál es el artículo que les parece más confiable y cuál es el que puede tener un mayor impacto, de acuerdo con el medio en el que circula y el público al que está dirigido.²⁸

■ **Área curricular:** si bien es cierto que la reforma curricular chilena contempla el eje *Medios de comunicación* como parte esencial del plan de estudios de *Lengua Castellana y Educación*, no existe un rendimiento curricular persistente que propicie el avance de la enseñanza de los medios desde el preescolar hasta la educación superior. También se advierte la ausencia de formación de profesores en educación mediática. Esto trae consigo que los docentes se capaciten en el área, a título personal, sin saber si lo que han aprendido es pertinente para su desempeño en el aula.²⁹

2.14. Cuba³⁰

■ **Institución auspiciante:** desde la década de los sesenta hasta hoy en día, estas son algunas de las entidades que se ocuparon de la educación en cine: el *Centro Católico de Orientación Cinematográfica*; posteriormente, el *Plan de Educación Cinematográfica para Niños* (Plan

DENI) y la Comisión de *Estudios Clasificadora de Películas del Departamento de Investigación del Icaic*.

■ **Área curricular:** en Cuba no existen programas de educación mediática en los contenidos curriculares. No obstante, en más de cuatro décadas, se han diseñado propuestas de enseñanza en medios de naturaleza extraescolar, muchas de éstas de efímera existencia. En la década de los setenta se impuso el enfoque moralizante y proteccionista en la enseñanza audiovisual. Por ejemplo, se utilizó *cine-debate* como táctica instruccional para contrarrestar los efectos indeseables de las películas. No obstante, este enfoque, según Mario Kaplún, era el menos idóneo para motivar la consciencia crítica en espectadores, ya que se imponía el juicio del educador, quien era el encargado de monitorear el debate. Entre 1988 y 1991 se desarrolló el programa *La linterna mágica* que se distanciaba de ideas moralizantes, cargadas de prejuicios. Este programa se basaba en tres componentes: práctico, lúdico y grupal. *Práctico:* porque se estimula la creatividad y la expresión en el niño. *Lúdico:* porque se aprende jugando mediante el uso de códigos audiovisuales. *Grupal:* porque se fomenta el diálogo entre los propios participantes; con ello se aprende a reconocer y valorar. En la década de los noventa, el Ministerio de Educación incorpora el programa *Linterna Mágica* como actividad complementaria en la asignatura Educación Artística.

2.15. Venezuela³¹

■ **Institución auspiciante:** en la primera década del siglo XXI, la pedagogía de los medios comienza a desarrollarse en la educación superior venezolana. El Instituto de Investigaciones de la Comunicación (Ininco) de la Universidad Central de Venezuela ha sido pionera en la implementación de programas de postgrado sobre *Educación en medios de comunicación* en el país. Estos programas forman parte de la línea de investigación *Educación, comunicación y medios*, que se desarrolla desde 1990 en esta Institución. Precisamente, esta línea de trabajo cumplió, en 2010, veinte años de existencia influyendo en la educación nacional. Este Instituto coordina, desde el año 2000, dos programas de postgrado: *Especialización para el uso creativo de la televisión* y *Aula virtual: aprender a ver TV*, y de igual forma dirige dos actividades de extensión: *Seminario internacional en educación*

para los medios y el *Coloquio medios, infancia y juventud*.

Por otra parte, el Estado venezolano a través de la *Fundación Cinemateca Nacional* cuenta con programas de formación de cine dirigido a niñas, niños, adolescentes y adultos de la tercera edad. Estos programas incentivan: “(...) la Educación o la Educación para los medios, cuyo principal objetivo es la formación de un público crítico, reflexivo ante el cine y los discursos audiovisuales.”³² Estas son otras de las propuestas de la Cinemateca: “*Proyecto Cine en Curso*, seminarios, conferencias, charlas, publicaciones impresas como *Juguete Mágico* y/o producciones audiovisuales didácticas como las *Colecciones Kinetos* y la revista infantil *Juguete Mágico Animado*, las cuales pueden hacerse en cooperación con otros entes estatales o privados.”³³ Además, esta institución difunde el cine venezolano y mundial y enseña la historia del cine nacional e internacional.

■ **Área curricular:** en Venezuela, en pleno siglo XXI, la educación en medios de comunicación aún no se ha incorporado en los planes y programas del subsistema escolar básico (inicial, primaria y media). Además, existe poca información sobre la enseñanza de los medios en ambientes educativos no formales, que aun cuando no dependen directamente del sistema escolar institucionalizado, de todas maneras, no pierde de vista su misión teleológica de enfatizar en valores humanos universales. El Estado ha incorporado en su marco jurídico educativo y comunicacional un conjunto de artículos que establecen la necesidad de formar para la recepción crítica de los medios masivos. Esto se evidencia tanto en la nueva *Ley Orgánica de Educación*³⁴ como en la *Ley de Responsabilidad Social en Radio y Televisión*³⁵. Sin embargo, no podemos soslayar las intenciones ideológicas del actual Gobierno con respecto al sector educativo y comunicacional. El sector oficial pretende imponernos su doctrina política basada en el *socialismo del siglo XXI*, contraviniendo principios democráticos de la Constitución Nacional.

2.16. Estados Unidos³⁶

■ **Área curricular:** la educación en medios no ha encontrado su espacio merecido en los programas y planes de estudios del sistema escolar de Estados Unidos, a pesar de que este país lidera el desarrollo de la industria cultural mediática en el ámbito

internacional. Si en la década de los setenta esta modalidad educativa disponía de fondos del gobierno federal, que dieron cabida a programas y publicaciones, esta iniciativa estatal decayó en los ochenta. Estos son algunos de los obstáculos principales que han impedido el avance de la alfabetización mediática en ese país:

- 1) Ausencia de políticas nacionales en esta área de la educación: “Existen muchos profesores (...) entusiastas aunque aislados a través de Estados Unidos, pero sus esfuerzos se ven a menudo obligados a debilitarse (...) debido a la falta de apoyo institucional”.³⁷
- 2) Los teóricos de la educación no se ponen de acuerdo sobre metodologías relacionadas a la enseñanza de los medios; esto obedece a la diversidad de ideas y conceptos, creándose una gran dispersión de esfuerzos.
- 3) Una élite administrativa conservadora se ha encargado de administrar la educación nacional, trayendo consigo prejuicios en torno a los medios y tecnologías que debilitan cualquier intervención pedagógica.
- 4) La investigación empírica sobre audiencias no se articula con programas de educación mediática, desconociéndose la realidad de los alumnos.
- 5) Se defiende la presunción de que los padres y/o representantes son responsables del consumo mediático de niñas, niños y adolescentes, mientras el sistema escolar debe permanecer al margen. En realidad, los padres están mal equipados, carecen de conocimiento profesional sobre el tema, o no tienen tiempo para ocuparse de este tipo de educación en el núcleo familiar.

■ **Institución auspiciante:** la alfabetización mediática en Estados Unidos ha recibido el apoyo internacional de organizaciones religiosas y privadas. Las entidades religiosas son: la Asociación Nacional de Educación Católica (*National Catholic Education Association* NCEA), y el Centro de Investigación de Medios y Valores Protestante (*Protestant Media Action Research Center for Media and Values*). Y entre las privadas cabe mencionar: el Centro de estrategias para alfabetización mediática, en San Francisco (*Strategies for media literacy*), el Consejo

Nacional de Telemédios, en Wisconsin (*National Telemedia Council*) y *Downs Media Center*, en Massachusetts.

■ **Temas de interés:** los programas de alfabetización mediática abordan, por lo general, estos temas: 1) medios de comunicación de masas; 2) técnicas de producción; 3) géneros mediáticos: entretenimiento, publicidad, información; 4) efectos de los medios; 5) audiencias de los medios; 6) industrias culturales y sociedad de consumo; 7) comunicación política y libertad de expresión; 8) semiótica audiovisual; etcétera.

GUSTAVO HERNÁNDEZ DÍAZ

Profesor Titular del Ininco-UCV.

Dr. en Ciencias Sociales de la Universidad Central de Venezuela. Miembro de la revista Comunicación desde 1987.

Notas

- 1 HERNÁNDEZ DÍAZ, Gustavo (2008): 2008 *Las tres T de la comunicación en Venezuela: televisión, teoría y televidentes*. Caracas: Universidad Andrés Bello.
- 2 REY, José Ignacio (1994): "Comunicación alternativa: apuntes para una agenda". En: revista *Comunicación*. Estudios venezolanos de comunicación, N° 20, Caracas: Centro Gumilla, p.45.
- 3 En algunos países la *educación en medios* ha adoptado diferentes orientaciones pedagógicas. Cabe mencionar algunas: *educación para el uso creativo de los medios, educación para los medios, educación para la recepción-crítica, educación para la comunicación, alfabetización mediática y educación mediática*.
- 4 VV.AA. (1992): *Manual latinoamericano de educación para los medios de comunicación*. Chile: Ceneqa, pp. 20-21, (cursivas nuestras).
- 5 OROZCO GÓMEZ, Guillermo (2001): *Televisión, audiencias y educación*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.
- 6 HERNÁNDEZ DÍAZ, Gustavo (2008): *Aprender a ver televisión en la escuela*. Caracas: Monte Ávila Latinoamericana.
- 7 AGUIRRE, Jesús María (2008): "El fin de las industrias culturales". En: revista *Comunicación*. Estudios venezolanos de comunicación, N°143, Caracas: Centro Gumilla. (Nota: recomendamos este trabajo porque nos presenta una revisión teórica del concepto de *industria cultural* hasta coronar con el concepto de *industrias infomediáticas de la comunicación* (IIC), acuñado por este autor, y que a nuestro juicio representa un importante aporte teórico en la investigación en comunicación. Aguirre, parte de la idea de que los *infomedia*, las redes y sistemas de *marketing* intervienen de forma

Panorama Internacional de la Educación en Medios

PAÍS	INSTITUCIÓN	CURRÍCULO	TEMAS
1. UNIÓN EUROPEA	Comisión Europea (2009)	Se espera que se incorpore en el currículo de los países signatarios.	Políticas públicas de alfabetización mediática. Agenda Digital para la enseñanza de los medios
2. REINO UNIDO	British Film Institute (BFI)	En universidades.	Estereotipos, efectos de los medios, historia del cine y de servicios públicos de comunicación.
3. FRANCIA	Ministerio de Educación	Materia opcional en los niveles primaria y secundaria.	Lenguaje del cine, historia del cine y movimientos cinematográficos.
4. ESPAÑA	Universidades: Valladolid, Complutense, etc.	Materia opcional en psicología, semiótica y filmología.	Historiografía y teoría cinematográfica.
5. ITALIA	Ministerio de Educación	Plan nacional para la promoción de la didáctica del lenguaje cinematográfico y audiovisual (1999).	El Cineforum. Producción audiovisual. Estudio semiótico-cultural del discurso cinematográfico.
6. HOLANDA	Universidades	Facultades de Ciencias Sociales y Humanidades.	Medios digitales.
7. BÉLGICA	Consejo de Educación en Medios	Sistema escolar formal: básica y diversificada.	Lenguaje de los medios, representaciones psicosociales de los mensajes, públicos de las culturas, etcétera.
8. CANADÁ	Ministerio de educación de Quebec (1987)	La enseñanza de medios parte de la iniciativa de profesores. El tema no se ha oficializado en las escuelas.	1.- Crítica de los medios mediante trabajo práctico y analítico; 2.- Comprensión de formatos, convenciones y tecnologías, etcétera.
9. FINLANDIA	Ministerio de Educación y el Consejo Nacional de Educación	En la actualidad, la educación en medios se vincula con el idioma finlandés, literatura y arte pictórico.	1.- Cultura de los medios de comunicación; 2) influencia de los medios en la sociedad y sector político; 3) la relación entre ciencias de la información y la comunicación; 4) estudios de audiencias; 5) alfabetización en Internet.
10. MÉXICO	Sistema Educativo Oficial Mexicano. Instituto Latinoamericano de Comunicación Educativa (ILSE)	Programas destinados a ambientes escolares.	1. Estudios de los medios y las mediaciones sociales. 2. Estudios de las audiencias de los medios, etcétera.
11. BRASIL	Ministerio de Educación.	Currículos de pedagogía en universidades federales.	Teoría de la educación de Paulo Freire. Pedagogía del Lenguaje Total. Teoría latinoamericana de las mediaciones. Planeamientos educativos de David Buckingham y Cary Bazalgette.
12. COLOMBIA	Ministerio de Educación	Sistema escolar formal: básica y diversificada.	1) Valores y medios masivos; 2) cine latinoamericano y nacional; 3) cine como medio de comunicación; 4) enseñanza del cine con lectura y análisis de textos.
13. CHILE	Ministerio de Educación	Lenguaje y Comunicación de Educación Media y Formación General.	Análisis de la confiabilidad y el impacto de un reportaje o artículo periodístico.

Panorama Internacional de la Educación en Medios (cont.)

PAÍS	INSTITUCIÓN	CURRÍCULO	TEMAS
14. CUBA	Centro Católico de Orientación Cinematográfica, Plan de educación cinematográfica para niños y Departamento de investigación del Icaic.	No se ha incorporado al currículo.	Lenguaje Total. Educación mediática de Mario Kaplún, etcétera.
15. VENEZUELA	Universidad Central de Venezuela: Ininco desde el año 2000. Fundación Cinemateca Nacional	No se ha incorporado al currículo. Se desarrolla en universidades. Orientada a ambientes no formales de aprendizaje.	La especialización para el uso creativo de los medios del Ininco/UCV, se fundamenta en la educación mediática de Kaplún, Orozco, Martínez de Toda, Ferrés, Masterman, Buckingham, Aguaded, Hernández Díaz, entre otros.
16. EE.UU.	Ministerio de Educación	Financiamiento internacional de entidades religiosas y privadas	1) Características de los medios de comunicación de masas; 2) técnicas de producción; 3) géneros mediáticos: entretenimiento, publicidad, información; 4) efectos de los medios; 5) audiencias de los medios; 6) industrias culturales y sociedad de consumo; 7) comunicación política y libertad de expresión; 8) semiótica audiovisual, etcétera.

dia". En: *Revista de currículum y formación del profesorado*, Vol.3, Nº2, España: Universidad de Granada.

24 MARTÍNEZ ZARANDONA, Irene: *Tres pilares de la educación para los medios*. México: ILCE (Instituto Latinoamericano de Comunicación Educativa), disponible en: <http://www.uned.es/ntedu/espanol/master/primeromodulos/teorias-del-aprendizaje-y-comunicacion-educativa/artirene.htm>, (con acceso: 18-2-2012).

25 GIRARDELLO, Gilka y OROFINO, Isabel (2011): *Una mirada sobre la educación y medios en Brasil*. En: http://www.infoamerica.org/icr/n05/girardello_orofino.pdf, (con acceso: 18-2-2012).

26 Véase Ministerio de Educación de Colombia en: <http://www.mineducacion.gov.co/1621/article-87593.html> (con acceso: 22-2-2012).

27 Véase: Bases curriculares 2012 de la asignatura Lenguaje y Comunicación en la Educación Básica de Chile, en http://www.mineduc.cl/index5_int.php?id_portal=47&id_contenido=17116&id_seccion=3264&c=1 (con acceso: 19-2-2012).

28 Véase: http://www.mineduc.cl/index5_int.php?id_portal=47&id_contenido=17116&id_seccion=3264&c=1 (con acceso: 19-2-2012).

29 De FONTCUBERTA, Mar (2009): "Propuestas para la formación en educación en medios en profesores chilenos". En: revista *Comunicar*, Nº32, Huelva, España: Grupo Comunicar.

30 RAMOS R. Pablo (2005): "De la educación cinematográfica a la educación para la comunicación en Cuba". En: revista *Comunicar*, Nº24, Huelva, España: Grupo Comunicar.

31 HERNÁNDEZ DÍAZ, Gustavo (2010): "Educación en medios de comunicación en Venezuela durante el período 2005-2010". En: revista *Comunicación*. Estudios venezolanos de comunicación, Nº151, Caracas: Centro Gu-milla.

32 Véase Fundación Cinemateca Nacional de Venezuela en: http://www.cinemateca.gov.ve/fcn/index.php?option=com_content&view=article&id=5&Itemid=4 (con acceso 20-2-2012).

33 Véase Fundación Cinemateca Nacional de Venezuela en: http://www.cinemateca.gov.ve/fcn/index.php?option=com_content&view=article&id=5&Itemid=4 (con acceso 20-2-2012).

34 Véase *Nueva Ley Orgánica de Educación, en Gaceta Oficial Extraordinaria*, Nº5.929, del sábado 15 de Agosto de 2009.

35 Véase *Ley de Responsabilidad Social en Radio y Televisión*, Gaceta Oficial Nº38.333 de fecha 12 de Diciembre de 2010.

36 PUNGENTE, John y BIERNATZKI, W.E. (1995): "La educación sobre los medios". En: *Revista de Ciencias de la Información*. Madrid: Editorial Complutense, p.176.

37 *Ibíd*: 176.

determinante en la industria moderna y en instituciones públicas; de modo que este enfoque nos invita a pensar, desde lo *infomediático*, los procesos de mediación simbólica de carácter cultural a partir de miradas interdisciplinarias (economía política, análisis crítico de los discursos sociales, etcétera).

8 KAPLÚN, Mario (1998): *Una pedagogía de la comunicación*. Madrid: Ediciones de la Torre.

9 PASQUALI, Antonio (2007): *Comprender la comunicación*, España: Gedisa.

10 FREIRE, Paulo (1997): *Pedagogía del oprimido*. México: Siglo XXI Editores.

11 Cabe destacar que la revista *Comunicar* de España fue una de nuestras principales fuentes de información en este trabajo. El prisma central de esta publicación científica, de ámbito iberoamericano, es la *Educación en medios de comunicación* así como la reflexión interdisciplinaria de la educación y comunicación.

12 HERNANDO GÓMEZ, Ángel y AGUADED, J. Ignacio: *Recomendaciones para el desarrollo de la alfabetización mediática en Brasil; propuestas desde la experiencia europea*. en: <http://www.cmu.unicamp.br/seer/index.php/resgate/article/viewFile/301/310> (con acceso: 19-2-2012).

13 EVANS, Peter (2007): "La enseñanza de cine en el sistema educativo británico". en revista *Comunicar*, Nº29, Huelva, España: Grupo Comunicar.

14 BAZALGETTE, Cary (2006): "La educación en medios en el Reino Unido". En: revista *Co-*

municar, Nº28, Huelva, España: Grupo Comunicar, p.35.

15 *Op.cit*.

16 SÉGUIN, Jean Claude (2007): "La enseñanza del cine en el sistema educativo francés". En: revista *Comunicar*, Nº29, Huelva, España: Grupo Comunicar.

17 RODRÍGUEZ M., Eduardo (2007): "La enseñanza del cine en España: perspectiva histórica y panorama actual". En: revista *Comunicar*, Nº29, Huelva, España: Grupo Comunicar.

18 GISPERT P., Esther (1995): "El cine como objeto y materia de estudio: Drag Màgic". En: revista *Comunicar*, Nº25, Huelva, España: Grupo Comunicar.

19 LARICCIA, Federica (2007): "La enseñanza del cine en el sistema educativo italiano". En: revista *Comunicar*, Nº 29, Huelva, España: Grupo Comunicar.

20 FEENSTRA, Pietsie (2007): "La enseñanza del cine en Holanda: cinefilia y emergencia del cine español". En: revista *Comunicar*, Nº29, Huelva, España: Grupo Comunicar.

21 CLAREMBAUX, Michel (2007): "La educación en medios en la comunidad francesa de Bélgica". En: revista *Comunicar*, Nº28, Huelva, España: Grupo Comunicar.

22 ROTHER, Lee y EMERY, Winston (1998): "La educación para el uso de los medios de comunicación en Quebec: ¿vamos por buen camino?". En: revista *Comunicar*, Nº10, Huelva, España: Grupo Comunicar.

23 KUPIAINEN, Reijo; SINTONEN, Sara y SUORANTA, Juha (2009): "Décadas de educación en medios de comunicación en Finlandia".

Los contenidos digitales superan a los analógicos por primera vez en España

La industria de los contenidos digitales en España facturó un total de 9.125 millones de euros en 2010, un 14,1% más que el año anterior.

En primera línea, el sector audiovisual y el cinematográfico seguidos de los videojuegos —el único sector que desciende—, la publicidad, la edición digital de prensa y libros y la música. En rueda de prensa de presentación del *Informe anual de los contenidos digitales en España 2011*, el secretario de Estado de Telecomunicaciones, Juan Junquera, destacó el *crecimiento espectacular* de los contenidos digitales aunque matizó que “el tránsito a lo digital es una de las medidas a las que hay que adaptarse y además hacerlo deprisa”.

El Informe de los contenidos digitales muestra que 91,5% de la población española consume contenidos digitales a través de Internet o mediante un dispositivo electrónico no conectado a la red. El sector audiovisual se constituye como *el motor de los contenidos digitales* con 4.016 millones de euros, 44% de la facturación total, tras la implantación de la TDT, el apagón analógico y la consolidación de la publicidad en el sector pese al cese de emisión publicitaria en RTVE. El sector del cine y el video es el segundo en recaudación de ingresos, con una facturación de 2.571 millones de euros, lo que supone 5,1% más respecto al 2009. Según recoge el estudio elaborado por el *Observatorio Nacional de Telecomunicaciones y Sociedad de la Información (Ontsi)*, la visualización de vídeos a través de Internet se ha convertido en la principal fuente de crecimiento del tráfico en la red, con una media de consumo de más de 16 horas por usuario y mes. Además, aumentó en 68,4% el número de salas digitales destinadas a este sector. Asimismo, la publicidad *online* reportó 798 millones de euros, en su mayoría correspondientes a los enlaces patrocinados, aunque la publicidad para móviles alcanzó 9,3 millones de euros. Por su parte, los periódicos digitales aumentaron su facturación 29% hasta alcanzar los 342 millones

Por su parte, los periódicos digitales aumentaron su facturación 29% hasta alcanzar los 342 millones de euros, al igual que la edición digital de libros de revistas, con 213 y 58 millones de euros respectivamente.

de euros, al igual que la edición digital de libros y de revistas, con 213 y 58 millones de euros respectivamente.

La música también incrementó más de 10% su cifra de facturación en 2010 con un total de 192 millones de los cuales 29 se corresponden a música descargable y de éstos 4,8% a la música en streaming. Por último, el sector de los videojuegos, pese a obtener 631 millones de euros en venta de *software*, es el único sector que ha descendido *levemente*: 0,4% “posiblemente por el paso al videojuego online”, explicó Junquera.

El estudio, presentado en el *Foro Internacional de los Contenidos Digitales (Ficod)*,

revela que el ordenador es el dispositivo más utilizado para consumir cualquier tipo de contenido digital en 2011 y muestra que 27,2% de la población consume revistas y periódicos *online* diariamente, mientras que en lo referido al consumo de televisión, 86% se decanta por la televisión tradicional.

Así, 69,5% valora la oferta digital como completa, 35,6% cree que el precio de los contenidos es adecuado y 44,9% estaría dispuesto a recibir publicidad de forma moderada.

El 5 de julio de 1981, *El Nacional* publicó una entrevista que la periodista y crítica de cine Susana Rotker le hizo al actor, dramaturgo y director Juan Carlos Gené a propósito del inminente estreno de *Las comadres*, miniserie para la televisión que dirigió Román Chalbaud.

En aquella conversación, el hombre de teatro, que llegó a Venezuela huyendo de la dictadura en su Argentina natal, le reveló a la reportera: “Mi primer contacto con la muerte me dio un sentimiento de poder. Yo tenía 11 años y mi abuelo que era el prototipo del patriarca familiar, una figura masculina ultrapoderosa acababa de morir. Recuerdo que pasé muchas horas junto a su cadáver espantando las moscas de su cara y me sentí poderoso: por una vez, ese ser tan monumental dependía de mí”.

El martes 31 de enero en la mañana, ese hombre que de niño le vio la cara a la muerte dejó de existir en Buenos Aires. Tenía 82 años de edad y un cáncer que desde hacía meses sentenció su final. Pero lo cierto es que con su deceso Juan Carlos Gené traspasó, como los grandes artistas, el umbral que separa a los vivos de los inmortales.

Figura capital del teatro latinoamericano, Gené (Buenos Aires, 1929) no solo enaltecía a fuerza de trabajo constante, de rigor, el oficio de ser otros (la actuación), sino que asumió la dirección como un apostolado,

La ética es el legado de Gené

El artista bonaerense, que vivió en Venezuela entre 1983 y 1993, padecía cáncer, enfermedad que no le impidió seguir trabajando hasta el final. Finalmente nos dejó el 31 de enero.

profundizando en cada personaje hasta hacerlo creíble, honesto y coherente con los textos escritos por él o por otros autores.

Fue presidente del Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral (Celcit), desde donde se dedicó al estudio y promoción del teatro en el continente, y dirigió en su país el *Canal 7*, emisora estatal de televisión, hasta que se vio obligado a exiliarse en Venezuela debido a la dictadura militar del teniente general Jorge Rafael Videla (1976-1983).

En 1983 fundó en Caracas el Grupo Actoral 80, en el que se formó buena parte de una generación de actores, actrices y directores sobre los que se sostiene la solidez del teatro venezolano contemporáneo.

En todos los proyectos que emprendió, Juan Carlos Gené no hizo más que oponerse al poder, a su abuso y a la expresión de éste: el autoritarismo.

Una prueba de ello son los personajes de su pieza *Golpes a mi puerta*: dos religiosas que prefieren ir al paredón antes que delatar a un perseguido político.

Una vez que la democracia regresó a Argentina, Gené y su eterna compañera, Verónica Oddó, volvieron a la patria querida en 1993. Desde entonces, el artista se dedicó a enseñar y, claro está, a escribir, dirigir y actuar, oficios que ejerció disciplinadamente hasta el año pasado.

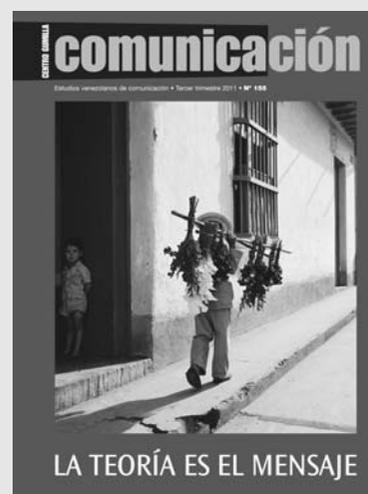
JUAN ANTONIO GONZÁLEZ
EL NACIONAL



MÁS SOBRE PETRE MAXIM

El número 155 de la revista *Comunicación* publicó en su Galería de Papel una selección de fotografías del maestro Petre Maxim, referidas a la arquitectura modernista de los años 50, pertenecientes, en su mayoría, al repertorio de imágenes realizadas durante su activa presencia en la Revista Shell. Consideramos de interés para nuestros lectores el saber que ese portafolio, empleado para la exposición en la Galería TAC, se encuentra en los archivos del Centro de Investigación de la Comunicación

en la Universidad Católica Andrés Bello, entre cuyas funciones está la de conservar, digitalizar y ofrecer a los estudiosos los materiales audiovisuales producidos en el país. Para acceder a él, se puede seguir la dirección electrónica: <http://recom.ucab.edu.ve/index.html>



Escritores de Iberoamérica y el mundo rechazan persecución a periodistas y limitación de libertades en Ecuador

El 25 de febrero de 2012, 140 escritores de diversas partes de Iberoamérica, Europa, Estados Unidos y Canadá publicaron un manifiesto en rechazo a la persecución contra periodistas en el Ecuador y en repudio a la concentración de poderes que derivan en la limitación de los derechos fundamentales de los ecuatorianos.

Nombres como los de Fernando Savater, Rosa Montero, Eduardo Berra, de España; Alonso Cueto, Iván Thays, de Perú; Juan Gabriel Vásquez, Héctor Abad Faciolince, de Colombia; Raúl Rivero de Cuba, o los ecuatorianos Iván Carvajal, Javier Vásquez, Francisco Proaño, constan entre los firmantes del escrito.

El manifiesto rechaza las recientes sentencias por tribunales ecuatorianos en contra de los periodistas y autores del libro *El Gran Hermano*, Juan Carlos Calderón y Christian Zurita, quienes fueron sentenciados a pagar \$2 millones de dólares por supuesta *afectación espiritual* al presidente Rafael Correa, así como la condena al exeditor de *El Universo*, Emilio Palacio, quien deberá cumplir tres años en prisión y pagar una parte de los \$40 millones de dólares, junto a los directivos del medio por un supuesto delito de injurias contra el Primer Mandatario.

Respecto a estas sentencias, los firmantes consideran que “la intimidación política y el manejo impropio del proceso judicial han permitido este despropósito jurídico y la desmesura en la indemnización solicitada. Son señales evidentes de un abuso de poder dirigido no sólo a subsanar un supuesto daño moral y a obtener un rápido enriqueci-

miento personal, sino a intimidar a todos los escritores y periodistas, así como a las editoriales y medios de prensa, que realizan una labor crítica y de libre expresión del pensamiento”, reza el escrito.

El manifiesto también repudia “que se propicie el miedo a expresarse públicamente con la amenaza de multas inverosímiles y máximas penas de cárcel” y concluye con un llamado a “disentir activamente de toda forma de acoso y limitación a la libertad de expresión. Ya hablar, escribir y criticar, marcas de una verdadera democracia y de valores que, en Ecuador, corren el riesgo de perderse si no se eleva una voz de indignación en defensa de una convivencia que permita el diálogo y la crítica bajo el mutuo respeto”.

En este contexto, un día antes a la publicación de este manifiesto, expresidentes, exministros y personalidades de toda América publicaron una “Declaración del Grupo de Amigos de la Carta Democrática Interamericana en apoyo a la libertad de expresión en la República del Ecuador”, por medio de la cual se sumaron a las protestas en rechazo al menoscabo que sufre la libertad de expresión en Ecuador.

Frente a ello, el presidente Rafael Correa, durante su *Enlace Ciudadano No 260*, se refirió a esta carta como “una carta grosera, impertinente, desafortunada” e invitó al ex presidente estadounidense, Jimmy Carter, uno de los firmantes de la misiva, a que “deje de leer el diario *El Universo* para que deje de estar desinformado”.

Mc Luhan, profeta de las tecnotopías

El martes 17 de enero tuvieron lugar las jornadas *Tecnotopías: ecos del pensamiento de Marshall Mc Luhan 1911-2011*, en el auditorio Hermano Lanz de la Universidad Católica Andrés Bello, con las cuales esta casa de estudios se sumó a los festejos que en diferentes partes del mundo se han realizado para celebrar la memoria de este visionario pensador de la comunicación y la cultura contemporáneas.

Las jornadas constituyeron un cuerpo de conferencias que congregaron a Margarita D’Amico, David de los Reyes, Pablo Antillano, José Luis Da Silva y Aquiles Esté, quienes abordaron diversos perfiles del pensamiento de Mc Luhan y su trascendencia, desde lo biográfico y anecdótico hasta sus contribuciones al pensamiento contemporáneo sobre la globalización y la sociedad del conocimiento. Adicionalmente se realizó un cineforo y una exposición de trabajos gráficos alusivos, elaborados por alumnos de Prodiseno, la cual estuvo en exhibición hasta finales de febrero.

Y es que hay una confluencia afortunada entre la celebración de los cien años del nacimiento de Marshall Mc Luhan y la actual consolidación de lo que algunos ya comienzan a llamar como *un cambio de época*. Se trató de una ocasión de primer orden para reflexionar, en el espacio de la academia venezolana, sobre la vigencia de las contribuciones de tan original pensador de la comunicación y la cultura contemporáneas: de cómo sus concepciones han evolucionado de ser preliminarmente utopías tecnológicas (Tecnotopías), a convertirse en obras en progreso, con poderosas implicaciones de cambio para los múltiples aspectos de la vida contemporánea.

Los profetas, sean científicos, tecnológicos, filosóficos o religiosos, son seres que viven para ese otro mundo que no parece estar en el presente continuo, sino en un futuro siempre inminente, así los testimonios hayan sido escritos hace más de dos mil años, o recién anoche, a la improbable hora @800 de la web. Si McLuhan era efectivamente un profeta, es algo que el futuro —su posteridad— quizás sí nos ha venido confirmando.

Mientras se celebra su memoria, el mundo se acerca al primer *tour de force* de importancia entre el entorno digital y el entorno político legal de los estados nacionales, representado en el intento de la *Ley de Cese a la Piratería en Línea* del Congreso de los Estados Unidos, conocido popularmente por sus siglas: SOPA y abortado por la presión civil en las redes sociales de todo el mundo. No es el único caso, también en nuestro país hay iniciativas de regulación que es necesario comprender y frente a las cuales hay decisiones que la gente tendrá que tomar.

CARLOS DELGADO FLORES

La muerte de Isaac Chocrón, acaecida el 6 de noviembre de 2011 debido a un cáncer, conmocionó al sector teatral que reconoce en este economista, ensayista, docente y, sobre todo, hombre de teatro, a una figura capital dentro de la cultura venezolana. Renovador durante las décadas de los años setenta y ochenta de la dramaturgia nacional, integró junto con José Ignacio Cabrujas y Román Chalbaud la llamada Santísima Trinidad del Teatro Venezolano, una forma –extrañamente irónica– de confirmar sus aportes a las artes escénicas en momentos en que la escritura para las tablas era prácticamente inexistente.

Fundador de la Compañía Nacional de Teatro y director de El Nuevo Grupo, el Teatro Teresa Carreño y la Escuela de Artes de la Universidad Central de Venezuela, Chocrón, el autor que admiraba a sus pares estadounidenses como Tennessee Williams, Harold Pinter, Edward Albee y Sam Sheppard, a los que dedicó algunos de sus ensayos ana-



líticos, ganó en 1979 el Premio Nacional de Teatro. Su obra se caracteriza por su decidida intención de hurgar en las relaciones humanas en las que los involucrados terminan devorándose a dentelladas, tal como lo señala Rubén Monasterios en su libro *Un enfoque crítico del teatro venezolano* (Monte Ávila Editores, 1989).

Piezas como *El quinto infierno* (1961), *Animales feroces* (1963), *Asia y el Lejano Oriente* (1966), *Tric-Trac* (1967), *O.K.* (1969), *La revolución* (1971), *La máxima felicidad* (1975), *Mesopotamia* (1980), *Simón* (1983), *Solimán el magnífico* (1991), *Tap Dance* y *Los navegao*s (2006) fueron creadas para trastocar valores establecidos, cuestionar conductas colec-

tivas, desacralizar héroes patrios y agradecer a aquellos que siempre estuvieron a su lado, a esa familia escogida de la que siempre hablaba.

“Me da lo mismo la aventura en la que me he metido: sea teatro, novela o ensayo. A lo que sea, le impongo el mismo rigor: lograr el ritmo. Sigo al pie de la letra el consejo que Hamlet le da a los cómicos: “Que la acción corresponda a la palabra, y la palabra a la acción”, decía Chocrón, ese intelectual insustituible y de filosófico sentido del humor que no se lo pensaba dos veces a la hora de regañar en público a un gobernador que no cumpliera con sus promesas electorales. El mismo que para hacerle entender a los venezolanos que el futuro del país está en sus manos creó una obra –*Asia y el Lejano Oriente*– en la que un pueblo decide vender su país.

JUAN ANTONIO GONZÁLEZ
EL NACIONAL

Se nos fue el editor de la democracia venezolana

El domingo 18 de diciembre de 2011 llegó enlutado con la triste noticia de la muerte de José Agustín Catalá, quien en vida fue reconocido por su batalla en contra de las dictaduras en varios países de América Latina.

Fue el editor de la democracia. Recopiló cuantos testimonios pudo sobre la historia de la Venezuela contemporánea. Con memorias más largas lo encontraremos en medio del régimen perezjimenista, con el claudesmo *Libro negro de la dictadura*.

Luchador, demócrata probado en las más duras luchas. Catalá cumplió con todas las exigencias de esta Venezuela en búsqueda inconclusa de su destino: allanamientos, cárceles, persecuciones, exilios y decepciones.

Fue secuestrado y preso político del gobierno de Marcos Pérez Jiménez, por sus actividades de resistencia ante la dictadura. Pasó tres años en la cárcel de Ciudad Bolívar, quedando en libertad el 23 de enero de 1958, tras la caída de la dictadura.

Catalá se desempeñó durante veinte años como Director General de Servicios de la Presidencia del antiguo Congreso. Era un fiel

defensor del periodismo tradicional, desde que fuera editor de *Resistencia*, publicación secreta de Acción Democrática.

“Tras la caída del régimen se dedicó de lleno a la actividad editorial. Lo que la democracia le debe a este hombre de libros es incalculable. No ha habido testimonio escrito revelador de los crímenes de la dictadura que no haya pasado por sus manos de editor. Además, durante décadas dirigió la *Imprenta Nacional* y la oficina administrativa del Congreso Nacional de la República de Venezuela, sin ínfulas, buscando la efectividad gerencial, y urgido por una vernácula escrupulosidad en el manejo de los dineros del Estado. Como editor político no hay nadie que se le compare en la historia republicana de este azaroso país al norte de la América del Sur, sobre todo en lo que a ediciones sobre la dictadura perezjimenista se refiere, y a la denuncia de las violaciones de los derechos humanos, bien sea por torturas o asesinatos”, escribió en 2008 Rafael Arráiz Lucca, quien redactó el prólogo de las memorias de Catalá”, refiere la periodista Carmen Victoria Méndez de *El Nacional*.

Más allá de sus fronteras, José Agustín Catalá extendió su batalla en contra de las dictaduras en varios países de América Latina. El 25 de julio de 1996 el gobierno chileno le otorgó el Orden Bernardo O’Higgins por haber sido fiel combatiente de la dictadura del general Augusto Pinochet.

José Agustín Catalá, nació en Guanare en 1914. Su familia se traslada a Valencia en agosto de 1925. Comenzó entonces a conocer la nueva ciudad: la plaza Bolívar, la catedral, el único puente sobre el Cabriales, el mercado público, la estación del ferrocarril y el tranvía eléctrico, que pronto aprendería a abordar en marcha.

Inició sus estudios en el Colegio Católico Alemán que dirigía el profesor Eugenio Ossot y su esposa Elsa Machado; luego pasó al Colegio Don Bosco hasta la secundaria, cuando la enfermedad de su padre y la obligación de trabajar para el sustento de la familia le hicieron abandonar los estudios. Ahora se abría paso su vocación de editor, que en aquellos tiempos se confundía con los riesgos del luchador político y social.

TAL CUAL

¿Qué es el proyecto de Red de Información y Documentación en Comunicación y Cultura-Recom?

El proyecto Red de Información y Documentación en Comunicación y Cultura (Recom) se inició en 1995, cuando El CIC-UCAB y el Centro Gumilla, como representantes de Venezuela en la red Comnet-al, desarrollaron su primer producto que consistió en una base de datos de la bibliohemerografía venezolana sobre comunicación y cultura existente en ambos centros. Esta iniciativa partió desde la Unesco al auspiciar y apoyar, desde finales de 1980, la conformación de una red mundial de centros de documentación en la materia, bajo el nombre de Comnet, para promover el intercambio entre los países y las regiones.

Las primeras actividades del proyecto latinoamericano estuvieron dirigidas al intercambio de bases de datos, generando la producción de dos CD-ROM que incluyeron información referencial de la producción latinoamericana en comunicaciones, así como los números en texto pleno, hasta ese momento publicados, de algunas de las revistas más importantes de comunicación de América Latina.

La propuesta de Recom, en Venezuela, desde el principio estuvo dirigida a conformar una red nacional susceptible de ser conectada con redes regionales o mundiales. En 1997 se constituyó el primer grupo de asociados entre el CIC-UCAB (centro coordinador), la Unidad de Documentación Centro Gumilla y la Biblioteca Central UCAB como miembros fundadores, pero en ese momento no se logró mayor expansión.

El CIC-UCAB comenzó a recibir donaciones de valiosas colecciones para la investigación de la comunicación y el periodismo con el compromiso de digitalizarlas y ofrecer acceso abierto a dichos contenidos. Ello requirió de una actualización tecnológica de la plataforma en uso y el desarrollo de nuevos espacios virtuales adaptados a esos fines. Así se crearon las salas virtuales de investigación que reúnen archivos personales y documentos completos de la vida y obra de reconocidas personalidades de la cultura y el periodismo venezolano.

Un importante y numeroso conjunto de recursos documentales y fuentes valiosas que rescatan la historia y la memoria del pe-



Bajo este nuevo modelo se ofrece un repositorio actualizado, con tecnología dinámica para la gestión de contenido en red, con interfaz gráfica muy atractiva y servicios colaborativos que potencian la interactividad con usuarios individuales y corporativos de cualquier parte del mundo.

riodismo venezolano permanecía oculto en las profundidades de la red; por ello, se decidió buscar alternativas en las tecnologías de código abierto. Se eligió el software DSpace (desarrollado por el Massachusetts Institute of Technology y Hewlett-Packard, el más utilizado en repositorios académicos del mundo) para optimizar la gestión de los miles de documentos adquiridos y digitalizados en el CIC-UCAB, ampliando su visibilidad y garantizando el acceso libre e ilimitado a la producción intelectual venezolana mediante la participación en la Iniciativa de Archivos Abiertos.

Bajo este nuevo modelo se ofrece un repositorio actualizado, con tecnología dinámica para la gestión de contenido en red, con interfaz gráfica muy atractiva y servicios colaborativos que potencian la interactividad con usuarios individuales y corporativos de cualquier parte del mundo.

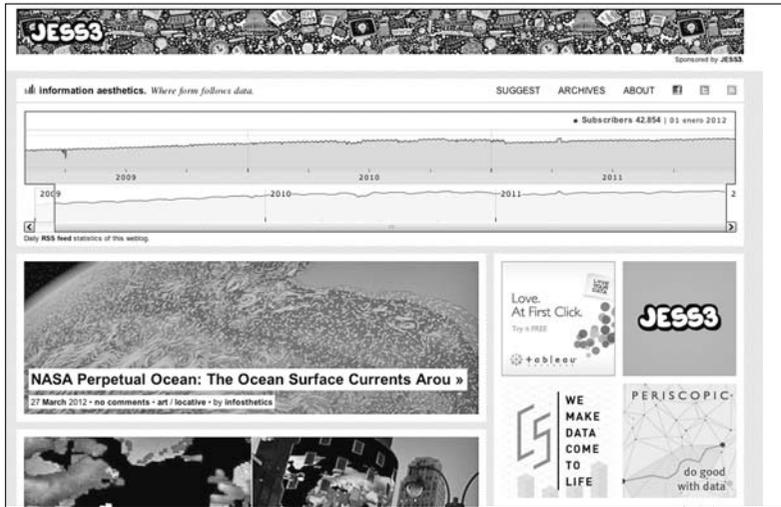
Con este repositorio llamado Saber.UCAB, esta universidad está sumando fuerzas a la iniciativa de la ULA (Saber.ULA) en la creación del repositorio venezolano en el que también trabaja la UCV (Saber.UCV). Este es un esfuerzo colectivo para reunir y mejorar el acceso, la ubicación y la visibilidad a la información de calidad y la consulta a fuentes válidas para la enseñanza y la investigación en Venezuela.

Este proyecto también es un paso importante en el rescate y preservación de la memoria nacional y la producción científica del país. Sirve de precedente y estimula la colaboración entre las universidades nacionales para mejorar la diseminación de la producción nacional y sirve a la comunidad global para construir conocimiento y desarrollar inteligencia colectiva.

Information Aesthetics

IRIA PUYOSA

<http://infosthetics.com/>



Information Aesthetics no es estrictamente un lugar de artes visuales. Sin embargo, es un sitio que colecciona imágenes bellas. Incluye gráficos, mapas, infografías, modelos, animaciones, videos. Se trata de visualizaciones de datos, en su mayoría provenientes de investigaciones científicas, aunque también incluye infografías periodísticas y, ocasionalmente, trabajos de arte web. Algunas de las visualizaciones son tan estéticas que se venden impresas y enmarcadas para ser colgadas en las paredes con fines decorativos; los precios oscilan entre 29,95\$ y 179\$.

Ciberestética

<http://ciberestetica.blogspot.com/>

Blog dedicado a explorar el concepto de Estética y sus implicaciones en la comunicación, arte y cultura. Incluye ensayos sobre estética, información sobre técnicas de animación, video-arte, ilustraciones y tendencias en diseño, videojuegos. Este blog es publicado por el profesor en Comunicación Visual de la Escuela de Comunicación Social de la UCV, Alejandro Terenzani.



Ars Electronica

<http://www.aec.at/news/en/>

Ars Electronica es un centro de estudio en medios digitales, con sede en Alemania, en el cual participan innovadores de América, Europa y Asia. Se dedica a la investigación y a la promoción de innovaciones creativas con medios digitales, incluyendo video/arte, narrativas digitales, videojuegos, mundos virtuales, ciberactivismo, arte interactivo y futurismo. Su sitio web (en inglés, alemán y japonés) presenta informaciones sobre eventos y desarrollos en Ars Electronica, estudios realizados por investigadores del Ars Electronica Center y del Ars Electronica Futurelab, muestras de arte digital incluyendo trabajos de participantes en Prix Ars Electronica y del Festival Ars Electronica.

CINE, ÉTICA Y MEMORIA

ARTURO SERRANO

EL SUEÑO DE LA RAZÓN PRODUCE CINE

EDICIONES DE LA UCAB, CARACAS 2011, 106 PP.

Parafraseando a Eco, para quien un libro siempre conversa con otros libros, se puede decir que el cine suele hablar del cine. Me cuento entre quienes creen, aún demasiado provinciano, que todo documento humano es ocasión que auspicia la memoria. Que los símbolos, impotentes de suyo, buscan capturar el silencio que los cimienta o el ruido que los estremece; es decir, pretenden la imposible conquista del más allá del signo, en el cual todo signo se funda, ontológica u ópticamente. Tal vez en esta condición podríamos atravesar de manera sacramental la soberbia de un lenguaje que se celebra a sí mismo, acaso excesivamente, en su gloriosa y altiva soledad.

El libro de Arturo Serrano, recientemente publicado, nos obliga a esa muda obediencia que mueve tanto a la memoria que ciertas palabras suscitan, como a la reflexión que la acompaña. La mera biografía, venerable por sí misma, se empeña en buscar para sí un elemento de universalidad que desborde la plenitud del sentimiento. Hay palabras que son absolutamente íntimas porque desde siempre nos han inhabitado, aunque solo lo sepamos después de una revelación que alguien, o algo, como una *gracia*, la promueva. El verbo interior (*verbum interius*) que nos habla solo puede ser fecundado por una voz que provenga de fuera, por una imagen que movilice su encierro profundo. Despertado por un montón de no-sé-qué que vienen a su encuentro; ese verbo, solicitado desde fuera, concluye en la interpelación que nos hacemos a nosotros mismos. Por más que queramos apartar el rostro de nuestras propias flaquezas, aunque deseemos vivir como a nuestras espaldas para así no advertir nuestras masivas derrotas, la interpelación siempre nos sale al encuentro, en forma de memoria, de pregunta, de nostalgias ocupadas bien sea por el temor, bien sea por la dicha. Como si el pasado corriera sin remedio a nuestro encuentro,



la memoria es reo de sus propios prodigios: hace unos cuarenta años llegó la televisión a Puerto Ordaz. Antes de eso, recordando el título de un filme de Woody Allen, eran días de radio, *radio days*, días de personajes meramente verbales. Cuando llegó, la televisión desplazó con sus imágenes el soberano mundo de las palabras. Nuestra cultura audiovisual era, por lo tanto, muy limitada. Apenas teníamos a disposición un par de salas de cine: el cine Ordaz, donde se proyectaban las inolvidables películas protagonizadas por John Wayne, y las de los superhéroes norteamericanos, para quienes lo imposible jamás era (y es) imposible. Después empezaba la censura fílmica, las frases reticentes de los mayores y las películas para adultos. El otro era el Caronoco, recordado por la mala calidad de las películas proyectadas. Se estrenaron más tarde otras salas, el cine Rex, el cine Canaima, el cine Altamira, y un autocine de dudosa reputación. De esta forma, tuvimos a disposición varias salas para compensar aquellas largas ausencias. Sin embargo, no duró mucho el matrimonio entre el cielo y el infierno: ciertos avances tecnológicos dieron a luz a los hoy olvidados soportes de Betamax y VHS, favo-

reciendo que las salas de cine pasaran a tener cada vez menos importancia. En una aldea moderna, pero particularmente atomizada, el mercado no vino sino a radicalizar las tendencias poco comunitarias de sus aldeanos: recordemos que Puerto Ordaz es el *melting pot* de varias culturas yuxtapuestas: la de los EE.UU., puesto que es aldea fundada por una empresa dedicada a la explotación de mineral de hierro, la *Orinoco Mining Company*, las de un montón de extranjeros pobres que corrieron hasta el sur en la aventura de cambiar su flaca suerte, y la población flotante criolla que vino a cambiar de destino. De modo que el *unum* resultaba un fruto casi imposible del *ex pluribus*, por lo que no había paso ni a una formación comunitaria, ni a la sensación de pueblo unido por un origen común y un destino compartido. Pero sigamos. Los soportes magnéticos y las tendencias poco asociativas de ese sur llevaron al cierre progresivo de las salas de cine. Una que otra se fue convirtiendo en lugar de escandalosos encuentros con el Espíritu. Duró poco el paraíso audiovisual compartido, porque habíamos hallado más conveniente el espacio audiovisual privatizado. Refugiados en los hogares, con cierta dificultad no llegaban a la periferia las películas que en la metrópoli eran fama. Recuerdo haber visto por entonces estas cintas inolvidables: *Desayuno en Tyffanys*, *Apocalipsis ahora*, *Posesión*, *El taxista* (*Breakfast at Tiffany's*, *Apocalypse Now*, *Possession*, *Taxi Driver*).

Llegados a este punto, hablaré no de las demás películas, solo de esta última, pues el libro de Arturo Serrano desarrolla en varios ensayos breves comentarios tanto acerca de películas como de realizadores (Resnais, Chabaud, Scorsese, Tarantino, Hitchcock), pero no es difícil adivinar un especial deleite por el cine de Scorsese y el mundo moral que éste recrea. En tono confesional diré, que cuando vi *El taxista* por primera vez, a los 15 años, estaba totalmente de acuerdo con el esquema moral de Travis Bickley que De Niro encarna: hay que limpiar toda la porquería de las calles, así sea con una lluvia —o un orgasmo— de sangre purificadora. El



imperativo categórico se cobraría en Travis una definida expresión corpórea. ¿Cómo no seduciría semejante figura a adolescentes criados en las frugales aguas jesuíticas, por entonces endulzadas con el carnal y cercano Cristo de la teología de la liberación? El cuestionamiento a la *estructura social de pecado* nos permitía acompañar, sin graves escrúpulos, a Scorsese-Travis-De Niro en la correcta limpieza del mundo. La soledad del Travis de Scorsese comulga con la soledad de los mundos morales que no hallan su expresión práctica *ad extra*: como le ocurre a la desventurada alma hegeliana, esa alma que arde consumiéndose en sí misma, ciertas prédicas que intentan mejorar el mundo no saben salir de los amurallados recintos del corazón en una praxis efectiva. La vida se convierte de esta manera en una pasión inútil, y la redención del otro, de la prostituta jovencísima encarnada por Jodie Foster, pasa por la propia acción moral de Travis, ciega y violenta como un monstruo surgido de los amables sueños de la pura razón. ¿Tiene derecho Travis a redimir a quien no ha solicitado redención? ¿Hay moralidad en los actos voluntarios que no toman en cuenta la voluntad del redimido? Las preguntas podrían responderse sí, en el límite de sí mismas, cambiarían la perspectiva comprensiva del acto moral mediante la formulación de un tipo de pregunta que, rebasando lo individual, se vincule al yo colectivo, a la sociedad en su conjunto: ¿podemos comprender los actos morales y las solicitudes de redención fuera de la dimensión plural en la que están envueltos, y que nos hace a todos responsables del otro y de los otros?; ¿existen actos morales en solitario, ciegos a los condicionamientos históricos, a los recursos del poder, que permiten a la víctima asentir, de manera aparentemente libre, al arbitrio de sus victimarios? Desprovistas de unos mínimos formativos, o sujetas a privaciones sociales, económicas y culturales, ¿pueden las personas crearse opiniones más o menos cualificadas y actuar con cierta autonomía? En efecto, siguiendo el goyesco título del libro, en antiilustrada interpretación, los

En efecto, siguiendo el goyesco título del libro, en antiilustrada interpretación, los sueños de la razón han producido monstruos, engendrado dinámicas de autoalcance en una promesa moderna demasiado envanecida, o asegurado las inquietudes existenciales mediante silogismos progresistas que ya no nos convencen.

sueños de la razón han producido monstruos, engendrado dinámicas de autoalcance en una promesa moderna demasiado envanecida, o asegurado las inquietudes existenciales mediante silogismos progresistas que ya no nos convencen. Sin embargo, su misteriosa contraparte, los sueños de la sinrazón, ni siquiera parece contener el *télos* que toda promesa requiere. Tampoco un esbozo de promesa. Así, Serrano opta por una sabia decisión textual: frente a los *sí* y a los *no* categóricos, en su libro sueña con los *quizás*, con los mundos aún no permitidos, o con los mundos reales que, incluso no conduciendo a ninguna parte, no obstante nos dejan frente a las puertas entreabiertas de otras posibilidades: entre los blancos y los negros de la ética positiva, están las penumbras volitivas en las que ya siempre nos desplazamos. Travis sería, desde esta óptica, la potencia negadora de una venida anunciada, de una justicia prometida, pero aplazada *sine die* en cuanto a su cumplimiento. Si Dios gusta de los adverbios, la salvación puede aflorar en cualquier momento. Por lo tanto, también en un héroe solitario pueden cumplirse, bajo señales paradójicas, la esperanza y la caridad. Un tiempo homogéneo que se consume a sí

mismo en función de un fin muy lejano no es sino simple duración, la cual retira de sí toda historicidad, todo compromiso responsable con el ahora del cual cada uno de nosotros forma parte. Pues solo en una esperanza alimentada de un tiempo no solamente cuantitativo, entendido como mera duración, sino de un tiempo mesiánico que concibe cada segundo temporal como posible entrada a un acontecimiento extraordinario, y en el cual cada instante abrazaría dentro de sí un acontecimiento divino —una teofanía—, podría el mundo salvarse de sus fracasos.

Además, no es una soledad existencialmente atormentada la del Travis de Scorsese, como sí la es, en cambio, el Travis de Wenders (*París-Texas*). En aquél, la erosión de las calles neoyorquinas debe ser depurada a sangre y fuego, para de esta guisa ser el prelude infructuoso de un magnífico amanecer; en el Travis existencial y agotado de Wenders, tal vez más cercano a nosotros en su íntimo combate espiritual, el desierto es coartada de un doble evento: el de dejarse atrás a sí mismo, y el de verificar si en efecto se ha dejado a la zaga, muy a la zaga, lo peor de sí mismo. Para decirlo en corto, solo vence quien se vence. Aquel Travis, redentor seguro de sí, se inscribe en una praxis de consecuencias inmediatamente sociales, pero seguramente inútiles; este Travis, celópata y obsesivo, tiene que cerciorarse de sí mismo en una nueva soledad, engendrándose así el propio destierro: ya sin mujer, sin hijo, sin familia. La autorredención de ambos personajes se forja, en efecto, en la soledad. Solo que el Travis de Scorsese dinamiza su redención en una catarsis de violencia que lo coloca, como un heroico yo sin raíces, por encima de la pestilencia del mundo. El Travis de Wenders, en cambio, se sabe hecho de la misma pasta del horizonte vital que todos compartimos. Estoy de acuerdo con esta afirmación emblemática del libro de Arturo: “La preocupación principal del cine de Scorsese es la ética”. También el pecado, la caída y la redención. Aunque no terminemos de entender por qué ni la pureza del corazón, ni la atención que

CINE, ÉTICA Y MEMORIA

—> ponemos en el resultado de nuestras acciones terminan de conducirnos hacia un mundo moralmente mejor del que tenemos. Recordaré, para ir finalizando, a Deleuze: ante el Dios que mucho calla, no tenemos más remedio que reconciliarnos con el mundo tal como es, *tel qu'il est*, tendiendo puentes incluso con sus flaquezas, nexos con sus injusticias, vínculos con sus desdichas. El santo oficio de la memoria (del que hablaba Giardinelli), salvaguarda del pasado y condición de posibilidad del porvenir, que hace presentes aun las imágenes de la esperanza y la trascendencia, debe acoger y sostener en sí mismo nuestras coyunturas de debilidad y los tiempos de fortaleza. De acuerdo a Klossowski, no son las heridas, sino las palabras las que sangran. Pero no sangran las palabras si la sangre real de las heridas no las hubiese precedido. El cine viene a ser esa condición visual de la memoria que le permitiría a ésta guiarnos a alguna parte, construir nuestro *adónde*, fundirnos con otros horizontes simbólicos o, parafraseando a Tornatore, ser atentos auditores de nuestras más íntimas palabras, a veces añejas, otras veces cautivas, y otras tantas simplemente reprimidas. Y quizás gracias a ellos, al cine y a la memoria, recordando y traicionando las confesiones de san Agustín, *in re et in spe beati sumus*. Un libro puede ser ocasión de la memoria, de las viejas palabras y de las heridas cansadas de narrarse. El libro de Serrano nos ha permitido hurgar en ese montón de mundos, suscitar los arrinconados recuerdos de una juventud ya lejana, y fecundar los infinitos relatos de un verbo interior incapaz de alcanzarse totalmente a sí mismo. Y el cine, por último, sería una de esas altas puertas (uno de esos segundos mesiánicos) tras las cuales, negando a Borges, se anunciaría más, algo más que el vacío.

MARIO DI GIACOMO

TODA UNA VIDA

**CATALINA BANKO
Y RAMÓN GONZÁLEZ ESCORIHUELA
RAMÓN J. VELÁSQUEZ. UN PAÍS UNA VIDA.
FONDO EDITORIAL SIMÓN RODRÍGUEZ/LOTERÍA DEL
TÁCHIRA. SAN CRISTÓBAL, 2010. Pp. 227**

La vida de Ramón J. Velásquez ha sido intensa y fecunda y nadie pone en duda el papel protagónico que ha desempeñado en la historia contemporánea del país. Este transitar lo ponen de manifiesto una historiadora y un periodista/historiador —los doctores Catalina Banko y Ramón González Escorihuela— a través de una extensa narración de las actividades diversas llevadas a cabo por Velásquez, desde su temprana juventud hasta su edad más avanzada.

Nacido en San Juan de Colón, en el Estado Táchira, el Dr. Velásquez nos narra sus años en San Cristóbal y su posterior viaje a Caracas —en 1934— para continuar sus estudios secundarios y universitarios. También nos relata sobre su temprana incursión en la política, los cargos que ocupó, así como las pequeñas y decisivas historias protagonizadas por la clase gobernante.

Otra parte del libro se dedica a cortas semblanzas que hace el Dr. Velásquez de distintos personajes decisivos en la vida pública venezolana: Rómulo Gallegos, Rómulo Betancourt, Leonardo Ruiz Pineda —su entrañable compatriota y amigo—, Jóvito Villalba, Arturo Uslar Pietri, Carlos Andrés Pérez y Luis Herrera Campiñs.

Asimismo, el texto nos muestra la labor pionera en el campo del periodismo del Dr. Velásquez, quien a los diez años ya era corrector de pruebas del *Diario Católico de San Cristóbal*; la fundación de la revista *Nautilus* en la etapa de secundaria, y su constancia y dedicación como colaborador en diversas revistas y periódicos, hasta la Dirección del diario *El Nacional*. En lo académico, se explica su papel como profesor universitario y fundador del Instituto de Investigaciones Históricas del Periodismo Venezolano, de la UCV, en 1958.

Pionero y fundador de muchas obras, la biografía del Dr. Velásquez tiene un capítulo dedicado a sus aportes a la construcción del país: en la Corporación Venezolana de Fomento, la Secretaría de la Presidencia, la Corporación de los Andes, el Ministerio de Comunicaciones, la Comisión para la Reforma



del Estado y la Comisión para los Asuntos Fronterizos.

El trabajo de historiador y de académico del Dr. Ramón J. Velásquez es otra de las facetas que explora este texto, una de las más ricas en cuanto al retrato de la obra intelectual fundamental de este tachirense ejemplar.

La circunstancia que lo llevó a la Presidencia de la República y su desempeño en el más alto cargo político del país entre 1993 y 1994 es el tema final de este libro, que cierra con unas reflexiones del Dr. Velásquez sobre el futuro del país. Como anexo encontramos una cronología desde 1916 hasta 2008.

La entrevista hecha al Dr. Velásquez fue redactada a modo de autobiografía por interpósita persona, un subgénero muy cultivado por periodistas, según aprecia Bettina Pacheco, investigadora del género biográfico.

La portada está ilustrada con una caricatura, cuya autoría es de Pedro León Zapata. La presentación estuvo a cargo de Román Hernández y el texto está antecedido por sendos escritos a modo de prólogo: de Simón Alberto Consalvi y de Tulio Hernández. Enriquecen la obra unas cuantas fotografías del personaje, cuya altura intelectual e histórica queda muy bien retratada en este texto tan cuidado y útil, preparado por los autores para el provecho de quienes tengan el placer de leerlo.

ARGELIA FERRER

¿QUÉ ESTÁ HACIENDO INTERNET CON NUESTRAS MENTES?

Este libro se ha convertido rápidamente en una referencia imprescindible para los interesados en los efectos de Internet sobre sus usuarios y debe tenerse en cuenta en las discusiones sobre los jóvenes, su manera de comprender y aprender y la brecha cognitiva que se presume que se está abriendo entre nativos e inmigrantes digitales.

Carr aborda el complejo y muy actual tema de los efectos que puede tener Internet sobre las personas que lo utilizan de manera frecuente e intensa. Coincide y responde a la preocupación de educadores, padres y finalmente de la sociedad entera que se ve invadida por la red y se cuestiona sobre las posibles consecuencias. Internet se convierte en el medio primordial de acceso a la información y es necesario atisbar las consecuencias.

Carr nos lleva por un proceso argumental que inicia con la idea de la plasticidad del cerebro según la cual éste se encuentra moldeado y modificado, incluso estructuralmente, por los estímulos a los que es repetidamente expuesto. De alguna manera los medios a los que estamos masivamente expuestos terminan por moldearnos a su medida. El cerebro de un lector sería, entonces, diferente al de un espectador de TV y finalmente al de un navegador de Internet. Carr afirma: *“como sugirió McLuhan los medios de comunicación no son únicamente canales de información. Suministran el material del pensamiento y además le dan forma al pensamiento mismo.”*

Siguiendo la argumentación de Carr, se llega a entender que quienes han crecido en entornos altamente conectados, para quienes la principal estimulación ha sido la red, tienen una manera particular de pensar y de relacionarse con el conocimiento. Aquí es donde se desata la polémica y lo que justifica el título de la obra: *Los superficiales*.

NICHOLAS CARR
THE SHALLOWS: WHAT THE INTERNET IS DOING TO OUR BRAINS?
NORTON, 2011

EN ESPAÑOL: *SUPERFICIALES: ¿QUÉ ESTÁ HACIENDO INTERNET CON NUESTRAS MENTES?*
TAURUS, 2011



Para Carr, estos navegantes digitales natos, que han crecido con Internet son esencialmente superficiales: orientados a una búsqueda rápida de información, a saltar entre ideas sin profundizar en ninguna de ellas, acostumbrados a *mariposear* por contenidos que van despertando su interés sin llegar a concentrarse en ninguno de ellos. Terminan incapacitados para profundizar, para contemplar o para reflexionar. Desde su experiencia personal Carr señala: *“la Red parece estar socavando mi capacidad de*

concentración y contemplación. Ya sea que esté en línea o no, ahora mi mente espera asimilar información de la forma en que la Red la distribuye: en una rápida corriente de partículas aisladas. Yo era un buzo en las profundidades del mar de las palabras. Ahora me deslizo sobre una gran superficie, como alguien en un Jet Sky.”

El argumento se sostiene sobre una gran cantidad de investigaciones y anécdotas que incluyen desde experimentos neurológicos hasta un análisis detallado de la evolución de las tecnologías de información y sus impactos culturales y psicológicos.

Si bien es cierto que Carr considera las innegables ventajas que trae Internet y el mundo interconectado digitalmente; se puede ver a lo largo del libro la tensión que vive quien presencia el cambio, la angustia del que ve que le cambia el mundo sin saber hacia dónde. Es una visión apocalíptica, muy argumentada y fundamentada, en los términos de Umberto Eco en sus ensayos sobre la cultura de masas. Se siente su miedo ante la amenaza de que la red nos convierta en limitados cognitivos: tantos recursos afuera y tan pocas habilidades dentro. Dice Carr: *“Estamos evolucionando de ser sembradores de conocimiento personal a ser cazadores y recolectores en los bosques de datos electrónicos.”*

Pareciera claro, y así lo muestra la evidencia presentada en *Los Superficiales*, que el masivo estímulo que representa Internet a nuestra cognición produce cambios sobre nuestra manera de procesar información. Queda planteado el debate sobre la valoración de estos cambios: quizá perdemos capacidades, quizá generaremos nuevas, pero en todo caso pareciera que a fin de cuentas estos cambios ya resultan inevitables.

JOSÉ GREGORIO DE LLANO G.

COMUNICAR, Nº 37, XIX, 2011
LA UNIVERSIDAD RED Y EN RED

El número de la revista especializada en educación y comunicación centra esta vez su interés principal en el tema de las universidades en red. Como explica en el editorial J. Ignacio Aguaded-Gómez, la importancia de la educación en medios es ya una realidad incuestionable a nivel internacional y hasta instancias supranacionales como la Unesco han promovido su inclusión en los programas escolares e incluso en la formación de los adultos. Las universidades por su parte, no podían estar ajenas al proceso, no solamente como lugar de investigación, sino de apropiación de las TIC en sus espacios.

El coordinador de este número, Dr. Josep María Duart, advierte que precisamente la introducción y el uso de Internet en la educación superior ha transformado sus modelos organizativos, tecnológicos, comunicativos y educativos. Sin embargo en el caso español, aun cuando los docentes conforman uno de los colectivos que, a nivel personal, utiliza más Internet, a nivel profesional solo un poco más del 50% de los profesores del sistema educativo lo usan en la docencia. Probablemente esta cifra, aunque con gran-



des diferencias entre los países, sea bastante menor en América Latina, lo que constituye un gran reto.

Por todo ello resulta estimulante la incorporación en el dossier de algunas experiencias latinoamericanas sobresalientes como la de Sao Paulo “El design thinking como estrategia de creatividad a distancia” o la de Colombia “Análisis de la interacción en ambientes híbridos de aprendizaje” y, por fin la de Ecuador “Desigualdad digital

en la universidad: usos de internet en Ecuador”.

También con referencia a Latinoamérica, en la sección Caleidoscopio encontramos un trabajo significativo de Elías Said y Carlos Arcila sobre “Los cibermedios en América Latina y la Web 2.0”, ya que ofrece los resultados de un análisis de 19 medios digitales de la región, en el marco del proyecto *Los cibermedios en Colombia y América Latina*, realizado desde la Universidad Norte (Colombia) con el apoyo de la Universidad de Los Andes (Venezuela). En el ranking del estudio se resaltan las notables diferencias entre los países, quedando en las mejores posiciones Colombia y México y entre los peor valorados del estudio, Chile y Bolivia. Las deficiencias tienen que ver, sobre todo, con los errores de accesibilidad, popularidad y visibilidad de sus portales.

Los próximos números del 2012 anuncian los temas *Alfabetización mediática en contextos digitales múltiples* (N. 38) y *Dimensiones de la nueva educación mediática: una perspectiva global* (www.revista.comunicar.com).

JESÚS MARÍA AGUIRRE

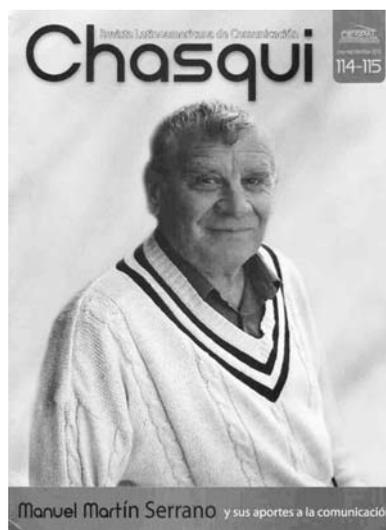
CHASQUI, Nº 114-115
JUNIO-SEPTIEMBRE 2011

Siguiendo la política de presentar los autores latinoamericanos más sobresalientes, en esta oportunidad la revista ha abierto su compás a un español de amplia influencia en la reflexión comunicacional de América Latina, Manuel Martín Serrano.

A diferencia de otros autores de origen español como Martín Barbero que han tematizado sobre la cultura y comunicación latinoamericanas, Manuel Martín no ha incursionado en la problemática latinoamericana, pero ha influido notablemente en las prácticas teóricas de la región a partir de sus aportes epistemológicos y metodológicos.

Por ello, más allá de la excelente síntesis de Francisco Bernete, que este número ofrece sobre toda la obra del maestro, queremos destacar el trabajo de Alberto Efendy Maldonado, quien analiza las epistemologías iberoamericanas en ciencias de la comunicación a partir de la contribución estratégica de Manuel Martín al pensamiento latinoamericano.

Reconociendo la precedencia de los in-



telectuales latinoamericanos como Pasquali, Verón, Mattelart, y otros, Alberto Efendy sitúa su influencia en América Latina sobre todo a partir de los años 80 y especialmente de su obra *Teoría de la mediación social* (1978), que renueva el pensamiento latinoamericano.

Aunque Efendy no menciona su influencia en la obra de Jesús Martín Barbero *De los medios a las mediaciones* (1987), el autor hispano-colombiano reconoce su inspiración,

como puede verse además en su bibliografía, aunque con un deslinde respecto a algunos aspectos de su dialéctica. Esta intermediación intelectual fue también importante para la diseminación de su pensamiento.

Igualmente en la obra de Jesús María Aguirre *La estructuración de la identidad profesional del comunicador social en Venezuela* (1998) podemos constatar la incorporación de su hipótesis sobre los periodistas como *proletariado intelectual*, expuesta en *Los profesionales en la sociedad capitalista* (1977) y otras obras sobre los artífices de las industrias culturales.

La difusión de su pensamiento a través de los alumnos latinoamericanos de la Universidad Complutense, sus viajes de desplazamiento al continente latinoamericano, y la publicación de sus obras en editoriales de distribución internacional, han terminado de consolidar su influencia en los sectores académicos.

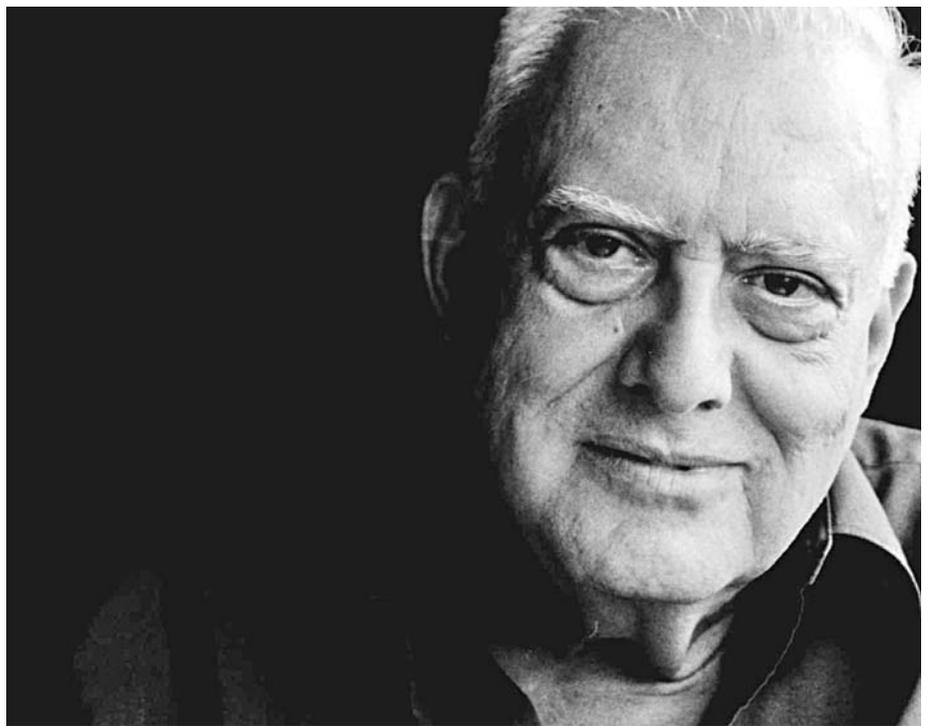
El número de la revista resulta una especie de propedéutica a su obra y pensamiento, dispersos en multitud de artículos y libros, que ya difícilmente se obtienen en las librerías, particularmente del lado latinoamericano.

JESÚS MARÍA AGUIRRE

Alfredo Roffé (1929-2011) y el pensamiento cinematográfico venezolano

Se trata de una crónica sobre alguien muy querido en el ámbito del cine nacional como fue Alfredo Roffé. Este investigador, arquitecto, crítico cinematográfico y, sobre todo, profesor universitario, nació a finales de 1929 y se nos iba ya para concluir el 2011. Fue uno de los fundadores de la primera revista venezolana sobre crítica cinematográfica Cine al Día, cuyo primer número data de diciembre de 1967. Pero no solo se quedó en el análisis crítico del cine sino que, en el quehacer universitario y al abrigo de la Escuela de Arte de la Universidad Central de Venezuela creó, dentro de la Mención Cine, la Cátedra de Análisis Fílmico y Cinematográfico. Valga este escrito como homenaje a Alfredo Roffé y a toda su labor fecunda en pro del cine nacional, de su investigación, de su crítica, de su producción-directión y, sobre todo, de su disfrute como producto audiovisual.

■ MARÍA GABRIELA
COLMENARES



Alfredo Roffé. (Fotografía: Luis Britto)

Arquitecto, profesor e investigador universitario, teórico y crítico de cine, pensador, Premio Nacional de Cine en el año 2000. Así podríamos resumir la labor desplegada por Alfredo Roffé a lo largo de su vida. Otra cosa muy distinta es comprender y contextualizar la verdadera dimensión de su legado, específicamente en lo que al campo cinematográfico se refiere. De eso me ocuparé en estas líneas, que procurarán ser objetivas —están basadas en hechos verificables y/o documentados sobre los cuales he investigado durante varios años— mas no desapasionadas, pues fui su discípula y amiga durante 26 años.

Asumiendo la existencia de lo que Ambretta Marrosu denominó *pensamiento cinematográfico venezolano*, el cual encontraremos en los numerosos textos periodísticos, críticos y académicos publicados sobre el cine en nuestro país, creo firmemente que Alfredo Roffé es quien definió el rumbo de dicho pensamiento a partir de 1966 y que su influencia sobre éste permanecerá vigente durante algunas décadas más allá de la presente, gracias a su labor como profesor universitario y formador de críticos de cine. Tal influencia se extiende, necesariamente, a las instituciones gubernamentales y la inclusión del cine en las políticas públicas. En otras palabras, Alfredo

Roffé cambió la forma en que se piensa al cine en Venezuela. ¿Cómo fue posible esto? ¿En qué contexto se dio? ¿Cuáles fueron las influencias que recibió? ¿Cuál es el balance de su labor? Intentaré explicarlo a continuación.

Sin duda, el ideario de Roffé sobre el cine se forjó a la luz del cine europeo de la postguerra –desde el neorealismo italiano hasta las diversas manifestaciones del llamado nuevo cine, como la *Nouvelle Vague*, el *Free Cinema* y el llamado cine de autor de diversas nacionalidades–; el entusiasmo suscitado por éste en la intelectualidad europea y latinoamericana de izquierda, a veces influenciada por el pensamiento de la Escuela de Frankfurt; el auge de las luchas de liberación nacional de las antiguas colonias europeas, con sus correspondientes repercusiones sobre Latinoamérica –la Revolución Cubana– y, finalmente, la confluencia de todos estos factores en el surgimiento de un cine latinoamericano militante. Equivocada o no en su respaldo a los regímenes pro-soviéticos instaurados en Europa del este, a la Revolución Cubana y demás luchas de liberación nacional, esta intelectualidad sí acertó en su entusiasmo por el cine como forma artística capaz de expresar los avatares de la modernidad y como medio de comunicación de alcance masivo.

En la Venezuela posterior a la II Guerra Mundial esta influencia comenzó a sentirse poco a poco con el advenimiento de cineastas influenciados por la visión del cine como una vocación de expresión personal y autoral (como Margot Benacerraf y Román Chalbaud), con la aparición de la crítica cinematográfica como actividad más o menos regular en la prensa y con las primeras señales de que comenzaba a comprenderse el valor artístico del cine internacional, más allá del paradigma del cine industrial inspirado en el modelo hollywoodense. Sin embargo, el Estado venezolano, a través de sus organismos culturales, continuaba ignorando la existencia y el valor del cine. En este contexto aparece, en octubre de 1962, el primer número de *Registro*, publicación de documentación y crítica cinematográfica del Centro de Investigaciones Cinematográficas (Caracas), con trabajos atribuibles por entero a Roffé, quien con esto se convierte en pionero de la moderna historiografía del cine en Venezuela. Poco después, cuando Margot Benacerraf propone al Inciba la creación de una Cinemateca Nacional, llama a Alfredo Roffé para que formule el proyecto de la misma. Con la creación en 1966 de la Cinemateca Na-



Con la creación en 1966 de la Cinemateca Nacional, según el proyecto de Roffé y con Benacerraf como primera directora, se logra que el Estado venezolano finalmente acepte el valor artístico y cultural del cine y lo incluya entre sus competencias en materia de cultura.

cional, según el proyecto de Roffé y con Benacerraf como primera directora, se logra que el Estado venezolano finalmente acepte el valor artístico y cultural del cine y lo incluya entre sus competencias en materia de cultura. A continuación se producen los tres Encuentros de Cine Nacional que reunieron, por primera vez, un grupo de cineastas, críticos, productores, etcétera, para delinear los fundamentos de lo que deberían ser las políticas cinematográficas del Estado venezolano. Estos encuentros, realizados entre 1966 y 1967 en Ciudad Bolívar, Valencia y Caracas respectivamente, tuvieron como resultado un Proyecto de Ley de Cine que fue redactado por Roffé, Antonio Pasquali, Sergio Facchi, Oswaldo Capriles y Rodolfo Izaguirre y entregado, el 23 de junio de 1967, a Simón Alberto Consalvi, para entonces presidente del Inciba. Aunque este proyecto fue ignorado olímpicamente por el Poder Legislativo, los Encuentros de Cine y su redacción fueron el germen de varias iniciativas perdurables, entre las cuales se encuentran *Cine al Día*, la primera revista venezolana especializada en crítica cinematográfica, cuyo primer número data de diciembre de 1967, y la ANAC (Asociación Nacional de Autores Cinematográficos) establecida definitivamente en 1974.

Cine al Día es el resultado de la feliz confluencia de los factores enumerados anteriormente, que lograron movilizar a varios intelectuales venezolanos hacia la reflexión sobre el cine, y del empuje de Alfredo Roffé como figura que aglutinó al grupo integrado por él mismo y por Ambretta Marrosu (para entonces, su esposa),

Oswaldo Capriles, Sergio Facchi, Antonio Pasquali, Luis Armando Roche, Miguel San Andrés y Alberto Urdaneta, considerados como el grupo fundador de la revista. Posteriormente, se incorporaron (y, en algunos casos, se desincorporaron): Ugo Ulive, Juan Nuño, Fernando Rodríguez, Susana Rotker, Pedro José Martínez, etcétera. La revista fue proyectada como una publicación destinada a: apoyar, estimular y difundir la producción (cinematográfica) nacional, en función de su desarrollo y progreso; informar sobre las actividades culturales relacionadas con el cine que se efectúan en el país; ejercer una crítica rigurosa y orientadora en los aspectos temáticos, amplia y exigente frente a la elaboración formal; estudiar las obras y autores significativos para el cine y los aspectos más resaltantes de su utilización como medio de expresión; dar a conocer los alcances del cine como instrumento de conocimiento, educación e investigación; analizar las posibilidades y consecuencias del cine como medio de comunicación colectiva; abordar el tema de la televisión mediante estudios sobre sus proyecciones culturales y sociológicas; ilustrar la técnica cinematográfica en sus alcances culturales e industriales; preparar índices bibliográficos de las publicaciones internacionales sobre el cine; poner de manifiesto la importancia del cine en formatos reducidos de 8 a 16 mm.

Se trata de un programa que pone el pensamiento cinematográfico venezolano en sintonía con el pensamiento cinematográfico mundial, tal como éste venía representado por publicaciones como *Cahiers du Cinéma* y *Positif*, entre otras. La revista, de la cual se publicaron 25 números entre 1967 y 1983 (un período de gran auge de nuestra producción cinematográfica), documentó, discutió, interpretó y analizó el devenir del cine venezolano, latinoamericano y mundial durante este período desde una perspectiva contemporánea, reconociendo y afirmando el papel del cine dentro de la cultura venezolana y mundial.

La conclusión lógica de esta tarea de inserción y visibilización del cine, venezolano y mundial, dentro del panorama y las políticas culturales en nuestro país llegaría con el ingreso de los estudios sobre cine en nuestra educación superior. Esto se concretó a través de un proyecto impulsado por Inocente Palacios –otro grande de nuestra cultura– que, con la participación y colaboración de intelectuales de la talla del recientemente fallecido Isaac Chocrón y el propio Roffé, entre

otros, tuvo como resultado la creación de la Escuela de Artes de la Facultad de Humanidades y Educación de la UCV. Concebida como lugar para la formación universitaria de críticos, pensadores e investigadores sobre diversas formas de expresión artística (artes escénicas, cine, artes plásticas, música), así como de promotores culturales, la creación de la Escuela de Artes marca un hito dentro de la universidad y la cultura venezolanas al dar a la reflexión sobre las artes el rango de campo de estudio e investigación académicos. Una vez más, la participación de Alfredo Roffé resulta determinante, pues su visión de la crítica y la teoría del cine contribuyó a delinear el pensum de la Mención Cine y la conformación del correspondiente Departamento, al cual se incorporaron también Oscar Moraña, Joaquín González, Ambretta Marrosu, José Miguel Acosta, Iván Feo, César Bolívar, Héctor Ríos, Elizabeth Safar, Tulio Hernández, Rafael Zapata, Oscar Lucien, Manuel de Pedro, entre otros cineastas, docentes e investigadores.

Sin duda, el principal aporte de Roffé a la Mención Cine de la Escuela de Artes es la instauración de la Cátedra de Análisis Fílmico y Cinematográfico, para la cual definió un instrumento flexible y capaz de ser aplicado a filmes de diversa naturaleza, inspirado en las teorías del relato de Gérard Genette, el postestructuralismo de Roland Barthes, el análisis textual y las teorías de Umberto Eco sobre la textualidad, entre otras fuentes. Al concebir el film –y, con él, cualquier discurso audiovisual– como objeto de análisis metódico y racional, se abren las puertas a un campo de investigación hasta entonces inexistente en la universidad venezolana. A poco más de treinta años de la creación de la Escuela de Artes, el balance de la Mención Cine es sorprendente. Profesores, estudiantes y egresados, con sus trabajos dentro y fuera de la universidad, han construido tanto la historiografía de nuestro cine como la valoración estética e ideológica de éste; han producido obras dentro del concepto de film-escuela, como es el caso de *Ifigenia* y *Tosca*, ambas dirigidas por Iván Feo; se han incorporado al quehacer creativo y técnico del cine nacional; han contribuido a delinear y ejecutar políticas cinematográficas; han gerenciado instituciones cinematográficas públicas y privadas; han dado forma a la versión contemporánea de ese pensamiento cinematográfico venezolano... Una labor que, sin duda, es el resultado de lo forjado durante varias décadas, a partir de la publi-



Cualquier apreciación sobre el legado de Roffé quedaría incompleta si se dejara fuera su persistencia en el ejercicio de la crítica cinematográfica, más allá de Cine al Día, con la fundación, a finales de los años 70, de la Asociación Venezolana de Críticos Cinematográficos (AVCC), de la cual fue el primer presidente

cación de *Registro* y la creación de la Cinemateca Nacional. Una obra impulsada en su mayor parte por Alfredo Roffé.

Cualquier apreciación sobre el legado de Roffé quedaría incompleta si se dejara fuera su persistencia en el ejercicio de la crítica cinematográfica, más allá de *Cine al Día*, con la fundación, a finales de los años 70, de la Asociación Venezolana de Críticos Cinematográficos (AVCC), de la cual fue el primer presidente; la creación de la revista *Cine-oja* (1984-2000) y la publicación semanal, a partir de 2005, de la columna *El dedo en el ojo* en el diario *Últimas Noticias*, actividad que desempeñó hasta su muerte. *Cine-oja*, continuadora de la labor de *Cine al Día* en un contexto diferente, contó con la participación de Marrosu, Capriles, Fernando Rodríguez, Héctor Concari, Violeta Rojo, Pedro José Martínez, María Gabriela Colmenares, Ricardo Azuaga y Marjorie Miranda, entre otros, y coexistió con *Encuadre*, revista de cine publicada por la Coordinación de Cine y Fotografía del Conac, como las únicas revistas especializadas en crítica cinematográfica en Venezuela durante las últimas décadas del siglo XX. Por otra parte, es indispensable recordar la destacada participación de Roffé acompañando la gestión de Fernando Rodríguez al frente de la Fundación Cinemateca Nacional, durante la segunda presidencia de Rafael Caldera. Cabe resaltar, tanto durante la gestión de Rodríguez como la de su predecesor, Oscar Lucien, el valiosísimo aporte de los egresados de

la Mención Cine de la Escuela de Artes al diseño y ejecución de las políticas implementadas por la FCN.

Con la generosidad que siempre lo caracterizó, Roffé formó una generación de docentes, críticos e investigadores sobre el cine y la comunicación audiovisual entre los que me cuento, junto con Ricardo Azuaga, Liliana Sáez, Luisela Alvaray, Gustavo Hernández, Yolanda Sueiro, Isabel González, Pablo Abraham y muchos otros. Algunos de nosotros estamos ahora a cargo del Departamento de Cine de la Escuela de Artes, así como de diversas instituciones culturales y cinematográficas, dentro y fuera del país, formando nuevas generaciones de estudiosos del cine, investigando, escribiendo sobre diversos aspectos de esta actividad y promoviendo políticas en materia cinematográfica. A raíz de la muerte de Roffé, un amigo me dijo que los maestros nunca mueren. Tras escribir estas largas líneas, sin duda, entiendo por qué.

MARÍA GABRIELA COLMENARES

Profesora de la Escuela de Artes de la Universidad Central de Venezuela (UCV). Ha sido jefe del departamento de cine de esa Escuela. Está a cargo de la cátedra de Análisis Fílmico y Cinematográfico de la misma.

Índice general de artículos 2011

1259*Dialogando sin argumentos***Yoris-Villasana, Corina;**Nº. 153, (Ene.-Mar. 2011), pp.12-15
COMUNICACIÓN; DIÁLOGO POLÍTICO;
GOBERNABILIDAD; DEMOCRACIA**1260***¿Qué ha pasado con la institucionalidad cultural en Venezuela? 1999-2011.***Fundación Cultural Cabrujas;**Nº. 153, (Ene.-Mar. 2011), pp.16-18
COMUNICACIÓN; CULTURA; CENTRALIZACIÓN; CONSUMO CULTURAL; CENSURA**1261***Locti: y roja será la ciencia.***Medina, Oscar;**Nº. 153, (Ene.-Mar. 2011), pp.20-23
COMUNICACIÓN; LEGISLACIÓN;
INVESTIGACIÓN; INNOVACIÓN; ACTIVIDAD CIENTÍFICA; FINANCIAMIENTO**1262***El cable submarino Venezuela-Cuba: ¿a prueba de tiburones?***Urribarrí, Raisa;**Nº. 153, (Ene.-Mar. 2011), pp.24-25
COMUNICACIÓN; DESARROLLO COMUNICACIONAL; FINANCIAMIENTO; INFRAESTRUCTURA**1263***Panorama del cine venezolano: de pioneros, continuadores e impasses.***González, Juan Antonio;**Nº. 153, (Ene.-Mar. 2011), pp.28-30
COMUNICACIÓN; CINE VENEZOLANO; ESTADO; PRODUCCIÓN DE CINE**1264***Mario Vargas Llosa sacudiendo conciencias.***Marghella Fuentes, Johanna;**Nº. 153, (Ene.-Mar. 2011), pp.32-35
VARGAS LLOSA, MARIO; PREMIO NOBEL; PERIODISMO; LITERATURA LATINOAMERICANA**1265***Elecciones parlamentarias:**¿punto de inflexión o más de lo mismo?***Abreu Sojo, Iván;**Nº. 153, (Ene.-Mar. 2011), pp.36-38
COMUNICACIÓN; POLÍTICA; ELECCIONES;
OPINIÓN PÚBLICA; CAMPAÑA ELECTORAL**1266***El paladín –a propósito de la ida de Manuel Caballero–***Pino Iturrieta, Elías;**Nº. 153, (Ene.-Mar. 2011), pp.39-41
CABALLERO, MANUEL; HOMENAJE;
PERSONAJES VENEZOLANOS**1267***El nuevo contexto político del país.***Nikken, Pedro;**Nº. 153, (Ene.-Mar. 2011), pp.45-47
COMUNICACIÓN; POLÍTICA; AUTORITARISMO;
DEMOCRACIA; CENTRALIZACIÓN**1268***Situación de los derechos humanos y la democracia en Venezuela ante las recientes medidas legislativas.***Reyna, Feliciano; D'Elia, Yolanda;**Nº. 153, (Ene.-Mar. 2011), pp.49-61
COMUNICACIÓN; MARCO CONSTITUCIONAL;
POLÍTICA; DEMOCRACIA; DERECHOS HUMANOS; LEY DE CONTENIDOS;
SOBERANÍA; POLÍTICAS PÚBLICAS; DERECHO DE ASOCIACIÓN; CONTRALORÍA SOCIAL;
PODER POPULAR; SISTEMAS ECONÓMICOS;
LEY HABILITANTE**1269***La libertad de opinión y la libertad de expresión.***Casals, Jesús María;**Nº. 153, (Ene.-Mar. 2011), pp.62-67
COMUNICACIÓN; COMUNICACIÓN POLÍTICA;
POLÍTICA; INFORMACIÓN; DEMOCRACIA;
DERECHOS CIVILES**1270***Derecho a la libertad de expresión e información: a propósito del informe PROVEA 2009.***Provea;**Nº. 153, (Ene.-Mar. 2011), pp.69-79
COMUNICACIÓN; DERECHO A LA INFORMACIÓN; DERECHOS HUMANOS; EJERCICIO DE LA PROFESIÓN; PERIODISMO;
MEDIOS DE COMUNICACIÓN; CENSURA**1271***Las comunicaciones comerciales en el Estado comunal.***Raffalli, Juan Manuel;**Nº. 153, (Ene.-Mar. 2011), pp.81-82
COMUNICACIÓN; RELACIONES COMERCIALES;
ESTADO COMUNAL; LEGISLACIÓN**1272***Acerca de la ley resorte y medios electrónicos.***Molina, Honegger;**Nº. 153, (Ene.-Mar. 2011), pp.85-89
COMUNICACIÓN; MEDIOS DE COMUNICACIÓN; LEY DE CONTENIDOS;
MEDIOS ELECTRÓNICOS; LEGISLACIÓN;
CENSURA**1273***Comunicación, propiedad, medios, democracia y libertad.***Páez, Tomás;**Nº. 153, (Ene.-Mar. 2011), pp.93-103
COMUNICACIÓN; MEDIOS DE COMUNICACIÓN; PROPIEDAD PRIVADA; DEMOCRACIA; LIBERTAD DE EXPRESIÓN; ACCESO A LA INFORMACIÓN; DERECHOS HUMANOS;
MARCO JURÍDICO; CONTROL DEL ESTADO**1274***Televisión venezolana en enero de 2011.***Hernández Díaz, Gustavo;**Nº. 153, (Ene.-Mar. 2011), pp.105-110
COMUNICACIÓN; PROGRAMACIÓN; ANÁLISIS DE CONTENIDO; LEY DE CONTENIDOS

1275*Diálogo virtual: WikiLeaks bajo la lupa de los intelectuales.**Hackers vengadores y espías en diligencia.***Eco, Umberto;**Nº. 153, (Ene.-Mar. 2011), pp.120-125
COMUNICACIÓN; INFORMACIÓN; MEDIOS
ELECTRÓNICOS; INFORMACIÓN CONFIDENCIAL; GOBIERNOS**1276***Diálogo virtual: WikiLeaks bajo la lupa de los intelectuales. ¿Quién teme a WikiLeaks?***Castells, Manuel;**Nº. 153, (Ene.-Mar. 2011), pp.122-123
COMUNICACIÓN; MEDIOS ELECTRÓNICOS;
INFORMACIÓN; INFORMACIÓN
CONFIDENCIAL; GOBIERNO; DOCUMENTOS**1277***Diálogo virtual: WikiLeaks bajo la lupa de los intelectuales. Ocultar y averiguar.***Marías, Javier;**Nº. 153, (Ene.-Mar. 2011), pp.123-124
COMUNICACIÓN; MEDIOS ELECTRÓNICOS;
INFORMACIÓN; INFORMACIÓN
CONFIDENCIAL; GOBIERNOS**1278***Diálogo virtual: WikiLeaks bajo la lupa de los intelectuales. Transparentes abusos.***Savater, Fernando;**Nº. 153, (Ene.-Mar. 2011), pp.124
COMUNICACIÓN; MEDIOS ELECTRÓNICOS;
INFORMACIÓN; INFORMACIÓN
CONFIDENCIAL; GOBIERNOS**1279***Diálogo virtual: WikiLeaks bajo la lupa de los intelectuales. WikiLeaks: el consenso equivocado.***Naím, Moisés;**Nº. 153, (Ene.-Mar. 2011), pp.125
COMUNICACIÓN; MEDIOS ELECTRÓNICOS;
INFORMACIÓN; INFORMACIÓN
CONFIDENCIAL; GOBIERNOS**1280***Cuando se ablandan las cadenas.***Delgado Flores, Carlos;**Nº. 154, (Abr.-Jun. 2011), pp.6-12
COMUNICACIÓN; GASTO PÚBLICO;
PROPAGANDA**1281***Un nombre no es suficiente.***Dahbar, Sergio;**Nº. 154, (Abr.-Jun. 2011), pp.16-17
COMUNICACIÓN; PERIODISMO; PREMIOS**1282***Intelectuales y antitotalitarismo.***Pasquali, Antonio;**Nº. 154, (Abr.-Jun. 2011), pp.18-21
COMUNICACIÓN; INTELECTUALES;
TOTALITARISMO**1283***Del homo sapiens al homo digitalis: las propuestas escriturales en los blogs literarios en Venezuela.***Ramírez Requena, Ricardo;**Nº. 154, (Abr.-Jun. 2011), pp.22-25
COMUNICACIÓN; TECNOLOGÍAS DE
INFORMACIÓN Y COMUNICACIÓN;
LITERATURA; BLOGS**1284***Orsai: el fenómeno literario, o de cómo se salvó la imprenta.***Araque, Estrella;**Nº. 154, (Abr.-Jun. 2011), pp.26-28
COMUNICACIÓN; PUBLICACIONES
IMPRESAS; PUBLICACIONES ELECTRÓNICAS;
TECNOLOGÍAS**1285***Conversaciones teóricas, divergencias conceptuales y transformaciones en el ecosistema de medios***Scolari, Carlos A.;**Nº. 154, (Abr.-Jun. 2011), pp.33-39
COMUNICACIÓN; MEDIOS DE COMUNI-
CACIÓN; CONVERGENCIA; EMPRESAS;
TECNOLOGÍA; PERIODISMO; DOCUMENTOS
DIGITALES; REMEDIACIÓN**1286***Taxonomías de medios de comunicación e industrias culturales (MC & IC) en la época de la convergencia digital.***Pellegrino, Francisco A.;**Nº. 154, (Abr.-Jun. 2011), pp.41-45
COMUNICACIÓN; MEDIOS DE COMUNI-
CACIÓN; INDUSTRIAS CULTURALES;
MEDIOS DIGITALES; CONVERGENCIA**1287***Hibridación tecnológica mediática y cultural.***Mendes de Barros, Laan;**Nº. 154, (Abr.-Jun. 2011), pp.46-52
COMUNICACIÓN; MEDIOS DE
COMUNICACIÓN; CULTURA; MEDIACIONES;
TECNOLOGÍA; GLOBALIZACIÓN**1288***La bohemia hipermediática ¿Última quimera?***D'Amico, Margarita;**Nº. 154, (Abr.-Jun. 2011), pp.55-63
COMUNICACIÓN; MEDIOS DE COMUNI-
CACIÓN; CONVERGENCIA**1289***El pregonero digital de 140 caracteres.***Manau, Adolfo;**Nº. 154, (Abr.-Jun. 2011), pp.67-81
COMUNICACIÓN; MEDIOS DE COMUNI-
CACIÓN; TWITTER; WEB 2.0; ANÁLISIS DE
CONTENIDO; AUDIENCIAS; INTERACTIVIDAD**1290***El periodista multimedia en Venezuela.***Martínez, Lauren; Szemzo, Carla;**Nº. 154, (Abr.-Jun. 2011), pp.83-91
COMUNICACIÓN; PERFIL PROFESIONAL;
MEDIOS DE COMUNICACIÓN;
INVESTIGACIÓN; ORGANIZACIONES;
GREMIOS; METODOLOGÍA; TECNOLOGÍAS
DE INFORMACIÓN Y COMUNICACIÓN**1291***Sentido, representaciones y uso cotidiano de la nueva telefonía móvil.***Bisbal, Marcelino; Nicodemo, Pasquale;**Nº. 154, (Abr.-Jun. 2011), pp.93-101
COMUNICACIÓN; INVESTIGACIÓN CUANTI-
TATIVA; TELEFONÍA MÓVIL; CULTURA;
TECNOSOCIEDAD; CONVERGENCIA; TECNO-
LOGÍAS DE INFORMACIÓN Y COMUNICACIÓN**1292***¿Cómo formar comunicadores todoterreno?***Soto, Juan Andrés;**Nº. 154, (Abr.-Jun. 2011), pp.114-117
COMUNICACIÓN; PERIODISMO DIGITAL;
NUEVAS TECNOLOGÍAS**1293***La rebelión de los naufragos en voz alta.***Pérez Campos, Magaly; Pino Iturrieta,****Elías; Conde, Javier;**
Nº. 154, (Abr.-Jun. 2011), pp.118-123
COMUNICACIÓN; INVESTIGACIÓN; COMUNI-
CACIÓN POLÍTICA; HISTORIA DE VENEZUELA**1294***De la cultura de las audiencias a la cultura de la sociedad en red.***Puyosa, Iria;**Nº. 155, (Jul.-Sept. 2011), pp.6-7
COMUNICACIÓN; INVESTIGACIÓN; CULTURA;
AUDIENCIAS; TECNOSOCIEDAD**1295***Nuestro Jeremías. Daniel Bell (1919-2011).***Krauze, Enrique;**Nº. 155, (Jul.-Sept. 2011), pp.8-10
COMUNICACIÓN; BELL, DANIEL**1296***Recordando a McLuhan en su centenario.***D'Amico, Margarita;**Nº. 155, (Jul.-Sept. 2011), pp.14-23
COMUNICACIÓN; MEDIOS DE COMUNI-
CACIÓN; MCLUHAN, MARSHALL; ENTREVISTA

1297

Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra (Walter J. ONG).

Domínguez Cáceres, Roberto;

Nº. 155, (Jul.-Sept. 2011), pp.24-30

COMUNICACIÓN; LENGUAJE ESCRITO; LENGUAJE ORAL; MEDIOS ELECTRÓNICOS; TECNOLOGÍA; ONG, WALTER J.

1298

La construcción del sentido común en el entorno digital. La filosofía pragmática de los medios.

Delgado Flores, Carlos;

Nº. 155, (Jul.-Sept. 2011), pp.32-38

COMUNICACIÓN; MEDIOS DE COMUNICACIÓN; MEDIOS ELECTRÓNICOS; SOCIEDAD DEL CONOCIMIENTO; FILOSOFÍA PRAGMÁTICA; SENTIDO COMÚN

1299

Mirar a la comunicación desde la crisis.

Torrico Villanueva, Erick R.;

Nº. 155, (Jul.-Sept. 2011), pp.43-46

COMUNICACIÓN; CRISIS; EPISTEMOLOGÍA; TEORÍA; POLÍTICA; ECONOMÍA

1300

Prácticas teóricas de comunicación en Venezuela.

Aguirre, Jesús María;

Nº. 155, (Jul.-Sept. 2011), pp.49-58

COMUNICACIÓN; INVESTIGACIÓN; GLOBALIZACIÓN; NUEVAS TECNOLOGÍAS

1301

Manuales de investigación en comunicación. Hernández Díaz, Gustavo; Nº. 155, (Jul.-Sept. 2011), pp.60-69

COMUNICACIÓN; MANUALES; INVESTIGACIÓN; PLANIFICACIÓN; TEORÍA; MÉTODO CIENTÍFICO; PARADIGMAS; METODOLOGÍA; TÉCNICAS; MODELOS METODOLÓGICOS

1302

Sociedad de la información (SI) y pensamiento líquido. La necesaria adaptación de la teoría de la comunicación.

Fernández Beaumont, José; Nº. 155, (Jul.-Sept. 2011), pp.70-73

COMUNICACIÓN; SOCIEDAD DE LA INFORMACIÓN; INTERNET; CONVERGENCIA DIGITAL; TELEFONÍA MÓVIL; REDES

1303

¿Para qué sirve estudiar teoría de la comunicación?

Martín Serrano, Manuel; Nº. 155, (Jul.-Sept. 2011), pp.75-78

COMUNICACIÓN; ENSEÑANZA; UNIVERSIDADES

1304

La enseñanza universitaria de las teorías de la comunicación en Europa y América Latina.

Lozano, Carlos; Mariño, Miguel Vicente;

Nº. 155, (Jul.-Sept. 2011), pp.82-91

COMUNICACIÓN; ESCUELAS; ENSEÑANZA; UNIVERSIDADES; INFORMACIÓN; ENCUESTA; MÉTODO; PARADIGMAS; FORMACIÓN DOCENTE; MODELOS TEÓRICOS; INVESTIGACIÓN; EDUCACIÓN UNIVERSITARIA

1305

A beneficio de inventario: legados y dilemas en la enseñanza e investigación de la comunicación en la UCV.

Guanipa, Moraima;

Nº. 155, (Jul.-Sept. 2011), pp.92-101

COMUNICACIÓN; ENSEÑANZA; INVESTIGACIÓN; PERIODISMO; HISTORIA; TECNOLOGÍAS DE INFORMACIÓN Y COMUNICACIÓN; INVESTIGACIÓN

1306

UCAB: cinco décadas perfilando el futuro.

Sánchez, Yraida;

Nº. 155, (Jul.-Sept. 2011), pp.103-107

COMUNICACIÓN; HISTORIA; PERIODISMO; RETROSPECTIVA; UNIVERSIDADES

1307

Diálogos con las teorías de la comunicación.

Canelón, Agrivalca R.; Vargas, Vanessa;

Hernández Díaz, Gustavo; Puyosa, Iria;

Aguirre, Jesús María; Valdivieso, Humberto;

Delgado Flores, Carlos; Martínez de Toda, José; Pellegrino, Francisco A.;

Bisbal, Marcelino; Molina, Honegger.

Nº. 155, (Jul.-Sept. 2011), pp.119-131

COMUNICACIÓN; ENTREVISTA; EDUCACIÓN; MEDIACIONES; COMUNICACIÓN ORGANIZACIONAL; CULTURA; DANZA; ARTE ESCÉNICO; WEB 2.0; EPISTEMOLOGÍA; ESTRUCTURALISMO

1308

La realidad en los objetos y los objetos en la realidad.

Las abrasiones de Víctor Hugo Irazábal.

Valdivieso, Humberto;

Nº. 156, (Oct.-Dic. 2011), pp.6-9

COMUNICACIÓN; ARTE CONTEMPORÁNEO; SEMIÓTICA

1309

¿Hackeo de cuentas o Vietnam cibernético?

Núñez Noda, Fernando;

Nº. 156, (Oct.-Dic. 2011), pp.10-11

COMUNICACIÓN; DELITO INFORMÁTICO; POLÍTICA; HACKERS

1310

Con los hackers se pierde más que una simple clave de acceso.

Peña, William;

Nº. 156, (Oct.-Dic. 2011), pp.12-13

COMUNICACIÓN; DELITO INFORMÁTICO; POLÍTICA; HACKERS

1311

Por una democracia de comunicaciones libres, plurales y descentralizadas.

Pasquali, Antonio;

Nº. 156, (Oct.-Dic. 2011), pp.16-20

COMUNICACIÓN; MEDIOS DE COMUNICACIÓN; DEMOCRACIA; DESCENTRALIZACIÓN

1312

Mapa de la situación de los medios privados en la Venezuela actual.

Quiñones, Rafael;

Nº. 156, (Oct.-Dic. 2011), pp.22-29

COMUNICACIÓN; MEDIOS PRIVADOS; MEDIOS REGIONALES; RADIO; TELEVISIÓN; PRENSA; CONCESIONES; HISTORIA DE LOS MEDIOS

1313

Mediaciones contextuales: un bosquejo de la crisis de la comunicación en Venezuela y sus implicaciones en la constitución de las audiencias.

D'Amarío, Daisy;

Nº. 156, (Oct.-Dic. 2011), pp.30-35

COMUNICACIÓN; MEDIOS DE COMUNICACIÓN; AUDIENCIAS; CRISIS

1314

Los medios comunitarios en Venezuela: presencia, conflictos y retos actuales.

Villalobos Finol, Orlando;

Nº. 156, (Oct.-Dic. 2011), pp.39-45

COMUNICACIÓN; MEDIOS COMUNITARIOS; ORGANIZACIONES SOCIALES; PARTICIPACIÓN COMUNITARIA; LEGISLACIÓN

1315

Redes sociales y medios digitales:

¿alternativa comunicacional en Venezuela?

Urribarrí, Raisa;

Nº. 156, (Oct.-Dic. 2011), pp.47-52

COMUNICACIÓN; MEDIOS DE COMUNICACIÓN; REDES SOCIALES; MEDIOS DIGITALES; TECNOLOGÍAS DE INFORMACIÓN Y COMUNICACIÓN; CONVERGENCIA

1316

Sobre el anteproyecto de la ley de comunicación del poder popular.

Antela Garrido, Ricardo;

Nº. 156, (Oct.-Dic. 2011), pp.54-56

COMUNICACIÓN; PODER POPULAR; RADIOS COMUNITARIAS; LEY DE CONTENIDOS

1317

El rol de los medios de comunicación masivos en la implementación de una política de promoción de la convivencia y de la prevención del delito.

Cedeño, Luis;

Nº. 156, (Oct.-Dic. 2011), pp.58-63
COMUNICACIÓN; ROL DE LOS MEDIOS;
PERIODISMO; POLÍTICAS PÚBLICAS;
SEGURIDAD CIUDADANA; INSEGURIDAD

1318

El submundo que se maneja desde un carro.

Iglesias, Isolielt;

Nº. 156, (Oct.-Dic. 2011), pp.65-68
COMUNICACIÓN; PERIODISMO DE SUCESO;
CÁRCELES; CRISIS PENITENCIARIA;
INSEGURIDAD

1319

Los anegados –ensayo fotográfico–

Ramírez, Leo;

Nº. 156, (Oct.-Dic. 2011), pp.70-75
COMUNICACIÓN; CRISIS PENITENCIARIA;
PRISIONEROS; HUELGA DE HAMBRE

1320

La risa del ministro Izarra ante las cifras de violencia en Venezuela.

Una propuesta de análisis de discurso.

Acosta, Yorelis J.;

Nº. 156, (Oct.-Dic. 2011), pp.78-87
COMUNICACIÓN; COMUNICACIÓN POLÍTICA;
INSEGURIDAD; VIOLENCIA; PROBLEMAS
SOCIALES

1321

Venezuela 1999-2009. Retrocesos para la gobernabilidad democrática y la libertad de prensa.

Cañizález, Andrés;

Nº. 156, (Oct.-Dic. 2011), pp.88-95
COMUNICACIÓN; GOBERNABILIDAD;
DEMOCRACIA; LIBERTAD DE PRENSA

1322

Desafíos de los medios de comunicación impresos venezolanos. Transparencia, pluralidad y participación.

Piña, Elsa Cecilia; Cañizález, Andrés;

Nº. 156, (Oct.-Dic. 2011), pp.96-102
COMUNICACIÓN; MEDIOS IMPRESOS;
DEMOCRACIA; PARTICIPACIÓN

1323

Carlos Fernando Chamorro: “La relación entre prensa y poder debe ser conflictiva”.

Zambrano Cobo, Ángel;

Nº. 156, (Oct.-Dic. 2011), pp.117-119
COMUNICACIÓN; ENTREVISTA; PERIODISMO;
POLÍTICA

Índice de categorías

ANÁLISIS DE DISCURSO 1320
ARTE 1308
CIENCIA 1261
CINE 1263
COMUNICACIÓN ALTERNATIVA 1315
COMUNICACIÓN POLÍTICA 1259, 1265, 1281,
1282, 1311, 1321, 1323
CULTURA 1280
FORMACIÓN PROFESIONAL 1305, 1306
FOTOGRAFÍA 1319
INTERNET 1288, 1298, 1309, 1310
INVESTIGACIÓN 1294
LEGISLACIÓN 1268, 1272, 1316
LENGUAJE 1297
LIBERTAD DE EXPRESIÓN 1269, 1270, 1273
LIBERTAD DE OPINIÓN 1269
LITERATURA 1264, 1284
MEDIACIONES 1313
MEDIOS DE COMUNICACIÓN 1299, 1312, 1314,
1317, 1322
METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN 1301
NUEVAS TECNOLOGÍAS 1285, 1287, 1286
PERIODISMO 1275, 1276, 1277, 1278, 1279,
1290, 1292, 1293, 1318
POLÍTICA 1267
POLÍTICA CULTURAL 1260
PUBLICIDAD 1271
REDES SOCIALES 1289
TECNOLOGÍA 1261; 1283, 1291
TELECOMUNICACIONES 1262
TELEVISIÓN 1274
TEORÍA DE LA COMUNICACIÓN 1296, 1300,
1302, 1303, 1304, 1307
VIOLENCIA 1320

Índice de autores

Abreu Sojo, Iván 1265
Acosta, Yorelis J. 1320
Aguirre, Jesús María 1300, 1307
Antela, Garrido, Ricardo 1316
Araque, Estrella 1284
Bisbal, Marcelino 1291, 1307
Canelón, Agrivalca R. 1307
Cañizález, Andrés 1321, 1322
Casals, Jesús María 1269
Castells, Manuel 1276
Cedeño, Luis 1317
Conde, Javier 1293
Dahbar, Sergio 1281
Delgado Flores, Carlos 1280, 1298, 1307
Domínguez Cáceres, Roberto 1297
D'Amico, Margarita 1288, 1296
D'Amario, Daisy 1313
D'Elia, Yolanda 1268
Eco, Umberto 1275
Fernández Beaumont, José 1302
Fundación Cultural Cabrujas 1260
González, Juan Antonio 1263
Guanipa, Moraima 1305

Hernández Díaz, Gustavo 1274, 1301,
1307
Iglesias, Isolielt 1318
Krauze, Enrique 1295
Lozano, Carlos 1304
Manaure, Adolfo 1289
Marghella Fuentes, Johanna 1264
Marías, Javier 1277
Mariño, Miguel Vicente 1304
Martín Serrano, Manuel 1303
Martínez de Toda, José 1307
Martínez, Lauren 1290
Medina, Oscar 1261
Mendes de Barros, Laan 1287
Molina, Honegger 1272, 1307
Naím, Moisés 1279
Nicodemo, Pasquale 1291
Nikken, Pedro 1267
Núñez Noda, Fernando 1309
Páez, Tomás 1273
Pasquali, Antonio 1282, 1311
Pellegrino, Francisco A. 1286, 1307
Pérez Campos, Magaly 1293

Peña, William 1310
Pino Iturrieta, Elías 1266, 1293
Piña, Elsa Cecilia 1322
Provea 1270
Puyosa, Iria 1294, 1307
Quiñones, Rafael 1312
Raffalli, Juan Manuel 1271
Ramírez Requena, Ricardo 1283
Ramírez, Leo 1319
Reyna, Feliciano 1268
Sánchez, Yraida 1306
Savater, Fernando 1278
Scolari, Carlos A. 1285
Soto, Juan Andrés 1292
Szemzo, Carla 1290
Torrico Villanueva, Erick R. 1299
Urribarrí, Raisa 1262, 1315
Valdivieso, Humberto 1307, 1308
Vargas, Vanessa 1307
Villalobos Finol, Orlando 1314
Yoris-Villasana, Corina 1259
Zambrano Cobo, Ángel 1323

Índice de descriptores

- Acceso a la Información 1273
 Actividad Científica 1261
 Análisis de Contenido 1274, 1289
 Arte Contemporáneo 1308
 Arte Escénico 1307
 Audiencias 1289, 1294, 1313
 Autoritarismo 1267
 Bell, Daniel 1295
 Blogs 1283
 Caballero, Manuel 1266
 Campaña Electoral 1265
 Cárceles 1318
 Censura 1260, 1270, 1272
 Centralización 1260, 1267
 Cine Venezolano 1263
 Comunicación 1259, 1260, 1261, 1262, 1263, 1265, 1267, 1268, 1269, 1270, 1271, 1272, 1273, 1274, 1275, 1276, 1277, 1278, 1279, 1280, 1281, 1282, 1283, 1284, 1285, 1286, 1287, 1288, 1289, 1290, 1291, 1292, 1293, 1294, 1295, 1296, 1297, 1298, 1299, 1300, 1301, 1302, 1303, 1304, 1305, 1306, 1307, 1308, 1309, 1310, 1311, 1312, 1313, 1314, 1315, 1316, 1317, 1318, 1319, 1320, 1321, 1322, 1323
 Comunicación Organizacional 1307
 Comunicación Política 1269, 1293, 1320
 Concesiones 1312
 Consumo Cultural 1260
 Contraloría Social 1268
 Control del Estado 1273
 Convergencia 1285, 1286, 1288, 1291, 1302, 1315
 Crisis 1299, 1313
 Crisis Penitenciaria 1318, 1319
 Cultura 1260, 1287, 1291, 1294, 1307
 Danza 1307
 Delito Informático 1309, 1310
 Democracia 1259, 1267, 1268, 1269, 1273, 1311, 1321, 1322
 Derecho a la Información 1270
 Derechos Civiles 1269
 Derechos Humanos 1268, 1270, 1273
 Derecho de Asociación 1268
 Desarrollo Comunicacional 1262
 Descentralización 1311
 Diálogo Político 1259
 Documentos 1276
 Documentos Digitales 1285
 Economía 1299
 Educación 1307
 Educación Universitaria 1304
 Ejercicio de la Profesión 1270
 Elecciones 1265
 Empresas 1285
 Encuesta 1304
 Enseñanza 1303, 1304, 1305
 Entrevista 1296, 1307, 1323
 Epistemología 1299, 1307
 Escuelas 1304
 Estado 1263
 Estado Comunal 1271
 Estructuralismo 1307
 Filosofía Pragmática 1298
 Financiamiento 1261, 1262
 Formación Docente 1304
 Gasto Público 1280
 Globalización 1287, 1300
 Gobernabilidad 1259, 1321
 Gobierno 1275, 1276, 1277, 1278, 1279
 Gremios 1290
 Hackers 1309, 1310
 Historia 1305, 1306
 Historia de los Medios 1312
 Historia de Venezuela 1293
 Homenaje 1266
 Huelga de Hambre 1319
 Industrias Culturales 1286
 Información 1269, 1275, 1276, 1277, 1278, 1279, 1304
 Información Confidencial 1275, 1276, 1277, 1278, 1279
 Infraestructura 1262
 Innovación 1261
 Inseguridad 1317, 1318, 1320
 Intelectuales 1282
 Interactividad 1289
 Internet 1302
 Investigación 1261, 1290, 1293, 1294, 1300, 1301, 1304, 1305
 Investigación Cuantitativa 1291
 Libertad de Prensa
 Legislación 1261, 1271, 1272, 1314
 Lenguaje Escrito 1297
 Lenguaje Oral 1297
 Ley de Contenidos 1268, 1272, 1274, 1316
 Ley Habilitante 1268
 Libertad de Expresión 1273
 Literatura 1283
 Literatura Latinoamericana 1264
 Manuales 1301
 Marco Constitucional 1268
 Marco Jurídico 1273
 McLuhan, Marshall 1296
 Mediaciones 1287, 1307
 Medios de Comunicación 1270, 1272, 1273, 1285, 1286, 1287, 1288, 1289, 1290, 1296, 1298, 1311, 1313, 1314, 1315
 Medios Comunitarios 1314
 Medios Digitales 1286, 1315
 Medios Electrónicos 1272, 1275, 1276, 1277, 1278, 1279, 1297, 1298
 Medios Impresos 1322
 Medios Privados 1312
 Medios Regionales 1312
 Método 1304
 Método Científico 1301
 Metodología 1290, 1301
 Modelos Metodológicos 1301
 Modelos Teóricos 1304
 Ong, Walter J. 1297
 Opinión Pública 1265
 Organizaciones 1290
 Organizaciones Sociales 1314
 Paradigmas 1301, 1304
 Participación 1322
 Participación Comunitaria 1314
 Perfil Profesional 1290
 Periodismo 1264, 1270, 1281, 1285, 1305, 1306, 1317, 1323
 Periodismo de Suceso 1318
 Periodismo Digital 1292
 Personajes Venezolanos 1266
 Planificación 1301
 Poder Popular 1268, 1316
 Política 1265, 1267, 1268, 1269, 1299, 1309, 1310, 1323
 Políticas Públicas 1268, 1317
 Premio Nobel 1264
 Premios 1281
 Prensa 1312
 Prisioneros 1319
 Problemas Sociales 1320
 Producción de Cine 1263
 Programación 1274
 Propaganda 1280
 Propiedad Privada 1273
 Publicaciones Electrónicas 1284
 Publicaciones Impresas 1284
 Radio 1312
 Radios Comunitarias 1316
 Redes 1302
 Redes Sociales 1315
 Relaciones Comerciales 1271
 Remediación 1285
 Retrospectiva 1306
 Rol de los Medios 1317
 Seguridad Ciudadana 1317
 Semiótica 1308
 Sentido Común 1298
 Sistemas Económicos 1268
 Soberanía 1268
 Sociedad de la Información 1302
 Sociedad del Conocimiento 1298
 Técnicas 1301
 Tecnología 1284, 1285, 1287, 1292, 1297, 1300
 Tecnologías de Información y Comunicación 1283, 1290, 1291, 1305, 1315
 Tecnosociedad 1291, 1294
 Telefonía Móvil 1291, 1302
 Televisión 1312
 Teoría 1299, 1301
 Totalitarismo 1282
 Twitter 1289
 Universidades 1303, 1304, 1306
 Vargas Llosa, Mario 1264
 Violencia 1320
 Web 2.0 1289, 1307



Galería de Papel, Francisco Pinto (2011).

galería de papel

Francisco Pinto: *Mickey ya no es el mismo ni yo tampoco*

“La ironía confiere a un signo un código tácito de lectura que quizá niegue lo que se está diciendo explícitamente. Mediante ese mecanismo, la ironía propone un camino que multiplica las lecturas de la obra de arte, al mismo tiempo que abre un proceso caprichoso de resultados impredecibles incluso para quien lo genera”. FERRAN BARENBLIT



Indudablemente la ironía es una de las armas expresivas más potentes con que cuenta el ser humano. Es una salida que desconcierta con su carga de humor o filosofía. Apela al contrasentido cuestionando la realidad sólida o irrefutable. Abre espacios a la duda. Deja escapar una burla de altura y elegancia que nos hace reflexionar o huir despavoridos. Contiene un significado oculto. Apunta a una forma de decir, en la cual lo que se dice no es lo que se dijo, sino todo lo contrario. Es un tropo, que a manera de dardo con curare, paraliza a quien va dirigido, exteriorizando una salida, una idea o contra ataque inteligente y profundo. La ironía se manifiesta a través de la palabra o la imagen visual. Muchas obras de arte de los diversos movimientos de la vanguardia histórica, dadaísmo, futurismo y surrealismo y, más recientemente, artistas ligados a la

postmodernidad, han apelado al uso de la ironía visual para generar significados entre lo representado y lo que irónicamente se comunica. Francisco Pinto, artista de las nuevas promociones, mezcla la ironía con el icono gráfico del *cartoon*. En su obra ella se manifiesta con naturalidad sin que constituya un fin en sí misma. Avanza a contrapelo de los clichés de la cultura de masas. En su propuesta los personajes de las comiquitas infantiles de la televisión, de todos los tiempos, estructuran una ironía visual al convocar los supuestos que plantea la imagen original del personaje, más los resultados de su apropiación por parte de Pinto. A todo esto habría que agregar la reelaboración, la metamorfosis de los anteriores mensajes al pasar por la memoria del espectador. Se trata de un proceso de comunicación abierto a una pluralidad de lecturas e interpretaciones. Al deconstruir y descontextualizar el personaje, el icono se disuelve en sus rasgos mínimos, se hace mancha que irónicamente propone una serie de personajes cercanos a la condición humana, a la marginalidad y, en muchos casos, al desecho comercial y comunicacional.

—¿Cómo irrumpen en tu obra los personajes de las comiquitas?

—En una oportunidad escuché decir que no existe un pasado fiel, ya que la memoria se reconstruye constantemente. Convoco el pasado y lo reinvento. Parto del universo del contexto *inocente y feliz* de Walt Disney, Hanna Barbera y Looney Toones. Mis personajes siempre los tomé de esos caracteres de dibujos animados, aquellos que me inspiraron desde niño, aquellos que dibujé en movimiento viéndolos en el televisor. Tenía que dibujar muy rápido. Ellos siempre han habitado mi memoria, fueron mi primer acercamiento al tema. Tenía varios cuadernos llenos con estos personajes, sobre todo Mazinga Z, Snoopy y Mickey. Ellos eran el ideal no solo mío sino de muchos niños. Adulto, por cosas de la vida, compré un peluche de colección de Mickey, el encuentro con este objeto detonó el pasado, motivándome a realizar una serie de trabajos en torno a esa figura y su desfiguración.

—Originalmente son iconos de un humor dulce que al intervenirlos pierden su frescura y se transforman en seres desconcertantes, provocadores e irreverentes. ¿Hasta qué punto lo transformado te transforma?

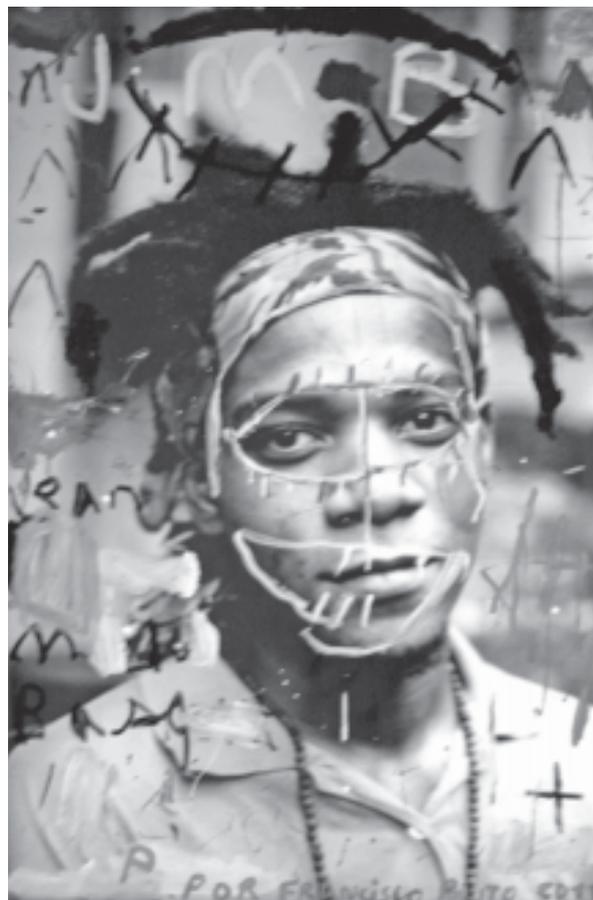
– Reinvento esos personajes dentro de un enfoque que toca el absurdo, el humor negro y hasta la perversidad y el cinismo. A partir de ese momento, formarán parte de una iconografía bipolar, blanda y dura, que nos atrae simultáneamente. Tomo ciertas características de estos dibujos; por ejemplo, la cabeza de Mickey Mouse y a partir de ella comienzan mis especulaciones. Mickey ya no será el mismo ratón de mi infancia, ni yo podré seguir siendo el mismo Francisco Pinto. Este personaje pasará de un discurso denotativo a uno connotativo. Mickey me ayudó a lograr los detonantes que punzan al espectador y lo conectan con sus propias experiencias y sensaciones, lo que Roland Barthes denominó *punctum*. Este proceso me transformó, ayudándome a encontrarme con una pintura más espontánea, de trazos libres, manchas, veladuras, capas superpuestas de materia cromática sobre dibujos ya elaborados. Plasmó mis personajes con un enfoque dramático y divertido que los acerque más a la vida, sin que dejen escapar cierta ironía.

– **¿Qué papel juega la identidad, la hibridación y la apropiación en tu propuesta?**

– El uso de un objeto deja huellas en su materialidad. Ellas muestran, hablan y activan la imaginación de quien las encuentra e interroga. Recorro a la búsqueda de muñecos adquiridos en sitios como los mercados de corotos y ventas de garaje. Siempre he buscado los más cargados de marcas, manchas y fracturas. Estas huellas les otorgan una nueva identidad como objeto de desecho. A través de estas señales intento convocar e imaginar la memoria de uso, la experiencia vivida por esos objetos. Son pistas que me abren caminos para el posterior proceso de apropiación, intervención y ensamblaje. Algunos de ellos se revelan como mala mañosos y mal educados, otros conservan, a pesar de su rodar por la vida, cierto pudor e ingenuidad. Pasan a ser objetos híbridos que, producto de las circunstancias, redefinen su identidad de origen.

– **¿Ironía buscada o encontrada?**

– La ironía está en todos lados, es parte de la realidad, solo que ella aparece y se hace evidente cuando menos se le espera y más la necesitamos. Resulta toda una sorpresa. No busco la ironía como un fin. Ella forma parte de mi lenguaje visual al igual que se hace presente en el lenguaje vital de todo ser humano. No se trata de utilizarla como una receta o un comodín. Ella se da sola, como se da la metáfora, la alusión o la cita. Ya que menciono la cita, no debemos de tenerle miedo a la cita, ya que la obra de un artista no nace del vacío. Soy admirador, y nunca lo he negado, de Jean Michel Basquiat, personaje de culto para mí. Igualmente me interesan Philip Guston, Nina Chanel Abney, Michael Ray Charles. Además, en mi obra se dan cita la vida, el destino, los amigos, mis seres queridos, la buena música, un buen incienso, mi entusiasmo, mis objetos, los iconos de las comiquitas, las culturas ancestrales, los clásicos, el Internet y las redes sociales. Ellos son mis verdaderos cómplices en el proceso creativo. Si la vida se reinventa cada día yo siempre me reinvento con ella. Trabajo intuitivamente. En mi pintura actual estoy utilizando caracteres de historietas, seleccionando aquellos con estereotipos raciales, retomo iconos de la cultura africana del arte afroamericano, actualmente estoy bebiéndome *La Nave de los Locos* del pintor Flamenco El Bosco. Esta nueva búsqueda artística me hace más sereno, más observador e investigador. Disfruto más a la hora de ejecutar una obra, siento mucha paz interna, pero sin dejar de un lado mí discurso.



Galería de Papel. Jean Michael Basquiat. Francisco Pinto (2011).



Francisco Pinto (2011).



- *Derecho a la libertad de expresión e información*
- *Pueblo, medios y libertad de expresión*
- *El blog de Max, o lectura profunda contra el sonido y la furia*
- *Rapsodia en Bit Mayor. ¿Cuánto le debe la música a las industrias creativas, la ciencia y la tecnología?*
- *El sueño de la razón produce cine*
- *Cifras sobre el mercado del cine en Venezuela*
- *El cine que ya no tenemos*
- *El cine como sistema de significación*
- *Los géneros invertidos: Pandemónium*
- *El jesuita que (casi) inventó el cine*
- *NoMateria, el valor del diseño industrial*
- *Tras la pista del chavismo pop*
- *Estilos de crítica cinematográfica: el cine para leer y su crisis*
- *El revés de una mirada rota*
- *Cine en el aula internacional*
- *Alfredo Roffé (1929-2011) y el pensamiento cinematográfico venezolano*
- *Índice general de artículos 2011*